



UNIVERSIDAD DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

La Poesía de Vicente Cervera Salinas.

D. Miguel Ángel Rubio Sánchez

2019



UNIVERSIDAD DE MURCIA

FACULTAD DE LETRAS
Departamento de Literatura Española,
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

La poesía de Vicente Cervera Salinas.

TESIS DOCTORAL PRESENTADA POR:
D. MIGUEL ÁNGEL RUBIO SÁNCHEZ

DIRIGIDA POR:
DRA. DÑA. MARINA BIANCHI
DR. D. FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA TORRES

Vº Bº:

Murcia
Febrero de 2019

A mi familia.

Agradecimientos:

A mis directores, la Dra. Marina Bianchi y el Dr. Francisco Javier Díez de Revenga, por su esmero, sacrificio, ejemplo, ánimo, paciencia y tesón; a Vicente Cervera Salinas por su disponibilidad y accesibilidad a la hora de forjar este proyecto, y por iluminar las penumbras y periferias que sólo el centro puede enfocar de manera certera; a Rafael Escobar por sus apreciaciones intuitivas, sus epifanías y apoyo incondicional; a Luis García Valiente por sus sugerencias y por su capacidad de arbotante; a Rosalía Jiménez, porque ha visto crecer este proyecto desde sus inicios, con sus dificultades, por sus ánimos y por su asesoramiento en las labores de traducción; a Bruna Cazzamali y cia. por todas aquellas conversaciones en italiano, de amplitud temática variada, que hicieron más llevaderas mis estancias en Bérgamo; a Juan Campaña por haberse convertido ahora en la alteridad con la que dialogo sobre la perplejidad de los laberintos cerverianos; a los directores y jefes de estudio de los centros por los que he transitado (Juan Rodríguez Cantos, María Auxiliadora Olivares Moheda, Manuel Quevedo, Miguel Escribano y Vicente Aroca Fernández), que pusieron en marcha la maquinaria burocrática, en pro de que pudiese asistir a las actividades que reclama un doctorado con mención europea. A mis padres, que me inculcaron el espíritu del trabajo para que esto pueda ser hoy una realidad, y a mi esposa, porque con sus sacrificios y los míos hemos erigido éste y otros proyectos.

La historia de la humanidad es una historia de lucha. Pero no me refiero aquí a los grandes hitos históricos que realizaron grandes hombres, grandes gestas, de forma –digamos- «oficial», sino a esa lucha cotidiana, silenciosa y pertinaz que cada hombre lleva a cabo cada día de su vida.

(Carta de Eduardo Barreiros a Fidel Castro, 6 de mayo de 1991).

Valora a los hombres por los esfuerzos que hacen para intentar cosas grandes, aunque desfallezcan en su empeño.

(Séneca, *Sobre la felicidad*).

Índice

Sommario in lingua italiana.....	12
Introducción.....	19
1-. Aproximación bio-bliográfica.....	28
1.1-. Los años sesenta.....	28
1.2-. Los años setenta.....	40
1.3-. Los años ochenta.....	57
1.4-. Los años noventa.....	65
1.5-. Del nuevo milenio hasta la actualidad.....	73
2-. Contextualización.....	102
2.1-. El canon y la poesía de Vicente Cervera Salinas.....	102
2.1.1-. El canon en un contexto de crisis.....	102
2.1.2-. Algunas líneas del debate norteamericano en torno al canon....	104
2.1.3-. El canon en las teorías sistémicas.....	108
2.1.4-. Iuri Lotman y el canon literario.....	114
2.1.5-. Conclusiones.....	119
2.2-. La poesía de Vicente Cervera Salinas versus <i>Antología de poesía española</i> (1975-1995), de José Enrique Martínez.....	121
2.2.1-. Conclusiones.....	128
2.3-. La poesía de Vicente Cervera Salinas versus <i>La inteligencia y el hacha (Un panorama poético de la Generación poética del 2000)</i> , de Luis Antonio de Villena.....	130
2.3.1-. Conclusiones.....	144
2.4-. La poesía de Vicente Cervera Salinas versus <i>Poetas y poéticas para la España del siglo XXI</i> , de Rafael Morales Barba.....	146
2.4.1-. Conclusiones.....	175
2.5-. La poesía de Vicente Cervera Salinas versus <i>Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia. Antología</i> , de Ángel Luis Prieto de Paula.....	177
2.5.1-. Conclusiones.....	202
2.6-. La poesía de Vicente Cervera Salinas versus <i>Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes</i> , de Martín Rodríguez-Gaona.....	204
2.6.1-. Conclusiones.....	241

2.7-. La clasificación de la poesía de Vicente Cervera desde los postulados de Marina Bianchi.....	242
2.7.1-. Conclusiones.....	249
3-. Estudios aproximativos a los distintos poemarios.....	250
3.1-. Estudio de <i>De aurigas inmortales</i>	250
3.1.1-. Introducción.....	250
3.1.2-. Análisis individualizado.....	255
3.1.3-. Conclusiones.....	344
3.2-. Estudio de <i>La partitura</i>	355
3.2.1-. Introducción.....	355
3.2.2-. Análisis individualizado.....	362
3.2.3-. Conclusiones.....	474
3.3-. Estudio de <i>Escalada y otros poemas</i>	475
3.3.1-. Introducción.....	475
3.3.2-. Cuerpo analítico.....	485
3.3.3-. Conclusiones.....	555
4-. El arte poética de <i>El alma oblicua</i>	557
4.1-. El arte poética de “Oblicua” (primer núcleo temático-compositivo).....	557
4.1.1-. Descripción hermenéutica.....	557
4.1.2-. El circunloquio y el ardid como huellas del ejercicio del pensamiento.....	559
4.1.3-. Conclusiones.....	573
4.2-. El arte poética de “Gramática” (segundo núcleo temático-compositivo).....	575
4.2.1-. Introducción (Aproximación a una definición de gramática).....	575
4.2.2-. La gramática y sus usos desde el prisma del demiurgo poético...	581
4.2.3-. Conclusiones.....	609
4.3-. El arte poética de “Cautiva” (tercer núcleo temático-compositivo).....	610
4.3.1-. Introducción (En torno al verbum “Cautiva”).....	610
4.3.2-. La mística como camino de perfección del alma dentro de un plan existencial.....	621
4.3.3-. Conclusiones.....	650

4.4-. El arte poética de “Panóptica” (cuarto núcleo temático-compositivo).....	653
4.4.1-. Introducción (En torno a la cosmovisión “panóptica”).....	653
4.4.2-. La panóptica como metamorfosis de la vida en teatro y del poema en escenario.....	662
4.4.3-. Conclusiones.....	701
5-. Conclusiones generales de la tesis.....	704
5.1-. Conclusioni in lingua italiana.....	714
6-. Bibliografía	725
6.1-. Obras de Vicente Cervera Salinas: poesía.....	725
6.1.1-. Libros de poesía.....	725
6.1.2-. Revistas de poesía.....	725
6.1.3-. Poemas que han aparecido en antologías o en volúmenes colectivos.....	725
6.1.4-. Poemas aparecidos en revistas.....	727
6.1.5-. Ediciones poéticas traducidas.....	728
6.1.6-. Traducciones poéticas en revistas o en volúmenes colectivos....	728
6.2-. Obras de Vicente Cervera Salinas: crítica literaria.....	729
6.2.1-. Monográficos.....	729
6.2.2-. Ediciones críticas.....	729
6.2.3-. Volúmenes coordinados.....	730
6.3-. Entrevistas a Vicente Cervera Salinas.....	731
6.4-. Estudios críticos sobre su poesía.....	731
6.5-. Reseñas sobre su producción poética.....	732
7-. Bibliografía manual y de consulta.....	734
7.1-. Manuales y obras de consulta.....	734
7.2-. Obras literarias consultadas o citadas.....	747
7.3-. Artículos o capítulos de revistas u obras colectivas.....	758
7.4-. Música citada.....	761
7.5-. Filmografía citada.....	764
7.6-. Cuadros citados.....	765
8-. Bibliografía electrónica.....	765
8.1-. Manuales u obras de consulta.....	765
8.2-. Obras literarias consultadas o citadas.....	768

8.3-. Capítulos o artículos en revistas u obras colectivas.....	771
8.4-. Blogs consultados.....	779
8.5-. Webgrafía.....	779

Sommario in lingua italiana.

L'obiettivo principale di questo sommario sarà elaborare una descrizione generale del lavoro che sarà sviluppato durante la tesi; particolare enfasi sarà data al motivo per cui ho scelto come centro della ricerca la raccolta di poesie *El alma oblicua*, sebbene siano studiate anche le altre opere liriche. Il libro è un'opera di sintesi fondamentali della traiettoria dell'autore ed è il più conosciuto e tradotto a livello internazionale.

Questa ricerca si concentrerà sul lavoro poetico di Cervera Salinas, che copre dagli anni novanta fino al 2010, ed è stato escluso il libro di poesie che dovrebbe apparire a breve, poiché il nostro autore sta ancora lavorando alla sua preparazione.

Per la confezione della bio-bibliografia, partendo dal fatto che non c'è nulla di scritto –né dal poeta, né da altri ricercatori– ricorremo alla figura dell'autore, che apporta una serie di dati biografici che ci permettono di contestualizzare il lavoro secondo l'evoluzione temporale. Il criterio sarà raggruppare queste esperienze per decenni, esposte in modo diacronico. Questa sezione analizza l'interrelazione tra il flusso di letture, i desideri creativi, la formazione e il retaggio dei suoi progenitori.

Nella sezione di contestualizzazione, esamineremo i problemi riguardanti la teoria del canone,¹ che hanno portato la poesia di Vicente Cervera Salinas a un riconoscimento tardio, per diverse ragioni. Seguiremo con questo obiettivo, passeremo in rassegna le antologie più rilevanti e le principali tendenze della lirica spagnola, dalla fine degli anni ottanta al 2010, data in cui il nostro poeta pubblica il suo ultimo libro di poesie.

Mentre descriviamo il panorama poetico nazionale, cercheremo di contestualizzare la poesia del nostro rapsodo nelle linee tracciate. Lo schema consiste nella demarcazione della figura di Vicente Cervera Salinas rispetto alle dissertazioni

¹ -. Vid. José María Pozuelo Yvancos: "El canon en la teoría literaria contemporánea" en *Eutopías*, 2ª época, Vol. 108, Ediciones Episteme (Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica), Valencia, 1995 e José María Pozuelo Yvancos y Rosa María Aradra Sánchez: *Teoría del canon y literatura española*, Cátedra, Madrid, 2000, prima edizione.

proposte dal canone attuale (Iuri Lotman², le teorie sistemiche³, la linea nordamericana⁴ ...); la poesia di Vicente Cervera Salinas e *Antología de poesía española* (1975-1995), di José Enrique Martínez⁵; la poesia di Vicente Cervera Salinas e *La inteligencia y el hacha* (*Un panorama poético de la Generación poética del 2000*), di Luis Antonio de Villena⁶; la poesia di Vicente Cervera Salinas e *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, di Rafael Morales Barba⁷; la poesia di Vicente Cervera Salinas e *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia. Antología*, di Ángel Luis Prieto de Paula⁸; la poesia di Vicente Cervera Salinas e *Mejorando lo presente. Poesía española última*:

² - Iuri Lotman et al.: "Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts)" in Jan Van Der Eng y Mojmir Grygar (editori): *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, Mouton, La Haya, París, 1973, pagine 1-28; Iuri Lotman: "The Content and Structure of The Concept of Literature" in *P.T. L.: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, n. 1 y 2, Instituto de Poética y Semiótica de la Universidad de Tel-Aviv, Amsterdam, 1976 [1973], pagine 329-356; Iuri Lotman: "Acerca de la semiosfera" in *Criterios*, edizione speciale di omaggio da Bajtin, n. 30, Criterios, Cuba, julio de 1984, pagine 3-22; Iuri Lotman: "Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria" in *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, n. 8, Asociación Andaluza de Semiótica, Sevilla, 1993 [1989], pagine 91-102; Iuri Lotman: *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milán, 1993 [1992]; o Lotman et al.: *Tesi sullo studio semiótico della cultura*, Patriche Editrice, Parma, 1980; Iuri Lotman y Boris Uspeki: "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura" in *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Cátedra, 2000, pagine 168-193, anche se il lavoro è del 1971.

³ - Steven Tötösy de Zepetnek: "Systemic Approaches to Literature. An Introduction with Select Bibliographies" in *Canadian Review of Comparative Literature*, n. 19, Universidad de Toronto, Toronto, junio de 1992, pagine 21-93; Itamar Even-Zohar: "La búsqueda de leyes y sus implicaciones para el futuro de la ciencia literaria" in *Criterios*, nn. 13-20, Criterios, Cuba, 1985, pagine 242-247 y Itamar Even-Zohar: "Polysystem Theory" en *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, n.1, Duke University Press, 1990, pagine 1-85; Yuri Nasónovich Tynianov: *Formalismo et Histoire littéraire, L'Âge D'Homme*, Lausanne, 1991 (comprende gli studi di 1921-1924, 1923, 1925-1927); Lubomir Dolezel: *Occidental poetics*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1990 e in Jan Mukarovsky: "Función, norma y valor estético como hechos sociales" en Llovet (ed.): *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, G. Gili, Barcelona, 1963 [1939], pagine 44-121; Jan Mukarovsky: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, ed. de Jordi Llovet, Samuel Gili, Barcelona, 1977.

⁴ - Vid. Harold Bloom: *The Western Canon. The books and Scholl of Ages*, Harcourt Brace & Company, New York, 1994; Mark Poster: *The mode of Information. Poststructuralism and Social Context*, The University of Chicago, Chicago, 1990; Barbara Herrnstein Smith: "Contingencies of value" in *Critical Inquiry*, n.10, Universidad de Chicago, Chicago, pagine 1-35; Peter Brooks: "Aesthetic and Ideology: What Happened to Poetics?" in *Critical Inquiry*, n. 20, Universidad de Chicago, Chicago, 1994, pagine 509-523; Walter Mignolo: "Canons A(nd) Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canon are we Talking About?)" in *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, n. 12, primer trimestre, Duke University Press, Durham, 1998, pagine 1-28; Hazard Adams: "Canons: Literary Criteria / Power Criteria" in *Critical Inquiry*, Universidad de Chicago, Chicago, 1988, pagine 748-764 y Edward Wadie Said: *Culture and Imperialism*, Knopf / Random House, New York, 1993; Frank Kermode: *Formas de atención*, Gedisa, Barcelona, 1988.

⁵ - José Enrique Martínez (ed.): *Antología de poesía española* (1975-1995), Castalia, Madrid, 1997.

⁶ - Luis Antonio de Villena: *La inteligencia y el hacha* (*un panorama de la Generación poética del 2000*), Visor, Madrid, 2010 (Colección Visor de poesía, 747).

⁷ - Rafael Morales Barba: *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, editorial Devenir / El otro, Madrid, 2009, primera edición (Ensayo / Artículos, 20).

⁸ - Ángel Luis Prieto de Paula (ed.): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia. Antología*, Calambur, Madrid, 2010 (Poesía, 100).

posmodernidad, humanismo y redes, di Martín Rodríguez- Gaona⁹ e, infine, la classificazione della poesia di Vicente Cervera secondo i postulati di Marina Bianchi¹⁰.

Abbiamo incluso un'analisi approssimativa degli altri libri, in cui prepareremo un'introduzione generale alle poesie, un'analisi che delimiterà in modo succinto la macrostruttura dell'opera e si concentrerà su ognuno dei nuclei tematici che la integrano; infine, un capitolo di conclusioni, in cui esamineremo gli aspetti più significativi del corpus lirico in questione.

La differenza fondamentale di questa sezione, rispetto al quarto capitolo –dedicata esclusivamente all'*anima obliqua*–, risiede nel fatto che qui non ci sono introduzioni ai decaloghi che compongono l'opera, né un'analisi altrettanto meticoloso, né un paragrafo di conclusioni; al contrario, ognuno di questi studi ha una visione generale: la linea esegetico-ermeneutica è concepita come un approccio che copre l'intera raccolta di poesie. I libri di lirica studiati sono *De aurigas inmortales*¹¹, *La partitura*¹² y *Escalada y otros poemas*¹³.

L'arte poetica di *El alma oblicua*¹⁴ prevede uno studio individualizzato e immanente di ciascuna delle poesie che compongono questa opera, anche se, in seguito, l'analisi esegetico-ermeneutica¹⁵ sarà effettuato a partire dai parametri descritti nell'introduzione di ciascuno dei decaloghi, che rappresentano l'elemento che compone le dinamiche creative e veicolari e l'etichetta che dà coesione a ognuno dei quattro paradigmi che compongono il tessuto del libro di poesie. La descrizione aprioristica è essenziale e deve essere intrapresa dall'esordio, poiché questo strumento dovrebbe consentire la visione complessiva di ciascuno dei quattro decaloghi già menzionati. Ognuna di queste sezioni conterrà i seguenti punti: l'introduzione che permetterà di

⁹ -. Martín Rodríguez-Gaona: *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*, Caballo de Troya (sello de Random House Mondadori), Barcelona, 2010, primera edición.

¹⁰ -. Marina Bianchi: "La poesía del logos de Vicente Cervera Salinas" in *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericana*, n. 3, Facoltà di Studi Umanistici (Università degli Studi di Milano), Milán, 2013, pagine 201-218 <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>> (25-09-2017).

¹¹ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, con prólogo de Antonio Colinas, V Centenario. Comisión de Murcia, Murcia, 1993, (Colección Carabelas, 3).

¹² -. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, con prólogo de Antonio Requeni, Vitruvio, 201.

¹³ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, con prólogo de José Emilio Pacheco, Verbum, Madrid, 2010.

¹⁴ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, Verbum, Madrid, 2003.

¹⁵ -. Vid. Adriano Fabris: *El giro lingüístico: hermenéutica y análisis del lenguaje*, trad. Mercedes Sarabia, Akal, Madrid, 2001 (Akal Hipecu, 56).

definire la linea di analisi, l'esame, seguendo la traccia tematica scelta nel punto precedente e un capitolo di conclusioni per ciascuna delle sezioni specifiche.¹⁶

Seguendo questa meccanica, nell'arte poetica di "Oblique" (primo nucleo tematico-compositivo dell'*anima obliqua*), la prassi sarà studiare la circonlocuzione e lo stratagemma come tracce dell'esercizio del pensiero. La sezione consisterà nelle seguenti epigrafi: descrizione ermeneutica, analisi dei testi e conclusioni.

Nell'arte poetica di "Gramática" (secondo nucleo tematico-compositivo dell'*anima obliqua*), con caratteristiche analoghe alla metodologia descritta nel punto precedente, previa approssimazione a un significato di *ars recte dicendi*, si studierà il modello costruttivo su cui si basa la creazione di questa selezione di poesie: attraverso gli usi della grammatica nella sua relazione con il demiurgo poetico.

Con l'arte poetica di "Cautiva" (terzo nucleo tematico-compositivo di questa opera), studieremo, previa approssimazione a un significato di 'Cautiva', il modello costruttivo che risiede nella reinterpretazione del misticismo come elemento conduttore isotopico, all'interno di un piano metafisico-esistenziale scelto dal demiurgo poetico come atteggiamento vitale nella sua conquista verso la via della perfezione.

Per l'arte poetica di "Panóptica" (quarto nucleo tematico-compositivo di questo libro), il filo interpretativo è quello dell'accettazione dello 'Io poetico della metamorfosi che implica la trasformazione della vita nel teatro, attraverso la sua messa in scena per mezzo dell'artificio del 'panópticon' e la conversione del verso in spettacolo teatrale (scenario).

Per quanto riguarda le conclusioni finali, non sono percepite raccogliere come raccolta delle idee principali dell'indagine, ma come un momento per chiarire come questa tesi abbia contribuito alla conoscenza, nonché per elaborare un modello d'arte poetica che definisca il lavoro di Vicente Cervera Salinas nel suo contesto.

Infine, l'epigrafe della bibliografia è circoscritta a tre sfere: quella primaria, relativa ai libri di produzione dell'autore; la secondaria, che raccoglie gli studi e le recensioni sul poeta; e il terziario, che coincide con la manualistica.

¹⁶ -. Abbiamo già utilizzato questo sistema di lavoro in altri saggi: Miguel Ángel Rubio Sánchez: "El conceptismo, el tiempo y la otredad como alma de creación en *Ánima mía*, de Carlos Marzal" in *Cartaphilus. Revista en investigación en crítica estética*, vol. 5, 2009, EDITUM (Universidad de Murcia), Murcia, pagine 152-166 <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/69801/67281>> (24-12-2017); "El arte poética de *Sueño del origen*, de Eloy Sánchez Rosillo" in *Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, n. XXI, Julio 2011, Universitat di Murcia <<https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/peri-rosillo.htm>> (24-12-2017) y *Geografía de la luz: poesía última de Eloy Sánchez Rosillo*, Chamán ediciones, Albacete, 2017 (Chamanes en trance, 1).

Per quanto riguarda la terminologia, gli studi di riferimento provengono dalla Linguistica del Testo; per esempio, sono stati utili la demarcazione di "genotesto" e "fenotesto" proposta da J. Kristeva¹⁷; il modello di TeSWeSt (*Text –Struktur Welt – Struktur Theorie*), di Janos S. Petöfi, a partire dal quale strutturiamo il trattato con un doppio sfondo, concependo il testo come espressione del mondo da cui deriva la qualificazione delle caratteristiche 'cotestual' (inerente al linguaggio e di caratteristiche sintattico-semantici, fonologico-fonologici ...) e 'contestuale' (aspetti semantico-estensivi).

Dal punto di vista poetico e letterario, useremo la demarcazione teorica di Teun Adrianus Van Dijk¹⁸ e il suo contributo relativo alle macrostrutture testuali che riduce il testo a una minima unità sintattico-semantica.

La teoria delle tipologie testuali di Antonio García Berrio¹⁹ ci fornisce invece uno schema scientifico che renderà possibile lo studio dell'*anima obliqua* secondo decaloghi originati da schemi semantici che governano la loro congruenza macrostrutturale. A causa delle esigenze della pratica ermeneutica e comparativa, raccogliamo anche il concetto di microstruttura e di struttura come livelli gradualmente per raggiungere il profilo.²⁰

La linguistica del testo è una corrente agglutinante e raccoglie le precedenti correnti di studio, dà loro una maggiore versatilità e trascende i loro limiti:

[...] constatará el lector que todas las tendencias han dejado su depósito, precipitando lo mejor de su entidad: el estructuralismo europeo y americano, el generativismo ortodoxo y renovado, la semántica balbuciente de hace veinte años y la semántica indiscriminable de nuestros días, la fonología, la poética y la lingüística del texto. Pero lo realmente singular de ese filtro, a tal respecto, es que ha sabido evadirse a los hábitos generalizados; se ha acogido en profundidad, discutiendo hasta sus últimas consecuencias, todo lo realmente productivo dentro

¹⁷ -. Vid. Julia Kristeva: *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1978, págs. 239-240 ed *El texto de la novela*, Lumen, Madrid, 1974.

¹⁸ -. Teun Adrianus Van Dijk: *Some Aspects of Text Grammars*, Mouton, La Haya, 1972.

¹⁹ -. Vid. Antonio García Berrio: "Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el *carpe diem*" in Antonio García Berrio y János Sándor Petöfi: *Lingüística del texto y crítica literaria*, cit., pagine 367-430 y "Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico" in *Revista de Filología Española*, n. LX, CSIC, Madrid, 1978-1980, pagine 23-157.

²⁰ -. Da questo modello analitico abbiamo fatto pratica in Miguel Ángel Rubio Sánchez: *Análisis por redes isotópicas, con apoyo de elementos pictórico-fotográficos, del texto "La aurora" de Nueva York, de Federico García Lorca*, (documento incluso negli archivi della Fondazione Federico García Lorca, Liberlibro.com, Albacete, 2012).

del propio sistema lingüístico de Estanislao Ramón Trives. Singularmente destacaría yo aquí la permanente fidelidad a un conjunto de sistemas, como el de A. J. Greimas [...]. En tal sentido, y como conocedor personal del tema, puedo testimoniar que Trives –cuyo componente de mira central es sobre todo el componente semántico– ha buceado mejor que nadie en España, y aún diría que en todo el mundo, en sistemas semánticos tan personales y complejos como el de Klaus Heger; preservando igualmente la profundidad de las precisiones de afamados lingüistas como Eugenio Coseriu de la automatizada trivialidad a las que les condena fatalmente su propia fama, al hacerlos pasto y paso obligado de legiones de lectores y citantes de oficio.²¹

Per questo motivo, citiamo come divulgatori di questi studi Enrique Bernárdez²², Robert-Alain de Beugrande e Wolfgang Ulrich Dressler,²³ José María Jiménez Cano²⁴, la dottrina di Agustín Vera Luján²⁵, che fornisce una proiezione pratica dalle analisi semiologiche nei testi narrativi nel loro insieme, di Tomás Albaladejo Mayordomo²⁶, che ha parlato della relazione tra Linguistica e Teoria della Letteratura, e di Estanislao Ramón Trives, che discute sulla condizione linguistica della Poetica, per garantire una visione complessiva di produzioni liriche di un periodo specifico:

Una vez más queremos romper una lanza –tantas hay que quebrar siempre en un medio científico como el nuestro, tan propicio a cómodas sorderas– a favor de la condición lingüística de la Poética –en la acepción actual en curso de este término–, o, hasta si se quiere, incluso la Estilística, al menos en sus versiones menos triviales y lírico-parafrásticas. No nos cansemos, digámoslo en corto y por derecho:

²¹ -. Antonio García Berrio: “Prólogo” in Estanislao Ramón Trives: *Aspectos de Semántica Lingüístico-Textual*. Istmo- Alcalá, Madrid, 1979, pag. 1.

²² -. Enrique Bernárdez: *Introducción a la lingüística del texto*, Espasa Calpe, Madrid, 1982.

²³ -. Vid. Robert-Alain de Beugrande y Wolfgang Ulrich Dressler: *Introducción a la lingüística del texto*, Ariel, Barcelona, 1997.

²⁴ -. José María Jiménez Cano: “Apuntes Históricos sobre la introducción de los modelos textuales en España” in *Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, n. IV, Universidad de Murcia, Murcia, noviembre di 2002 <
<https://www.um.es/tonosdigital/znum4/xxvaniversario/Apunteshistoricos.htm>> (14-12-2017)

²⁵ -. Vid. Agustín Vera Luján: “El concepto de *texto* en la semiología de la narración” in *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XVII, n. 1 y 2, Universidad de Murcia, Murcia, edizione de 1984, pagine 3-30.

²⁶ -. Vid. Tomás Albaladejo Mayordomo: “Considerazione sulla teoria linguistica testuale” in *Studi italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, anno VII, n. 3, Pacini editori, Roma, 1978, pagine 359-382 y Tomás Albaladejo Mayordomo y Antonio García Berrio: “Lingüística del texto” in *Introducción a la lingüística del texto*, Alhambra Universidad, Madrid, 1983, pag. 13.

nunca se ha argumentado racionalmente en virtud de qué profundas razones no se ha negado jamás en España el estatuto de sesudamente lingüísticas, por ejemplo, a las reflexiones –con mucha frecuencia irrelevantes– sobre las peculiaridades de habla de cualquier mal hablante analfabeto del castellano, y se ha relegado efectivamente a la periferia de la disciplina cualquier estudio, por muy valioso que fuera, sobre las virtudes expresivas de Quevedo o Cervantes, o sobre la estructura sintáctico-semántica de la argumentación en *El Buscón* o en los sonetos del siglo XVI [...] En el sentido de tal discusión, pensamos que Trives se adelanta incontrovertiblemente a establecer la necesaria incardinación lingüística de la analítica poética. Bien es cierto que entre los teóricos de la literatura, y también entre muchos prudentes cultivadores entusiastas y asiduos de la Poética lingüística, no han faltado los escrúpulos respecto a la validez exclusiva y exhaustiva, desde el punto de vista estético-artístico, de la analítica lingüística de textos poéticos; pero tales reparos, producto de una sutil autocrítica que en gran medida compartimos Trives y yo mismo, no tienen nada que ver con la cuestión, a todas luces incontrovertible, de que los textos literarios son textos de lengua, y aun textos privilegiados de lengua, susceptibles como cualesquiera otros, y aún mucho más que otros cualesquiera, de análisis y reflexión lingüísticos. Así, pues, sin constituir interpretaciones primariamente poético-lingüísticas, sino análisis lingüístico-poéticos, los estudios de Trives sobre los textos de *El Lazarillo*, Quevedo, Unamuno, etc., incluidos en esta obra, esperamos no ya que pesen decisivamente en la definitiva implantación entre nosotros de la conciencia inversa a la tradicional antes denunciada –contra lo cual juegan muchos intereses extracientíficos–, sino que contribuyan al menos a imponer un decoroso modo de creciente cautela contra las simplistas exclusiones rutinarias de la analítica de textos literarios como analítica no lingüística.²⁷

²⁷ -. Antonio García Berrio: “Prólogo” in Estanislao Ramón Trives: *Aspectos de Semántica Lingüístico-Textual*. Cit., pagine 4 y 5.

Infine, ho fatto ricorso agli strumenti della retorica rispetto alle operazioni creative del discorso²⁸ e alle procedure stilistiche,²⁹ praticate apparentemente a livello di superficie testuale, ma che spiegano le strategie tratteggiate nelle fasi precedenti e successive.³⁰

Introducción.

Conocí a Vicente Cervera Salinas allá por el año 2002, cuando asistí como discente a *Narrativa del mundo hispánico*, materia cuya docencia regentaba nuestro escaldo, y quedé prendado de la magia de su puesta en escena, de su sabiduría y de su humildad. En los años siguientes concurrí a sus clases de *Cuento hispanoamericano*, a *Poesía y teatro hispanoamericano* y, en quinto de carrera, a *Ensayo hispanoamericano*. Durante esos años recuerdo haber leído por vez primera *El alma oblicua*, pero no me caló del modo que lo haría más tarde.

Desde que finalicé la Licenciatura de Filología Hispánica hasta la confección de esta tesis, estuve realizando estudios de poesía española (centrados en la poética de Eloy

²⁸ -. José Luis García Barrientos: *El lenguaje literario I. La comunicación literaria*, Arco Libros, Madrid, 1998, tercera edición; Bice Mortara Garavelli: *Manual de retórica*, Cátedra, Madrid, 2015; Antonio Azaustre y Juan Casas: *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 2015.

²⁹ -. José Luis García Barrientos: *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Arco Libros, Madrid, 2ª edición (Colección Cuadernos de Lengua Española, 56).

³⁰ -. Eseguiamo prassi di questo metodo di lavoro in Miguel Ángel Rubio Sánchez: “Análisis de la ‘dispositio’ a través de los motivos de la ‘inventio’ en el poema ‘Don de la ebriedad’, de Claudio Rodríguez” in *Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, n. 23, noviembre de 2012, Universidad de Murcia, Murcia <<http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/estudios-26-dispositio.htm>> (14-12-2017), dove la formalizzazione ermeneutica era incardinata dal ritrovamento dell'esegesi originale del poema, e si trattava di dare un resoconto dello sviluppo dei motivi dell'*inventio* nel corso della *dispositio*. Per realizzare questo scopo, è stata definita la macrostruttura e gli questioni che si derivano sono stati delimitati. La finalità di queste procedure di approccio testuale era interpretare il loro successivo trattamento nella preparazione dell'evento poetico. Per l'elaborazione dei nostri progetti di ricerca, così come per quello che ci riguarda, abbiamo avuto in mente gli orientamenti riguardanti le basi retoriche della poetica (pagine 11-18) in José María Pozuelo Yvancos: *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1994, quarta edizione y anche in *op. cit.* los capítulos “La Neorretórica y los recursos del lenguaje literario” (pagine 159-177) y “La estructura y pragmática del texto literario” (pagine 195-213), dove sono chiariti aspetti accatastati come le isotopie, i *couplings*... Allo stesso modo, ci assiste come base teorica José María Pozuelo Yvancos: *La invención literaria. Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2014, especialmente il capítulo 1 (El otro Garcilaso. En torno a la Canción III), pagine 11-24; el capítulo 2 (La *Fábula de Polifemo y Galatea* como poema narrativo), pagine 25-40; il capítulo 7 (Quevedo y la retórica), pagine 93-98; il capítulo 8 (la construcción retórica del soneto quevediano), pagine 99-112 y La *Agudeza y Arte de ingenio*, primera neorretórica), pagine 123-134; di importanza radicale è il sistema impiegato da José María Pozuelo Yvancos: “Pragmática, poesía y metapoesía en «El poeta» de Vicente Aleixandre” in *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009 (Estudios de Literatura, 40), pagine 141-160 y “José Hierro: Cantando en Yiddish” in *ibid.*, pagine 195-208. Di uguale importanza sono gli studi di Francisco Javier Díez de Revenga: *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013 y *Poetas españoles del siglo XXI. Aproximaciones al mapa poético actual*, Calambur, Barcelona, 2016 (Selecta Philologica, 1).

Sánchez Rosillo y Carlos Marzal) y de otra índole, de los que siempre le pedí a Cervera Salinas su supervisado y algunas sugerencias iluminativas paratextuales y textuales.

El hecho que me incardinaria al curso de esta investigación de manera definitiva fue el festival de poesía Fractal en el año 2011, cuando nuestro vate me regaló un ejemplar de *El alma oblicua*, que despertó un interés nuevo por su poesía y que me llevó a realizar esta tesis doctoral. Primero apareció publicado en *Tonos digital*³¹ un ensayo sobre el primer decálogo de esa obra, que se ha rescatado, retocado y reformulado para la ocasión. Para sortear positivamente estas lides, cursé el Máster de Literatura Comparada Europea, como medio de acceso a los estudios de doctorado, y en esta hazaña filológica me hallo.

El objetivo principal de esta introducción será el de elaborar una descripción general del trabajo que se va a desarrollar a lo largo de la tesis; se hará especial hincapié en justificar por qué he elegido como centro de la investigación el poemario *El alma oblicua*, aunque también se estudien el resto de obras líricas. El libro es una labor de síntesis de la trayectoria del autor y es el corpus más conocido y traducido, que ha posibilitado que Vicente Cervera Salinas adquiriera una proyección ya no sólo nacional, sino internacional, ya que ha sido traducido al francés³², al italiano³³, al portugués³⁴ y, en la actualidad, se espera que se traduzca también al inglés.

Nos parece relevante justificar la metodología que utilizaremos para llevar a cabo el trabajo interpretativo. El objeto de esta investigación se centrará en la obra poética de Cervera Salinas, que abarca desde la década de los noventa hasta el año 2010; dejo fuera el poemario que se supone que aparecerá en breve, puesto que en la actualidad nuestro autor todavía está trabajando en él.

Para la confección de la bio-bibliografía, partiendo del hecho de que no hay nada escrito sobre el capítulo de vivencias que motiva la gestación de los poemarios –ni por el poeta, ni por otra suerte de estudiosos–, recurriremos a la figura del autor, con el fin de que nos proporcione una serie de datos biográficos que nos posibiliten ir contextualizando

³¹ -. Miguel Ángel Rubio Sánchez: “El arte poética de “oblicua” (primer núcleo temático-compositivo de *El alma oblicua*)” en *Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, n. 22, enero de 2012, Universidad de Murcia, Murcia.

<https://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/peri-rubio_arte_poetica.htm> (11-12-2017).

³² -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *L'âme oblique*, trad. al francés de Marie-Ange Sánchez e Pablo López Martínez, ilustraciones de Julio Silva, prólogo de Françoise Morcillo, Editions du Paquebot, París, 2010.

³³ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *L'anima oblicua*, trad. it. de Elsa Rovidone, prólogo de Gabriele Morelli, Levante Editori, Bari, 2008 y vid. Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, edición crítica, selección de textos y traducción de Marina Bianchi e Mario Francesco Benvenuto, Iride, Soveria Mannelli, 2013.

³⁴ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *Alma obliqua*, trad. en portugués de Rodrigo de Rosa, con audio-libro bilingüe, Terracota, Sao Paulo, 2012.

la obra de acuerdo al devenir de sus días. El criterio será el de agrupar estas vivencias por décadas, expuestas de manera diacrónica. El eje de vertebración de este apartado estriba en dirimir la interrelación entre el caudal de lecturas, los afanes creadores, la formación y legado de los ancestros.

En el apartado de la contextualización, abordaremos cómo los problemas aledaños a la teoría del canon³⁵ han dictado que la poesía de Vicente Cervera Salinas no haya sido encumbrada con la celeridad que debiera por motivos de diversa índole. Para ello, rastreadremos las antologías más relevantes y las principales tendencias de la lírica española desde finales de los ochenta hasta el 2010, fecha en la que Vicente Cervera Salinas publica su último poemario.

Ahí trataremos de contextualizar la lírica de nuestro rapsoda dentro de las líneas rastreadas. El esquema sería éste: el deslinde de la figura de Vicente Cervera Salinas respecto a las disertaciones que plantea el canon actual (Iuri Lotman³⁶, las teorías sistémicas³⁷, la línea norteamericana³⁸...); la poesía de Vicente Cervera Salinas versus

³⁵ -. Vid. José María Pozuelo Yvancos: "El canon en la teoría literaria contemporánea" en *Eutopías*, 2ª época, Vol. 108, Ediciones Episteme (Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica), Valencia, 1995 (cuaderno de trabajo) y en José María Pozuelo Yvancos y Rosa María Aradra Sánchez: *Teoría del canon y literatura española*, Cátedra, Madrid, 2000, primera edición.

³⁶ -. Iuri Lotman et al.: "Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts)" en Jan Van Der Eng y Mojmir Grygar (eds.): *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, Mouton, La Haya, París, 1973, págs. 1-28; Iuri Lotman: "The Content and Structure of The Concept of Literature" en *P.T. L: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, n. 1 y 2, Instituto de Poética y Semiótica de la Universidad de Tel-Aviv, Amsterdam, 1976 [1973], págs. 329-356; Iuri Lotman: "Acerca de la semiosfera" en *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, n. 30, Criterios, Cuba, julio de 1984, págs. 3-22; Iuri Lotman: "Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria" en *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, n. 8, Asociación Andaluza de Semiótica, Sevilla, 1993 [1989], págs. 91-102; Iuri Lotman: *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milán, 1993 [1992]; o Lotman et al.: *Tesi sullo studio semiótico della cultura*, Patriche Editrice, Parma, 1980; Iuri Lotman y Boris Uspeki: "Sobre el mecanismo semiótico de la cultura" en *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Cátedra, 2000, págs. 168-193, aunque el trabajo es del 1971.

³⁷ -. Steven Tötösy de Zepetnek: "Systemic Approaches to Literature. An Introduction with Select Bibliographies" en *Canadian Review of Comparative Literature*, n. 19, Universidad de Toronto, Toronto, junio de 1992, págs. 21-93; Itamar Even-Zohar: "La búsqueda de leyes y sus implicaciones para el futuro de la ciencia literaria" en *Criterios*, nn. 13-20, Criterios, Cuba, 1985, págs. 242-247 y Itamar Even-Zohar: "Polysystem Theory" en *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, n.1, Duke University Press, 1990, págs. 1-85; Yuri Nasónovich Tynianov: *Formalisme et Histoire littéraire, L'Âge D'Homme*, Lausanne, 1991 (incluye los estudios de 1921-1924, 1923, 1925-1927); Lubomir Dolezel: *Occidental poetics*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1990 y en Jan Mukarovsky: "Función, norma y valor estético como hechos sociales" en Llovet (ed.): *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, G. Gili, Barcelona, 1963 [1939], págs. 44-121; Jan Mukarovsky: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, ed. de Jordi Llovet, Samuel Gili, Barcelona, 1977.

³⁸ -. Vid. Harold Bloom: *The Western Canon. The books and Scholl of Ages*, Harcourt Brace & Company, New York, 1994; Mark Poster: *The mode of Information. Poststructuralism and Social Context*, The University of Chicago, Chicago, 1990; Barbara Herrnstein Smith: "Contingencies of value" en *Critical Inquiry*, n. 10, Universidad de Chicago, Chicago, págs. 1-35; Peter Brooks: "Aesthetic and Ideology: What Happened to Poetics?" en *Critical Inquiry*, n. 20, Universidad de Chicago, Chicago, 1994, págs. 509-523; Walter Mignolo: "Canons A(nd) Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canon are we Talking About?)"

Antología de poesía española (1975-1995), de José Enrique Martínez³⁹; la poesía de Vicente Cervera Salinas versus *La inteligencia y el hacha* (*Un panorama poético de la Generación poética del 2000*), de Luis Antonio de Villena⁴⁰; la poesía de Vicente Cervera Salinas y *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, de Rafael Morales Barba⁴¹; La poesía de Vicente Cervera Salinas versus *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia. Antología*, de Ángel Luis Prieto de Paula⁴²; la poesía de Vicente Cervera Salinas versus *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*, de Martín Rodríguez- Gaona⁴³ y, finalmente, la clasificación de la poesía de Vicente Cervera desde los postulados de Marina Bianchi⁴⁴.

Hemos incluido un análisis aproximativo de los otros libros poéticos, donde confeccionaremos una introducción general a los poemarios, un cuerpo analítico en el que aparecerá de manera sucinta la delimitación de la macroestructura de la obra y un análisis de cada uno de los núcleos temáticos que lo integran; finalmente, un capítulo de conclusiones, en el que reseñaremos los aspectos más significativos del hábeas lírico en cuestión.

La diferencia fundamental de este epígrafe, respecto al cuatro –dedicado en exclusiva a *El alma oblicua*–, radica en que aquí no existe una introducción para cada uno de los decálogos que conforman la obra, ni tampoco se persigue un análisis minucioso, ni por consiguiente hay un capítulo de conclusiones para cada uno de los paradigmas, sino que cada uno de estos estudios tiene una visión general: la línea exegético-hermenéutica se concibe como una aproximación que abarca todo el poemario.

en *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, n. 12, primer trimestre, Duke University Press, Durham, 1998, págs. 1-28; Hazard Adams: “Canons: Literary Criteria / Power Criteria” en *Critical Inquiry*, Universidad de Chicago, Chicago, 1988, págs. 748-764 y Edward Wadie Said: *Culture and Imperialism*, Knopf / Random House, New York, 1993; Frank Kermode: *Formas de atención*, Gedisa, Barcelona, 1988.

³⁹ -. José Enrique Martínez (ed.): *Antología de poesía española* (1975-1995), Castalia, Madrid, 1997.

⁴⁰ -. Luis Antonio de Villena: *La inteligencia y el hacha* (*un panorama de la Generación poética del 2000*), Visor, Madrid, 2010 (Colección Visor de poesía, 747).

⁴¹ -. Rafael Morales Barba: *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, editorial Devenir / El otro, Madrid, 2009, primera edición (Ensayo / Artículos, 20).

⁴² -. Ángel Luis Prieto de Paula (ed.): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia. Antología*, Calambur, Madrid, 2010 (Poesía, 100).

⁴³ -. Martín Rodríguez-Gaona: *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*, Caballo de Troya (sello de Random House Mondadori), Barcelona, 2010, primera edición.

⁴⁴ -. Marina Bianchi: “La poesía del logos de Vicente Cervera Salinas” en *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n. 3, Facoltà di Studi Umanistici (Università degli Studi di Milano), Milán, 2013, págs. 201-218 <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>> (25-09-2017).

Los libros de poesía estudiados son *De aurigas inmortales*⁴⁵, *La partitura*⁴⁶ y *Escalada y otros poemas*⁴⁷.

Sobre el arte poética de *El alma oblicua*⁴⁸, se trata de un estudio individualizado e inmanente de cada uno de los poemas que conforman esa obra, aunque con posterioridad, el análisis exegético-hermenéutico⁴⁹ se llevará a cabo desde los parámetros esbozados en la introducción de cada uno de los decálogos, por ser éste el elemento que conforma la dinámica creativa y vehicular, además de ser el marbete que le otorga la cohesión a cada uno de los cuatro paradigmas del entramado del poemario. Por ello, es primordial la descripción apriorística, por ser éste el elemento o herramienta que posibilita la visión de conjunto de cada uno de los cuatro decálogos. Cada uno de estos apartados ha de contener los siguientes puntos: la introducción que permite definir la línea de análisis, el análisis siguiendo el trenzado temático elegido en el punto anterior y un capítulo de conclusiones para cada uno de los apartados en concreto.⁵⁰

Siguiendo esta mecánica, en el arte poética de “Oblicua” (primer núcleo temático-compositivo de *El alma oblicua*), la praxis se acometerá estudiando el circunloquio y el ardid como huellas del ejercicio del pensamiento. El apartado constará de los siguientes epígrafes: descripción hermenéutica, análisis de los textos y conclusiones.

En el arte poética de “Gramática” (segundo núcleo temático-compositivo de *El alma oblicua*), con análogas características a la metodología acuñada en el punto anterior, previa aproximación a un significado de *ars recte dicendi*, se estudiará el modelo constructivo en el cual se fundamenta la creación de este conjunto de poemas: mediante los usos de la gramática en su relación con el demiurgo poético.

Con el arte poética de “Cautiva” (tercer núcleo temático-compositivo de *El alma oblicua*), se estudiará, previa aproximación a un significado de ‘Cautiva’, el modelo

⁴⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, con prólogo de Antonio Colinas, V Centenario. Comisión de Murcia, Murcia, 1993 (Colección Carabelas, 3).

⁴⁶ -. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, con prólogo de Antonio Requeni, Vitruvio, 201.

⁴⁷ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, con prólogo de José Emilio Pacheco, Verbum, Madrid, 2010.

⁴⁸ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, Verbum, Madrid, 2003.

⁴⁹ -. Vid. Adriano Fabris: *El giro lingüístico: hermenéutica y análisis del lenguaje*, trad. Mercedes Sarabia, Akal, Madrid, 2001 (Akal Hipecu, 56).

⁵⁰ -. Este sistema de trabajo ya lo hemos utilizado en otros trabajos: Miguel Ángel Rubio Sánchez: “El conceptismo, el tiempo y la otredad como alma de creación en *Ánima mía*, de Carlos Marzal” en *Cartaphilus. Revista en investigación en crítica estética*, vol.5, 2009, EDITUM (Universidad de Murcia), Murcia, págs. 152-166 <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/69801/67281>> (24-12-2017); “El arte poética de *Sueño del origen*, de Eloy Sánchez Rosillo” en *Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, n. XXI, Julio 2011, Universidad de Murcia <<https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/peri-rosillo.htm>> (24-12-2017) y *Geografía de la luz: poesía última de Eloy Sánchez Rosillo*, Chamán ediciones, Albacete, 2017 (Chamanes en trance, 1).

constructivo que estriba en la reinterpretación de la mística como elemento isotópico-conductor, dentro del plan metafísico-existencial que el demiurgo poético erige como actitud vital en su conquista hacia el camino de perfección.

Para el arte poético de “Panóptica” (cuarto núcleo temático-compositivo de *El alma oblicua*), el hilo interpretativo-vertebrador es el de la aceptación, por parte del yo poético, de la metamorfosis que implica la transformación de la vida en teatro, mediante su puesta en escena a través del artificio de la panóptica, y la conversión del poema en escenario.

En lo concerniente a las conclusiones finales, se intuye como un epígrafe previsto no para recolectar las principales ideas de la investigación, sino como un momento para aclarar cómo esta tesis ha contribuido al saber, así como para elaborar un modelo de arte poética que defina el quehacer de Vicente Cervera Salinas en su contexto.

Finalmente, el epígrafe de la bibliografía se circunscribe a tres orbes: la primaria, concerniente a los libros de producción del autor; la secundaria, aledaña a lo que se ha reseñado sobre el vate; y la terciaria, la manual.

En lo concerniente a la terminología, los estudios de referencia proceden de la Lingüística del Texto; por ejemplo, serán productivos el deslinde entre “genotexto” y “fenotexto” disertado por J. Kristeva⁵¹; el modelo de la TeSWeSt (*Text –Struktur Welt – Struktur Theorie*), de Janos S. Petöfi⁵², que nos permite vertebrar el tratado con un doble trasfondo, al concebir el texto como expresión del mundo de la que surge la matización entre rasgos cotextuales (inherentes al discurso y de calado sintáctico-semántico, fonofonológico...) y contextuales (aspectos semánticos-extensionales).

Desde un punto de vista propiamente poético y literario, nos serviremos de los deslindes teóricos de Teun Adrianus Van Dijk⁵³ y sus aportaciones relativas a las macroestructuras textuales⁵⁴, que reducen el texto a una unidad sintáctico-semántico mínima.

La teoría de las tipologías textuales de Antonio García Berrio⁵⁵ será crucial en posibilitarnos el estudio, en *El alma oblicua*, de los decálogos desde patrones semánticos

⁵¹ -. Vid. Julia Kristeva: *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1978, págs. 239-240, aunque de manera previa lo hallamos en *El texto de la novela*, Lumen, Madrid, 1974.

⁵² -. Vid. “Una teoría textual formal y semiótica como teoría integrada del lenguaje natural” en János Sándor Petöfi y Antonio García Berrio: *Lingüística del texto y crítica literaria*, Comunicación, Madrid, 1978, págs. 127-145; János Sándor Petöfi y Antonio García Berrio: “Estructura y función del componente gramatical de la teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo” en *Lingüística del texto y crítica literaria*, cit., págs. 147-189.

⁵³ -. Teun Adrianus Van Dijk: *Some Aspects of Text Grammars*, Mouton, La Haya, 1972.

⁵⁴ -. Vid. *op. cit.* y *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Cátedra, Madrid, 1980.

⁵⁵ -. Vid. Antonio García Berrio: “Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el *carpe diem*” en Antonio García Berrio y János Sándor Petöfi: *Lingüística del texto y crítica literaria*, cit., págs. 367-430

que rigen su congruencia macroestructural. Por exigencia propias de la praxis hermenéutica y comparativa, recogeremos también el concepto de microestructura y el de estructura como niveles graduales para llegar al reseñado.⁵⁶

La Lingüística del Texto es una corriente aglutinante y recolecta las corrientes de estudio anteriores, les da una mayor versatilidad y trasciende sus límites:

[...] constatará el lector que todas las tendencias han dejado su depósito, precipitando lo mejor de su entidad: el estructuralismo europeo y americano, el generativismo ortodoxo y renovado, la semántica balbuciente de hace veinte años y la semántica indiscriminable de nuestros días, la fonología, la poética y la lingüística del texto. Pero lo realmente singular de ese filtro, a tal respecto, es que ha sabido evadirse a los hábitos generalizados; se ha acogido en profundidad, discutiendo hasta sus últimas consecuencias, todo lo realmente productivo dentro del propio sistema lingüístico de Estanislao Ramón Trives. Singularmente destacaría yo aquí la permanente fidelidad a un conjunto de sistemas, como el de A. J. Greimas [...]. En tal sentido, y como conocedor personal del tema, puedo testimoniar que Trives –cuyo componente de mira central es sobre todo el componente semántico– ha buceado mejor que nadie en España, y aún diría que en todo el mundo, en sistemas semánticos tan personales y complejos como el de Klaus Heger; preservando igualmente la profundidad de las precisiones de afamados lingüistas como Eugenio Coseriu de la automatizada trivialidad a las que les condena fatalmente su propia fama, al hacerlos pasto y paso obligado de legiones de lectores y citantes de oficio.⁵⁷

Por ello, rescatamos como difusores de estos estudios a Enrique Bernárdez⁵⁸, Robert-Alain de Beugrande y Wolfgang Ulrich Dressler⁵⁹ y a José María Jiménez Cano⁶⁰,

y “Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico” en *Revista de Filología Española*, n. LX, CSIC, Madrid, 1978-1980, págs. 23-157.

⁵⁶ -. De este modelo analítico hicimos praxis en Miguel Ángel Rubio Sánchez: *Análisis por redes isotópicas, con apoyo de elementos pictórico-fotográficos, del texto "La aurora" de Nueva York, de Federico García Lorca*, (documento incluido en los archivos de la Fundación Federico García Lorca, editorial Liberlibro.com, Albacete, 2012).

⁵⁷ -. Antonio García Berrio: “Prólogo” en Estanislao Ramón Trives: *Aspectos de Semántica Lingüístico-Textual*. Istmo- Alcalá, Madrid, 1979, pág. 1.

⁵⁸ -. Enrique Bernárdez: *Introducción a la lingüística del texto*, Espasa Calpe, Madrid, 1982.

⁵⁹ -. Vid. Robert-Alain de Beugrande y Wolfgang Ulrich Dressler: *Introducción a la lingüística del texto*, Ariel, Barcelona, 1997.

⁶⁰ -. José María Jiménez Cano: “Apuntes Históricos sobre la introducción de los modelos textuales en

y retomamos la doctrina de Agustín Vera Luján⁶¹, quien le da una proyección práctica a los análisis semiológicos en textos narrativos en conjunto, de Tomás Albaladejo Mayordomo⁶², que disertó las relaciones entre Lingüística y Teoría de la Literatura, y de Estanislao Ramón Trives, que arguye sobre la condición lingüística de la Poética, para otorgar visiones de conjunto sobre producciones líricas de una época en concreto:

Una vez más queremos romper una lanza –tantas hay que quebrar siempre en un medio científico como el nuestro, tan propicio a cómodas sorderas– a favor de la condición lingüística de la Poética –en la acepción actual en curso de este término–, o, hasta si se quiere, incluso la Estilística, al menos en sus versiones menos triviales y lírico-parafrásticas. No nos cansemos, digámoslo en corto y por derecho: nunca se ha argumentado racionalmente en virtud de qué profundas razones no se ha negado jamás en España el estatuto de sesudamente lingüísticas, por ejemplo, a las reflexiones –con mucha frecuencia irrelevantes– sobre las peculiaridades de habla de cualquier mal hablante analfabeto del castellano, y se ha relegado efectivamente a la periferia de la disciplina cualquier estudio, por muy valioso que fuera, sobre las virtudes expresivas de Quevedo o Cervantes, o sobre la estructura sintáctico-semántica de la argumentación en *El Buscón* o en los sonetos del siglo XVI [...] En el sentido de tal discusión, pensamos que Trives se adelanta incontrovertiblemente a establecer la necesaria incardinación lingüística de la analítica poética. Bien es cierto que entre los teóricos de la literatura, y también entre muchos prudentes cultivadores entusiastas y asiduos de la Poética lingüística, no han faltado los escrúpulos respecto a la validez exclusiva y exhaustiva, desde el punto de vista estético-artístico, de la analítica lingüística de textos poéticos; pero tales reparos, producto de una sutil autocrítica que en gran medida compartimos Trives y yo mismo, no tienen nada que ver con la cuestión, a todas luces incontrovertible, de que los textos

España” en *Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, n. IV, Universidad de Murcia, Murcia, noviembre de 2002 <
<https://www.um.es/tonosdigital/znum4/xxvaniversario/Apunteshistoricos.htm>> (14-12-2017)

⁶¹ -. Vid. Agustín Vera Luján: “El concepto de *texto* en la semiología de la narración” en *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XVII, n. 1 y 2, Universidad de Murcia, Murcia, edición de 1984, págs. 3-30

⁶² -. Vid. Tomás Albaladejo Mayordomo: “Considerazione sulla teoria linguistica testuale” en *Studi italiani di Linguistica Teorica e Applicata*, anno VII, n. 3, Pacini editori, Roma, 1978, págs. 359-382 y Tomás Albaladejo Mayordomo y Antonio García Berrio: “Lingüística del texto” en *Introducción a la lingüística del texto*, Alhambra Universidad, Madrid, 1983, pág. 13.

literarios son textos de lengua, y aun textos privilegiados de lengua, susceptibles como cualesquiera otros, y aún mucho más que otros cualesquiera, de análisis y reflexión lingüísticos. Así, pues, sin constituir interpretaciones primariamente poético-lingüísticas, sino análisis lingüístico-poéticos, los estudios de Trives sobre los textos de *El Lazarillo*, Quevedo, Unamuno, etc., incluidos en esta obra, esperamos no ya que pesen decisivamente en la definitiva implantación entre nosotros de la conciencia inversa a la tradicional antes denunciada –contra lo cual juegan muchos intereses extracientíficos–, sino que contribuyan al menos a imponer un decoroso modo de creciente cautela contra las simplistas exclusiones rutinarias de la analítica de textos literarios como analítica no lingüística.⁶³

Finalmente, he acudido a las herramientas de la retórica en lo concerniente a operaciones creativas del discurso⁶⁴ y los procedimientos estilísticos⁶⁵, que se practican aparentemente en el nivel de superficie textual, pero que dan cuenta de estrategias tramadas en fases anteriores y ulteriores.⁶⁶

⁶³ -. Antonio García Berrio: “Prólogo” en Estanislao Ramón Trives: *Aspectos de Semántica Lingüístico-Textual*. Cit., págs. 4 y 5.

⁶⁴ -. José Luis García Barrientos: *El lenguaje literario I. La comunicación literaria*, Arco Libros, Madrid, 1998, tercera edición; Bice Mortara Garavelli: *Manual de retórica*, Cátedra, Madrid, 2015; Antonio Azaustre y Juan Casas: *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 2015.

⁶⁵ -. José Luis García Barrientos: *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Arco Libros, Madrid, 2ª edición (Colección Cuadernos de Lengua Española, 56).

⁶⁶ -. Efectuamos praxis de este método de trabajo en Miguel Ángel Rubio Sánchez: “Análisis de la ‘dispositio’ a través de los motivos de la ‘inventio’ en el poema ‘Don de la ebriedad’, de Claudio Rodríguez” en *Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, n. 23, noviembre de 2012, Universidad de Murcia, Murcia <<http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/estudios-26-dispositio.htm>> (14-12-2017), donde se preludió la formalización hermenéutica incardinada al hallazgo de la exégesis primigenia del poema, y se trataba de dar cuenta del desarrollo de los motivos de la *inventio* en y a lo largo de la *dispositio*. Para llevar a cabo tal propósito se acotó la macroestructura, y se procedió a delimitar los temas que de ella se derivan. La finalidad de estos procedimientos de abordaje textual fue interpretar su posterior tratamiento en la confección del hecho poemático. Para la elaboración de nuestros proyectos de investigación, así como en el que nos ocupa, hemos tenido presentes las orientaciones concernientes a las bases retóricas de la poética (págs. 11-18) en José María Pozuelo Yvancos: *Teoría del lenguaje literario*, Cátedra, Madrid, 1994, cuarta edición y también en *op. cit.* los capítulos “La Neoretórica y los recursos del lenguaje literario” (págs. 159-177) y “La estructura y pragmática del texto literario” (págs. 195-213), donde se dilucidan aspectos tan granados como las isotopías, los *couplings*... Asimismo, nos asiste como base teórica José María Pozuelo Yvancos: *La invención literaria. Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián*, Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, 2014, especialmente el capítulo 1 (El otro Garcilaso. En torno a la Canción III), págs. 11-24; el capítulo 2 (La *Fábula de Polifemo* y *Galatea* como poema narrativo), págs. 25-40; el capítulo 7 (Quevedo y la retórica), págs. 93-98; el capítulo 8 (la construcción retórica del soneto quevediano), págs. 99-112 y *La Agudeza y Arte de ingenio*, primera neoretórica), págs. 123-134; de radical importancia es el sistema empleado por José María Pozuelo Yvancos: “Pragmática, poesía y metapoesía en «El poeta» de Vicente Aleixandre” en *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2009 (Estudios de Literatura, 40), págs. 141-160 y “José Hierro: Cantando en Yiddish” en *ibíd.*, págs. 195-208. De igual relevancia son los estudios de Francisco Javier Díez de Revenga: *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en*

1-. Aproximación bio-bibliográfica⁶⁷.

1.1-. Los años sesenta.

Vicente Cervera Salinas nació el 7 de febrero del año 1961, en la ciudad de Albacete, debido al periplo itinerante al que la familia fue arrojada por la profesión de catedrático de instituto del padre, y los destinos que se vio obligado a regentar en el desempeño de tales funciones:

Comenzaba así su larga odisea por diversos institutos de educación secundaria, por tierras de Jaén, Ciudad Real, Albacete y Murcia. Transcurridos cinco años, obtuvo una cátedra, meses antes de que yo aterrizara en este mundo.⁶⁸

Los años sesenta fueron los correspondientes a la niñez de Vicente Cervera Salinas; los vivió en la grata compañía de su familia en Albacete. Tuvo una escolarización temprana: primero en un colegio religioso, *María Inmaculada*, sito en la céntrica calle Dionisio Guardiola, n. 22, donde apenas cursó los años de preescolar; muy pronto fue trasladado al Colegio *San Fernando*, sito en el parque Abelardo Sánchez, que era un centro público segregado. Existe un poema que reproduce algunas experiencias de esa época, como “La vergüenza”, en el que se deja constancia de la discriminación por niveles socio-económicos palpables en distintas actitudes de los maestros y escolares:

Ahí siguen. Todavía puedo verlos
con la vergüenza que han sumado
los años. Con escarnio y cobardía.
Su madre y él. Chiquitos. Son rostros
terrosos y piel de secano con ojos
de galgo herido. Amedrentados en el paredón

poetas contemporáneos, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013 y *Poetas españoles del siglo XXI. Aproximaciones al mapa poético actual*, Calambur, Barcelona, 2016 (Selecta Philologica, 1).

⁶⁷ -. Los datos utilizados para la elaboración de este punto nos los facilitó Vicente Cervera Salinas en una serie de entrevistas que tuvieron lugar durante el año 2017 y principios de 2018. La primera de ella tuvo lugar el 24 de noviembre de 2017.

⁶⁸ -. Vicente Cervera Salinas: “El regalo que nunca te hicieron” en José Cervera Tomás: *El pequeño corredor y otros cuentos*, edición póstuma con prólogo de Mariano Baquero Goyanes, La fea burguesía, Murcia, 2015, pág. 22

de esa escuela diminuta. Frente a su obvio
aturdimiento, los colegiales acechan
con perversa jerarquía y los señalan
con el índice del paladar.
Son decenas de falanges que apuntan
con ufana violencia, sin pudor ni pena.
No tendrá jamás el niño un lugar
de preferencia entre las filas del ascenso
fatigoso a la victoria. Como hoy, junto
a su madre, no podrá, con la energía
de su voz, reír a carcajadas entre iguales
o cercanos. Su bolsillo arrastrará la cuota
del estudio moneda a moneda, que habrá
de entregar ante la riña obscena
del maestro y la tácita anuencia
de la clase como piña ensimismada.
Ajados seguirán sus cortos pantalones.
Ostentarán remiendos las calcetas;
y ronchas, su piel; y trasquilones,
sus cabellos. Continuarán incólumes,
curso tras curso, la penuria y el vacío,
donde nadie acerca un uniforme
o un compás para horadar un intersticio
de clemencia. Y allí crecer sin la vergüenza
de ser resta infinita entre los cálculos
de la pizarra, polvo de tiza en el bolsillo
hollado, donde se ahogó, con el coraje,

la sangre del poeta.⁶⁹

“Altozano” es otro de los textos de temática circunscrita a los juegos infantiles en la plaza céntrica de la ciudad albaceteña. Recuerda con especial intensidad las vivencias familiares y también el frío y la nieve que cubrían la urbe en los meses invernales. Evoca también con nostalgia la casa de sus abuelos en la Calle Mayor, hoy derruida, que era inmensa, con escaleras de mármol, un sinfín de habitaciones y un patio interior que comunicaba los dos pisos, donde vivían sus abuelos maternos (piso superior) y sus tíos y primos (piso inferior):

Y figurábase un gran hueco
el soto verdoso del altozano,
sobre césped y gravilla
entre el Gran hotel y el Capitol.
Allí dejé caer mi cuerpo que correteaba
una tarde de mi vieja niñez.
La vida resolvía ser alegre y promiscua,
sin resbalar hacia el tedio.
Un día, solícito y sinuoso,
despedí mi corazón de aquel
humilde lar. Sólo dejé la huella
de mi peso hundida entre renglones
de hierba, sin que manos o ramas
recubrieran la oquedad, y hoy persiste
en un remanso del olvido
con los labios siempre abiertos,

⁶⁹ -. Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire*, edizione critica, selezione dei testi e traduzione di Marina Bianchi e Mario Francesco Benvenuto, Iride, Soveria-Mannelli, 2013, págs. 184-186. Marina Bianchi en “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo”, inserto en el mismo volumen, reseña sobre este el poema lo que sigue: “Nonostante questo suo ruolo, l’autore è parte integrante del mondo e non è insensibile a ciò che accade: a volte è costretto ad abbandonare l’insegnamento del lógos, per denunciare nel mythos la miseria umana. È quanto accade nei versi inediti di “La vergogna” che trattano dell’incomprensibile malvagità di fronte alla sofferenza altrui: la povertà di un bambino cui gli adulti non pongono rimedio, additata e schernita dai compagni, provocherà la morte delle aspirazioni del ragazzo, di fronte alla colpevole inerzia del poeta. Il componimento finale rammenta che Cervera Salinas è pur sempre espressione della situazione fattuale in cui è immerso, poiché in anni di crisi e di indifferenza come quelli che stiamo attraversando, non si limita alla riflessione ontologica: come molti suoi colleghi spagnoli e ispanoamericani, sceglie piuttosto la comunicazione neotestimoniale della parola che critica i mali endemici della società odierna, confermando di nuovo che la dimensione filosofica non esclude mai completamente quella mimetica, né tanto meno la realtà da cui entrambe scaturiscono.” (pág. 22).

suplicando a la piedad que no cese
de latir su eterna risa.⁷⁰

Según refiere Vicente Cervera Salinas, en su infancia fue muy importante la música: sus padres, que eran muy clásicos y muy modernos a la vez, organizaban comidas familiares en casa; su padre compraba todas las novedades musicales del momento. Se familiarizó muy pronto con la música pop, que sonaba en esas fiestas y que lo llenaba de alegría y felicidad. Los primeros *EP's* de Los Beatles, de Los Surfs, Blue Diamonds, Nat King Cole, Connie Francis, pero también música española o hispanoamericana de Karina, Luis Gardey, Los Sirex, Los Cinco Latinos, Los Tres Sudamericanos, etc., y música francesa de Chansonnier, Edith Piaf, George Brassens, Charles Aznavour..., y muy pronto también se introdujo la música la *nova cançó* catalana, con los discos de Joan Manuel Serrat en catalán, Lluís Llach, Raimon... Una de sus diversiones favoritas era crear imaginarios vídeo-clips con esa música, que recreaba en el salón, de la casa de Marqués de Villorres, 76⁷¹, donde había un inmenso tocadiscos-mueble de madera con dos grandes altavoces, que todavía conserva.

Junto a la música, Vicente Cervera Salinas comenzó a aficionarse a los primeros libros, gracias a sus padres, que siempre les regalaban obras de este calado, y por la generosa biblioteca de literatura y filosofía que había en su casa y a su disposición:

Los libros, por lo tanto, son parte de mi vida. Jorge Luis Borges decía que se imaginaba el Paraíso “bajo la especie de una Biblioteca” y que el suceso más importante de su vida había sido la biblioteca de su padre, “de ilimitados volúmenes ingleses”. Sin esa dimensión bilingüe, en mi caso también la biblioteca de mis padres significó algo esencial en mi existencia. Primero por la sugestión de saberme rodeado de libros: títulos, volúmenes, lomos, letras, diseños... con su contenido imaginario. Un autor norteamericano, Emerson, decía que entrar en una

⁷⁰ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, Verbum, Madrid, 2010, págs. 44 y 46. Gonzalo Gómez Montoro: “Reseña de *Escalada y otros poemas*” en *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, n. 7-8, Editum, Murcia, 2010, pág. 283 <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/112971/107081>> (19-04-2018), asevera que: “Ahora se trata de una poesía menos umbría, como muestra el hermoso y musical poema Violeta o el emocionado recuerdo de la infancia Altozano [...]”; Francisco Javier Díez de Revenga: “[Reseña de] *Escalada* de Cervera Salinas” en *La opinión*, Murcia, 5 noviembre 2010, pág. 10, enuncia que: “el yo poético realizará una visión introspectiva de la existencia desde esos “renglones de hierba” y el “Altozano” de su niñez a esa “ceniza de la historia” que “se disuelve en los despojos del jardín” del tiempo y su vejez”.

⁷¹ -. Hoy numerada como 92.

biblioteca era como entrar en un espacio mágico: así lo sentía también yo. Muchos de esos libros, la mayoría, fueron inaccesibles para mí durante décadas, pero allí estaban, esperándome sin prisa y sin pausa. Otros fueron incorporándose paulatina y naturalmente a mi experiencia como lector. Al mismo tiempo que mis padres nutrían su biblioteca con obras filosóficas, literarias y contemporáneas, comenzaron a regalarme mis primeros libros, los que fueron constituyendo mi biblioteca personal. Recuerdo que el libro siempre ha sido un regalo privilegiado en mi casa. Regalar libros estaba a la orden del día y era un tesoro precioso ypreciado por todos.⁷²

De todos aquellos libros recuerda, especialmente, la edición ilustrada de Bruguera de *El Quijote*⁷³, que le regaló su madre, y que lamentablemente desapareció, y la de *Cuore*⁷⁴, la novela de Edmundo De Amicis, cuya lectura influyó vivamente en su visión de la escuela, los compañeros, la camaradería, el respeto al profesor, etc., así como la afición a los cuentos, tomando como ejemplo los que el maestro contaba a los escolares cada mes en *Corazón*⁷⁵:

⁷² -. Vicente Cervera Salinas: [Conferencia] “Formación literaria: las primeras lecturas” en *Actividades académicas Colegio El Buen Pastor*, Murcia, 2-mayo-2012.

⁷³ -. Vid. Miguel de Cervantes: *Don Quijote de La Mancha*, Bruguera, Barcelona, 1966 (Colección Historias Selección. Serie Clásicos Juveniles, 12).

⁷⁴ -. Edmondo De Amicis: *Cuore. Libro per i ragazzi, Corazón: Diario de un niño*, Fratelli Trevis Editori, Milano, 1889, noveno octava edición.

⁷⁵ -. En entrevista concedida el 23 de noviembre de 2017, Vicente Cervera Salinas reseñó lo que sigue: “En la novela, cada mes el maestro les contaba a sus pupilos un cuento (entre ellos está el famoso “De los Apeninos a los Andes”, de donde surgió la mítica serie manga “Marco”). Mi afición a los cuentos también procede de esa experiencia lectora. Nuestro maestro de cuarto de primaria (el recordado D. Francisco Martínez Cascales) cada día nos sorprendía con una “máxima” escrita en la pizarra sobre la que debíamos reflexionar unos minutos (un pensamiento, aforismo, refrán o cita)”. En la conferencia de *El buen pastor* añadiría lo que sigue: “[...] Pero hay otros no menos hermosos, como “Naufragio” (sacrificio por los otros), “El pequeño vigía normando” (patriótico), “El pequeño escribiente” (la fuerza de la voluntad) o “El pequeño patriota paduano”. Es un cuento sobre la dignidad y la no humillación, más allá del patriotismo que pueda destilar.” Vicente Cervera Salinas toma de Luis Mateo Díez: “La mirada del narrador. Corazón. Edmundo de Amicis” en *Revista de libros*, n. 158, febrero de 2010, segunda época, Colegio Libre de Eméritos, Madrid, las siguientes palabras para apoyar su argumentación: “El libro, «especialmente dedicado a los chicos de las escuelas primarias, los que están entre los nueve y los trece años [...] se podría titular *Historia de un año escolástico, escrita por un alumno de tercero de una escuela municipal de Italia*», según apunta el autor en unas breves palabras introductorias, y se desarrolla formalmente de una manera muy eficaz, a través del supuesto diario que va llevando el joven Enrico entre los meses de octubre a julio del curso correspondiente. Publicado en 1888, diez años después de la proclamación de Humberto I como rey de la Italia reunificada, en *Corazón* se muestran todas las facetas, que me atrevo a llamar utópicas, del optimismo histórico correspondiente al momento político que el país estaba viviendo y a la propia ideología del autor, comprometido activamente en la lucha por la reunificación y adscrito al socialismo del momento, previo a las formulaciones marxistas.”

De cuantos regalos materiales me hizo, quisiera destacar los excelentes libros que por él llegaron a mis manos. En la infancia, hubo uno que revela su gran pericia psicológica. Su título era *El espejo de Narciso*, y en la portada podía verse un magnífico dibujo en color, donde un niño, peinado con el típico flequillo que los peluqueros de aquella época se empeñaban en imponer a los chavales, colocado de rodillas sobre una silla, se asomaba a un espejo oval, que reflejaba su propio rostro, en la figura alada de un ángel custodio, su fiel compañero.⁷⁶

A raíz de lo sugerido en la cita, Vicente Cervera Salinas nos refiere que otro título importantísimo fue *El espejo de Narciso*, de Alfonso Martínez-Mena⁷⁷, una colección de breves relatos aunados por las experiencias infantiles de un niño al que le acompaña ese otro-yo, su Narciso particular, que aparece cuando se refleja en un espejo, y que le ayuda para tomar las mejores decisiones en momentos cruciales de la vida. En la página inicial tiene apuntada la fecha en la que su padre le regaló tan hermoso volumen. Sobre este hecho hizo mención en la conferencia *El buen pastor*:

Alfonso Martínez-Mena, *El espejo de Narciso*, publicada en 1962. El escritor nació en Alhama de Murcia, y yo en aquellos años vivía en la ciudad de Albacete, sin saber que pasados unos años yo mismo me establecería en la capital murciana. Es muy interesante reparar en la portada, bellísima imagen –firmada por el artista Adán Ferrer- donde vemos a un niño encaramado sobre una silla de su salón, mirándose a un espejo antiguo ovalado, en cuya superficie aparece su reflejo, que es el mismo pero también diferente: un niño como él, pero con dos alas que emergen de sus omoplatos. La obra había recibido el Premio Doncel en 1962. Mi padre me obsequió un ejemplar cuando yo era un niño, y en la primera página estampé ingenuamente la noticia de su procedencia, pero erré las letras y anoté en amplios caracteres: “Este libro pertenece a: Vicente Cervera. Ragalado: por mi padre.”, como

⁷⁶ -. Vicente Cervera Salinas: [Conferencia] “Formación literaria: las primeras lecturas” en *Actividades académicas Colegio El Buen Pastor*, Murcia, 2-mayo-2012.

⁷⁷ -. Alfonso Martínez Mena: *El espejo de Narciso*, Doncel, Madrid. 1969 (La Ballena Alegre, 19). La importancia de esta obra, además de por los datos reseñados, estriba en que pudiese ser el germen de los poemas insertos en el apartado Sexto de Ormai “Olvidar a Narciso”, “El lamento de Narciso” y “Narciso en Taormina”, págs. 85-89 en *La Partitura*, con prólogo de Antonio Requeni, Vitruvio, Madrid, 2001.

podéis comprobar. La obra, una sucesión de estampas lírico-narrativas, repasa la infancia de un niño, el narrador, en tierras murcianas cercanas a Sierra Espuña, en compañía de ese ser imaginario, su amigo y doble alado, Narciso, con quien dialoga y en cuya compañía va viviendo hermosas e irrepetibles experiencias, plenas de sugestión y maravilla. Vamos a ver algún ejemplo. El capítulo titulado “El espejo”, ya hacia el final, donde narra la aparición de Narciso, y también los efectos positivos de su compañía, que siempre tiende hacia el bien y la generosidad y a la alegría.⁷⁸

En cuanto a la ya citada novela de Edmondo de Amicis, Vicente Cervera Salinas destaca que esta obra le influyó de modo determinante por los aspectos que puso de relieve en la conferencia de *El buen pastor*:

-La exaltación del grupo escolar, como un conjunto unificado pero variado de elementos, como era entonces la nación italiana, con el respeto por la diversidad y por la pluralidad, dentro de un entorno común. También se presentan casos de acoso escolar o de ensañamiento con el más débil. El autor, a través de la perspectiva narrativa en primera persona de Enrico, autor del diario, aprovecha para transmitir un mensaje en contra de las desigualdades de todo tipo y una proclamación contra el sometimiento, la injusticia o la tiranía de toda laya. Es muy edificante en el mejor sentido de la palabra.

“Y, desde luego, no queda fuera del texto nada que pueda iluminar, completar y mejorar las actitudes del joven lector destinatario en lo tocante a la necesaria armonía de la vida comunitaria: desde la actuación de los soldados en la defensa de la patria, hasta la de los bomberos en su trabajo también heroico, pasando por los albañiles que pueden sufrir accidentes laborales, en el libro se describen las clases nocturnas a las que asisten los adultos iletrados más humildes, los centros para ciegos o sordomudos y, por supuesto, muchas ceremonias sociales, desde la visita del rey hasta algún funeral, pasando por solemnes entregas de premios.” (José María Merino)

⁷⁸ -. Vicente Cervera Salinas: [Conferencia] “Formación literaria: las primeras lecturas” en *Actividades académicas Colegio El Buen Pastor*, Murcia, 2-05-2012.

-El respeto a la figura del maestro, como responsable de la educación, pero también por sus conocimientos, su nobleza e integridad, su sabiduría y su dignidad intrínsecas. El maestro siempre organiza con propiedad y resuelve con capacidad los conflictos.

-El diario como elemento de autoconocimiento. Enrico –Enrique en la traducción- escribe su diario, y ese diario es la propia obra, la novela. En ese diario va pasando revista al curso escolar, desde su inicio en octubre hasta su finalización en julio. Creo que esto pudo influir mucho en mi afición por la escritura. De hecho, comencé por aquellos años un diario que aún conservo, donde también anotaba los sucesos y acontecimientos escolares.

-El cuento como elemento fabuloso y didáctico-moralizador. Cada mes el maestro relata un cuento, a propósito del cual extrae una serie de conclusiones de tipo moral, educativo, social, familiar o psicológico. Los cuentos son excelentes, y en cada uno de ellos se exalta algún valor representativo del comportamiento humano.

“El tinglado de la pequeña «comedia humana» que entrelaza las vidas de unos y otros en el Turín que sirve de escenario a la «escuela Baretti» está bien montado, por virtud de un indudable talento literario que ha conseguido armonizar el objetivo didáctico y la lectura placentera, lo que en principio pudiera ser contradictorio.” (José María Merino).

También fue elogiado por Mario Benedetti, como uno de los libros conformadores de su sensibilidad literaria y humana.

-Canto a la infancia como lugar de descubrimiento e inicio de las amistades en la vida. La amistad es uno de los atributos más encomiados y apreciados en la obra. Los amigos de Enrico son de todas las clases sociales y de todas las ideologías, pero hay también algunos muchachos que formarán parte de la biografía espiritual del personaje.

La obra, además, supone un claro incentivo y estímulo a la lectura, por su variedad, su frescura, su fuerza y su “verismo” o realismo, teñido siempre de romanticismo. Hoy tenemos una excelente traducción al español en Gadir, una edición prologada por Luis Mateo Díez, muy recomendable.⁷⁹

⁷⁹ -. Ibídem. Los entrecomillados son los fragmentos que Vicente Cervera Salinas inserta en esa conferencia extraídos de Luis Mateo Díez: “La mirada del narrador. Corazón. Edmundo de Amicis” en *Revista de libros*, n. 158, febrero de 2010, segunda época, Colegio Libre de Eméritos, Madrid. La edición a la que Cervera Salinas hace referencia es Edmondo de Amicis: *Corazón*, trad. por Elena Martínez, prólogo de Luis Mateo Díez e ilustraciones de E. Arnaldo Ferraguti y A. G. Sartorio, Gadir, Madrid, 2009.

De otro modo, sobre la edición reseñada de *El Quijote*, en la conferencia de *El buen pastor* aseveró que:

Unos años más tarde mi hermana Clara recibió también un hermoso regalo. Se trataba de una edición, típica de la época, de aquellas que compaginaban el texto con las viñetas de imágenes que recreaban con dibujos los episodios fundamentales del libro. La ya extinta editorial barcelonesa Bruguera tuvo una esmerada colección de novelas y cuentos “ilustrados”, entre cuyo catálogo contábanse títulos emblemáticos de la literatura universal. Allí leí yo mi primera versión del *Quijote* regalado por mi madre, ejemplar que lamentablemente desapareció de mi biblioteca, pero que recuerdo haber leído durante una convalecencia, seguramente tras haberme sido extraídas las amígdalas, como a casi todos los niños de mi edad. Vivíamos, como antes comenté, en la ciudad de Albacete, y este regalo que pasó tempranamente a formar parte de mi educación sentimental y de la educación cívica recibida en mi niñez. No recuerdo si a Clara le produjo tal encandilamiento como a mí, pero os puedo asegurar que la lectura de este libro fue pieza clave en mi infancia.⁸⁰

Sin embargo, para su formación poética lo más importante fue la educación que recibió en poesía recitada, ya que su padre, que tenía entonces una memoria impresionante, les cantaba y les recitaba a su hermana y a él. De todos los poemas que enunciaba, recuerda fundamentalmente los de Rubén Darío, y en concreto “Margarita Debayle”⁸¹, pero también algunos poemas de Antonio Machado⁸², de José de Espronceda (por ejemplo, el “Canto a Teresa”, de *El diablo mundo*)⁸³ o de Federico García Lorca⁸⁴. Su padre insufló en él un amor por la poesía y la música, el deseo de recitar, de escribir,

⁸⁰ -. *Ibidem*.

⁸¹ -. Vid. Rubén Darío: *Margarita*, Ekaré, Barcelona, 2016.

⁸² -. Antonio Machado: *Poesías completas*, edición Manuel Alvar, guía de lectura de Pilar Celma, ediciones Austral (Espasa Libros), Madrid, 1995.

⁸³ -. José de Espronceda: *Canto a Teresa*, Librería de la viuda e hijos de M. Murillo, Madrid, 1909 (Biblioteca Oropesa, VII) <<http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/canto-a-teresa--0/>> (27-11-2017), tomando como base la edición de José de Espronceda: *El diablo mundo*, I. Boix, Madrid, 1841, págs. 99-114.

⁸⁴ -. Federico García Lorca: *Obras completas*, vol. 1, edición de Miguel García Posada, RBA-Instituto Cervantes, Barcelona, 2005.

de componer, de cantar, de sumergirse en el universo de la lírica. En la conferencia de *El buen pastor* refirió sobre este tema lo que sigue:

La experiencia poética y literaria ha estado unida siempre a mi vida, desde la infancia hasta la actualidad. No concibo la vida sin poesía, como no la concibo sin música. De hecho, considero que la poesía y la música van de la mano, se apoyan, se nutren y abrazan para crear realidades nuevas, lenguajes propios y espacios ignotos.⁸⁵

Además de los poemas, les cantaba muchas canciones populares de todo tipo. Evoca especialmente la habanera “Golondrina de amor”⁸⁶, que le encantaba. Sobre este tema y la composición citada, Vicente Cervera Salinas menciona lo que se explicita en *El pequeño corredor y otros cuentos*:

Creo que lo primero que conocí de él fue su voz. Una voz que cantaba. Sí, mi padre es uno de esos hombres que conoció el poder de la música para introducir el sosiego en la existencia. Quien descubrió este secreto, poseyó un tesoro primordial. Cuando el alma es “una fuente de canciones”, la realidad cobra un relieve extraordinario.

La orografía vital reconoce los diversos terrenos que recorre, distinguiendo las pisadas que dejamos en la arena, de aquellas que huellan sobre rocas, arcilla, asfalto, cantos rodados o charcas pantanosas. Una alianza interna se establece entre la persona y el mundo objetivo. La propiedad etérea de la música cobra peso y solidez: se agrava en la ley física que nos atrae, como hijos de la tierra, sin perder por ello la propensión ascendente. Un hilo invisible recorre nuestro cuerpo, tenso y ligero a la vez: el sonido de la cuerda que va emitiendo las notas que trazan nuestro camino. Hallar su tono, y modularlo hasta alcanzar los timbres adecuados se presenta como tarea impostergable. Para ello, alguien tuvo que verter en nuestra ánima, con el aire de su voz, la inspiración por el sonido.

⁸⁵ -. Vicente Cervera Salinas: [Conferencia] “Formación literaria: las primeras lecturas” en *Actividades académicas Colegio El Buen Pastor*, Murcia, 2-mayo-2012.

⁸⁶ -. Manuel Guirao: “Golondrina de amor” en Coro Mixto de Arcorcón de Guadix (intérprete): *Golondrina de amor*, 17 de febrero de 2010 <<https://itunes.apple.com/gb/album/golondrina-de-amor/602828147>> (4-4-2018).

De aquellas tonadas, compañeras de mi infancia, la que siempre preferí contenía, hoy lo veo, los primeros signos de mi posterior andadura vital. Estaba el mar, que medía la distancia, y estaba la ausencia amorosa que prometía ser acortada en el intervalo del envío y en los propios intervalos de la melodía. “Golondrina de amor / si a Torrevieja vas...”. Se trataba —que hermoso es comprobarlo— de una habanera.⁸⁷

Su padre, según refiere nuestro escaldo, fue siempre una persona con una gran sensibilidad hacia todo lo artístico y eso se respiraba en su casa, algo que compartía con su madre, que era, como él, muy aficionada también a la música clásica y profesora de Filosofía y Letras en centros de educación secundaria:

El tiempo me ha demostrado que una de las más valiosas cualidades de mi progenitor es su extrema sensibilidad. Muéstrase ésta en multitud de facetas. Una capacidad asombrosa para involucrarse en los mundos posibles de las sensaciones lo adorna extrañamente. Su juicio rápido y certero sobre las creaciones artísticas y culturales, su reconocimiento inmediato de los rasgos preeminentes de las personas que conoce, su inmersión abisal en las lecturas o en la contemplación de espectáculos, musicales o deportivos, revelaron siempre un rasgo que me parecía poco frecuente. Atónito, estupefacto, mi rostro se quedaba admirado ante los gestos de asimilación mimética que reproducía mi padre en aquellas situaciones, donde su mente se había trasladado, sensible y sensitiva, a otro lugar que la contemplación externa le presentaba.⁸⁸

Descubrir la música clásica supuso un verdadero placer, al igual que escuchar los vinilos que en casa habían comprado sus padres con las sinfonías de Beethoven, los conciertos de Brandenburgo de Bach, las sinfonías concertantes de Vivaldi o la música española de Manuel de Falla. El flamenco fue otra de las pasiones de su padre, sobre todo del cante jondo, en la línea de Fosforito, José Meneses, El Agujetas, La Niña de los Peines o El Lebrijano, afición que Vicente Cervera Salinas heredaría cuando empezó a conocer más a fondo esta tradición cultural, ya en los años noventa. Refiere que también

⁸⁷ -. Vicente Cervera Salinas: “El regalo que nunca te hicieron” en José Cervera Tomás: *El pequeño corredor y otros cuentos*, cit., 2015, págs. 11 y 12.

⁸⁸ -. *Ibíd.*, pág. 15.

escuchaban música jazz, de Louis Armstrong, Duke Ellington o Ella Fitzgerald. Fue también el momento en el que comenzaron a editarse las bandas sonoras de películas de famosos compositores estadounidenses como Glenn Miller y Cole Porter. Todo ello lo lleva a la última evocación artística que nació en su infancia y que se desarrolló plenamente en su adolescencia y en su juventud: el cine.

De hecho, sus primeros disgustos, en lo concerniente a esta disciplina, tienen su etiología en que no le dejaban ir a ver películas de mayores, aunque se fueron paulatinamente aminorando, cuando se escondía para ver filmografía en televisión, alguna con rombos de más. Según aduce Cervera Salinas, éstas serían fundamentales para su formación artística.

La primera película que vio en el cine —o que recuerda haber visto— es *Blancanieves*, de Walt Disney⁸⁹ y *La Biblia*, de John Huston⁹⁰. Sentencia que, en el fondo, su verdadera escuela estaba en su casa, así como que su educación sentimental la recibía más en el ámbito familiar que en el escolar. La radio también fue una importante escuela, junto a la televisión y la biblioteca-disco familiares. En la onda solían escuchar música actual, y fue allí donde comenzó a aficionarme a los recitados y a las entrevistas con personajes populares.

Sobre inclinaciones literarias en esta época, aduciremos que en la conferencia de *El buen pastor* refirió un interés acrecentado por la escritura poética y las primeras manifestaciones de la misma:

El hecho de estar escuchando año tras año los versos, las cadencias, los ritmos, y de familiarizarme también con los poemas, sus contenidos más o menos fantásticos y fabulosos, despertaron e hicieron volar la imaginación y la predisposición a escribir. Yo comencé muy pronto a componer versos, aunque en un principio lo hacía en forma de canciones. Componía mentalmente canciones, tanto la letra como la música, tarareándolas, e iba formando mi propio repertorio de poesía y música. Asimismo, comencé a escribir poesía, muy influido por la forma del romance, que había escuchado en labios de mi padre. Recuerdo canciones como “Ese mar” o “Historia de una ciudad”,

⁸⁹ -. *Blancanieves y los siete enanitos*, dirigida por David Hand, William Cottrell, Larry Morey, Perce Pearce y Ben Sharpsteen, tomando como base *Blancanieves*, de los hermanos Grimm, Estudios Walt Disney Pictures, EEUU, 1937, aunque la fecha de estreno en España fue 1941.

⁹⁰ -. John Huston (dir.): *La Biblia*, Dino de Laurentiis, Italia, 1966.

“Cristina”, “Colores” o “Un día escuchó”, de las que aún recuerdo la melodía. O los primeros poemas como “Los últimos días de otoño” o “Los que se ríen y burlan”, de mis primeros cuadernos poéticos.⁹¹

1.2-. Los años setenta.

En 1970 se produjo un acontecimiento capital en la vida de Vicente Cervera Salinas: su padre solicitó el traslado en su destino profesional. Fue así como se mudaron de Albacete a Murcia, ciudad donde José Cervera Tomás había estudiado y profesado como docente universitario en la Facultad de Filosofía⁹²; allí conoció a su esposa, que había sido alumna suya, con la que más tarde iniciaría un noviazgo que derivaría en su matrimonio en 1956:

El destino tenía que ver precisamente con la búsqueda de una ciudad universitaria, saliendo así del ámbito más provinciano de Albacete. La noticia nos la dio mi madre en el Parque Abelardo Sánchez de Albacete a mi hermana y a mí, y yo sentí pena y pesar. Entre los destinos posibles, mi padre había optado a Valencia, Granada y Murcia, siendo ésta la ciudad donde finalmente obtuvo su plaza.⁹³

Sobre el advenimiento del amor entre las figuras de sus progenitores, Cervera Salinas, en *El pequeño corredor y otros cuentos*, enuncia:

Además, en sus alforjas de viajero no restaba como única prenda la impunidad del silencio. De su paso por las aulas académicas supo llevarse lo que siempre consideró lo mejor de su vida: el amor de su esposa, Fuensanta: mi madre. Siempre he imaginado cómo serían las circunstancias que alimentaron su deseo; las que, en el fondo, “fueron” la historia de su unión: en qué situación se produjo la mirada que se reflejó, mutuamente, en sus miradas, o qué argumentos, desde la tarima docente, produjeron en mi madre —por aquel entonces, su alumna— la convicción de que era justamente ese hombre al que amaba. [...] En el

⁹¹ -. Vicente Cervera Salinas: [Conferencia] “Formación literaria: las primeras lecturas” en *Actividades académicas Colegio El Buen Pastor*, Murcia, 2-mayo-2012.

⁹² -. Posteriormente derivada a la ciudad de Valencia.

⁹³ -. En entrevista mantenida el día 4 de diciembre de 2017.

caso que nos ocupa, José y Fuensanta quisieron en todo momento que sus diferencias se acortaran por la fuerza gravitatoria del amor que sintieron. Los diez años de edad que separaban sus respectivos nacimientos, la condición externa de ser maestro y discípula, nunca condicionaron la decisión fundamental de ser uno. Contrariamente, quedaron las circunstancias totalmente supeditadas al imperativo categórico de la pareja. Junto a mi madre, José inició una nueva etapa, definitiva, en su vida. El noviazgo, los primeros años de trabajo itinerante, con mi madre como compañera profesional, el compromiso de amarse, ante la ley, hasta que la muerte los separe, se convirtieron en su nuevo impulso vital: se transformaron en el tiempo real de su vida. Más tarde llegaron sus dos hijos, y treinta años ininterrumpidos de actividad docente.⁹⁴

Sobre la percepción de la mudanza, en entrevista concertada para este apartado, Vicente Cervera Salinas reseña:

En septiembre de 1970 nos mudamos con un camión inmenso donde transportábamos muebles y enseres, y alquilamos un apartamento en el entonces moderno Edificio Alba, entrando por la Ronda Norte, en un piso decimoprimer, letra K.⁹⁵

La escolarización de nuestro vate en la ciudad de Murcia se inició en el Colegio *María Maroto*, anexo a la Escuela de Magisterio, donde se formaban los jóvenes maestros, algunos de los cuales realizaban sus prácticas con los discentes. En una educación todavía segregada y clasista (había separación por sexos y por “saberes”) tuvo la fortuna de encontrar a un gran maestro, don Francisco Martínez Cascales:

[...] introdujo novedades didácticas y pedagógicas en sus clases, agrupándonos en módulos de cuatro o cinco niños que vivíamos en domicilios próximos, para que así pudiésemos luego encontrarnos en nuestras casas y realizar tareas conjuntas sin demasiada dificultad.

⁹⁴ -. Vicente Cervera Salinas: “El regalo que nunca te hicieron” en José Cervera Tomás: *El pequeño corredor y otros cuentos*, edición póstuma con prólogo de Mariano Baquero Goyanes, La fea burguesía, Murcia, 2015, págs. 23 y 24.

⁹⁵ -. Entrevista concertada el día 4 de diciembre de 2017.

También nos pedía trabajos semanales sobre temas monográficos, que presentábamos con ilustraciones, extraídas de fotografías de prensa o de diversa procedencia. Luego se agrupaban en secciones de Sociales, Naturales o Varia. Conservo todos aquellos primeros trabajos.⁹⁶

Nuestro escaldo recibió el premio al mejor cuaderno ilustrado sobre España. Según refiere no tuvo tal mérito la efeméride, puesto que su padre le había proporcionado folletos turísticos de todas las ciudades españolas; a él le encantaron. Todavía recuerda cómo se los regaló, entrando en su habitación y arrojándoselos uno a uno, a modo de mago que sacaba palomas de su chistera, mientras nuestro joven poeta compartía unos deberes con un compañero:

Nos habían pedido en el colegio un trabajo monográfico sobre España. Un recorrido por sus tierras y paisajes, sus monumentos, sus climas, pueblos y costumbres. Yo tenía apenas diez años y lo comenté en mi casa, pues me llenaba de ilusión acometerlo. Unos días más tarde se abrió la puerta de mi habitación, y aparecía mi padre. Sonreía, como él sabe hacerlo. Medio escondido en el umbral, fue arrojando sobre mi cama, cual si una lluvia de papel impreso manara de una nube bibliotecaria, una colección interminable de folletos turísticos de las distintas ciudades españolas, que había recogido expresamente para mí. Sin arrogancia he de constatar que mi trabajo, lleno de vida, fue el mejor que en aquel curso se presentó.⁹⁷

En esa época comenzó su afán coleccionista: recopilaba las portadas de los fascículos de las enciclopedias que compraba su padre, documentos que luego se extraían para su encuadernación. Esas portadas eran su delirio, pues combinaban lo diverso y lo heterogéneo de manera magnífica. Refiere que así comprendió más tarde los conceptos de isotopía y heterotopía:

También acopiaba estampas que luego pegaban en álbumes monográficos: sobre zoología, naturaleza, historia bíblica, películas,

⁹⁶ -. Ibídem.

⁹⁷ -. Vicente Cervera Salinas: “El regalo que nunca te hicieron” en José Cervera Tomás: *El pequeño corredor y otros cuentos*, edición póstuma con prólogo de Mariano Baquero Goyanes, La fea burguesía, Murcia, 2015, pág. 17.

etc. Me aficioné al cine y a la televisión con verdadero entusiasmo. Compraba *Fotogramas* y *Tele-Radio*. Gracias a los ciclos televisivos me enamoré de Katherine Hepburn y de Ava Gardner. Mi padre me compró la Enciclopedia *Buru-Lan* de Cine, en fascículos, que aún conservo y que completaba ocho o nueve tomos.⁹⁸

En *El pequeño corredor y otros cuentos*, incide nuevamente en esa obra de consulta sobre el cine: “Fiel a una inveterada y antigua pasión que muy pronto me sedujo, juntos coleccionamos los ocho volúmenes de la Historia universal del cine, que todavía consulto y agradezco.”⁹⁹

El cine, según aduce, lidió un papel importante en su vida: siempre que el duelo con el tiempo se lo permitía –y que no se perdía por las calles de la laberíntica Murcia– acudía a esta cita, que luego lo llevaría a otras lides. Asimismo, en casa, cuando se lo permitían, veía películas y series televisivas. Señala que entonces había producciones dramáticas fabulosas, como *Estudio 1*¹⁰⁰, cuentos y leyendas o las novelas filmadas en estudios de televisión que luego se emitían en capítulos. Así fue como conoció historias como *El conde de Montecristo*¹⁰¹, *Humillados y ofendidos*¹⁰², *Ana Karenina*¹⁰³, *La feria de las vanidades*¹⁰⁴, *Los tres mosqueteros*¹⁰⁵, etc. Asevera que nunca se perdió ni un capítulo ni un dramático televisivo.

Tuvo contacto, a través de la lectura, con los grandes dramaturgos europeos, como Shakespeare¹⁰⁶, Ibsen¹⁰⁷, Pirandello¹⁰⁸, O’Neill¹⁰⁹, Camus¹¹⁰... También se aficionó al teatro clásico español y al teatro contemporáneo. Leyó con devoción a Tirso de Molina

⁹⁸ -. Entrevista concedida el 4 de diciembre de 2017.

⁹⁹ -. Vicente Cervera Salinas: “El regalo que nunca te hicieron” en José Cervera Tomás: *El pequeño corredor y otros cuentos*, edición póstuma con prólogo de Mariano Baquero Goyanes, cit., pág. 17.

¹⁰⁰ -. *Estudio 1* fue un programa dramático que comenzó a emitirse el 6 de octubre de 1965 hasta 1984 producido por Televisión Española; su fin era la representación televisada de una obra de teatro.

¹⁰¹ -. David Greene (dir.): *El conde de Monte Cristo*, Coproducción GB-Italia, Reino Unido, 1975.

¹⁰² -. Raúl Araiza (dir.), *Humillados y ofendidos* (serie de televisión), Producción de Valentín Pimstein, México, 1977.

¹⁰³ -. Aleksander Zarkhi (dir.): *Ana Karenina*, Mosfilm, Unión Soviética, 1967.

¹⁰⁴ -. Rouben Mamoulian (dir.): *La feria de las vanidades*, Pioneer Pictures Corporation, EE.UU., 1935.

¹⁰⁵ -. George Sidney (dir.): *Los tres mosqueteros*, Metro Goldwyn Mayer, EE.UU., 1948.

¹⁰⁶ -. William Shakespeare: *Obra Completa*, edición de Andreu Jaume, Penguin Random House Grupo editorial, Madrid, 2016, 3 vols.

¹⁰⁷ -. Henrik Ibsen: *Teatro completo*, Aguilar, Madrid, 1952.

¹⁰⁸ -. Luigi Pirandello: *Obras completas*, Plaza & Janés, Barcelona, 1962, segunda edición.

¹⁰⁹ -. Eugene O’Neill: *Teatro escogido*, Prólogo de Len Mirilas, Aguilar, Madrid, 1970.

¹¹⁰ -. Albert Camus: *Obras completas. Tomo I. Narraciones y teatro*, Aguilar ediciones, México, 1971.

(en especial *El condenado por desconfiado*¹¹¹), a Lope de Vega¹¹² y a Calderón de la Barca¹¹³. Tuvo su etapa teatral de lectura de Buero Vallejo¹¹⁴, y devoró todas sus obras publicadas en Escelicer:

En televisión emitieron también algunas como “En la ardiente oscuridad”, “Las Meninas” o “El concierto de San Ovidio”. Me encantaba conocer los repartos y las fichas técnicas de las producciones televisivas y cinematográficas, para admiración de mis amigos y compañeros, que se maravillaban de mi memoria, pero era algo que no me costaba trabajo alguno. En el colegio no me interesaba por el fútbol ni el deporte, sino por hacer amigos a quienes interesase la música y el teatro. En los recreos montábamos pequeñas escenas teatrales, algunas sobre episodios evangélicos, como *El Buen Samaritano*, y otros sobre chistes o historias inventadas.¹¹⁵

Con su amigo Juan Pedro Eslava conoció el circo; con su amigo Gabriel Bastida formalizó matrícula en el Conservatorio de Música. Le gustaba el Canto, pero no le dejaron matricularse porque tenía once años, y regía la norma de no inscribirse en Canto hasta el cambio de voz, así que se alistó en Guitarra y Solfeo hasta los dieciocho años, cuando definitivamente pudo hacerlo en la especialidad que más le gustaba, Canto.

Aduce que antes del traslado a Murcia ya se recuerda escribiendo sus primeros poemas, pero que en realidad eran “poemas-canciones”:

[...] donde ponía en entredicho la afición de muchos niños por incomodar o acosar a otros. En realidad, yo no sufría malos tratos ni tampoco mis compañeros, pero sí nos sentíamos bichos raros todos aquellos a quienes no nos gustaban los deportes. Los mismos maestros colaboraban a que tuviésemos dicha fama, en especial los maestros de gimnasia. Ese poema versaba sobre las personas que disfrutaban mofándose de los otros. Decía algo así como “Los que ríen y se burlan / siempre de los demás. / No encontraron en su alma / ni un resquicio

¹¹¹ -. Tirso de Molina: *El condenado por desconfiado*, Espasa-Calpe, Madrid, 1932.

¹¹² -. Lope de Vega: *Obras completas*, introducción de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro / Turner, Madrid, 1993, 12 vols.

¹¹³ -. Calderón de la Barca: *Obras completas*. Comedias, El País / Aguilar, Madrid, 1989, segunda edición.

¹¹⁴ -. Antonio Buero Vallejo: *Teatro selecto*, Escelicer, Madrid, 1972.

¹¹⁵ -. Entrevista concedida el 4 de diciembre de 2017.

de verdad...”. Yo tendría doce o trece años como mucho. Otro poema que recuerdo es “Un día él oyó / de una boca que habló /: “Llegarás, llegarás donde quieras...”. A ese poema también le puse música y era una composición bastante triste y melancólica sobre un anciano que rememora su vida y les cuenta a sus nietos cuál fue su historia y cómo perdió el tiempo buscando aquello que no era lo que verdaderamente le interesaba. No sé por qué razón tenía ya esa visión del mundo donde sentía piedad por personas desgraciadas y malogradas. Es un fenómeno que siempre me ha interesado y que con el tiempo he vuelto a versificar en poemas como “Nuestras muertes cotidianas”.¹¹⁶

En *El pequeño corredor y otros cuentos*, también se hace referencia a la disyuntiva entre la gimnasia y nuestro vate:

[...] al hilo del caminar, mi mente creaba la letra y la melodía de innumerables canciones, que me producían placer sensual y regocijo. De algún modo, compensaba con ello la aridez de la Física —de seis a siete, cuando ya había caído el sol—; el desconsuelo cruel de la Gimnasia.¹¹⁷

En el apartado primero de esta biografía se refirió la importancia de los regalos en la familia. Quisiéramos, por su relevancia, reproducir el regalo de los catorce años:

A los catorce años el obsequio fue ejemplar: tres volúmenes en encuadernación de pasta dura, de una obra esencial: *Guerra y Paz* de León Tolstoi. El ascenso y la caída de Napoleón se grabaron en mí como un principio universal. Años después, ya en plena elaboración de mi tesis doctoral, cayó por Reyes la colección completa de *La Biblioteca de Babel*, que con tanto gusto y acierto diseñó Franco Maria Ricci, para dejar constancia de los mejores relatos fantásticos de una historia universal del pensamiento imaginario.¹¹⁸

¹¹⁶ -. *Ibíd.*

¹¹⁷ -. Vicente Cervera Salinas: “El regalo que nunca te hicieron” en José Cervera Tomás: *El pequeño corredor y otros cuentos*, edición póstuma con prólogo de Mariano Baquero Goyanes, cit., pág. 13.

¹¹⁸ -. *Ibíd.*, pags. 16 y 17.

Puntualiza que la falsedad, la hipocresía, la mediocridad y otros fenómenos de la personalidad humana le interesaron pronto, al igual que también le fascinaban las personas creativas, las imaginativas, los artistas y en general todo lo glamuroso y dotado de cierto atractivo estético. Por esos años se aficionó a la lectura de textos clásicos, de poemas españoles de Quevedo¹¹⁹, Góngora¹²⁰ o Bécquer¹²¹:

Puse música a sonetos como “Fue sueño ayer, mañana será tierra” o “Yo voy soñando caminos” de Antonio Machado. Sin embargo, la guitarra como instrumento no llegó a entusiasmarme, y siempre me quedó la espina de ser un buen pianista.¹²²

Por ello, años después estudió dos cursos de piano; su profesor le aseveró que tenía buenas condiciones para seguir tal formación y perfeccionamiento. Sin embargo, fue una época que requirió restringir frentes para afanarse en la carrera universitaria y la tesis doctoral. Se aficionó a la narrativa durante un período también; recuerda que empezó a escribir su autobiografía con unos doce años:

La comenzaba apuntando el peso que había tenido al nacer: cuatro kilos y cien gramos. Inicié la escritura de una novela, titulada precisamente “Guitarra”, que contaba la historia de dos hermanos varones enfrentados por su personalidad y sus gustos. El mayor era muy sociable y atractivo, mientras que el pequeño era tímido y solitario. Curiosamente les puse nombres ingleses: George y Johny. Se desarrollaba en el parque de Albacete, durante la infancia y adolescencia de los protagonistas. Luego sus vidas derivaban bifurcándose: el mayor contraía un matrimonio infeliz, olvidando a su querida novia de juventud, y el pequeño se introducía en el mundo del espectáculo como cantante y actor. El tiempo los reunía: Johny regresaba con la antigua novia de George como un “regalo envenado”, como la guitarra que había abandonado el hermano mayor en su brillante época juvenil, y el final era de una tragedia rayana en lo grotesco. Yo me imaginaba las escenas como si fuesen secuencias

¹¹⁹ -. Francisco de Quevedo: *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Planeta, Barcelona, 1983.

¹²⁰ -. Luis de Góngora y Argote: *Obras completas*, Planeta, Barcelona, 1983.

¹²¹ -. Gustavo Adolfo Bécquer: *Obras completas*, Cátedra, Madrid, 2012.

¹²² -. Entrevista del 4 de diciembre de 2017.

cinematográficas, y las representaba con música “ad hoc”: con la música se reproducían las escenas que yo imaginaba y, al mismo tiempo, representaba.¹²³

Asimismo, en las tareas descritas, él diseñaba toda la parte de producción: los créditos con el reparto completo, la dirección, los intérpretes y los carteles incluso. Así llenaba cuadernos con títulos de películas imaginarias y sus repartos ideales, para lo cual introducía a sus actores y actrices fetiche, donde él mismo se incluía en el elenco. Según dicta, para él era un verdadero placer aquello: darle entidad a su imaginación con películas, series, repartos, escenas representadas, canciones escenificadas, etc. Era su verdadero mundo: un mundo poético y artístico paralelo al real:

Todo lo que estuviese asociado a ese universo me encantaba: me aficioné a las revistas de cine y a la escritura de guiones y, sobre todo, de sinopsis. Recortaba también fotogramas de diversas revistas relacionadas con la televisión. La música y la poesía colaboraban en este dominio de la imaginación creadora.¹²⁴

Todo este ideario se desarrolló entre los últimos años de Albacete, los primeros de Murcia y, sobre todo, los adorados veranos en la playa. Disfrutaban de dos meses largos y calurosos en Vergel (pueblo de la provincia de Alicante cercano a Denia), donde su padre había pasado su infancia y juventud. Allí vivían sus abuelos paternos y con ellos pasaban esa temporada idílica y paradisíaca:

En las siestas yo era feliz mientras todos dormían, pues tenía el espacio y el tiempo de la soledad sonora, donde me acompañaba de mis cuadernos, hileras de folios y mis bolígrafos para escribir sobre ellos todo lo que imaginaba: títulos, sinopsis, personajes, guiones, diálogos, nóminas de actores, actrices, argumentos, así como pequeñas historias, poemas y canciones. Era la felicidad, sin duda. Mucho más feliz que cualquier encuentro con otros niños de mi edad. Mi ilusión, por ejemplo, era ir a ver las carteleras del cine de verano, que por entonces

¹²³ -. *Ibidem*.

¹²⁴ -. *Ibidem*.

era diario y las exhibían de semana en semana, y programar cuántas películas podría ver.¹²⁵

Enuncia que por las noches era su pasión ir al cine con su hermana y los amigos, a veces acompañados por su abuelo, donde normalmente proyectaban filmes del Oeste, *spaghetti western*, de Sergio Leone, en copias muy defectuosas que saltaban continuamente, o películas musicales españolas de Sara Montiel, comedias o filmografía para adultos, que muchas veces también las acababan viendo.

Matiza que, cuando aparecían los tráilers, él se sugestionaba con películas en blanco y negro, como “Luz que agoniza”¹²⁶. En diversas ocasiones él les cambiaba el nombre: el citado vídeo, que no llegó a ver, lo tituló “La luz se apaga y se enciende”:

Por cierto que yo era muy miedoso y necesitaba siempre una luz encendida cerca de mí. Tenía miedo cervical a la oscuridad y mis habitaciones siempre eran las más cercanas a las de mis padres. La emisión de series como “Historias para no dormir”, de Ibáñez Serrador me llenaba de pavor, sólo con su anuncio, pues nunca llegué a verlas. Miraba debajo de la cama antes de acostarme y las pasaba canutas cuando tenía que subir escaleras para llegar a estancias oscuras.¹²⁷

Ya con la pubertad fue cambiando su personalidad: el miedo dejó paso a la timidez, y la alegría desbordante de la infancia, ese júbilo creativo y esa fecundidad libérrima dieron paso a un estado de mayor conciencia, de mayor retraimiento y de melancolía:

Mis poemas empezaron a ser románticos. Uno de los más evocados de esa época fue “Los últimos días de otoño...”. El romanticismo se ligó con lo escabroso y, para colmo, mi afición al cine me llevó a visionar películas muy poco adecuadas a mi edad, que yo veía porque me parapetaba con el círculo de mi hermana, que era unos años mayor que yo. Así pude entrar al cine a ver “Gritos y susurros”, “Cría cuervos”, “Roma”, “El Satiricón”, etc., películas que me dejaban normalmente un

¹²⁵ -. *Ibidem*.

¹²⁶ -. Vid. George Cukor (dir.): *Luz que agoniza* [Título original: *Gaslight*], Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Los Ángeles, 1944.

¹²⁷ -. Entrevista del 2 de diciembre de 2017.

muy amargo sabor de boca, pero que al mismo tiempo me gustaban. El mundo de la sensualidad y la sexualidad se ligaba a aquel estado desapacible y desasosegante. Mi personalidad se hizo más hosca y autista. Disfrutaba cada vez más con mis espectáculos imaginarios y mis representaciones “reales”, pero el deslinde con el mundo real ya no era tan plácido sino cada vez más dramático y triste. La infancia empezaba a decirme adiós, al menos aparentemente [...].¹²⁸

De este apartado reitera finalmente la importancia de los veranos en su infancia y adolescencia. La casa veraniega familiar estaba sita en Vergel (El Verger, Alicante), donde sus abuelos paternos habían construido una mansión de dos pisos, que con el tiempo fue creciendo en anchura, y actualmente sigue existiendo como su lugar de recreo, donde vuelve siempre a revivir y a vivir, con su pareja, sus amigos y su familia. En *El pequeño corredor y otros cuentos*, hace referencia al lugar:

En la antigua casa de Vergel, donde vivió la familia durante años, y más tarde fue nuestro lugar de residencia veraniega, que mi nostalgia se empeña en mantener alzado del suelo, he descubierto hermosas dedicatorias de libros al hermano menor, escritas desde su habitual talante educativo, pero al mismo tiempo llenas de emoción y de verdad.¹²⁹

Es conveniente reflejar una serie de descripciones que Vicente Cervera Salinas realiza, en pro de conocer más a fondo su verdadera personalidad, y las sucesivas metamorfosis que experimenta en la conformación del yo hacia la madurez:

El recorrido desde mi casa hasta el Instituto Floridablanca, donde estudié el bachillerato, siendo mi padre director del centro, era uno de los momentos más intensos del día. La duración del mismo, de casi media hora, se convertía en un ejercicio de improvisación musical: al hilo del caminar, mi mente creaba la letra y la melodía de innumerables canciones, que me producían placer sensual y regocijo [...]. Ignoro si

¹²⁸ -. *Ibidem*.

¹²⁹ -. Vicente Cervera Salinas: “El regalo que nunca te hicieron” en José Cervera Tomás: *El pequeño corredor y otros cuentos*, edición póstuma con prólogo de Mariano Baquero Goyanes, cit., pág. 18; José Cervera Tomás también refiere el lugar en el cuento “El tío del saco”, pág. 68.

mis padres habían medido con exactitud el calibre de la situación. [...]. Las conclusiones llegaban por sí solas, sin que el puente mediador de la reflexión se hubiera materializado en palabras. Quedaban éstas al servicio del intercambio intelectual, del diálogo en cierto modo abstracto e intangible. Los recovecos emocionales de mi padre, sus preguntas más íntimas, se amparaban al resguardo de su mente. Tardé algún tiempo en aceptarlo como algo favorable. Comprobé, más tarde, que mi propio muro de contención era tal vez la piedra de toque donde el túnel lingüístico se hacía más hondo y tenebroso. La luz que anunciaba su salida estaba próxima, pero yo no la veía. La propia condición de mi silencio me cegaba. Pero opté por seguir la dirección que me marcaban las señales, aun a pesar de su honda oscuridad. Los cuatro años de estudios secundarios fueron opacos y sombríos. Los acometí con talante sereno y firme. Alguien recubría, sin que yo lo supiera, las paredes del túnel, para que no se desprendieran piedras sobre mí. Era una voz imperceptible, tal vez un eco. Pero ahí estaba: como perpetua compañía. No sé si la decisión de que yo estudiara en aquel centro fue, vitalmente, acertada; pero no importa. Lo verdaderamente valioso es que tanto mi padre como yo fuimos dignos de ella. Jamás tuvo que utilizar su posición para fungir como garante mío ante los otros. Su confianza era suficiente. Por mi parte, quise ser merecedor de una cualidad que mi padre había destacado: la fuerza de mi voluntad. No recuerdo que celebrara con estrépito mis éxitos, ni que me atemorizara en los fracasos. Mantuvo siempre una constante en nuestro trato, en nuestro pacto silente. Y en ella crecí, algo indeciso, pero fuerte.¹³⁰

Sobre los lugares que frecuenta para la forja de su personalidad creativa e identitaria, añade:

En aquella casa viví los mejores veranos de mi vida. Todos los días iba con mis padres y mi hermana a la playa de Els Deveses, playa de arena fina y varios kilómetros de paseos maravillosos que desembocaba en el Riuet, que separaba la provincia de Alicante de la de Valencia, y que

¹³⁰ -. Vicente Cervera Salinas: “El regalo que nunca te hicieron” en José Cervera Tomás: *El pequeño corredor y otros cuentos*, edición póstuma con prólogo de Mariano Baquero Goyanes, cit., pág. 13-15.

comunicaba Oliva con Denia. A sus espaldas se divisaba la montaña del Segaria, uno de los lugares tan emotivamente transitados por mi padre en su juventud, y a su extremo oriental se divisaba el castillo de Denia y el hermoso Montgó. Años después yo me inspiraría también en una excursión al Segaria para escribir el poema “Escalada”, que daría título a mi cuarto poemario. Mi padre llenaba cubos de tellinas y cangrejos que luego tomábamos como aperitivo preparado por mi abuela.¹³¹

Amplía con unas pinceladas sobre los quehaceres a los que se afanaba en esa playa:

Disfrutábamos con aquel paisaje diáfano y puro, con las aguas tranquilas y glaucas del mar mediterráneo, con los amigos que compartían nuestros juegos y fantasías. Me gustaba mucho pasear solo recorriendo la orilla del mar y entonces surgían de manera espontánea canciones a mi mente. Todavía recuerdo la letra y la melodía de alguna de ellas, como “Ese mar”, que “compondría” con ocho o nueve años. De Vergel recuerdo también la pasión por el cine de verano, mi amistad un poco parasitaria con el grupo de mayores de mi hermana, los paseos vespertinos con Roig, el enorme perro mastín pirenaico de mis tíos Vicente (hermano de mi padre) y Loli, que en el pueblo causaba asombro y admiración por su tamaño y belleza. Era un perro fantástico de ojos azules y pelaje blanco, que pasaba estoicamente los veranos en tierras cálidas levantinas y a quien yo amaba profundamente. Cuando años después me comunicaron que había muerto envenenado en el chalet madrileño de mis tíos no pude reprimir amargas lágrimas de hondo dolor.¹³²

El balance retrospectivo que en presente efectúa de aquel mundo es así:

Pero aquellos fueron, sin duda, días azules con el sol de la infancia, que dijo sencillamente Machado. La playa de arena en ocasiones competía con La Almadra, playa de piedras y profundidades, que me causaba más temor y asociaba a cierta leyenda marítima del Cristo Salvador, legendariamente aparecido por aquellos lugares. Su figura en escultura de yeso presidía la Iglesia de Els Poblets, los pequeños pueblecitos que distaban apenas un

¹³¹ -. Ibídem.

¹³²-. Ibídem

kilómetro de Vergel y donde había nacido mi padre. Siempre me horrorizó su figura martirizada, su larga melena de pelo natural, sus ojos descajados y solitarios, su apostura de nazareno desgarrado y vencido. Su dolor infectó de terror y sombra mis noches infantiles. Mis miedos se acrecentaban con la amenaza de esa pasión mortuoria que paseaba sobre hombros robustos las calles del pueblo. Ese miedo se confundía en ocasiones con el pánico a la oscuridad que sufrí en mi infancia o la impresión que se esculpía y sellaba en mi espíritu con el visionado de películas que, no siendo aptas para mi edad, veía en el cine de verano. Recuerdo la sugestión pegajosa y mórbida que me causó ver el film de Eloy de la Iglesia, *Nadie oyó gritar*, una película de terror de principios de los setenta, de una sordidez escabrosa e impregnada todavía de un sabor agrio a represión franquista.¹³³

Los años de la adolescencia se vinculan a sus estudios de Secundaria en el I.N.B. *Conde de Floridablanca*, desde 1975 a 1979: fueron años bastante “grises y tristes”¹³⁴. La educación seguía segregada; su promoción fue la última que se formó bajo esa dinámica, ya que en la siguiente –tras la muerte del dictador– se iniciaron los cursos donde convivían chicos y chicas. Además, el cambio del Colegio *Maroto* al instituto no fue tranquilizador, porque en el centro impartía clases su padre como catedrático de Filosofía, y así él era un chico conocido de antemano por sus colegas y sus compañeros:

Muy pocos compartieron conmigo el cambio del colegio a este centro, por lo que me encontré en una situación nueva y algo difícil. Creo que eso incentivó mi seriedad y mi rigor ante la vida académica. No quería que nadie pensase que me regalaban nada, ni notas ni atenciones, por lo que me apliqué en todas las materias, llegando incluso a sobresalir en Matemáticas, algo totalmente inusual, dado que mis capacidades intelectuales no iban en principio encaminadas a ello. Las Matemáticas, a las que dediqué tiempo y atenciones, fueron despejando sus dudas y oscuridades para mí y me convertí en uno de los estudiantes dilectos del catedrático de Matemáticas, que lamentó públicamente en tercer de BUP que escogiese una opción de Letras puras. Sin embargo, la Física y la Química me provocaban tedio y tristeza. Recuerdo las clases de Física a las siete de la tarde, cuando el invierno cierra sus luces

¹³³ -. Entrevista concertada el día 10 de enero de 2018.

¹³⁴ -. *Ibidem*.

temprano, con modorra y hastío, y ese libro escogido por el Departamento en cuya cubierta se fotografiaba una fábrica gris con sus humos y chimeneas. Me encantó en cambio el Latín y me entusiasmó la Historia del Arte. No tuve suerte en Griego, por lo que descarté especializarme en Filología Clásica y en el Inglés seguí cosechando éxitos, si bien nuestra enseñanza favorecía los estudios gramaticales sobre la práctica de oralidad, tan necesaria en los idiomas. Abandoné el estudio de la lengua francesa, que había sido tan querida en el Colegio, y me decanté claramente por la Lengua y la Literatura, obteniendo la nota más alta en la Selectividad de aquel año, tras el C.O.U., donde mi perfil filológico ya estaba decidido.¹³⁵

Asevera que sus compañeros lo respetaban y los colegas de su padre lo veían como un buen alumno que no planteaba problemas, y procuraba mantenerse al margen de todo conflicto. En tercero de BUP conoció a Francisco Javier Díez de Revenga, que entonces preparaba su adjuntía a la Universidad de Murcia, y que sería, con el tiempo, profesor en la Facultad y compañero de Departamento en ese centro. Su padre fue nombrado director del Instituto cuando estudiaba COU; además fue su docente de Psicología y de Historia de la Filosofía: “Aprendí muchísimo en sus clases, que eran amenas y productivas, y nuestra relación familiar jamás interfirió en la práctica docente ni en los resultados de los exámenes, que eran parejos a los del resto de las asignaturas.”¹³⁶

De esa época puntualiza que hizo buenos amigos, aunque descubrió su aversión a los deportes y al fútbol, que siguió perjudicándole en la sociabilidad. Recuerda a compañeros muy queridos como Francisco Caravaca, Fernando Caravaca, Enrique Previa, Juan Antonio Ruiz Tornel, José Martínez López o, sobre todo, Gabriel Bastida, que ya era amigo del colegio y del que sería un excelente compañero en sus aventuras corales.

Le gustaba acercarse a alumnos marginados y marginales, a los que estaban más apartados de la normalidad, bien por ser un poco mayores, bien por sus condiciones físicas, bien por sus gustos y aficiones. Sus compañeros solían sobresalir en aficiones artísticas y él también participó de este afán:

¹³⁵ -. *Ibidem*.

¹³⁶ -. *Ibidem*.

En esa época comenzó mi pasión por el teatro como lectura y como representación. Mi padre me compró en la primera sede de la librería González Palencia al que por entonces era dependiente, pero ya descollaba con brillo propio: Diego Marín [...]. No estaba tal vez preparado para ello, pero disfrutaba sobremanera, y además imaginaba los montajes y diseñaba los castings con actores y actrices que yo conocía por sus trabajos en televisión o en cine. Mi afición por la escritura de sinopsis teatrales y, sobre todo, cinematográficas, se multiplicó, y en ocasiones mezclaba actores reales con personas de mi entorno, compañeros que me parecían fotogénicos e incluso yo mismo me introducía en los repartos, normalmente en papeles secundarios. También hice mis pinitos en pequeños grupos teatrales que se formaban en el instituto, y llegamos a montar *El retablillo de Don Cristóbal* de García Lorca, donde yo interpretaba el papel del Director, personaje de la obra. Por desgracia, la noche anterior la directora decidió ampliar el texto que me correspondía, y que había sido ensayado durante semanas. Dije que era capaz de aprenderlo y llevarlo a escena el día siguiente, pero no fue así. Cuando comencé a declamar sobre el escenario, el olvido se impuso sobre la memoria, y me quedé en blanco. Los asistentes, profesores y alumnos, entre ellos mi padre, comenzaron a aplaudir, porque era el final del texto, pero para mí fue traumático. En cambio, no lo fue el montaje de la breve pieza de Bertolt Brecht, *El que dijo sí, el que dijo no*. Era un texto que yo mismo había escogido para el montaje, y su representación fue todo un éxito, interviniendo yo como actor y ayudante de dirección. Los recitales poéticos empezaron también a tentarme, gracias a la sensibilidad hacia la poesía, social y vanguardista, que por aquella época era todavía casi clandestino. Yo había leído con fervor la obra poética y dramática de García Lorca, y en esa época me comencé a interesar por poetas como Vicente Aleixandre o Luis Cernuda. Todavía recuerdo la emoción de poemas de *Sombra del Paraíso* o la edición completa en F.C.E. de *La realidad y el deseo*, que devoré con placer.¹³⁷

La música fue otra de sus pasiones artísticas, y con su amigo Gabriel Bastida ensayaba canciones para festividades académicas:

¹³⁷ -. Ibídem.

Recuerdo especialmente cuando interpreté sobre una tarima del patio del instituto “Yesterday”, la célebre canción de los Beatles, acompañado al piano por Gabi. No sé cómo tuve valor. También ponía letra a melodías o partituras, y acompañado por la guitarra musicaba poemas de Quevedo (“Fue sueño ayer, mañana será tierra”, “Érase un hombre a una nariz pegado”), de Góngora (“La más bella niña de nuestro lugar”) o de Bécquer (“Al ver sus horas de fiebre...”). Como ya he comentado, seguía componiendo canciones, letra y música, mentalmente, y lo hacía normalmente cuando iba al instituto por las tardes. Desde la Avenida de la Libertad (que ya cambiaba su nombre de la antigua “Camilo Alonso Vega”) hasta el Floridablanca había media hora de distancia, y cuando no iba con mi padre en el coche (normalmente era así por las mañanas) hacía el trayecto caminando, a veces en el regreso a la hora de comer, y otras por las tardes. Era el momento, caminando, en que me fluían las canciones y las letras, que luego repetía hasta aprender y normalmente escribía en un cuaderno.¹³⁸

Con su amigo Juan Pedro Eslava solía realizar interpretaciones de sus canciones, teniendo como público a su hermana o a otros amigos. El uso de los primitivos grabadores caseros de sonido (los magnetófonos con sus altavoces) le atraía, y le encantaba grabar *cassettes* con sus amigos, donde dramatizaban escenas variadas, a veces eran chistes, entrevistas fingidas con personajes de actualidad, canciones, pasajes tomados de textos evangélicos, etc. Todavía conserva algunas de esas transcripciones. Le gustaba regresar a Albacete, a casa de sus abuelos, para ver a sus primos, aunque los viajes comenzaron a descender desde que sus antecesores trasladaron a Alcantarilla su residencia, donde vivía su tía Isabel, hermana de su madre.

Cantar, interpretar, leer, componer, “jugar” –en el sentido inglés y francés de la palabra– eran sus pasiones, como lo era interpretar en solitario. Solía escoger canciones que le gustaban, ponía los discos y hacía play-backs o interpretaba las baladas, a veces como si perteneciesen a un fragmento de una película o a un programa televisivo, rodado en estudio o, normalmente, en exteriores:

¹³⁸ -. *Ibidem*.

Dedicaba a ello muchas horas, y me aprendía muchas canciones de memoria. A veces no sólo canciones sino obras completas, como los poemas versionados musicalmente por Kurt Weill de Bertolt Brecht, que en España había adaptado Massiel bajo producción de Caballero Bonald, o zarzuelas como *Luisa Fernanda*, que llegué a aprenderme de memoria completa, y era capaz de representar a todos los personajes en una misma escena cantando sus respectivas intervenciones. Recuerdo que la escena de la subasta era una de mis predilectas, y en ellas al menos intervenían cinco o seis personajes, de los cuales había aprendido todos los papeles y partituras. Lo pasaba muy bien. En realidad no estudiaba tanto, pero sí dedicaba mucho tiempo a estar en casa. Eso sí, me gustaba la soledad para esas funciones. Si tenía público todo cambiaba. Yo me inventaba mi público real o virtual, y componía, repentizaba o improvisaba las escenas según mi inspiración y el curso de la letra y la música. Y para ello los estudios musicales fueron esenciales.¹³⁹

En el conservatorio comenzó a estudiar Solfeo y Guitarra, más el Conjunto Coral, la Armonía y todas las asignaturas complementarias. La tediosa grisura del instituto, bajo el prisma de su percepción psicológica, se contrastaba con la alegre musicalidad del conservatorio, que entonces ocupaba una sede muy pequeña, aneja al Teatro Romea de Murcia, en el centro de la ciudad. Refiere que le encantaba ir por las tardes a las clases de Solfeo o Guitarra:

La guitarra no se me daba tan bien, pero conseguí aprobar el Grado elemental, realizando un examen ante tribunal que aprobé en 1978, antes de terminar los estudios de secundaria. Me fascinaron los estudios de Fernando Sor, que eran preciosos en su función didáctica y llenos de inspiración. Era un compositor ilustrado y de gran singularidad. Los trabajos de Tárrega, las primeras piezas flamencas o los primeros vales eran interpretados con cierta gracia por mis manos, aunque nunca sentí que ese instrumento pudiera ser dominado por mí. La presión de las cuerdas y su limitado repertorio me desanimaban, siendo en cambio el piano mi instrumento favorito. Nunca me había atrevido a pedirles a mis padres que me comprasen un piano, porque dudaba de mis dotes para ello y la posibilidad de no destacar en su ejecución me hizo decantarme por

¹³⁹ -. *Ibíd.*

algo más sencillo como la guitarra, si bien lo que de verdad me entusiasmaba era el Canto, pero en esa época no nos dejaban matricularnos hasta los 18 años, y yo había entrado con 11 en el Conservatorio. Sentí además decepcionar a mi padre, que soñaba con que yo le acompañase a la guitarra en sus cantes flamencos, pero el flamenco no era entonces objeto de atención para mí, a pesar de que mi padre tenía una de las más exhaustivas discotecas de flamenco que nunca he visto. Finalmente terminé Guitarra y estudiando COU conseguí por fin entrar en los estudios de Canto. El Conjunto Coral me apasionaba igualmente y en esa época, dirigidos por José Luis López García, valenciano de origen, y el tenor murciano Ginés Torrano, me involucré en montajes musicales maravillosos, que interpretábamos con solistas y orquestas en el Teatro Romea. Sobre todo recuerdo las *Vísperas solmenes* de Mozart, la *Misa en sol mayor* de Schubert y, por encima de todo, una obra extraordinaria, de gran originalidad, como era el *Canto de los bosques* de Shostakovich. Recuerdo la emoción de esas interpretaciones. Yo cantaba entonces en la tesitura y cuerda de los Bajos, si bien mi voz, mi timbre, no lo era en absoluto. Cuando comencé los estudios de canto, mi profesora, María Dolores Carbonell Jordán, aseguraba que yo era tenor, pero que mi voz no había dado el salto necesario. Lo cierto es que me gradué en la tesitura intermedia, en la de Barítono, aunque esto ya nos lleva a los años ochenta. Mi gusto por el canto coral se avivó en los primeros años universitarios, cuando entré en la Coral dirigida por Enrique González Semitiel. El canto y la interpretación siempre fueron pasionales y vocacionales, así como la escritura poética.¹⁴⁰

Sobre la creación poética en esta época aduce lo que sigue:

En el año del COU también escribí algunos de mis poemas juveniles más recordados: “La escalera” (basado en una experiencia real que simbolice con esa metáfora), “Mírame, hermano” (un texto enigmático, que no consigo recomponer genéticamente) y decenas más, que todavía conservo en una carpeta azul con cierres de goma.¹⁴¹

1.3-. Los años ochenta.

¹⁴⁰ -. Ibídem.

¹⁴¹ -. Ibídem.

Los años ochenta coincidieron con el comienzo de su carrera universitaria. Señala que la idea primigenia fue estudiar Arte Dramático en Madrid, aunque esta proyección fue postergándose paulatinamente; optó por cursar Filología Hispánica en la Universidad de Murcia (promoción 1979-84), con profesores de la talla intelectual de Mariano Baquero Goyanes¹⁴², José María Pozuelo Yvancos¹⁴³, César Oliva Olivares¹⁴⁴ o Francisco

¹⁴² -. En la web de la *Biblioteca virtual Miguel de Cervantes* se aduce: “Mariano Baquero Goyanes (1923-1984) que fue, durante muchos años, Catedrático de Literatura Española en la Universidad de Murcia y uno de los grandes especialistas españoles en el género narrativo. Publicó monografías y artículos sobre Cervantes, Feijoo, Cadalso, Clarín, Pardo Bazán, Pérez de Ayala, Miró..., así como trabajos teóricos acerca de la novela y la narrativa breve españolas, trabajos que hoy en día pueden ser considerados como clásicos entre los estudiosos de la literatura española moderna y contemporánea.” < http://www.cervantesvirtual.com/portales/mariano_baquero_goyanes/ > (11-01-2018).

¹⁴³ -. En *El Boomeran(g). Blog literario en español*, Prisa, Madrid, 2018 se asevera sobre su trayectoria: “José María Pozuelo Yvancos es desde 1983 Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Murcia [...], ha sido Presidente de la Asociación Española de Semiótica [...]. Autor de diversos libros entre los que figuran *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo* (1979) *Teoría de lenguaje Literario* (Madrid, Cátedra, 5ª edición en 2001), *Del Formalismo a la Neorretórica* (Madrid, Taurus, 1988), *Poética de la ficción* (Síntesis, 1993). *Teoría del canon y literatura española* (Madrid, Cátedra, 2000), *Ventanas de la ficción. Narrativa Hispánica, siglos XX-XXI* (Barcelona, Península, 2005). *De la autobiografía. Teoría y Estilos*. Barcelona, Crítica, 2005), *Desafíos de la Teoría. Literatura y Generos*, Caracas, El otro & El Mismo Ediciones, 2007. *Poéticas de Poéticas. Teoría Crítica Poesía* (Biblioteca Nueva. Madrid, 2009). 100 narradores españoles de hoy (Menos Cuarto, 2010). *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marias y E. Vila-Matas* (Cátedra Delibes, 2010) [...]” <<http://www.elboomeran.com/autor/593/jose-maria-pozuelo-yvancos/>> (11-01-2018)

¹⁴⁴ -. En la web de Olmedo Clásico (<http://www.olmedo.es/olmedoclasico>) hallamos semblanza de este investigador: “Catedrático de Teoría y Práctica del Teatro de la Universidad de Murcia. [...] Tiene publicados más de trescientos trabajos, entre artículos y monografías: *El teatro desde 1939* (1989), *Historia básica del arte escénico* (2009), *Teatro español del siglo XX* (2002), *El fondo del vaso* (2003), *La última escena* (2004), *Versos y trazas* (2009) e *Historia gráfica del arte escénico* (2010). Fue fundador del Teatro Universitario de Murcia, con el que llegó a montar más de treinta producciones. [...]” <<http://www.olmedo.es/olmedoclasico/participantes/cesar-oliva-olivares>> (11-01-2018). Para una visión más detallada de su trayectoria profesional vid. su currículum vitae en la web de Asociación de Directores de Escena de España <<https://archive.is/20040902175756/http://www.adeteatro.com/curricula/cesaroliva.htm>> (11-01-2018) y para una visión más cercano a lo humano vid. Juan Antonio Ríos Carratalá: “A un amigo: César Oliva” en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Madrid, s.f. < http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-un-amigo---csar-oliva-0/html/006064fc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html> (11-01-2018).

Javier Díez de Revenga¹⁴⁵: “Considero a Baquero mi maestro en formación literaria y a Pozuelo en teoría crítica.”¹⁴⁶

Conjugó sus estudios filológicos con formación en Arte Dramático (1979-82) y Canto (1979-85), en el Conservatorio Superior de Música y Danza de Murcia. Profundizó en los estudios musicales y realizó cursos complementarios como los de Música Antigua en Daroca, con la profesora de canto Rosemarie Meister¹⁴⁷ (1985), o de Canto Gregoriano en el Monasterio de Santo Domingo de Silos en Burgos; con Francisco Javier de la Plaza Santiago (1981)¹⁴⁸ prosiguió su perfeccionamiento en cine. Asistió a cursos de formación literaria en las Universidades de Salamanca (1983), y realizó el Curso Superior de Filología Hispánica en la Universidad Menéndez Pelayo, de Santander (1982), entre otros.

Al comenzar la carrera universitaria, se inscribió en la Coral de dicha entidad, que había dirigido D. José Luis López García¹⁴⁹, y que por aquellas fechas pasó a ser dirigida por Enrique González Semitiel¹⁵⁰:

¹⁴⁵ -. Sobre este estudioso se asevera en “El profesor Francisco Javier Díez De Revenga elegido correspondiente de la Academia de Buenas Letras de Granada” en *Revista Campus Digital*, Editum, Murcia, 1 de noviembre de 2016 <<http://edit.um.es/campusdigital/el-profesor-francisco-javier-diez-de-revenga-elegido-correspondiente-de-la-academia-de-buenas-letras-de-granada/>> (21-01-2018): “Francisco Javier Díez de Revenga, catedrático emérito de la Universidad de Murcia y académico de número de la Real Academia Alfonso X el Sabio, además de correspondiente de la Real Academia de la Historia y de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras, [...]. Entre sus libros, destacan "La métrica de los poetas del 27", "Revistas murcianas relacionadas con la generación del 27", "Teatro de Lope de Vega y lírica tradicional", "Panorama crítico de la generación del 27", "Poesía de senectud", "Tres poetas ante el amor, el mundo y la muerte", "Jorge Guillén: el poeta y nuestro mundo", "La poesía de Vicente Aleixandre: testimonio y conciencia" y "La tradición áurea", entre otros.”<<http://www.tresfronteras.es/TresFronteras/autor.jsf?ncodautor=1696>> (11-01-2018). Para una visión panorámica de su andadura profesional y humana vid. aa.vv.: *Homenaje al profesor francisco Javier Díez de Revenga*, Universidad de Murcia (Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada), Murcia, 2016, donde se recopilan una serie de discursos que fueron pronunciados con motivo del homenaje que recibió este docente.

¹⁴⁶ -. Entrevista concedida en el despacho de la Facultad de Letras el día 12 de enero de 2018.

¹⁴⁷ -. Sobre su biografía véase: <<https://www.march.es/musica/publicaciones/buscadormusica/ficha.aspx?p0=4&p5=6758>> (12-01-2018).

¹⁴⁸ -. Para una visión más personal vid. Juan Carlos Arnuncio: “Carta a Francisco Javier Plaza” en *El Norte de Castilla*, Valladolid, 21-03-09 <http://www.elnortedecastilla.es/20090321/articulos_opinion/carta-francisco-javier-plaza-20090321.html> (15-01-2018).

¹⁴⁹ -. A quien él conocía por ser el director del Coro del Conservatorio, donde él también participó. Sobre “José Luis López García, compositor y Director de orquesta” en *Archivo General Región de Murcia*, Consejería de Turismo, Cultura y Medio Ambiente 2018, Murcia, rango de fechas inicial 4-1981 y final 2-2009: se puede consultar su biografía y andadura profesional. <https://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra_detalle?pref_id=3557728> (12-08-2018).

¹⁵⁰ -. L.O.: “Antiguos directores de la Coral Universitaria” en *La Opinión de Murcia*, Prensa Ibérica Media, Murcia 12.12.2015 | 01:13, se explica la interrelación de la coral con los reseñados. <<http://www.laopiniondemurcia.es/murcia/2015/12/12/encuentro-antiguos-directores-coral-universitaria/698905.html>> (12-01-2018).

Fue una de las épocas doradas de la Coral. Viajábamos todos los fines de semana recorriendo la geografía murciana con nuestro repertorio de polifonía popular y sacra, desde Abanilla a Zeneta. Además, realizamos importantes viajes, como el que nos llevó a Portugal en 1980 y, un año más tarde, a Alemania, en 1981. En distintas localidades alemanas (Stuttgart, Ludwisburg, Munich, donde nos esperaba D. Manuel Muñoz Cortés, por entonces agregado cultural en Alemania), interpretamos un exquisito repertorio de polifonía religiosa del Renacimiento español, con autores como Francisco Guerrero, Luis de Morales o Tomás Luis de Victoria, mi preferido). Recuerdo la emoción que sentí al cantar obras del repertorio de Semana Santa como “Tenebrae factae sunt”, “O vos omnes”, “Pueri Hebreorum” o “Judas, mercator pessimus”. Terminábamos siempre con el “Gaudeamus igitur”, pero como cantábamos en iglesias luteranas y era época de la Semana Santa, en algunas ocasiones no nos lo permitieron por tratarse de un “canto de goliardos”. En Cuenca participamos como coro seleccionado al Festival de Polifonía, con melodías populares adaptadas al repertorio coral, como “Auras ligeras” o “Triste está la reina”. Lo más importante de aquella época fue conocer a fondo la música de Johann Sebastian Bach. Con la Coral Universitaria habíamos montado la parte de los corales de *La pasión según san Juan*, que interpretamos en el Teatro Romea acompañados de la Orquesta y Coro de Stuttgart, y en Stuttgart, un año más tarde, repetimos, pero con *La pasión según san Mateo*. Dos experiencias inolvidables y magníficas desde el punto de vista artístico, cultural y espiritual.¹⁵¹

Al finalizar los estudios de Filología Hispánica, se le concedió el Premio Extraordinario de Licenciatura (año 1985), y obtuvo una beca predoctoral de Formación del Ministerio de Educación y Ciencia (MEC), que le permitió investigar con dichos fondos durante cuatro años. Empezó así su tesis doctoral sobre la poesía de Jorge Luis Borges, que culminó en 1989, con el título *La poesía del Logos: clave lírica de Borges*, dirigida por D. Victorino Polo García¹⁵². En su tribunal de tesis participaron los más

¹⁵¹ -. Entrevista concedida en el despacho de la Facultad de Letras el día 12 de enero de 2018.

¹⁵² -. El profesor Francisco Javier Díez de Revenga traza una panorámica acertada de Victorino Polo García en un estudio titulado: “VICTORINO POLO GARCÍA, LAUDATIO IN IUBILATIONE” en *Tonos Digital*, n. XVII, Editum, Murcia, julio 2009, donde se puntualiza: “Por todo ello, me cumple en esta ocasión dar cuenta detallada de las excepcionales, singulares podríamos decir, características y cualidades que han forjado y forjan la personalidad del Profesor Victorino Polo García. Singular en todo, original, irrepetible, complejo, insólito, único y excepcional profesor, investigador y promotor cultural, distinto y

antiguos catedráticos de Literatura Hispanoamericana de España: Teodosio Fernández¹⁵³, Luis Sáinz de Medrano¹⁵⁴ y Joaquín Marco¹⁵⁵. La profesora argentina Sonia Mattalía¹⁵⁶, entonces docente en la Universidad de Valencia, también fue miembro de la comisión, en

diferente de cualquier prototipo acuñado de profesor al uso, con un concepto de la enseñanza, de la literatura y de la vida muy raro entre la fauna universitaria, similar a nadie, parecido a ninguno, sin antecedentes detectables ni consecuentes presumibles. [...]No es posible, por más que lo intentemos, enumerar los escritores que por estos encuentros han pasado, tanto españoles como hispanoamericanos. Por sólo citar los Premios Nobel de Literatura, Camilo José Cela, Octavio Paz y José Saramago serían representantes de más de dos centenares de escritores de primera fila que han asistido a jornadas, encuentros, ciclos, homenajes, que tuvieron en los Cursos de Verano de El Escorial una continuación estival de reconocido prestigio en los medios universitarios. Los doctores honoris causa por la Universidad de Murcia Ernesto Sabato y Mario Vargas Llosa fueron apadrinados por Victorino Polo García [...].” <<https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/perfiles-2-Victorino.htm>> (12-01-2018)

¹⁵³ -. En el archivo del departamento de Filología Española al que está adscrito en la Universidad Autónoma de Madrid se señala: “Teodosio Fernández es Catedrático de Literatura Hispanoamericana y miembro correspondiente de la Academia Chilena de la Lengua. Principales publicaciones: *El teatro chileno contemporáneo (1941-1973)* (1982), *La poesía hispanoamericana en el siglo XX* (1987); *Rubén Darío* (1987), *La poesía hispanoamericana (hasta el final del modernismo)* (1989), *Los géneros ensayísticos hispanoamericanos* (1990), *Historia de la literatura hispanoamericana* (1995, en colaboración) y *Literatura hispanoamericana: sociedad y cultura* (1998); ediciones de *Huasipungo* de Jorge Icaza (1994), *Garduña* de Manuel Zeno Gandía (1996), *Teoría y crítica literaria de la emancipación hispanoamericana* (1997), *Amalia* de José Mármol (2000), *El criador de gorilas. Un viaje terrible* de Roberto Arlt (2005), *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres (2014) y *El reino de este mundo* de Alejo Carpentier (2014). [...]”

<https://www.uam.es/ss/Satellite/FilosofiaLetras/es/1242658884143/1242662631754/persona/detallePD/I/Fernandez_Rodriguez,_Teodosio.htm> (11-01-2017)

¹⁵⁴ -. Según se refiere en la *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*: “Luis Sáinz de Medrano (1928-2012) consagró su vida a la docencia y la investigación, así como a diversas iniciativas culturales en el ámbito de la literatura hispanoamericana. Desarrolló una fructífera actividad académica caracterizada por su generosa cordialidad [...]. Destacan sus investigaciones en torno a Bernal Díaz, Sor Juana, Lizardi, José Hernández, Rubén Darío, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, y los contemporáneos Germán Belli, Gonzalo Rojas, Abel Posse o Isabel Allende, entre otros nombres. [...]” <http://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_sainz_de_medrano_arce/> (11-01-2017).

¹⁵⁵ -. En la Asociación Colegial de Escritores en Cataluña se realiza una semblanza sobre su trayectoria poética <<http://www.acec-web.org/spa/oo.asp?art=472>>, pero en “Poesía secreta”, de Joaquín Marco” en el apartado de noticias de la *Universitat de Barcelona*, Barcelona, 04/06/2010 se nos refiere: “Joaquim Marco (Barcelona, 1935) va estudiar Filosofia i Lletres, i va obtenir el Premi Extraordinari amb la tesi doctoral *La literatura popular en Espanya en los siglos xviii i xix* UB, [...]. S’ha especialitzat en Història de la Literatura Espanyola i Llatinoamericana, i actualment és catedràtic emèrit de la UB. A més, continua exercint de crític literari en diversos mitjans. [...]. Entre els seus llibres de crítica i història literària més destacats figuren *Ejercicios literarios* (1969), *Poesía española. Siglo xx* (1986), *Literatura hispanoamericana. Del Modernismo a nuestros días* (1987), *La llegada de los bárbaros* (amb el professor Jordi Gracia, 2004) i *El crítico peregrino. Leer y escribir sobre narrativa española* (2009), que posteriorment va publicar en format de llibre. Ha dut a terme tota la seva carrera acadèmica a [...] És president d’honor de la Societat Espanyola d’Hispanoamericanistes i de l’Associació Col·legial d’Escriptors de Catalunya.” <http://www.ub.edu/web/ub/ca/menu_eines/noticies/2010/06/14.html#?> (12-01-2018).

¹⁵⁶ -. Sobre esta investigadora en “Archivo Sonía Mattalía” en *K A M C H A T K A. Revista de análisis cultural*, con numeración previa a los números de la misma, Universitat de Valencia, Valencia, 2012, se apunta: “En diciembre de 2012, [...], nos sorprendió el fallecimiento de Sonia Mattalía Alonso, catedrática de Literatura Latinoamericana de la Universitat de València, [...]. Sonia Mattalía llegó a España en 1976, huyendo de la dictadura militar argentina y dejando atrás su trabajo en la Universidad de Tucumán. En las décadas siguientes transformó los estudios españoles de literatura latinoamericana introduciendo saberes, tradiciones, lecturas y actitudes que en aquel momento parecían ajenos a la tradición de la filología española.” <<https://revistakamchatka.wordpress.com/archivo-sonia-mattalia/>> (12-01-2018).

la que participó asimismo D. Estanislao Ramón Trives, Catedrático de Lingüística General¹⁵⁷. Obtuvo la calificación de Sobresaliente cum Laude:

La tesis fue la primera presentada en España sobre Borges y, desde luego, la primera que abordaba de modo íntegro su poesía, ya que el argentino había fallecido en Ginebra en 1986, durante la redacción de mi tesis. Tuve ocasión de trazar un panorama integral de su obra lírica, desde sus poemas ultraístas hasta su último título, *Los conjurados*, en 1985. Por aquel entonces la poesía de Borges no estaba bien considerada, considerándosele un poeta demasiado frío y cultural. Yo siempre sentí la fascinación emocional y espiritual de su poesía que me reveló un universo nuevo y apasionante, donde la cultura se ofrecía a modo de inspiración poético-filosófica: la emoción del Logos. Aunque yo ya había leído los cuentos de Borges a comienzos de los ochenta, la obra poética me fue revelada en 1982 por un regalo de mi compañera de estudios y entonces novia, que fue un verdadero acierto, pues al llegar a mis manos se convirtió en un tesoro. Nos casamos en 1989 y nos divorciamos pocos años después, pero nunca olvidaré la oportunidad de aquel regalo. He de decir que los años de escritura de mi tesis doctoral (1985-98) fueron esenciales en mi formación, hasta el punto de que los considero una segunda carrera. Entonces no existían los másteres en España y los cursos de Doctorado eran apenas presenciales, por lo que la formación doctoral debía correr por cuenta propia. Por ello desde el principio utilicé la beca para adquirir gran cantidad de libros, asistir a Congresos internacionales y afianzar mi formación como investigador. No llegué a conocer a Borges, pues me fue imposible coincidir con su famosa visita a Sevilla en el Congreso de Literatura

¹⁵⁷ -. Con motivo de su defunción, Manuel García Pérez: “Fallece Estanislao Ramón Trives, uno de los mayores lingüistas europeos” en *Mundiario* (Primer periódico global de análisis y opinión), Compañía Mundiario de Comunicación, La Coruña, 4 de diciembre de 2016, se apostilló lo que sigue: “[...] D. Estanislao Ramón Trives, al que muchos consideran uno de los mayores lingüistas a nivel mundial. [...] El problema que tuvo Ramón Trives es que no era ruso como Jakobson ni americano como Chomsky. D. Estanislao impartía clases en Murcia. [...] ¿Por qué Ramón Trives ha sido uno de los mayores lingüistas? Porque siempre iba más allá en sus investigaciones y en sus clases. Sus teorías del lenguaje eran la vanguardia de lo que se estaba estudiando en Estados Unidos y en las mejores universidades de Europa. [...] Porque publicó un libro titulado "Aspectos de semántica lingüístico-textual" en 1979 que sigue siendo novedoso, rupturista e insuperable pese al paso de los años. Sus artículos y ensayos profundizan en una tradición lingüística alemana y americana que muy pocos estudiosos en nuestro país se atreven todavía a encarar. En sus textos, Trives intenta comprender que el mundo es un lenguaje por sí mismo y que las palabras son una forma de acceder a él, pero no a todo, sino a lo que cada sociedad y cultura habían seleccionado, así que siempre había algo indescifrable y místico en el mundo que la lengua jamás atraparía, y eso, como a Wittgenstein y a los grandes poetas, lo obsesionaba.” <<https://www.mundiario.com/articulo/sociedad/fallece-estanislao-ramon-trives-mayores-linguistas-europeos/20161204111806073491.html>> (12-01-2018).

Fantástica de 1984. En un curso realizado en Madrid en 1987, “España en Borges / Borges en España”, donde participaron los más importantes borgeanos del momento (Saúl Yurkievich, Silvia Molloy, Jaime Alazraki, y al que también asistió María Kodama), Victorino Polo invitó a María Kodama a venir a Murcia para recibir el Doctorado Honoris Causa a título póstumo, ya que la Universidad de Murcia había resuelto otorgárselo antes de su fallecimiento. El destino no quiso que lo conociera, aunque sí he tenido oportunidad de visitar en varias ocasiones la Fundación Borges de Buenos Aires y coincidir en numerosos actos académicos con María Kodama, que siempre ha sido muy generosa conmigo.¹⁵⁸

Aunque Borges no llegó a visitar la Universidad de Murcia, sí que lo hicieron durante los años ochenta y los primeros noventa los más importantes escritores vivos del ámbito hispánico e hispanoamericano, gracias a la gestión cultural que realizó durante aquellos lustros Victorino Polo, convirtiéndose la Facultad de Letras en un referente a nivel internacional, en encuentros literarios con autores vivos que compartieron con los alumnos sus conocimientos y vivencias:

Recuerdo la visita de figuras como Juan Benet, Gonzalo Torrente Ballester, Ana María Matute, Carmen Martín Gaité, Elena Soriano, Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, José Agustín Goytisolo, José Hierro, Francisco Brines, Almudena Grandes, José Luis Castillo Puche, Francisco Umbral..., y en el ámbito hispanoamericano tuvimos la fortuna de conocer y conversar con Arturo Uslar Pietri, Guillermo Cabrera Infante, Abel Posse, Mario Benedetti, Arturo Azuela, Nélida Piñón y un larguísimo etcétera. De todos ellos, quisiera destacar los que más me impresionaron personalmente: Ernesto Sábato (que fue nombrado Doctor Honoris Causa por nuestra Universidad en 1984), Octavio Paz (que nos visitó acompañado de su segunda esposa, Marie Jo, en 1989 y compartimos con él un maravilloso recital en el Paraninfo y, ya en grupo reducido, una excursión al Santuario de la Fuensanta con comida campestre incluida) y Mario Vargas Llosa (que, tras sucesivas visitas, también fue agraciado con el Honoris Causa). El encuentro con Sábato fue emocionante, ya que accedió –tras conocerlo en el despacho de Victorino Polo- a acompañarme a impartir una clase que tenía a continuación de

¹⁵⁸ -. Entrevista concedida en el despacho de la Facultad de Letras el día 12 de enero de 2018.

Literatura Hispanoamericana. Recuerdo la sorpresa y fascinación que le supuso a mis estudiantes llegar a la clase en compañía de Sábato y que tuviese la generosidad de responder a las preguntas que mis alumnos le formularon de modo improvisado. Su presencia era grave y profunda, y sus respuestas estaban marcadas por la convicción y el rigor. Octavio Paz, por su parte, se mostró amigable y cercano, excelente conversador y agudo observador de personas y lugares. Fueron años gloriosos y brillantes en el ámbito académico y cultural. En pocos años se concitaron en nuestras aulas y centros culturales bastantes Premios Nobel de literatura, muchos de ellos pasaban por nuestra Universidad antes de sus galardones (se popularizó la broma de que para obtenerlo había que pasar primero por Murcia): Octavio Paz, Camilo José Cela, José Saramago, Mario Vargas Llosa...¹⁵⁹

Durante sus años de investigación en la tesis doctoral se le concedió la *Venia docendi*, para colaborar como profesor en los cursos de Literatura Hispanoamericana. Así, ya desde enero de 1983 comenzó a ejercitarme en lides docentes:

Muy pronto descubrí en esta tarea mi vocación, una vocación labrada año tras año, que me reportó desde muy pronto grandes satisfacciones en el plano académico y personal, ya que centró mi vida personal hacia el ámbito de la docencia y la investigación, siempre en el área de la poesía y de la literatura hispanoamericana. Mis clases, su preparación y su realización, han sido el eje y motor de mi vida, y si de algo me congratulo es de haber obtenido un especial reconocimiento por dicha labor, por parte de mis alumnos y discípulos, año tras año, curso tras curso. Desde aquellas primeras clases, en que comentaba los poemas modernistas acompañado de la lectura de Mallarmé y la audición de la música de Debussy hasta la actualidad, en que me sigue guiando el amor hacia la docencia como modo de transmitir conocimiento y cultura pero también como modo de expresión artística y de crecimiento personal. La elección de mi tesis fue un valor añadido a esta formación, ya que Borges me permitió conocer de algún modo no sólo la literatura argentina y la suya propia sino recalar en las escalas diversas de la literatura universal y, con ella, del pensamiento y la filosofía. La gran biblioteca filosófica de mis padres se mostró entonces con todo su relieve y profusión. No sólo devoré a los grandes literatos y poetas de la “tradición de la modernidad” (es decir, del

¹⁵⁹ -. Ibídem.

Romanticismo a nuestros días) sino que me introduje con paso firme por la historia de la filosofía estética y la ontología, leyendo a los presocráticos, Platón, Aristóteles, Spinoza, Hume, Berkeley, Kant, Schopenhauer, Kierkegaard, Heidegger, Santayana... así como a pensadores contemporáneos como Zambrano, Derrida, Ricoeur, Foucault, Berdiaev, etc.¹⁶⁰

Se potenció simultáneamente su interés por la poesía como actividad creativa de manera exponencial. Los poemas que había escrito en su adolescencia (años setenta y primeros ochenta) quedaron en carpetas, y concibió un proyecto más unitario y autónomo, que fue fraguándose al hilo de la escritura de su tesis a finales de los ochenta. Se conformó así el que sería su primer poemario, *De aurigas inmortales*¹⁶¹, que no se publicaría hasta 1993, tras obtener el Accésit del Premio Internacional “América”, que organizaba la Comisión del V Centenario del Descubrimiento de América: “Los poemas dedicados a las musas de Novalis¹⁶², Kierkegaard¹⁶³, Pavese¹⁶⁴, Hopkins¹⁶⁵, Stevenson¹⁶⁶, Melville, Amiel¹⁶⁷, Shelley¹⁶⁸, Keats¹⁶⁹, Juan Ramón¹⁷⁰ o Vallejo¹⁷¹ irían conformando paulatinamente esta primera publicación poética, ya en la siguiente década.”¹⁷²

1.4.- Los años noventa.

Los noventa supusieron su consolidación como profesor universitario. Tras sus cuatro años como becario consiguió, en enero de 1990, un contrato de Ayudante en la Universidad de Murcia, en el Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Comenzó a dictar cursos completos de Literatura Hispanoamericana, dado que en dicho Departamento no existían docentes con perfil ni especialidad doctoral en dicha materia, aparte de su director de tesis, Victorino Polo:

¹⁶⁰ -. *Ibidem*.

¹⁶¹ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, prólogo de Antonio Colinas, Comisión V Centenario, Murcia, 1993. Finalista del Premio América de Poesía de 1992.

¹⁶² -. Vid. “A Sophie Von Kúhn (1801)” en *ibíd.*, pág. 19.

¹⁶³ -. Vid. “A Regina Olsen (1843)” en *ibíd.*, págs. 21-22

¹⁶⁴ -. Vid. “A Tina (1950)” en *ibíd.*, págs. 34-35.

¹⁶⁵ -. Vid. “A Robert Bridges (1885)” en *ibíd.*, págs. 26-27.

¹⁶⁶ -. Vid. “A Fanny Van De Grift (1894)” en *ibíd.* pág. 62.

¹⁶⁷ -. Vid. “A Fanny Mercier (1869)” en *ibíd.*, págs. 23-25.

¹⁶⁸ -. Vid. “A Mary Shelley (1822)” en *ibíd.*, pág. 39.

¹⁶⁹ -. Vid. “A Fanny Browne (1819)” en *ibíd.*, págs. 55 y 56.

¹⁷⁰ -. Vid. “A Zenobia (1914)” en *ibíd.*, pág. 45.

¹⁷¹ -. Vid. “A George Philippart (1934)” en *ibíd.*, págs. 66 y 67.

¹⁷² -. Entrevista concedida el 12 de enero de 2018 en la Facultad de Letras de la Universidad de Murcia.

Aquellos años fueron extraordinarios en cuanto a dedicación a las clases, a su preparación, lecturas y creatividad. Las asignaturas tenían duración anual y no semestral o cuatrimestral, lo que permitía desarrollar temas extensos y conocer en profundidad a los alumnos. Muchos de aquellos estudiantes se convertirían en algunos de mis mejores amigos: nuestras edades no distaban demasiado y hubo un curso en que ellos mismos me plantearon la posibilidad de encontrarnos una tarde a la semana para debatir sobre temas culturales o artísticos a modo de tertulias informales. Fijamos los jueves en la Cafetería *El Sur*, en el centro de Murcia. Allí nos reuníamos periódicamente, alumnos de la Región y también algunos alumnos del programa Erasmus que se fueron sumando a la iniciativa. Surgieron, como digo, sólidas y firmes amistades que todavía hoy perduran. Desde entonces mi especialidad se centró en la cultura hispanoamericana, lo que dada su vastedad y extensión resulta algo inabarcable, aunque las cabezas pensantes de la Universidad española no hayan querido reconocer que le corresponde un área de conocimiento específica en su catálogo.¹⁷³

Vicente Cervera Salinas tuvo la fortuna de iniciarse en los años en los que los cursos de Literatura Hispanoamericana fueron incrementándose en los programas de estudio, lo que permitió que su dedicación como especialista se materializase en docencia e investigación. El horizonte del V Centenario ayudó mucho a ello:

Victorino Polo fue director de la Comisión murciana para dicha celebración y con tal motivo organizamos en Murcia un macro-congreso donde poetas y escritores de allende y aquende los mares se concitaron en Murcia con profesores, críticos, investigadores, doctorandos y amantes de las letras, a nivel internacional. Se editaron libros, se realizaron recitales poéticos, se instituyeron premios literarios, se encontraron por las calles de Murcia los más grandes escritores vivos del momento. Si una noche teníamos la suerte de charlar tomando unas copas con Claudio Rodríguez en el *William's*, la siguiente paseábamos con Marina Mayoral por la Trapería y un día después escuchábamos a críticos como Rafael Conte, Juan Cruz, Santos Juliá o Santos Sanz Villanueva en el antiguo Hemiciclo de la Facultad de Letras o me tocaba presentar en el Paraninfo a José Luis Castillo del Pino, a Cristina Peri-Rossi – que me hablaba de la modernidad y los avances sociales de su país de origen

¹⁷³ -. Entrevista concedida en el despacho de la Facultad de Letras el día 15 de enero de 2018.

(Uruguay), pero recomendaba viajar a Chile como país idóneo para una larga estancia de estudios– o el escritor y diplomático colombiano Pedro Gómez Valderrama –hombre de trato exquisito y talante humanista, con quien conversé sobre la tradición hispanoamericana de las utopías político-literarias–. Estreché vínculos amistosos con Antonio Colinas, que prologó generosamente *De aurigas inmortales*; con José Olivio Jiménez, que me dedicó un ejemplar de su maravillosa *Antología de Poesía hispanoamericana* en Alianza, con Mario Paoletti, que dirigía la Fundación Ortega y Gasset en Toledo, y con quien organizamos encuentros con alumnos y poetas en dicha ciudad; con Miriam Gómez, la esposa de Cabrera Infante, a quienes me unía el amor por Virgilio Piñera; con Abel Posse, que luego me invitaría a un inolvidable asado de carne en su casa de Buenos Aires; con Jorge Edwards, que gentilmente elogió en un editorial de prensa una conferencia que impartí en un curso de verano de la Menéndez Pelayo en La Coruña; con Saúl Yurkievich, que llegó proponerme como “mâitre de conference” en la Sorbona (aunque no llegó a concretarse por razones coyunturales); con el gran profesor gallego Benito Varela Jácome, y a punto estuve de irme hacia tierras gallegas a proseguir allá mi trayectoria académica, etc.¹⁷⁴

En 1992 publicó sus dos primeros libros monográficos sobre Borges: *La poesía del Logos*¹⁷⁵ y *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*¹⁷⁶. Este último le dio muchas satisfacciones, al convertirse en una obra de referencia en los estudios críticos y académicos sobre la obra lírica borgesiana. El mismo año recibió con gran sorpresa y satisfacción el Premio de Ensayo Anthropos, por un trabajo sobre las relaciones históricas y teóricas entre Poesía y Filosofía¹⁷⁷:

La Poesía y la Idea: fragmentos de una vieja querella, donde recogí mis inquietudes por el hermanamiento genésico y el alejamiento temporal de ambas disciplinas humanísticas. A pesar de que la editorial catalana se comprometía en sus bases a editar el trabajo ganador, nunca llegó a hacerlo, y

¹⁷⁴ -. Ibídem.

¹⁷⁵ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *La poesía del logos*, ed. Quinto Centenario, Murcia, 1992.

¹⁷⁶ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1992.

¹⁷⁷ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *La Poesía y la Idea. Fragmentos de una vieja querella*, Universidad de San José, Costa Rica, 2001. Segunda Edición: *La Poesía y la Idea. Fragmentos de una vieja querella*, prólogo de José María Pozuelo Yvancos, El Otro@El Mismo – Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Mérida (Venezuela) y Murcia, 2007.

hube de esperar al interés de la Universidad de Costa Rica, primero, y de la editorial venezolana “El otro-el mismo” –de Víctor Bravo–, para aceptar la realidad de su impresión muchos años después.¹⁷⁸

En 1993 se editó *De aurigas inmortales*¹⁷⁹, aunque su difusión fue casi nula: “Conté entonces con la lectura atenta y el apoyo de poetas como Soren Peñalver¹⁸⁰, que siempre defendió su calidad.”¹⁸¹ En 1993 consiguió la plaza de Profesor Titular de Universidad mediante concurso oposición, donde defendió su Proyecto Docente y una Lección Magistral original sobre “Tiempo y eternidad en la novela histórica hispanoamericana”, fruto de sus lecturas de obras europeas e hispanoamericanas, que fue definida por uno de los miembros de la Comisión, Francisco Javier Díez de Revenga, como “una verdadera lección magistral de literatura comparada”¹⁸², en un tribunal presidido por la catedrática María Antonia Martín Zorraquino¹⁸³:

El hilo conductor del trabajo giraba en torno a novelas como *Bomarzo*, de Manuel Mujica Láinez (novela sobre la que había impartido mi primer curso de doctorado), *El arpa y la sombra*, de Alejo Carpentier, o *Vigilia del Almirante*, de Augusto Roa Bastos, que por entonces se encontraba en Murcia y que tuvo la amabilidad de leer mi estudio y llamarme personalmente a casa

¹⁷⁸ -. Entrevista concedida en el despacho de la Facultad de Letras el día 15 de enero de 2018.

¹⁷⁹ -. *Op. cit.*

¹⁸⁰ -. Para una visión amplia de su andadura vital vid. “Soren Peñalver” en *Región de Murcia Digital*, Fundación Íntegra y Región de Murcia, Murcia, s.f., y allí se nos introduce a su figura así: “Soren Peñalver representa la literatura, la bohemia y la singularidad en la población de Albudeite. Es por tanto un icono en la Región de Murcia. Soren, sin haber llegado apenas a publicar su obra, ha alcanzado una consolidada fama como poeta. Su encanto personal y su devoción por el arte son avales más que suficientes. Con su demostrada genialidad y sobrados méritos se hizo un hueco en la élite intelectual murciana. Incansable viajero, ha exportado la imagen de Murcia por todo el Mediterráneo, convirtiéndose en embajador de las letras de la Región. La destilación de sus periplos ha dado una de las mejores sagas de artículos de opinión que se pudieron leer en los periódicos regionales: ‘Los diarios cretenses’. Soren Peñalver es un sensible escritor, inquieto lector y sagaz crítico.” <http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,65,c,373,m,1935&r=ReP-5984-DETALLE_REPORTAJESPADRE> (12-01-2018).

¹⁸¹ -. Entrevista concedida en el despacho de la Facultad de Letras el día 15 de enero de 2018.

¹⁸² -. Entrevista concedida en el despacho de la Facultad de Letras el día 15 de enero de 2018.

¹⁸³ -. En la web de la la Universidad de Zaragoza, donde regenta su cargo, se nos presenta: “[...] Doctora en Filología Románica (1974) por la Universidad de Zaragoza, bajo la dirección del Dr. D. Félix Monge (con la tesis: “Las construcciones pronominales y su situación en la lengua antigua. Con referencia especial al Cantar de Mio Cid”; premio extraordinario de Doctorado, Universidad de Zaragoza, 1975). [...] Catedrática Numeraria de Lengua Española de la Universidad de Zaragoza desde 1981. (Previamente, tras concurso-oposición: Profesora Adjunta de Universidad de Gramática General y Crítica Literaria, 1977-1979; y Profesora Agregada de Universidad de Lengua Española 1979-1981 –siempre en la Universidad de Zaragoza–) [...] Ha sido miembro de la Junta Directiva de la Sociedad Española de Lingüística (1996-1998) y de la Asociación para la Enseñanza del Español a Extranjeros (ASELE) (1999-2000) [...]” <<https://linguistica.unizar.es/personal/maria-antonia-martin-zorraquino>> (12-01-2018).

para felicitar me por mi trabajo. Este y otros trabajos sobre literatura hispanoamericana comparada que fueron forjando mi curriculum vitae universitario y conformaron finalmente el volumen misceláneo que publiqué en 1996 con el título de *La palabra en el espejo*. El tribunal de mi oposición coincidió en que era importante que mi formación académica se complementara con un conocimiento más directo de los países de América Latina viajando a ellos.¹⁸⁴

La indicación se hizo praxis: ya entrada la segunda parte de la década se inició su periplo trasatlántico, que lo llevó, por orden temporal, a Cuba, Costa Rica, Argentina, Uruguay, México y Perú. Su primer contacto con América fue La Habana, gracias a las antiguas becas Intercampus para profesores, que comportaban misiones docentes:

En la Universidad de La Habana descubrí que la oficialidad castrista seguía imperando en las aulas a pesar de que buena parte de la juventud cubana se sentía incómoda y desilusionada con los presupuestos sociales del régimen, especialmente con la falta de libertad de movimiento y con la tremenda escasez de medios económicos en unos años donde todavía se dejaba sentir el peso del llamado “periodo especial” que había mantenido, tras la caída del Muro de Berlín y la llegada de la Perestroika, sin alianzas políticas al gobierno de la isla. El hecho de alojarme en una casa particular, concretamente de la profesora de Lingüística, Maritza Carrillo, en el barrio de El Vedado, me permitió conocer a fondo la verdadera vida de una familia cubana prototípica de la época. El grado de dificultad material del pueblo cubano me impresionó vivamente, así como la cercanía en el trato y la facilidad para conocer gente y facultar amistades. Hice innúmeros amigos y me moví casi como un auténtico cubano por las calles (maneja una bicicleta de alquiler) y las noches habaneras. Cuando leí *Tres tristes tigres* me sentí reconocido en situaciones y espacios transitados en aquellos días tan brillantes. Investigué en la Biblioteca de Casa de Las Américas e impartí clases en la Facultad de Letras en cursos de Guillermo Rodríguez Rivera, un gran poeta y maravilloso profesor (cuya hija Milena sería luego colega de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Granada) y de Ana Cairo, que miraba con cierto recelo mis lecciones sobre el todavía marginado Virgilio Piñera —el genial autor de *Dos viejos pánicos*, a quien yo había descubierto en una *Antología de cuentos*

¹⁸⁴ -. Entrevista concedida en el despacho de la Facultad de Letras el día 15 de enero de 2018.

cubanos y sobre el que giraba mi línea de investigación principal—, así como sobre la joven poesía cubana. Gracias a los contactos telefónicos que de modo encadenado iban engrosando mi agenda de modo muy espontáneo y libre, trabé contacto con escritores y artistas diversos, entre los cuales recuerdo especialmente a César López, Antón Arrufat o Abilio Estévez. Todos ellos me invitaron a sus casas y conversamos sobre muy diversos temas, siendo el denominador común la admiración compartida tanto por Piñera como por Lezama Lima. Estévez todavía no había escrito sus más famosas novelas, aunque era un poeta consagrado en la isla.¹⁸⁵

Cervera Salinas refiere que muchos poemas de *La partitura*¹⁸⁶ fueron concebidos en la “isla en peso”¹⁸⁷: donde descubre que la “consagración de la primavera”¹⁸⁸ era diferente de lo que había exaltado con júbilo musical Carpentier. A su regreso le esperaba en Barajas el poeta peruano Antonio Cillóniz¹⁸⁹, a quien él había invitado a Murcia por mediación de un antiguo alumno suyo, del IES Ramiro de Maeztu, de Madrid. Fue así cómo le mostró los textos líricos que había escrito durante los casi dos meses de estancia habanera:

Para mi alegría los valoró muy positivamente y se sorprendió gratamente de la ejecución de mis sonetos. Aquella noche dormí más de quince horas seguidas, tras un viaje agotador cargado de maletas con libros y cuadernos y despedidas apoteósicas en el aeropuerto de La Habana, con lágrimas de adioses.¹⁹⁰

¹⁸⁵ -. *Ibidem*.

¹⁸⁶ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, prólogo de Antonio Requeni, Vitruvio, Madrid, 2001.

¹⁸⁷ -. Vid. Virgilio Piñera: *La isla en peso*, Tusquets, Barcelona, 2000.

¹⁸⁸ Vid. Alejo Carpentier: *La consagración de la primavera*, Akal, Madrid, 2015 (Narrativa completa, VIII).

¹⁸⁹ -. Para su presentación en *Libros en red* se asevera: “Antonio Cillóniz nació en Lima, en 1944. Se graduó en Filología Románica (Universidad Complutense) e Historia Moderna y Contemporánea (Universidad Autónoma de Madrid). Catedrático de Lengua y Literatura Hispánicas, ejerce en España, ya que su vida ha transcurrido casi siempre en el exilio. Por eso, su obra resulta inclasificable en el panorama poético peruano, y se lo considera un miembro marginal de la generación del 68. Ha publicado *Verso vulgar* (1967), *Después de caminar cierto tiempo hacia el Este* (1971, Premio Poeta Joven del Perú, 1970), *Los dominios* (1975), *Una noche en el caballo de Troya* (1987, Premio Extraordinario de Poesía Iberoamericana, 1985), *La constancia del tiempo* (1990, 1992, Premio de Poesía César Vallejo, 1999), *Un modo de mostrar el mundo* (2000) y *Según la sombra de los sueños* (2003).” <<http://www.librosenred.com/autores/antoniocillonizdelaguerra.html>> (12-01-2018). Para una visión completa vid. su web personal <<http://www.antoniocilloniz.com/>> (12-01-2018).

¹⁹⁰ -. Entrevista concedida en el despacho de la Facultad de Letras el día 15 de enero de 2018.

La aventura americana se repitió en las siguientes estancias por tierras colombinas, aunque en otros viajes, como el que tuvo lugar en 1997 a Costa Rica, la parte de deslumbramiento y de riesgo personal corrió pareja al fervor docente:

El curso de maestría que impartí en la Universidad de San José sobre la poesía de Borges fue inolvidable, con estudiantes que procedían de facultades de Humanidades y del ámbito de las Artes e incluso de las Ciencias. Los fines de semana me dediqué a recorrer la apasionante tierra costarricense, sus volcanes, sus parques naturales, sus costas y playas. En una de ellas, entre Puerto Limón y Cahuita, estuve a punto de perecer ahogado. Me salvé gracias a la azarosa aparición de un grupo de alemanes, que me ayudaron a salir de la corriente interna que me impedía avanzar nadando hacia la costa. En la localidad de Orosi me vi sorprendido por una tormenta tropical que provocó un desprendimiento de tierras y el corte súbito de una carretera sumamente estrecha. Inexplicablemente apareció un convoy que podía transportar a cinco personas y, sin saber de qué manera todavía, fui uno de los elegidos por el destino para salir de aquel atolladero. También en la costa de Montezuma fui víctima de mi imprudencia temeraria, pues hube de regresar precipitadamente de una excursión por una playa que lindaba peligrosamente con la selva durante la subida crepuscular de una marea que avanzaba más rápida que mis pasos. En un bohío muy parecido a los que había imaginado leyendo los cuentos de Horacio Quiroga me socorrieron dándome agua para saciar mi sed e informándome sobre las circunstancias que podían dificultar mi regreso al hotel donde me alojaba. El peligro de dengue se sumó a aquella impresión de peligro inminente que se multiplicaba en cada excursión por la tierra de Chavela Vargas y de Eunice Odio. El poema “Los perros de Montezuma”, que concebí en aquellos días, está teñido de ese ambiente donde la naturaleza y la magia se alían acechando al hombre. Mi colega Jorge Chen, que había avalado mi solicitud de intercambio académico con su Universidad, no daba crédito a la suma de aventuras y desventuras que se sucedieron en aquellas lejanas tierras de Centroamérica. Poco antes de regresar a España descubrí en una conversación telefónica que mi abuela Teófila, la madre de mi madre, había fallecido accidentalmente prácticamente a mi llegada a Costa Rica, y que no menos “azarosamente” (si es que, como Borges apunta, son cosas que no se rigen por la palabra “azar”) la noticia no pudo llegar en ese momento hasta mí. Inmediatamente saqué un billete de vuelta y regresé sin haberme

despedido de mi querida abuela de casi 95 años. Algo me dice que ella sí me había comunicado por otras vías su particular viaje.¹⁹¹

La década, el fin de siglo y de milenio lo llevaron al Sur del continente, concretamente al Río de la Plata, donde por primera vez pasó las Navidades y el fin de año alejado de su familia. Estuvo tres meses viviendo en Buenos Aires, realizando numerosos viajes por ciudades y regiones argentinas y uruguayas, desde Iguazú a Tandil, desde La Cumbre a La Plata:

Su amiga, la escritora Lydia Pinkus (Tolchinsky tras su divorcio), me facilitó una habitación en un enorme apartamento frente a la Plaza Sarmiento en la capital porteña. Argentina me deslumbró de modo distinto a como lo hubo conseguido Cuba o Costa Rica, más desde la melancolía y el lento deambular por las avenidas populosas y los barrios arbolados y la sosegada amistad de los escritores y artistas. Un halo más cercano a Cortázar que a Borges. Las tertulias con Antonio Requeni, los paseos nocturnos con Roberto Echavarren, los primeros congresos con académicos porteños, presididos por grandes nombres del gremio como Noé Jitrik, Celina Manzoni, Susanna Zanetti o Enrique Foffani, las lecturas en plazas o la audición de óperas como la *Salomé* de Richard Strauss en el Teatro Colón fueron calando aquellas semanas de un cierto sentimiento de lejanía sorda y opaca, a la que tal vez contribuyeron las clases de tango o las excursiones al Tigre o los paseos por Puerto Madero con amigos recién conocidos. Recibí el Año Nuevo y el Siglo Nuevo en el otro hemisferio con una cena que preparó con sumo esmero Lydia, donde no faltaron ni siquiera las tan española uvas de la suerte al hilo de unas doce campanadas que escuchamos a través de Radio Exterior de España. La Nochevieja fue mágica. Cuando creía encontrarme más solo apareció quien más deseaba ver y amanecí en un lecho desconocido ante un nuevo siglo al que daba la bienvenida y de quien la recibía con una luz anteriormente invisible. Tras una larga enfermedad del alma comenzaba a producirse “La curación”.¹⁹²

El poema de *La curación* reza así:

¹⁹¹ -. Ibídem.

¹⁹² -. Ibídem.

Hoy destapé otro frasco con alcohol
y se absorbió sobre mi herida. Basta
recordar que desde el torso hasta
la espalda se oscureció el mismo sol
y ardió al descubierto la cicatriz
que me acompaña y quiero al fin cerrar.
¿Cómo conseguirlo? Basta abrazar
la circunstancia viva, la matriz
del llanto y despojarla de ese dios
espurio y cruel que anuncia, con tinta
invisible, el triunfo del adiós
y saja la esperanza que agoniza.
“Todos estamos vueltos ante Dios
y elegimos ser semen o ceniza”.¹⁹³

Del nuevo milenio hasta la actualidad.¹⁹⁴

Si Vicente Cervera Salinas cerró el siglo XX allende los mares, el advenimiento del XXI lo acogió con un contrato como profesor visitante invitado por el *Institut für Romanistik*, de la Universidad de Viena. La invitación le vino dada por el catedrático de Románicas Michael Metzeltin¹⁹⁵, docente en Viena, con quien Cervera Salinas codirigía una tesis doctoral de una alumna austriaca, que había llegado a Murcia a través de el Programa Erasmus; su nombre era Gudrun Totschnig¹⁹⁶:

¹⁹³ -. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 50. También aparece en la contraportada del libro.

¹⁹⁴ -. Información extraída de entrevista concedida el 26 de marzo de 2018; para la información concerniente a tesis doctorales y demás me he servido del currículum vitae que Vicente Cervera nos facilitó.

¹⁹⁵ -. En la Real Academia de las Ciencias Económicas y Financieras se nos facilita una biografía: “(Sorengo, Suiza, 1943). Estudió Filología Románica en las Universidades de Basilea, Zurich, Salamanca, Coímbra y Padua. Se doctoró en 1969 en Filología Iberorrománica, Lingüística Francesa y Literatura Italiana y aprobó la capacitación para cátedra con la *venia legendi* en Filología Románica en 1972 en la Universidad de Basilea. [...]. Ha publicado [...] sobre temas de lingüística románica, de hispanística, de análisis del discurso, de antropología textual y de problemas de identidad, y es cofundador y coeditor, entre otras cosas, del *Lexikon der Romanistischen Linguistik* (LRL, 12 volúmenes, Tübingen, 1987 - 2005), del *Romanistisches Kolloquium* (RK, 28 volúmenes, Tübingen, 1985-) y de las Colecciones Cinderella (19 volúmenes, Viena, 1996-).” <<https://racef.es/es/academicoscorrespondiente-extranjero/mmetzeltin>> (27-03-2018).

¹⁹⁶ -. Vid. Gudrun Totschnig: *Das Kino und... Das und im Kino. Das Konflikt – Und Ausdruckpotential intermediärer strukturen anhand des Films*, Institut für Romanistik en Universidad de Viena (Austria), 30 de julio de 2001 y calificación de Sobresaliente *Cum Laude*.

Al regresar ella a Viena, firmamos los papeles de la codirección, viajé para impartir una conferencia sobre Octavio Paz y se confirmó mi estancia como profesor para el Winter Semester 2000-2001. Allí dicté cuatro cursos: dos materias troncales (Cuento Hispanoamericano y Poesía Hispanoamericana), una optativa y un Seminario sobre el “Sueño como género literario”. Mi experiencia fue inolvidable, una de las mejores de mi vida académica hasta la fecha. Conocer a fondo la ciudad imperial y otras grandes localidades austríacas y países periféricos (Chequia o Hungría) significó un despertar a la vida y a la poesía.¹⁹⁷

En aquella época nuestro escaldo ya había firmado el contrato para publicar con Pablo Méndez¹⁹⁸, de Vitruvio¹⁹⁹, su segundo poemario, *La partitura*²⁰⁰ (aparecido en 2001), en tanto iba confeccionando su obra clave, *El alma oblicua*²⁰¹, al hilo de su nuevo periplo vital por la zona de Austria:

En los meses centroeuropeos me dediqué, entre otras muchas cosas, a escribir los poemas de mi siguiente libro, *El alma oblicua*. Así nacieron poemas como “El anillo vienés”, “Panóptica”, “El nombre eterno”, “Significantes”, “Tus labios de piedra”, “Hijos del devenir”, “Cristalizado”, “La cuadratura”, “Materia ardiente”, “La metamorfosis” o el poema que da título al libro, “El alma oblicua”. Amplié considerablemente mi círculo de amistades, entre profesores, alumnos, diplomáticos, artistas y psicólogos. Recibí muchas visitas de amistades lejanas y dicté conferencias en otras ciudades, como Brno, en Chequia, y participé en recitales poéticos en diversos locales vieneses.²⁰²

La ciudad de Viena –y territorios afines– le propiciaron el encuentro con sus pasiones musicales y cinematográficas:

Mi afición por la música clásica se centuplicó, asistiendo a muchos conciertos inolvidables en la *Staats Oper*, el *Musik Verein* o en el *Konzert Haus*. La vida

¹⁹⁷ -. Entrevista concedida el 27 de marzo de 2018.

¹⁹⁸ -. Es un poeta, editor y grafólogo español que creó la editorial Vitruvio, especializada en poesía. Para una visión más amplia ver su currículum en su web personal: <<http://www.pablomendez.com/biografia.html>>. (27-03-2018).

¹⁹⁹ -. Vid. <<http://www.edicionesvitruvio.com/>> (27-03-2018).

²⁰⁰ -. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, con prólogo de Antonio Requeni, Vitruvio, Madrid, 2001.

²⁰¹ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, con prólogo de Antonio Cillóniz, Verbum, Madrid, 2003.

²⁰² -. Entrevista concedida el 27 de marzo de 2018.

cultural vienesa era extraordinaria: paseando por la ciudad entrabas a una iglesia y escuchabas una cantata de Bach, en la Filmoteca podías visionar la filmografía completa de Fellini o de Fritz Lang con una programación que no dejaba casi tiempo para respirar, las exposiciones de pintura o arquitectura de la Secesión o las visitas al *Kunsthistorisches Museum* eran un festín para los sentidos. Bailé vals en el Palacio Imperial, participé en un coro cantando la Misa en sol mayor de Schubert, fui invitado por el Instituto Cervantes para dictar conferencias sobre Lezama Lima o César Vallejo, me matriculé en un curso de danza contemporánea, me zambullí en la vida nocturna vienesa de cafés centrales, locales decadentes o excursiones a las orillas del Danubio (no tan azul, por cierto) o a las grandes avenidas del Prater, con su famosa noria, donde llevaba mi mochila y mis cuadernos de apuntes y escribía sin parar diarios y poemas. Fue una etapa entusiástica, gozosa y plena.²⁰³

Sobre el *modus vivendi* de esta etapa creativa y celebrativa en el ya citado *topoi*, añade:

Celebré mis cuarenta años en casa de unos amigos en el centro de la ciudad con un bufet de comida india, en plenitud de creatividad. Vivía en un distrito no muy céntrico, el 12, en la *Dammstrasse*, en el apartamento que me había alquilado un hermano de Gudrun. Me movía en tranvía y en una bicicleta alquilada. Era feliz pedaleando por el “anillo” vienes, pues en Viena el carril-bici permite recorrer casi toda la urbe sin problemas de tráfico. Los meses más fríos, con temperaturas bajo cero y días de nieve, me refugiaba en casa donde había una estupenda estufa de leña. Y no sólo viví del arte y de la cultura, con Gudrun era imposible no dedicar un tiempo generoso al deporte, así que me estrené con el esquí, que nunca me entusiasmó, y sobre todo con el montañismo. En su localidad natal, Oberlienz (Osttirol) escalamos la cumbre de la Schleinitz, de casi 3000 metros. No me preguntéis cómo lo conseguí. Creo que fue un sueño. En los bosques tiroleses viví unos días magníficos en la casita de madera de la familia de Gudrun, un verano en que también recibí la visita de mi amiga Celia Mira. Evoco una noche de luna llena en que leímos los tres a la luz de las velas, ya que no disponía de luz eléctrica, las *Elegías duinesas* de Rilke, de tan vasto y hondo simbolismo en mi vida.²⁰⁴

²⁰³ -. *Ibidem*.

²⁰⁴ -. *Ibidem*.

Prosigue su actividad académica en Murcia: los tres lustros y medio transcurridos, desde que el nuevo siglo irrumpió, suponen un importante desarrollo de su faceta como director de doctorandos y promotor de actividades culturales. Numerosas han sido –y siguen siendo– las tesis doctorales dirigidas hasta la fecha. Cuenta con una nómina de discípulos que ya han entrado en la vida universitaria, como María Dolores Adsuar²⁰⁵, Andrés García Cerdán²⁰⁶, Pedro Férrez²⁰⁷ y otros. A tenor de lo referido, en los últimos años se ha ido creando una escuela no oficial de estudios hispanoamericanos, gracias a las becas de investigación recibidas por sus alumnos²⁰⁸, a los proyectos de investigación

²⁰⁵ -. Vid. María Dolores Adsuar Fernández: *Claves y conflictos en la cuentística de Virgilio Piñera*, Facultad de Letras de la Universidad de Murcia, fecha de lectura: 13/06/2008 y calificación de Sobresaliente *Cum Laude* (Tesis con mención de doctorado europeo). La editorial *Verbum* en su web reseña: “[...] es doctora en Literatura hispanoamericana y docente en la Universidad de Murcia. Ha publicado y editado [...] los volúmenes, *Los enemigos del alma en los cuentos de Virgilio Piñera* (2009), *El ensayo como género literario* (2005), *Giovanni Papini, el prisionero de sí mismo* (2007), *Alma América* (2008) o *Vínculos ensayísticos e interculturales en Sur* (2014), así como la edición de *Teatro Selecto de Virgilio Piñera* (2015). Sus trabajos de investigación han aparecido en *Cuadernos hispanoamericanos*, *Revista Iberoamericana* o *Ínsula*, entre otras publicaciones periódicas.” <<https://editorialverbum.es/team/maria-dolores-adsuar-fernandez>> (28-03-2018).

²⁰⁶ -. Vid. Andrés García Cerdán: *La poesía de Julio Cortázar. Discurso del no método, método del no discurso*, Facultad de Letras de la Universidad de Murcia, fecha: 20/02/2009 y calificación de Sobresaliente *Cum Laude*. A raíz de una antología digital de *Oculturalit* (<https://www.oculturalit.com/>), en la que se seleccionaron cinco poemas suyos, añadiremos: “[...] (Fuenteálamo –Albacete–, 1972) es doctor en Literatura por la Universidad de Murcia y autor de los poemarios *Los nombres del enemigo* (Universidad de Murcia, 1997), *Los buenos tiempos* (C.R.,1999), *La cuarta persona del singular* (ERM, 2002), *Curvas* (Celya, 2009), *Carmina* (Nausicaä, 2012), *La sangre* (Valparaíso, 2014), *Barbarie* (Adonáis, 2015) y *Puntos de no retorno* (Reino de Cordelia, 2017). [...]” <<https://www.oculturalit.com/creacion/andres-garcia-cerdan-cinco-poemas/>> (28-03-2018). En la actualidad combina su trabajo de docente en el IES Alto de los Molinos (n.15), en Albacete, con una plaza de asociado en la UCLM.

²⁰⁷ -. Vid. Pedro Antonio Férrez Mora: *Materia y neobarroco en la poética de Severo Sarduy*, Facultad de Letras de la Universidad de Murcia, fecha: 23/01/2009 y calificación de Sobresaliente *Cum Laude*. En la web de la *Queen Mary University of London*, en la sección de personal visitante, se aduce: “Dr Pedro Antonio Férrez Mora is a lecturer in the Department of Didactics of Language and Literature at the University of Murcia, in Spain. His research interests include: neobaroque tendencies in Latin American poetry, especially in the works of José Lezama Lima, Néstor Perlongher, and Severo Sarduy. Dr Férrez Mora is also part of a research project funded by the Spanish Ministry of Education, working on the conceptualization of queer peripheries in the arts, focusing on the transgressive narrative of American author Dennis Cooper, establishing parallels between Cooper's murderous plots and mysticism. [...]” (Oct-Nov 2015).” <<http://ilas.sllf.qmul.ac.uk/ilas/iberian-and-latin-american-studies/people/visitors/>> (28-03-2018).

²⁰⁸ -. Ha sido tutor de los siguientes becarios de investigación predoctoral: Isabel Abellán Chuecos: Becaria Investigador en Formación FPU-MEC durante los años 2014-2017; Alba Saura Clares: Becaria Contrato Predoctoral (FPU-INVES-UM) durante los años 2015-2018 y Berta Guerrero Almagro: Becaria Contrato Predoctoral (FPU-INVES-UM) durante los años 2016-2019 y otros.

concedidos por organismos oficiales²⁰⁹ (como los que dirigió en torno a la revista argentina *Sur*²¹⁰) o los grupos de investigación en los que ha participado.

El que aquí suscribe estas líneas, en el ámbito de la docencia de Cervera Salinas, tuvo el privilegio de asistir como público al proceso de la obtención de la Cátedra de Literatura Hispanoamericana en mayo de 2004, con un tribunal conformado por Trinidad

²⁰⁹ -. Son los que siguen (en mayúsculas el título del proyecto): *FUENTES Y PERVIVENCIA DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA II*, ref. PS95-212, entidad financiadora: DGES, duración desde: 01-11-96 hasta: 01-11-99 e investigador Principal: María Consuelo Álvarez Morán; *FUENTES Y PERVIVENCIA DE LA MITOLOGÍA CLÁSICA III*, ref. PB98-0372, entidad financiadora: CICYT, duración desde: 30.12.99 hasta: 30.12.02, investigador Principal: María Consuelo Álvarez Morán; *BIBLIOTECA DIGITAL DEL PENSAMIENTO POLÍTICO HISPÁNICO "SAAVEDRA FAJARDO"*, ref. HUM2005-01063, entidad: MEC, Comienzo: 1.01.2005, Fin: 30/12/2007, investigador responsable: Jose Luis Villacañas Berlanga; *EL ORDEN DE LAS FAMILIAS EN LA LITERATURA HISPANOAMERICANA*, entidad financiadora: Fundación Séneca, duración desde: 1-01-2005 hasta: 31.12.07, investigador principal: Vicente Cervera Salinas; *FORMAS NARRATIVAS BREVES ENTRE DOS SIGLOS. ESTUDIO, RECEPCIÓN Y TRADUCCIÓN*, ref. 05706/PHCS/07, entidad financiadora: Fundación Séneca, duración desde: 1-01-2007 hasta: 31-12-09, investigador principal: Concepción Rosario Palacios Bernal; *ENSAYO, MEMORIA CULTURAL Y TRADUCCIÓN EN "SUR" (1931-1970)*, ref. FFI2009-07661, entidad financiadora: Ministerio de Ciencia e Innovación, duración desde: 1-01-2010 hasta: 31-12-12, investigador Principal: Vicente Cervera Salinas; *VÍNCULOS ENSAYÍSTICOS E INTERCULTURALES EN 'SUR' (1931-1970)*, ref. 11930/PHCS/09, Entidad financiadora: Fundación Séneca, duración desde: 1-01-2010 hasta: 31-12-14, investigador principal: Vicente Cervera Salinas; Título del proyecto: *STORIA, SCRITTURA, TESTIMONIANZA. NUOVE ERMENEUTICHE PER UNA CARTOGRAFIA DELLA MEMORIA LATINOAMERICANA (1959-2012)*, ref. PRIN, duración 2010-2011, entidad financiadora: Ministero dell'Università, dell'Istruzione e della Ricerca. Italia, duración desde: 1-01-2010 hasta: 31-12-12, investigador principal: Susanna Regazzonni. Università Ca' Foscari. Venezia; *LAS REVISTAS DEL MODERNISMO HISPÁNICO. BASES DE DATOS PARA UNA COLABORACIÓN ENTRE DOS CONTINENTES*, ref.: FFI2013-48178- C2-1-P, entidad financiadora: Ministerio de Economía y Competitividad, duración desde: 1-01-2014 hasta: 31-12-17, investigador principal: Rocío Oviedo Pérez de Tudela (Universidad Complutense de Madrid).

²¹⁰ -. Reseñados en la cita anterior y que darían como resultado títulos como: Vicente Cervera Salinas-María Dolores Adsuar (eds.): *Ensayo, memoria cultural y traducción en Sur*, edit.um, Murcia, 2014; Vicente Cervera Salinas-María Dolores Adsuar (eds.): *Vínculos ensayísticos e interculturales en Sur*, Edit.um, Murcia, 2014; Vicente Cervera Salinas: "Liminar: la energía espiritual de *Sur* (nuevos enfoques críticos)" en *Ensayo, memoria cultural y traducción en Sur*, Edit.um, Murcia, 2014, págs. 9-11; Vicente Cervera Salinas: "Ensayistas decimonónicos en *Sur*: Domingo Faustin" en *Ensayo, memoria cultural y traducción en Sur*, cit., págs. 95-112; Vicente Cervera Salinas: "*Sur* en el centro del siglo XX: el siglo XX en el centro de *Sur*" en *Vínculos ensayísticos e interculturales en Sur*, cit., págs. 27-46. No obstante, Vicente Cervera Salinas ya había trabajado previamente el concepto en "El *Sur* de Santayana" en José Beltrán, Manuel Garrido, Sergio Sevilla (eds.): *Santayana: un pensador universal*, Publicaciones de la Universitat de València. Valencia, 2011, págs. 69-91; "El fervor de *Sur* en el sur de Europa. Victoria Ocampo y la aventura del espíritu" en Carmen de Mora-Alfonso García Morales (eds.): *Viajeros, diplomáticos y exiliados. Escritores hispanoamericanos en España (1914-1939)*, Peter Lang International Academic Publishers, Bruxelles, Bern, Berlin, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien 2012. Volumen II, págs. 335-353; Vicente Cervera Salinas-María Dolores Adsuar Fernández: "Los traductores de *Sur*: una sinfonía de la cultura literaria" en Liliana Tabakova (ed.): *El español: Territorio de Encuentros. 50 años de Licenciatura en Filología Española en la Universidad de Sofía "San Clemente de Ojrid"*, Ed. Universitaria "San Clemente de Ojrid", Sofía (Bulgaria), 2012. págs. 485-492; Vicente Cervera Salinas: "La revista *Sur* en el contexto de las revistas argentinas del siglo XX" en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, n. 793-794 (Ejemplar monográfico dedicado a "Luces argentinas"), Espasa, Madrid, enero 2013, págs. 27-31 y Vicente Cervera Salinas: "*Sur*. [Entrada en Diccionario]" en Francisco Lafarga-Luis Pegenaute (eds.): *Diccionario histórico de la traducción en Hispanoamérica*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2013, págs. 424-428.

Barrera López²¹¹, Nilo Francisco Palenzuela Borges²¹² o Marina Gálvez Acero²¹³, y presidido por Victorino Polo²¹⁴, donde defendió un Proyecto Docente que superaba las mil páginas:

Donde consignaba todas las asignaturas de literatura hispanoamericana que se impartían en aquellos años de licenciatura (troncales y optativas) más un programa “ideal” de cien temas, abarcando toda la historia de la literatura hispanoamericana. También hube de defender un proyecto original e inédito de investigación. Para ello me zambullí en un tema que me apasionaba y que combinaba dos aspectos de mi interés personal y literario: la presencia de Dante en América y el concepto amoroso del “síndrome” de ausencia. El resultado fue el proyecto titulado *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, donde revisaba el mito de la Beatrice, “querida y perdida para siempre”, desde su fundación en la *Vita Nuova* hasta sus formulaciones contemporáneas en la obra de Ricardo Piglia, pasando por los autores de XIX y del XX, como Borges, Arreola, Cortázar, Bioy Casares, Rulfo o Macedonio Fernández. No sólo consideré la literatura hispanoamericana, sino la europea en general (el portugués Antero de Quental, por ejemplo) y la norteamericana (en autores como Poe o Hawthorne). El libro fue publicado en 2006 por Vervuert-Iberoamericana y de algún modo lo consideré mi segunda tesis, donde el elemento intertextual (Dante como telón de fondo) y pictórico (la obra de artistas como Dante Gabriel Rossetti, Salvador Dalí, Gustave Doré o William Blake, ilustradores de la *Commedia*) fundamentó buena parte del trabajo. Así pues, la obtención de la Cátedra me permitió desarrollar una labor

²¹¹ -. Según reza en la web de la Universidad de Sevilla, se trata de una Catedrática de Literatura Española e Hispanoamericana, con perfil investigador orientado hacia esta última <https://investigacion.us.es/sisius/sis_showpub.php?idpers=1221>, <http://www.us.es/acerca/directorio/ppdi/personal_2456> y <<http://www.red-redial.net/investigador-barrera,lopez,trinidad-332.html>> (28-03-2018).

²¹² -. En la web de la Universidad de la Laguna hallamos dos currículums del Catedrático en cuestión: “Ha colaborado en diversas publicaciones de arte, filosofía o literatura: *Revista de Occidente*, *Quimera*, *Er-Revista de filosofía*, *Espacio / Espaço escrito*, *Ínsula*, *Hora de Poesía*, *El Signo del Gorrión*, *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Anthropos*, *Letras Libres*, *Vuelta* (México), *Equis* (México), *Desde le Jardín de Freud* (Bogotá), *Missives* (París), *Third Text* (Londres), *Noésis*, etc. [...]. Formó parte del consejo de la revista *Sintaxis y Atlántica*. Relacionado con el mundo de la edición dirigió *El Castillo Estrellado y Çifr*.” <<https://eguia.ull.es/filologia/queryprof.php?id=1062>> (28-03-2018).

²¹³ -. Profesora que desarrolló su actividad profesional en la Universidad Complutense de Madrid y que como investigadora legó títulos tan importantes como *La novela hispano-americana (hasta 1940)*, Taurus, Madrid, 1991; *El teatro hispanoamericano*, Taurus, Madrid, 1988; *La Novela hispanoamericana contemporánea*, Taurus, Madrid, 1987; Juan José Amate Blanco y Marina Gálvez Acero: *Poesía y teatro de Hispanoamérica en el siglo XX*, Cincel, Madrid, 1981; Teresa de la Parra: *Las memorias de Mamá Blanca*, edición de Marina Gálvez Acero, Monte Ávila Editores, Caracas, 1987.

²¹⁴ -. *Op. cit.*

mucho más específica en el plano de la dirección y constitución de tribunales de tesis doctorales y en la impartición de conferencias, másteres y cursos de especialización.²¹⁵

Simultáneamente, en el año 2002, el entonces Vicerrector de Cultura, Conrado Navalón²¹⁶ y su coordinador, José Antonio Gómez²¹⁷, viejo amigo y camarada de Vicente Cervera Salinas, le propusieron dirigir el Aula de Humanidades de la Universidad²¹⁸:

Fueron muchas y muy exitosas las iniciativas culturales que emprendí, siempre ayudado por María Dolores Adsuar, que colaboraba activamente en la organización y desarrollo de las actividades. Comenzamos con un ciclo de conferencias titulado “Del culto de los libros”, dedicado a las grandes culturas del libro: judía, árabe y cristiana. También destacaré cursos de muy variada condición como el de *Teatro argentino*, dictado por Osvaldo Pelletieri, o los muy concurridos por estudiantes y público en general, entre los que destaco *El ensayo como género literario*; *Papini: el prisionero de sí mismo* o *Miguel Espinosa: la imposible teología del burgués*. Todos ellos fueron luego recogidos en volúmenes monográficos de gran valor documental y crítico. Con Antonio Lastra, profesor de filosofía, dirigí un curso sobre George Santayana, cuya obra literaria siempre me fascinó, y que siempre quedó marginada en las historias de la literatura y filosofía españolas. Asimismo,

²¹⁵ -. Entrevista concedida el 28 de marzo de 2018.

²¹⁶ -. Para hacer inmersión en su talante, reproduzco una breve noticia “El profesor de la UMU Conrado Navalón, Socio de Honor de la Unión de Editoriales Universitarias (UNE)” en la *Revista Campus Digital*, Universidad de Murcia, Murcia, 23 de noviembre de 2016: “El profesor de la Facultad de Trabajo Social [...] ha sido distinguido como Socio de Honor de la Unión de Editoriales Universitarias (UNE) por su trabajo durante los cuatro años al frente del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia (2010-2014). [...] «Tras su paso deja el sello Editum con un catálogo editorial ampliado, constituidos los comités editoriales de las distintas colecciones, facilitadas las herramientas necesarias para la edición de las revistas de acuerdo a los nuevos criterios de calidad y rigor científico y consolidados otros tantos proyectos para la edición de libros y congresos en abierto». <<http://edit.um.es/campusdigital/el-profesor-de-la-umu-conrado-navalon-socio-de-honor-de-la-union-de-editoriales-universitarias-une/>> (28-03-2018).

²¹⁷ -. Con motivo de su participación a las elecciones de Rector en 2018, se expuso en la web de la Universidad de Murcia estas breves notas sobre su trayectoria: “José Antonio Gómez (Murcia, 1961). Catedrático del área de Biblioteconomía y Documentación de la Universidad de Murcia, [...] Director de la editorial universitaria (Editum) y Secretario General de la Unión de Editoriales Universitarias Españolas (UNE). Formado en Historia y en Filosofía, con premio extraordinario de doctorado, publica sobre gestión de bibliotecas, las nuevas alfabetizaciones, y el mundo del cómic [...]” <<http://www.um.es/web/universidad/equipo-rectoral/jose-antonio-gomez-hernandez>> (28-03-2018).

²¹⁸ -. Vid. <<http://www.um.es/web/cultura/contenido/aulas/humanidades>> (28-03-2018), por donde han pasado estudiosos de la talla de Dra. Lucrecia Romera (Instituto Universitario Nacional de Arte), Dra. Rosalía Baltar (Universidad de Mar del Plata), Dr. Juan Gracia Armendáriz (Premio Corazón Solidario 2015), Dra. Marina Bianchi (Universidad de Bérgamo) y larga lista de estudiosos, artistas y otras actividades que en ella han tenido cabida.

celebramos efemérides diversas, que dedicamos a figuras literarias como Cortázar, Dickens, Hoffmannsthal, Zambrano, Kafka, Thoreau, Sarmiento, Thomas Mann, Shakespeare o Sylvia Plath, pero también filosóficas (Kierkegaard), cinematográficas (Antonioni) o del mundo de la danza y el espectáculo (cursos de movimiento creativo, de máscaras o el ballet, como Stravinski).²¹⁹

Desde el punto de vista docente, destaca su participación activa en la llamada Aula Sénior, de la Universidad de Murcia, antiguamente denominada “Aula de Mayores”, donde coordinó durante más de una década las asignaturas “Textos literarios comentados” y “Literatura española”:

La docencia con los estudiantes Sénior ha sido muy gratificante en todo momento, especialmente desde que asumí la docencia completa de la primera asignatura mencionada, donde pude escoger textos de mis autores favoritos, desde Rubén Darío a Borges, pasando por José Martí, Sor Juana Inés de la Cruz, José Asunción Silva, César Vallejo, Horacio Quiroga o Gabriel García Márquez. La recepción y el entusiasmo acaparados por estos cursos han sido inmejorables y me siento muy satisfecho de haber contribuido así a realizar una actividad cultural y social parejamente.²²⁰

Emanados de estos cursos, que configuraron un plan propio de la Universidad de Murcia, nacieron las Asociaciones de estudiantes mayores “Rector Sabater”²²¹ y “Saavedra Fajardo”²²²:

Con la primera he dictado multitud de cursos “a la carta”, pues cada año me solicitaban nuevas materias, y he podido enseñarles disciplinas ya trabajadas en la licenciatura de Filología Hispánica (convertida con el tiempo en el Grado de Lengua y Literatura Españolas, título actual de la Universidad de Murcia).

²¹⁹ -. Entrevista concedida el día 28 de marzo de 2018.

²²⁰ -. Entrevista concedida el 3 de abril de 2018.

²²¹ -. Presidida en la actualidad por Germán López Blasco. Vid. <<http://www.um.es/web/aula-senior/contenido/rector-sabater>> (2-04-2018).

²²² -. Su consigna es “La asociación Saavedra Fajardo nace con vocación de sumar los esfuerzos y compartir las ideas de todos aquellos alumnos que año tras año y cada vez con mayor afluencia, se acercan a las aulas de mayores de esta Universidad, para conseguir entre todos crear un instrumento de participación colectiva que nos ayude y permita, tanto en el ámbito académico como en el ámbito social y cultural una formación permanente que, con continuidad y proyección, haga realidad nuestro lema «aprender a lo largo de toda la vida».” <<http://www.um.es/web/aula-senior/contenido/saavedra-fajardo>> (2-04-2018).

De este modo he desplegado programas sobre el cuento hispanoamericano, el ensayo hispanoamericano, la poesía del siglo XX o monográficos sobre novelas como *El amor en los tiempos del cólera*. Curiosamente, esta novela del colombiano universal fue seleccionada como lectura obligatoria para la asignatura de Segundo de Bachillerato en la Región de Murcia, y durante más de un lustro he tenido “bolos” por casi toda la geografía murciana, visitando institutos de localidades como Lorca, Águilas, Mazarrón, Puerto Lumbreras, Jumilla o Cartagena, y reencontrándome con antiguos y queridos estudiantes de mis cursos de literatura hispanoamericana, convertidos en profesores de Educación Secundaria. La Asociación “Rector Sabater”, asimismo, contó conmigo para otras variadas funciones, como la de organizar recitales poéticos o ser jurado de sus premios en los festivales de teatros Sénior convocados en Murcia.²²³

Sobre su experiencia docente, refiere en la entrevista que mantuvo con Christian Nieto Tavira cuando se le preguntó sobre qué es lo que más le apasiona de sus clases:

Me apasiona toda docencia, pero mi mayor disfrute se basa en el análisis de textos, en transmitir a mis alumnos la pasión por la creación literaria, cómo se puede realizar una obra bien hecha (en cuanto a forma, estructura, léxico, vocabulario...). Que los alumnos lo descubran no tiene precio: conseguir que se establezca un vínculo entre el estudiante y el texto, siendo yo el puente entre la creación literaria y mi estudiante, con la docencia como transmisión. Disfruto mucho y para mí es una vocación descubierta paulatinamente; además, intento potenciar el gusto por la literatura en el alumno, ya que para eso han elegido la carrera en la que se encuentran.²²⁴

En la descripción que Nieto Tavira labró de nuestro escaldo se expone lo que sigue: “Vicente Cervera Salinas [...] es de ese tipo de profesores que tienen tanto amor por su asignatura que consiguen transmitirlo en sus palabras.”²²⁵

²²³ -. Entrevista concedida el 2 de abril de 2018.

²²⁴ -. Entrevista realizada por Christian Nieto Tavira a Vicente Cervera Salinas para *El Periodicum*, 3 de marzo de 2017 <<http://www.elperiodicum.es/cultura/vicente-cervera-la-poesia-es-una-transposicion-verbal-de-una-experiencia-singular/>> (30-03-2018).

²²⁵ -. *Ibídem*.

Análogamente, han sido años de gran productividad investigadora, tanto en la escritura de artículos, capítulos de libros, nuevas monografías, como en la asistencia a congresos e invitación a dictar conferencias. Vicente Cervera Salinas ha establecido lazos de colaboración muy estrechos con la Sorbona²²⁶, en París, y con la Ca' Foscari²²⁷, en Venecia, pero también con la Universidad de Buenos Aires²²⁸ y el Instituto de Estudios Iberoamericanos de la capital porteña²²⁹:

Allí organizamos en 2012 el Congreso en torno a la revista *Sur*, en colaboración con profesores de la talla de Noé Jitrik, María Teresa Gramuglio o Celina Manzoni. Las localizaciones más vinculadas a la vida de Victoria Ocampo, fundadora en 1931 de la revista de vocación cosmopolita, nos permitieron dictar conferencias en lugares emblemáticos como el Fondo Nacional de las Artes, en la calle Alsina, o en la Villa Victoria de Mar del Plata, famosa casa de recreo veraniego de la escritora, donde tuvieron lugar muchos encuentros y reuniones con escritores de todo el mundo. Allí, junto a profesoras como Elisa Calabrese o Aymará del Llano expusimos las conclusiones del proyecto “Ensayo, traducción y memoria cultural en *Sur*”, que luego se convertiría en un libro de referencia publicado por la edit.um (la editora de la Universidad de Murcia). Se sumaron asimismo viajes a México, invitado por la Universidad Iberoamericana, de la mano de la profesora Silvia Ruiz, o a Perú, también merced a la invitación del poeta y académico Marco Martos. El encuentro con la historia, la cultura, el arte, la antropología y la sociedad americana han sido siempre motivo de asombro y maravilla. Ciudades como Morelia, Guanajuato o el mismo y descomunal Distrito Federal mexicano, así como los enclaves indígenas de Machu Picchu o Cuzco me hicieron comprender de modo muy diferente la lectura de textos y realidades humanas que sólo había intuido en las obras de José María

²²⁶ -. En la web de la Universidad se hacen las siguientes matizaciones: “La Universidad París-Sorbona es la principal heredera de la Sorbona, una de las universidades mas antiguas del mundo, fundada en el siglo XIII. En el mismo lugar en el que se fundó en la Edad Media, ampliado hoy en día con numerosos centros en el Barrio Latino y muchos otros en París, se encuentra la mayor universidad de Francia dedicada a las letras, las lenguas, las civilizaciones, las ciencias humanas y sociales, y a las artes. [...] su cultura y tradición profundamente arraigadas, con una excelencia científica atestiguada gracias a investigadores de alto nivel, y por otro lado sus relaciones internacionales, que fomentan la acogida del mayor número de estudiantes posible, velando por su integración en la sociedad. El espíritu de la Sorbona es el del pensamiento libre, de la reflexión, de la construcción del juicio, con el objetivo de formar a ciudadanos prudentes, imaginativos y responsables, al servicio de la dignidad de las personas y de la cultura de la paz.” <<http://www.espagno1.paris-sorbonne.fr/?lang=es>> (3-04-2018).

²²⁷ -. Vid. <<http://www.unive.it/>> (3-04-2018).

²²⁸ -. Vid. <<http://www.uba.ar/>> (9-04-2018).

²²⁹ -. Vid. <<https://www.cesla.com/centros-de-estudios-latinoamericanos.php>> (9-04-2018).

Arguedas o Juan Rulfo. Especial relieve tuvo mi primer contacto con México, donde conocí, gracias a mi colega Francisca Noguerol, a José Emilio Pacheco y su esposa Cristina Pacheco, en una célebre cena muy cerca del zócalo capitalino. Pacheco, además, me animó a proseguir la brecha de las publicaciones poéticas, pues valoró muy positivamente mi poemario *El alma oblicua*. Ello me animó a pedirle un prólogo para mi siguiente poemario, algo que tuvo como consecuencia un no-prólogo en forma de verso, que tanto le agradecí. La visita a los templos de Teotihuacán y a los volcanes que el viajero puede contemplar en la carretera que une México D.F. y Puebla de los Ángeles, inspiraron algunos poemas como “Un billón de luces”, que aparecería más tarde en *Escalada y otros poemas*, el libro apadrinado por Pacheco.²³⁰

Cervera Salinas señala como un capítulo especial el de las ediciones de autores hispanoamericanos acometidas durante estos lustros:

Así, con Cátedra, Letras Hispánicas –la clásica colección de libros con fondo negro, objeto de recomendaciones y lecturas durante mis años de estudio universitario y también por mí recomendadas en los de docencia-, tuve la suerte de editar las colecciones *Cuentos fríos* y *El que vino a salvarme*, de uno de mis escritores de culto del siglo XX: el cubano Virgilio Piñera. Lo edité con mi compañera de profesión Mercedes Serna, de la Universidad de Barcelona, a quien había conocido en la Ciudad Condal en un mítico Congreso del año 1992. El humor y la crueldad definen el mundo de Piñera, y editar sus cuentos fue como regresar por unos meses al Caribe, donde el absurdo y la ironía convivían a diario con un sentimiento existencialista (por defecto, como el propio Virgilio diría) en tono menor.²³¹

Estas lides sorteadas en torno a Virgilio Piñera tendrían después su repercusión en trabajos docentes, actividades teatrales y en la publicación de nuevos materiales:

También, años después, coedité junto a María Dolores Adsuar, que había presentado su tesis doctoral bajo mi dirección sobre la obra de Piñera, el *Teatro Selecto* del cubano, a quien yo había dedicado también varios cursos

²³⁰ -. Entrevista concedida el 4 de abril de 2018.

²³¹ -. *Ibídem*.

en el Máster de Literatura Comparada Europea, que se implementó bajo la guía de José María Pozuelo en la Universidad de Murcia. Las obras teatrales de Piñera rezuman intensidad y revelan la vocación dramática de quien siempre supo que en el teatro se escondía una faceta inderogable de su vida. Años después, cuando interpreté uno de los papeles de su obra *El No*, como actor y mimo, pude adentrarme aún más en los entresijos sutiles y descarnados de su visión del mundo. Estas ediciones fueron complejas, en especial la de los cuentos, por la desordenada y dispersa relación de Piñera con las editoriales con las que le tocó lidiar. Fueron muchas las horas dedicadas a esta empresa crítica.²³²

Sobre otras empresas filológicas que surgieron en esta época al hilo de su filiación con la Literatura Hispanoamericana, explica:

[...] y no menos las que invertí en la edición de dos obras magnas, que tuve el honor de reunir en un solo volumen, gracias a la invitación del profesor de Teoría literaria Pedro Aullón de Haro, de la Universidad de Alicante. Me refiero a las obras finales (la segunda de ellas, de hecho, póstuma) del gran ilustrado y humanista dominicano Pedro Henríquez Ureña. En efecto, dos obras de referencia en los estudios culturales de Hispanoamérica, como lo fueron (y lo son, a pesar de las décadas transcurridas desde su primera edición, en los años cuarenta del pasado siglo XX), como *Corrientes culturales de la América hispánica* (traducción de las conferencias que el dominicano dictó en inglés en la mítica Cátedra Charles Eliot Norton, de la Universidad de Harvard de los Estados Unidos) e *Historia de la cultura en la América hispánica*. El título general del volumen que propuso la editorial Verbum, y que acogí de muy buen grado, fue *Historia cultural y literaria de la América hispánica*, y su primera edición fue en 2017. Recuerdo que una buena parte de las más de cien páginas que prologan el extenso volumen (un total de más de 500 páginas) las escribí en la casa de verano de Cabo Roig, en compañía de mis padres y de decenas de libros que me permitieron bucear en la compleja personalidad del gran humanista que fuera el autor de “La utopía de América”. Me siento muy orgulloso de haber profundizado en el mundo ensayístico de Hispanoamérica, no sólo con la obra de Henríquez Ureña, sino dictando cursos de doctorado y de especialización, como el que tuve el placer de presentar en

²³² -. Ibídem.

los cursos de verano de la Universidad Menéndez Pelayo de Santander, en el curso superior de Filología Hispánica, sobre el ensayismo decimonónico hispanoamericano. Introducirme en la obra de Fray Servando Teresa de Mier, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Montalvo, José Martí o José Enrique Rodó, con su mítico *Ariel*, que tanto juego dialéctico me proporcionó en las clases (también al hilo de su deconstrucción en la obra del cubano Fernández Retamar, en los años setenta: *Calibán*) fueron momentos epifánicos en mi formación literaria. Tanto como la lectura de algunas novelas que sin duda están en la base de mi desarrollo humano y espiritual: no me concibo sin la lectura de *La montaña mágica*, *Los miserables*, *Los hermanos Karamázov*, *Resurrección*, *En busca del tiempo perdido*, *Moby Dick*, *Lord Jim*, *La Regenta*, *David Copperfield*, *Las alas de la paloma*, *Cumbres borrascosas* o *Mujeres enamoradas*, por citar tan sólo algunos títulos que me vienen de sopetón a la memoria.²³³

Sin embargo, refiere que la escritura novelística no ha sido su fuerte, al menos hasta la fecha:

Al margen de aquel experimento juvenil, *Guitarra*, de la que escribí al menos treinta páginas y cuyo argumento tenía tan claro y definido (hasta el punto de que imaginaba hasta la adaptación cinematográfica, con su casting incluido), mi vocación a la escritura se inclinó desde la infancia hacia la poesía.²³⁴

En lo concerniente a la creación literaria en verso, tras la publicación casi desconocida del poemario amoroso *De aurigas inmortales*²³⁵ en 1993, los años del nuevo siglo han sido mucho más prolíficos no sólo en creación, sino también en publicaciones; en el año 2001 el editor Pablo Méndez apostó por la edición de su segundo poemario:

Los versos de este libro habían sido redactados en los años noventa, en viajes diversos (Italia, Cuba, Argentina, Costa Rica, etc.), pero su configuración final la realicé a comienzos del siglo. Cuando lo envié a la editorial Vitruvio, Pablo me respondió en seguida diciéndome que le había gustado y estaba decidido a

²³³ -. *Ibíd.*

²³⁴ -. *Ibíd.*

²³⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, prólogo de Antonio Colinas, Comisión V Centenario, Murcia, 1993. Finalista del Premio América de Poesía de 1992.

publicarla. Conté para ello con un prólogo de Antonio Requeni, poeta y académico argentino a quien conocí en el café Tortoni de la Avenida de Mayo porteña, así como con la cubierta original de Manuel Luca de Tena, hijo de una querida tía materna, Consuelo Navarro, que vivía en Madrid y a la que siempre quise especialmente.²³⁶

En lo relativo a la selección del título, señala los siguientes avatares:

[...] no fue decidido a la primera, ya que yo había pensado en titularlo *La maldición de la tibieza*, que titulaba un poema muy especial escrito tras la accidentada muerte de mi gato Brahms en Vergel, en una época en que yo leía el *Doctor Faustus* de Thomas Mann, de donde hallé la cita que dio título al poema. Sin embargo, después de muchas vueltas y cambio, opté por *La partitura*, otro de los poemas emblemáticos de la colección, que además determinaba la estructura musical del libro (siete secciones, que en un principio contenían una introducción en prosa relativa al “tono” correspondiente a cada una de ellas, que luego descarté). El poema de Brahms pasó a titular la segunda “nota” musical del conjunto, de la partitura poética y vital.²³⁷

De acuerdo a la recepción, difusión y actual posición, el autor realiza el siguiente balance:

Aunque el libro no tuvo en su momento demasiada repercusión (fue editado mientras yo estaba en Viena y apenas me ocupé de su difusión), lo cierto es que fue ganando adeptos con el paso del tiempo, y hoy todavía hay personas que lo escogen como el más conseguido de mis poemarios. Lo presentamos en el café Gijón de Madrid, en un acto al que acudió Metzeltin como maestro de ceremonias, y que introdujo el editor. Muchos queridos amigos y familiares asistieron aquella tarde inolvidable. Sin embargo, no lo moví por revistas, ni busqué reseñadores ni apenas me ocupé de su promoción. En Murcia hubo otro acto en la Universidad que presentó Ana María Navales, dentro de las actividades del Aula de Poesía que dirigía Isabelle García Molina. Hoy por hoy el libro me parece un ejemplo de poesía donde el entusiasmo juvenil

²³⁶ -. Entrevista concedida el 4 de abril de 2018.

²³⁷ -. *Ibíd.*

concierta con el tono reflexivo de la distancia conmovida. Me sigue gustando y emocionando, y supuso un cambio drástico en relación al primer libro, confirmando que la poesía no puede forzarse ni amoldarse a poéticas externas: ha de fluir libre y mágicamente y mostrar el rostro interno de su “hacedor”, como sabiamente intuyó Borges.²³⁸

Uno de los poetas que más positivamente valoró el libro fue el peruano Antonio Cillóniz²³⁹:

A Antonio lo conocí gracias a un alumno de mis cursos en la Facultad de Letras, Ángel Hernán Sáez, de Murcia que había vivido en Madrid y lo tuvo como docente en el prestigioso instituto Ramiro de Maeztu. Invité a Antonio a dar un recital en Murcia, que fue muy aplaudido por mis estudiantes, y él me correspondió con una invitación precisamente al Ramiro de Maeztu, que fue muy hermosa y concurrida.²⁴⁰

Sin embargo, por ese tiempo, después de su regreso de Viena, Cervera Salinas ya estaba terminando el siguiente poemario, *El alma oblicua*²⁴¹:

[...] y Antonio, que me tenía por muy buen sonetista y sostenía que mis poemas trabajaban de modo muy particular con el ritmo y la configuración versal, me comentó que la editorial Verbum, entonces dirigida por el cubano Pío Serrano, podría estar interesada en la publicación del nuevo libro. Me puse en contacto con él, y en seguida accedió a su impresión.²⁴²

Las contrariedades que salvó para llevar a cabo la edición del mismo fueron:

[...] muy parejas a las del libro anterior: por ejemplo, con el cambio de título, pues pensé en *Panóptica* en un principio, por ser uno de mis preferidos, pero Pío Serrano me animó a que me decantase por uno de los poemas que él más apreciaba, y le hice caso, de lo que me he alegrado mucho con el tiempo. “El alma oblicua”, en efecto, es un poema que casi a modo de autorretrato

²³⁸ -. Entrevista concedida el 6 de abril de 2018.

²³⁹ -. *Op. cit.*

²⁴⁰ -. Entrevista concedida el 6 de abril de 2018.

²⁴¹ -. *Op. cit.*

²⁴² -. Entrevista concedida el 6 de abril de 2018.

espiritual trasciende la imagen del yo para dibujar una cualidad universal que está presente en el género humano: la oblicuidad o sesgo de alejamiento de lo convencional u normativizado, que no siempre ha sido bien entendido o aceptado por la sociedad.²⁴³

Vicente Cervera Salinas señala sobre *El alma oblicua*:

Las referencias implícitas a lo autobiográfico (la vetusta casa con dos pisos es la de Vergel, por ejemplo, quedan subsumidas en una visión que trasciende la experiencia propia para alcanzar el alma, tal vez igualmente oblicua, de un tú a quien siempre se concede “el beneficio de la duda”. Otros poemas del libro insisten en esa cualidad del devenir como modo de vida particular y defendible: por supuesto el titulado “Hijos del devenir”, poema que años después sería escogido por mis traductores italianos (Marina Bianchi y Mario Benvenuto) para titular la edición crítica (primera a la fecha) y bilingüe de una antología poética que publicamos en Italia en 2013.²⁴⁴

Sobre esta diatriba temática y la publicación de los primeros estudios críticos, Cervera Salinas puntualiza:

Tomando el concepto de “poesía del Logos”, Bianchi lo aplicó sutilmente a mi propia labor creadora. Y allá por el año 2012, Miguel Ángel Rubio Sánchez realizó su segunda incursión filológica en mi poesía, con un estudio del primer decálogo de *El alma oblicua*, que tendría sus resonancias en el estudio de la *Musa Rara* y en bibliografía posterior²⁴⁵

Sobre la aceptación e internacionalización de este corpus poético, nuestro escaldo manifiesta:

Este poemario tal vez es el que más satisfacciones me ha producido. Han sido bastantes las reseñas, artículos, poemas antologados y, sobre todo, traducciones realizadas del mismo. En 2008 apareció la primera versión italiana, *L'anima obliqua*, editada por Emilio Coco y con un prólogo de

²⁴³ -. Ibidem.

²⁴⁴ -. Ibidem.

²⁴⁵ -. Ibidem.

Gabriele Morelli, especialista en poesía española de la Generación del '27, y de la traducción se encargó Elsa Rovidone. Dos años más tardes fue vertido al francés por Pablo María López y Marie-Ange Sánchez, en el sello *Editions du Paquebot*, que precisamente se inauguró con este título. Una joven editorial que Pablo había fundado con muchísima ilusión y que contaba con colaboradores de varios países. Mi amigo, el pintor y diagramador, Julio Silva, a quien conocí en los encuentros literarios que Victorino organizaba en Murcia, y que fuese el gran amigo de Julio Cortázar y colaborador de sus libros-almanaque como *La vuelta al día en ochenta mundos* y *Último round* me quiso ayudar, para lo que me ofreció unos dibujos originales a plumilla sobre papel de arroz japonés que utilizamos en la maquetación del volumen. Lo presentamos precisamente en el Centro Japonés de París, una nevada tarde del mes de diciembre de 2010, a un acto entrañable al que asistió el propio Silva, que aprovechó para montar una exposición de los originales que habían conformado las ilustraciones del volumen.²⁴⁶

Nuestro poeta nos describe cómo se confeccionó el prólogo y cómo se sucedieron las traducciones al hilo de lo anterior:

Mi amiga, la profesora francesa Françoise Morcillo, escribió el prólogo, e incluyó mi nombre en una nómina muy selecta de autores antologados y también traducidos por ella en la revista “Inuits dans la jungle”. Las traducciones se sucedieron, y en 2012 llegó la versión en portugués brasileño, que corrió a cargo del profesor de español en Sao Paolo, Marcos Rodrigo da Rosa, con quien tuve una larga y enjundiosa correspondencia a tal efecto. Junto a las traducciones surgieron las primeras versiones musicales de algunos poemas, como la de “El segundo viaje”, con ritmo de bossa-nova en una versión muy alegre del compositor brasileño Wagner Días. Mi amiga y cantante Amélie Bernal puso música al poema “Ánfora”, que aparecería más tarde en el libro *Escalada y otros poemas*. Con ella, además, organicé una serie muy exitosa de recitales donde combinábamos poesía y música, y que tuvieron una excelente acogida en diferentes locales de ocio de Murcia, y en la que terminábamos incluso cantando boleros, como el archiconocido “Dos gardenias”.²⁴⁷

²⁴⁶ -. Entrevista concedida el 10 de abril de 2018.

²⁴⁷ -. *Ibíd.*

La editorial Verbum también acogió la edición de su siguiente libro y última obra de poesía que hasta la fecha ha visto la luz, *Escalada y otros poemas*²⁴⁸; se trata de un texto con estructura idiosincrásica:

[...] pues consta de dos largos poemas como obertura y clausura del mismo (“Escalada” y el ya citado “Ánfora”), dejando tres secciones de poemas de diverso registro emocional en el centro del mismo. Como ya he comentado antes, José Emilio Pacheco me envió el no-prólogo poema que lo introduce, y la portada estuvo a cargo del artista Ciskox, “compañero de escalada”, que tomó la imagen del equino con cuyas suelas amortiguaban en el camino, según imagen del extenso poema.²⁴⁹

La recepción del mismo sigue sumando adeptos y tuvo sus controversias conversas ahora en anécdotas:

Este, último poemario hasta la fecha, contiene algunos poemas que han merecido el aprecio de los lectores, como “Violeta”, “Razones del deudor”, “El destructor” o “El jugador”. También sucedió algo insólito con él, como fue que a los pocos meses se había agotado la primera edición, por lo que Verbum reimprimió una segunda tirada, que apareció un año después, en 2011.²⁵⁰

La temática del libro presentaba un ápice de novedad temática respecto al volumen anterior:

En el libro hay una insistencia en el tema del camino, de la perspectiva aérea, de la visión panorámica de los hechos, de la reflexión encaminada a obtener unas conclusiones vitales o filosofía aplicable a la realidad y también la espiritualidad, tan ligada a lo poético, al menos tal como yo lo siento y experimento. La presencia de mis lecturas canónicas sigue presente, desde Darío a Vallejo (a quien dedico el poema “La lana védica”, inspirado en unos

²⁴⁸ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, prólogo de José Emilio Pacheco, Verbum, Madrid, 2010.

²⁴⁹ -. Entrevista concedida el 10 de abril de 2018.

²⁵⁰ -. *Ibídem*.

versos de *Trilce*), aunque en este caso el arco de presencias abarca también al sentimiento poético del creacionismo huidobriano, especialmente en el poema “Del zenit al nadir”, donde recreo la dimensión espacial y cósmica de *Altazor*.²⁵¹

Vicente Cervera Salinas, en tanto se confeccionaba este apartado²⁵², quedó finalista del Premio Ángel Ganivet de poesía, con un poema titulado “La corona del bufón”²⁵³. Lo reproducimos aquí por ser el último texto poético escrito hasta la fecha y que no ha visto publicación en otro formato:

Imaginaos mi ajedrez. Enloquece
el rey. De razón y poder se ausenta.
Muévense sus cohortes de peones
en tercas diagonales imposibles.
Sus casillas difuminan grisáceos
intersticios. La torre, agrietada,
exhibe el musgo, y la hiedra denuncia
su voluntad de inmovilismo. Filas,
escaques, cuadrículas y columnas
ostentan relieves y fallas. Nadie
es capaz de proseguir por un terreno
que dejó de ser superficie firme
y llana. Farallones de quietud
en piedra fósil, campos de heliotropos,
grietas pantanosas de algas y líquenes,
humus enjaulado tras los cerrojos
invaden el tablero de la guerra.
Una furiosa arquitectura de sal
y cieno inunda la tierra en que brota
el croco y germina la genciana.
¿Cómo descubrir a la augusta dama
de silueta soberana e impetuosos

²⁵¹ -. *Ibíd.*

²⁵² -. Según figura en el acta del jurado el 03-10-2017.

²⁵³ -. Vicente Cervera Salinas: “La corte del bufón” en *Concurso Literario Internacional Ángel Ganivet. Antología undécima edición*, Concurso Literario Internacional Ángel Ganivet, Madrid, febrero de 2018, págs. 83-86.

senos con grises lágrimas de escarcha?
Absorta yace en su yermo y observa
la nivea piel de su rival, distante
y anclada en un decir que nada embarga.
Tediosa dignidad de saber que no
se vence aunque se mate ni fenece
subyugada. Con la palabra jaque
se sonrojan los caballos y olvidan
sus cabriolas. Solípedos alfiles
retozan entre juegos sodomitas
bajo la blanca sombra sin sosiego
de una torre que no juzga ni ve.
Violentas herraduras se esparcieron
oxidadas entre estiércol y herrumbre.
Las espuelas y bridas son objeto
de una vetusta colección de rarezas
y nadie reflexiona ni cavila
en torno al veredicto de avanzar.
Tanto amor. Tanto para que sucumba
el juego sin enroques ni renunciós.
Prosigue, mundo loco, que ya no eres
siquiera alegoría ni proclama
ni cadalso. Eres capricho elevado
al cautiverio. Quien te juega, envuelve
esta tiniebla de abrazos exánimes
y prolijas discusiones. Llevamos
as. aparejada la impiedad
al movimiento. Para desandar
caminamos. La voluntad de ser
igual que el otro dejó de tentarnos
y ser cual uno mismo se presume
enjambre y nadería. Pues sabemos
lo que somos y resta la locura
de saberlo como única jugada.
Entre tanto, el alfil de los raptos
retira de la testa una corona
y se la ofrece al portador lascivo

de sedas y cascabeles, capucha
sonora donde el sueño al fin sucumbe.
La partida concluye entre las tablas
y sus piezas observan los destellos
que adornan la cabeza del bufón.

Al hilo de sus publicaciones, se han sucedido experiencias paralelas, entre las que Vicente Cervera Salinas destaca la inclusión de su poesía en algunas antologías relevantes, como *¿Cuándo has visto salir medio sol? Antología poética*²⁵⁴, gracias a la invitación que recibe del poeta puertorriqueño Rei Berroa para participar en el *XVI Maratón de Poesía “Teatro de la Luna”*, de Washington, en abril 2008, junto al poeta español Juan Carlos Mestre²⁵⁵ y otros poetas latinoamericanos. De la misma manera, con vates sudamericanos fue seleccionado en 2006 para el *IX Encuentro de Poetas Iberoamericanos*:

La Antología correspondiente, que se dedicó en homenaje a José Emilio Pacheco, que había intervenido como personaje central del evento, fue coordinada por Francisca Noguerol y Juan Antonio González-Iglesias. En cuanto a mi presencia en Festivales internacionales, recuerdo con especial afecto haber representado a España en el *4e Printemps du Poète (D’Infinis Paysages)* que tuvo lugar en Luxemburgo en 2011, invitado por Marcos Rodríguez, de la Embajada Española, a quien ya había conocido durante mi estancia vienesa, y que me permitió no sólo conocer un nuevo país, sino entrar en contacto con la poesía contemporánea más destacada de otros países. También fue importante mi participación en las *II Jornadas de Formación del Profesorado de Español*, dedicada en 2009 a la Poesía búlgara y española actuales, en la Nueva Universidad de Bulgaria, de Sofía. Fue un viaje curiosísimo, pues me acompañaron mis padres, mi sobrina Fuensanta y mi amiga María Dolores Adsuar, y allí coincidí con algunos de los poetas españoles jóvenes más emergentes, como Juan Antonio Berniero o Carlos Pardo. La invitación corrió a cargo de una querida colega búlgara, gran hispanista y conocedora de la literatura hispanoamericana: Liliana Tabakova.

²⁵⁴ -. Rei Berroa (ed.): *¿Cuándo has visto salir medio sol? Antología poética*, Búho, Santo Domingo, 2008.

²⁵⁵ -. En web se reseña, en lo concerniente a su faceta poética, lo que sigue: “[...] poeta y artista visual, nace el 15 de abril de 1957 en Villafranca del Bierzo (León). [...]”
<<http://www.elcaracoldescalzo.com/autores/juan-carlos-mestre>> (31-03-2018).

Mis poemas fueron traducidos por Rada Panchovska al búlgaro para ser leídos en aquella ocasión. Y muy importante fue haber sido seleccionado en 2016 al XI Festival de Poesía de la XLII FERIA del Libro de Buenos Aires, junto a poetas de la talla de María Negroni, Coral Bracho, Tamara Kamenszain, Diana Bellesi, Jorge Boccanera, Rafael Courtoisie, Leopoldo “Teuco” Castilla, Juan Manuel Roca, Angela Melim, Cristóbal Zapata, Santiano Sylvester, Esteban Peicovich, etc. El viaje me permitió recuperar el pulso a la capital porteña, y reencontrarme con queridos amigos como Lydia Tolchinsky, la poeta colombiana Piedad Bonnett (a quien ya había dedicado algunos estudios académicos) o de nuevo con María Kodama, que siempre se mostró solícita y simpática conmigo desde que nos reencontramos en unas jornadas borgeanas en Leipzig a las que sucedieron varios encuentros más o menos fortuitos, como el que tuvo lugar en el Museo del Libro de Madrid, donde presenté en 2015 *Borges en la Ciudad de los Inmortales*, en un memorable acto en que también participó el eminente borgeano Saúl Sosnowski.²⁵⁶

Además de estas participaciones en festivales, refiere haber recitado sus poemas en muchas ciudades y en varias universidades:

Recuerdo con especial fervor la invitación que me hicieron mis amigos Pedro García-Caro y Cecilia Enjuto a la University of Eugene, en Oregon, en los bellos parajes de la costa oeste de los Estados Unidos. Fue un viaje precioso que partió de Vancouver, adonde asistimos juntos a un Congreso, en 2006. Desde allí bajamos en coche atravesando la frontera canadiense hasta llegar, por Seattle y Portland, hasta Eugene. Allí tuve ocasión de recitar mis poemas y de dictar algunas clases de poesía. Fue una experiencia muy bella e inspiradora. Pero tampoco puedo olvidar haber recitado en ciudades de América latina como Lima, ciudad de México o La Cumbre (en la provincia de Córdoba, Argentina). Y también en diversas universidades y capitales europeas, como Viena, París, Orleans, Lisboa, Roma, Bergamo, Cosenza o Milán. Precisamente en los Institutos Cervantes de Milán y de Budapest, en una invitación maravillosa que debo a los profesores Lazslo Scholz y Gabriella Menczel, en 2014. De este modo podía afirmar sin pecar en exceso de vanidad que mi obra poética se fue “internacionalizando”. Hasta el poeta húngaro Andras Imreh tradujo unos poemas de *El alma oblicua* al

²⁵⁶ -. Entrevista concedida el martes 10 de abril de 2018.

complejísimo idioma húngaro, y el traductor rumano Mauro Barindi hizo lo propio con “Cautiva”, que inauguraba una sección del mismo poemario.²⁵⁷

Pero no sólo de escritura poética se ha nutrido su vida cultural en estos últimos años, sino que además ha seguido su decurso en las clases de Licenciatura, Grado, Máster, Doctorado, de su investigación, ensayos, asistencia a Congresos, conferencias, tesis doctorales y todo aquello que forma parte de la vida activa de un docente universitario:

He tenido la fortuna de poder desarrollar pareja y libremente una gran cantidad de actividades artísticas que me han proporcionado grandes satisfacciones, por significar precisamente el desarrollo de un potencial que, según estimo, estuvo siempre larvado y en ciernes en mi persona, y que quise cultivar desde mi más tierna infancia: el teatro, la música, el cine e incluso la danza. Empezando por el final de la nómina, y sin pretender ser en exceso exhaustivo en este sentido, no puedo olvidar la importancia que tuvieron durante casi diez años las clases a las que asistí de Danza Creativa con la profesora y bailarina Isabel Lavella, a quien conocí gracias a mi alumno y amigo Aurelio Rodríguez. Con Isabel no sólo pude desarrollar el movimiento corporal de una manera totalmente liberada, sino potenciar la elasticidad y flexibilidad de mi cuerpo, abriéndome a disciplinas como el yoga, el *contact*, la *performance* o las distintas escuelas de la danza contemporánea, desde Marta Graham a Pina Bausch. Con ella, además, realizamos montajes representados en público, e incluso participamos con su grupo en el Festival Mu-Danzas de Cartagena, con un curioso espectáculo titulado *Behind the curtain*, basado en una pieza musical de Laurie Anderson, o el muy complejo montaje de danza-teatro, también exhibido en Cartagena en 2004, titulado *La Espinita*. Danzar creativamente y en público dejó de ser algo catalogado como imposible para mí, puesto que jamás había estudiado movimiento corporal, si bien el baile siempre me encantó como modo de expresión y júbilo. Al margen de ello, la impronta filosófica y poética de los montajes era muy destacada, y recuerdo el deleite de las clases en diversas academias de danza y de los ensayos de los montajes, durante horas y horas de trabajo corporal y musical. Pero también a la música, en sentido más independiente, he dedicado bastante tiempo en los años que ahora menciono. Atrás habían quedado mis estudios musicales en el Conservatorio, pero todo ello quedaba sedimentado en mi persona, por lo que cuando mis

²⁵⁷ -. Entrevista concedida el martes 10 de abril de 2018.

compañeros de estudios musicales volvían a contar conmigo para algún proyecto de tal naturaleza siempre respondía afirmativamente. Con Pepe Solano y sus sucesivos conjuntos vocales participé en varios montajes integrados en el Festival Murcia Tres Culturas. Relevante fue el que realizamos sobre partituras de música antigua y folklórica de raíz corsa, así como el posterior dedicado a la música georgiana, donde además aprovechamos para introducir recitados de poesía de dicha nacionalidad en traducciones donde hube de aportar algunas modificaciones de estilo y, además, tuve el papel de recitador. Este concierto, que se representó en 2013 en la Iglesia de San Juan de Dios, en la capital murciana, tuvo muchísimo éxito, y en él se utilizaron instrumentos musicales originales de Georgia, se representaron escenas de fiestas populares y se combinó la música con la poesía de modo muy original.²⁵⁸

Sentencia que su amor por la música no excluyó nunca la música popular, por lo que conocía desde pequeño tradiciones de diversos países latinoamericanos, como el bolero, el tango, los corridos o las rancheras mexicanas:

Este “repertorio” era con el que solía cantar acompañado de mi guitarra durante mi adolescencia, y fue al que regresé en esta época, siempre que había que amenizar algún recital poético de literatura hispanoamericana, o había que arrancarse en celebraciones o fiestas académicas, como en las cenas de graduación de alumnos, bodas o efemérides. No puedo olvidar la maravillosa experiencia que supuso cantar con los mariachis auténticos en el Tenampa, de México D.F., el llamado “Templo de la ranchera”, en la plaza de Garibaldi, composiciones que yo conocía desde mi adolescencia, como “Ella”, “El preso número 9”, “Cuatro caminos”, “Grítenme, piedras del campo” o “Cucurrucucú, paloma”. Las repetí en el Restaurante Mi México de Murcia, cuando mis padres celebraron sus Bodas de Oro, en 2006. Pero también me encantaban los tangos, y en recitales dedicados a Borges, Roberto Arlt o el mítico recital de 2002 en que recreé con mis alumnos una antología de la literatura argentina (en apoyo a las terribles circunstancias que vivía el país del Cono Sur en la época del Corralito), canté, acompañado de piano o de violín, los bellos y terribles tangos de Gardel, como “Mi Buenos Aires querido”, “Volver” o “Sus ojos se cerraron”. También me aficioné a los de

²⁵⁸ -. Entrevista concedida el 10 de abril de 2018.

Roberto Goyeneche, y uno de mis platos fuertes en aquellos conciertos solía ser el mítico “Afiches”, tan melancólico y existencialista.²⁵⁹

La afición por ese tipo de música siempre se ha conjugado con otra de talante más canónico:

Pero tampoco olvidé el repertorio de música clásica, que aprovechaba cuando tenía que cantar en bodas. Así recuperé, por ejemplo, el ciclo de *Lieder*, *Dichterliebe* (Amor de poeta), del romántico Robert Schumann, seleccionando algunas de sus piezas en acompañamiento pianístico, pero también me gustaba mucho cantar títulos de Gabriel Fauré, que musicó poemas de Verlaine, Baudelaire y Víctor Hugo, o melodías menos conocidas, pero de gran intensidad y belleza. Recuerdo especialmente el lied “Der Schieffer fährt zu Land”, de Friedrich Curshmann o el aria italiana “Intorno all’idol mio” de la ópera *Oronte*, de Antonio Cesti. Me gustaba tanto cantar e interpretar la música que en ocasiones pensaba que si en mi juventud hubiese existido Internet tal vez mis pasos hubiesen seguido esa otra vocación, dada la facilidad que hubiese tenido en encontrar partituras o fondos de acompañamiento musical, o todo tipo de información complementaria, para mi aprendizaje. No lamento que todo haya sido así, y me congratulo de poder regresar, de tiempo en tiempo, o mejor: de tiempo en tiempo, a la otra partitura de mi vida.²⁶⁰

En cuanto al cine y a las artes visuales, refiere haber tenido la ocasión de participar en algunas actividades de tipo amateur, aunque puntualiza que no por ello han sido menos gratificantes:

Con el ya mencionado Ciskox participé en el rodaje de un cortometraje que tomaba como localización principal la plaza de los Apóstoles de la Catedral de Murcia, con tomas realizadas desde el que fuese mi piso de alquiler durante más de diez años en el centro de la ciudad. La película, rodada en súper 8 y con el procedimiento del toma-a-toma se tituló *Interludio* y las imágenes dialogaban con una de las variaciones para órgano sobre un coral de Johann Sebastian Bach. La suerte quiso que la cinta obtuviese en 2004 el primer

²⁵⁹ -. *Ibidem*.

²⁶⁰ -. *Ibidem*.

premio en el concurso *Murcia en corto*, organizado por la Fundación Cultural de la CAM. Asimismo, adaptó varios títulos de mis libros al formato del videopoema, algunos con filmación en exteriores, como en el caso de “Escalada” o “Árbol de agosto”, y en otras ocasiones con imágenes tomadas de animación soviética y música original de las mismas filmaciones.

Tampoco debemos obviar sus últimas incursiones en el escenario teatral:

Cuando pensaba que mi formación actoral había quedado un tanto oxidada, Virgilio Piñera fue mi Virgilio rescatador... Resultó que mi alumna Mariángeles Rodríguez estaba en proceso de elaboración de su tesis doctoral sobre teatro y dirigía una compañía, Laula Teatro, con la que había estrenado ya varios montajes. Un día apareció por mi despacho y me solicitó información sobre Teatro hispanoamericano. Dado mi amor por el teatro, había tenido ocasión de acometer algunos programas de tal materia, si bien siempre habían quedado relegados por la obvia supremacía de los géneros narrativos, poéticos y hasta ensayísticos en la historia de la literatura hispanoamericana. No obstante, siempre que pude me interesé por la lectura de dramaturgos como Florencio Sánchez, Roberto Cossa, Griselda Gambaro, Ariel Dorfmann, Rodolfo Usigli o el ya citado Piñera, a quien ya había dedicado estudios sobre otros géneros por él cultivados. Así pues, le puse en sus manos una obra que me parecía interesante abordar desde la dramaturgia: *El no*, compuesta en 1965 y no estrenada en Cuba hasta mucho después de la muerte de Virgilio. En España, según mi información, no se había registrado oficialmente ningún estreno de la misma, y en cuanto a su publicación, se había recogido en un volumen de *Teatro inédito*, por Rine Leal en los noventa, volumen que pude adquirir durante mi estancia habanera. La obra era, como todo en Piñera, “existencialista por defecto y absurda por exceso” y trataba con humor desopilante y no pocas dosis de crueldad el tema de la “educación sentimental” y el derecho a negar las normas y las costumbres: frente al *Sí de las niñas*, el “no” de los novios que se harían eternos frente a la oposición radical –y al fin trágica en esta imprecisa comedia– de los familiares y vecinos. A Mariángeles le encantó la propuesta y así surgió un montaje maravilloso que se estrenó en la Escuela de Arte Dramático de Murcia en el año 2011, el mismo en que España ganaba el Mundial de Fútbol y también en las mismas fechas aproximadas. Para el montaje representé el papel de Pedro, el padre de Emilia, la novia con derecho al “no”. Un papel complejo por su carácter

tolerante pero al fin explosivo, con muerte por infarto incluida sobre el escenario. La experiencia teatral piñeriana fue magnífica. La movimos por la región de Murcia e incluso la incluimos en la programación del X Congreso de la Asociación Española de Estudios de Literatura Hispanoamericana que tuvo como sede la ciudad de Cartagena en 2012. Al fin se incluyó en la programación del Teatro Romea. Me encantó pensar que en el mismo escenario había participado como cantante (en el coro juvenil del Conservatorio), como bailarín y ahora, con cincuenta años recién cumplidos, como actor. La misma experiencia se repitió años más tarde, con el montaje de otra obra mítica argentina. En esta segunda ocasión, y también dirigida por Mariángeles Rodríguez, me volví a involucrar en el montaje de otra pieza que puse en manos de la directora para su regocijo: *Primaveras* de Aída Bortnik, la dramaturga y guionista de cine argentina a quien yo había conocido en la capital porteña en 1999, en su casa de la avenida Pueyrredón, el mismo año en que recibía el Premio Nacional de las Artes de la República por su extensa labor cultural. Una obra de calado chejoviano pero adaptada a la realidad sociopolítica argentina, de naturaleza coral y transgeneracional, donde prevalece el tema de las “apuestas” que realizamos en nuestras vidas y la posibilidad de cumplirlas o claudicar en el intento. En esta ocasión mi papel fue el de Bernardo, el padre de la familia, con dos hijos y un proceso de escepticismo progresivo ante los desengaños de la vida. Al comienzo de la obra, Bernardo planta junto a su esposa un cedro azul en la parcela donde su hijo celebra su boda. Ese árbol será el símbolo de la regeneración posible en toda “primavera”. La obra se representó justamente al comienzo de la primavera de 2018, con un elenco de estudiantes de la Universidad y de la Escuela de Arte Dramático. Obtuvo un enorme éxito de público y crítica, y me confirmó en mi pasión por la escena y también por el ámbito teatral hispanoamericano.²⁶¹

En la actualidad, procura mantenerse fiel a su definición inicial y, por ello, se afana en pro de que pervivan en él las antorchas de cultura y de la belleza a las que se ha consagrado con tesón durante tantos años, aunque siempre combinadas con la diversión, el ocio y el amor por la naturaleza:

²⁶¹ -. Entrevista concedida el 12 de abril de 2018.

Dar paseos, visitar los espacios de la infancia, coincidir con los amigos de siempre, escuchar la música que nos hace felices y descubrir también cosas nuevas, en los viajes físicos y mentales, sin descuidar el cuerpo, la mente ni el espíritu. Ser fiel a mi trabajo, a mi profesión, a mi vocación vital, y no despreciar las otras vocaciones ni lamentarme en exceso por las equivocaciones. Confiar, como decía Borges, que el modo más alto de la inteligencia es la bondad. Y no renunciar nunca a la poesía, ese modo incesante de romantizar el mundo.²⁶²

En lo aledaño a sus gustos literarios en el ahora, refiere en la entrevista de Nieto Tavira:

En el ámbito de la poesía hispanoamericana son Jorge Luis Borges, Vicente Huidobro, José Lezama Lima, Octavio Paz, Pablo Neruda, César Vallejo, Roberto Juarroz, Alejandra Pizarnik, Enrique Lihn, Eduardo Chirinos y Rubén Darío. En el español son Federico García Lorca, Antonio Machado, José Ángel Valente, Claudio Rodríguez, José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma. En poesía norteamericana me gustan Walt Whitman y Edgar Allan Poe. En cuanto a la europea puedo citar a Charles Baudelaire, Paul Valéry, Reiner Maria Rilke y Aleksandr Blok. Narradores que me gustan son Dostoyevski, Henry James, Thomas Mann, Franz Kafka, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y Julio Cortázar.²⁶³

En lo colindante a la poesía como corriente que se formaliza en redes sociales, dicta en el diálogo con Nieto Tavira:

Soy muy tolerante al respecto. Lo que hace Internet es una divulgación inmediata, y eso es bueno, pero el abuso de ese medio hace también que muchos de esos poemas sean publicados, leídos y pasen al olvido. Así que es muy rápida su distribución, pero también su cualidad efímera. En cualquier caso, lo importante es el resultado y el tiempo lo pondrá en su lugar.²⁶⁴

²⁶² -. *Ibidem*.

²⁶³ -. Entrevista concedida el 12 de abril de 2018.

²⁶⁴ -. *Op. cit.*

Sobre el advenimiento y publicación de un próximo poemario, asevera estar lidiando con los arrebatos inspiratorios y su posterior formalización:

Ya son muchos los poemas que he escrito desde la publicación de *Escalada...* En este momento vivo en la inquietud de organizar un nuevo poemario con los materiales creados. Este mismo año, 2018, se cumplen veinticinco desde la publicación de mi primer poemario, *De aurigas inmortales*. Vuelvo a sus páginas. Leo el primer verso, de un poema supuestamente concebido por Novalis para su amada difunta Sophie von Kühn. Comienza así: “Desvanézanse los círculos dantescos en mi noche...”. Leo el poema completo y, pese a los cambios producidos en cuanto al estilo, el sentido y las experiencias de cada momento, compruebo que están vivos y que siguen latiendo, resonando en mí.²⁶⁵

Como hecho trascendente y bien encajado dentro de la dinámica existencial, referiremos que en marzo de 2015 falleció su padre, José Cervera Tomás, y eso lo llevaría al prologado y publicación póstuma de la obra que su progenitor escribió con el título de *El pequeño corredor y otros cuentos*²⁶⁶:

Muchas veces he ideado esta tarea que a punto estoy de cumplir. Supe desde hace tiempo que alguna vez habría de prologar palabras de mi padre, pues así lo deseé. Me parece hermoso hacerlo y, complacido, compruebo que ha llegado ese momento. Dice Gabriel García Márquez que un hombre no llega nunca a serlo sin pasar por el instante en que descubre que se parece a su padre. No quiero suponer que con ello se postule un determinismo fatalista, sino la evidencia que nos mueve al asentimiento. La evolución natural de los hechos habrá de marcar las diferencias, y en los hombros del padre se podrá avistar gran parte de un camino ya recorrido para nosotros, hasta el punto en que seamos nosotros quienes iniciemos el nuevo curso de sus curvas. Puede ser. Es cierto que gran parte de los valores que puedo reconocer en mí pertenecen a dicha identidad. También en mis defectos detecto calas de sus carencias. Podría ser. No es menos cierto que las páginas que el lector descubrirá, tras estos apuntes, son una sombra liviana del hombre que les quiso dar vida. Un hondo pozo queda cegado, y no podrá tal vez recuperarse nunca a través de la

²⁶⁵ -. Entrevista concedida el 12 de abril de 2018.

²⁶⁶ -. *Op. cit.*

materia escrita. Tampoco debe importarnos. Las palabras que él pudo haber plasmado “serán ceniza, mas tendrá sentido”. El sentido que le otorgó su pasión por vivir y su compromiso con los frutos de su existencia. Soy testigo de ello, y doy fe. Arrostro, así, y concluyo esta tarea con exaltación contenida, con una orgullosa alegría. Te brindo merecidamente el regalo que nunca te hicieron. Tu música, padre, me asiste y me ilumina.²⁶⁷

Sobre el presente y el devenir, concluye: “Y ahora procuro emerger así, reforzado y agradecido, respirando hondamente, de las aguas turbias de Leteo...”²⁶⁸, y nos deja una definición de poesía en la entrevista de Nieto Tavira: “La poesía es una transposición verbal de una experiencia singular, realizada a través de una forma definida dibujando la mayor belleza posible y sin renunciar a la musicalidad.”²⁶⁹ También, en *El peligro y el sueño. La escuela poética de Albacete (2000-2016)*²⁷⁰, nos lega un modelo de arte poética:

El poema es la síntesis artística de una vivencia intensa e inolvidable. A falta de volverla a experimentar fácticamente, su escritura permite condensarla y elevarla a una categoría diversa, vertebrando así una vida paralela, más intensa y nítida, donde lo poético suplanta al despojo y la desolación. De la conjunción de la poesía (percepción genuina y prístina de lo vivido) surge la expresión nominal y estética que se materializa en el poema.²⁷¹

2-. Contextualización.

2.1-. El canon y la poesía de Vicente Cervera Salinas.

2.1.1-. El canon en un contexto de crisis.²⁷²

²⁶⁷ -. Vicente Cervera Salinas: “El regalo que nunca te hicieron” en José Cervera Tomás: *El pequeño corredor y otros cuentos*, cit., págs. 25-26.

²⁶⁸ -. Entrevista concedida el 16 de abril de 2018.

²⁶⁹ -. *Op. cit.*

²⁷⁰ -. Vid. Andrés García Cerdán (ed.): *El peligro y el sueño. La escuela poética de Albacete (2000-2016)*, con frontispicio de Antonio Gamoneda Lobón, Celya, Toledo, 2016. Vicente Cervera Salinas aparece incluido en las págs. 203-215 y los poemas que el antólogo rescata como señeros serían: “Un deseo en San Francisco” [inédito], “Significantes”, “El jugador”, “Enmaús”, “Violeta”, “Cristalizado”, “El anillo vienés”, “La maldición de la tibieza” y “Eón”.

²⁷¹ -. Vicente Cervera Salinas: “Hacia una poética” en *op. cit.*, pág. 204.

²⁷² -. Para la elaboración de este apartado nos serviremos teóricamente de José María Pozuelo Yvancos: “El canon en la teoría literaria contemporánea” en *Eutopías*, 2ª época, vol. 108, Ediciones Episteme (Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica), Valencia, 1995 (cuaderno de trabajo) y en José María Pozuelo Yvancos y Rosa María Aradra Sánchez: *Teoría del canon y literatura española*, Cátedra, Madrid, 2000, primera edición.

Pozuelo Yvancos plantea el problema de la constitución del “canon” y sus polémicas laterales como una cuestión ambigua e inserta en un contexto de crisis más amplio. Así la multiplicidad de autores y estéticas, como la conexión de la literatura con las nuevas tecnologías y los medios de comunicación de masas, han arrumbado los credos únicos y la linealidad que caracterizaron la crítica literaria, para abrirla a un espectro de incertidumbre que es propenso a la divergencia de opiniones.

En este entorno referencial han visto la luz las obras de Vicente Cervera Salinas: hemos sido testigos de cómo algunos de sus poemas han sufrido la metamorfosis performativa, para darse a conocer en festivales de poesía visual y gestual²⁷³. Sin embargo, la cuestión palpitante en el quehacer poético cerveriano radica en saber qué variables se han hecho convergentes para que sus obras fueran descarriladas del circuito canónico.

Siguiendo los postulados de Rodríguez Gaona²⁷⁴, entendemos que la creación de un producto experimental y de regusto sibarítico se aleja del conformismo mediático y del triunfo en términos económicos, patrones con los que ahora se mide el éxito de los postulados artísticos en las actuales sociedades postindustriales. Además, la apuesta sincera por una creación de orden transcendental, a la vez que la prudencia y humildad del creador, han motivado una lírica que ha pasado desapercibida, y que unos pocos críticos lúcidos han ido rescatando y reivindicando, con la intención de recolocarla en el lugar que de manera preponderante hubiere debido ocupar. En la elevación de la lírica de nuestro vate a canónica –en los ambientes más elitistas– no sólo está emparentada con la calidad estilística; también influyen negativamente el desconocimiento generalizado de los estudios clásicos sobre el tema²⁷⁵, y su conversión en una manera indirecta para entablar debates ideológicos ajenos a la propia literatura, que se sirven de ella como excusa para la controversia.

²⁷³ -. Trabajo de Vicente Cervera con la cantautora Amelie Bernal, viernes 24 de febrero de 2012 a las 22,00, recital poético-musical en La Azotea en la sede de la Asociación Cultural La Azotea, dentro del II Ciclo Mursiya Poética, que organiza Colectivo Illetrados <<http://www.europapress.es/murcia/noticia-poeta-vicente-cervera-cantautora-amelie-bernal-ofrecen-viernes-recital-poetico-musical-azotea-20120224174934.html>> (26-12-2017).

²⁷⁴ -. Vid. Martín Rodríguez-Gaona: *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*, Caballo de Troya (sello de Random House Mondadori), Barcelona, 2010, primera edición.

²⁷⁵ -. Pozuelo cita el ya clásico Ernst Robert Curtius: *Literatura europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, 2 vols.

Vicente Cervera Salinas, alejado siempre de los focos mediáticos y de la polémica, se ha mantenido al margen de estas cuestiones que gravitan fuera de lo que atañe a la literatura. No obstante, siendo conscientes de la proyección que en la civilización del espectáculo tienen el morbo, la polémica, el debate intrascendental y de tono amarillo, así como el mercadeo con la figura del autor, aduciremos que, por un lado, esto ha propiciado que en el ahora la obra de nuestro cantor haya quedado relegada a la sombra, pero, por otro lado, sabemos que ha labrado –con vistas al futuro y a su plena inmersión en el canon– la figura de un artista sincero, de valores humildes, de altas aspiraciones intelectuales y de plena calidad. Por tanto, merece ocupar un lugar señero en el canon, independientemente de su no adscripción a los dictados de la masa, del mercado y de los actantes político-económicos que juegan a crear su paradigma de títeres.

2.1.2.- Algunas líneas del debate norteamericano en torno al canon.

En Norteamérica, la virulencia de las polémicas en torno al canon a menudo ha sobrepasado los límites del entorno universitario elitista, en el que se iniciaron, para alcanzar una resonancia a nivel social generalizado. Algunos de estos estudios se muestran guiados por un sesgo ideológico conservador, en el que la constitución del “canon” parece equivaler a una preservación de los valores literarios y culturales tradicionales, frente a la actual amenaza de su desustanciación que se percibe en la modernidad. Por el contrario, los estudios de Bloom²⁷⁶ inciden en la relevancia del individualismo, en la capacidad de cada escritor para forjar una estética al margen de la tradición, y de los posicionamientos ideológicos establecidos como claves para lograr una escritura capaz de trascender. La intención es ser acoplable a dicho concepto “canónico” desde la indiferencia hacia lo establecido.

Observamos que la lírica de Vicente Cervera Salinas se apega más a la línea de H. Bloom, ya que su ambición es la de crear una obra única y sujeta a las metamorfosis propias de su evolución, aunque sin olvidarse de la herencia literaria. Nuestro cantor preserva, por consiguiente, los valores literarios de antaño, al rescatarlos y darles una nueva proyección. Entiende así que la literatura está viva y por ello es dinámica en sus diálogos con las obras que configuran su devenir.

²⁷⁶ -. Vid. Harold Bloom: *The Western Canon. The books and Scholl of Ages*, Harcourt Brace & Company, New York, 1994, págs. 25-29.

Poster²⁷⁷ avanza la noción de una “era del lenguaje electrónico”²⁷⁸, en el que el propio concepto tradicional de literatura ha visto tambalearse su sentido, y con él todas las estrategias metodológicas para establecer un corpus sobre el que puedan asentarse los estudios sobre el canon. Cervera Salinas, a lo largo de los 25 años en los que se ha desarrollado su carrera artística, ha ido aclimatando sus productos a estas nuevas tendencias emergentes, aunque con un halo de conservadurismo y siempre incardinándose por los medios que le han sido más propios. Lo hemos visto publicar una *plaque* con sus poemas, hemos sido testigos de la puesta en escena de sus textos en formato vídeopoema, o a través de las nuevas redes sociales hemos tenido acceso a noticias emparentadas con la presentación de sus libros y recitales.

Por su parte, Bárbara Smith²⁷⁹ señala la decadencia de las tendencias evaluativas o de valor dentro del mundo académico de su país. Allí la definición de los textos literarios está siendo cuestionada, por ser una mera percepción subjetiva que no permite dirimir relaciones claras ni estables respecto a su objeto de estudio. Frente a esta idea, reivindica que la integración de una obra maestra –en un “canon” dado– se debe a una tradición regular de estudios valorativos acerca de la misma, que garantizan su perdurabilidad.

Nos gustaría indicar que es prueba palpable, para la inclusión de la poesía de nuestro aedo dentro del paradigma del canon, lo que Marina Bianchi²⁸⁰ debidamente justifica en su artículo: la cantidad de publicaciones en diversas lenguas, la emergencia de ediciones bilingües de sus obras en varios idiomas, y la aparición de estudios filológicos que testimonian su calidad. Sabemos que el hecho de que la obra de un autor sea asaeteada por diversos estudios críticos es una manera de dignificar filológica y canónicamente tales elementos artísticos. A pesar de ello, también aduciremos que *Escalada y otros poemas*, de Vicente Cervera Salinas, sufrió los devaneos de un crítico, que afincado en la fama no le prestó la atención que la misma debiere²⁸¹, y pasó por tanto de manera más anónima en el momento en el que apareció.

²⁷⁷ -. Vid. Mark Poster: *The mode of Information. Postructuralism and Social Context*, The University of Chicago, Chicago, 1990.

²⁷⁸ -. Siguiente fase histórica y cultural tras la oralidad y la posterior preeminencia de la comunicación escrita.

²⁷⁹ -. Vid. Barbara Herrnstein Smith: “Contingencies of value” en *Critical Inquiry*, n. 10, Universidad de Chicago, Chicago, págs. 1-35.

²⁸⁰ -. Vid. Marina Bianchi: “La poesía del logos de Vicente Cervera Salinas” en *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n. 3, Università degli Studi di Milano, Milán, 2013, págs. 201-218 <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>> (21-01-2018).

²⁸¹ -. Vid. Luis García Jambrina: “Voluntad arquitectónica. *Escalada y otros poemas*” en *ABC Cultural*, Madrid, 11 septiembre de 2010, pág. 17.

Entre las posturas que podríamos calificar de “mediadoras” –frente a las polarizaciones– podemos citar la de Peter Brooks²⁸². Este estudioso reivindica una primacía del empirismo objetivo aplicado a la materia literaria como manera de superar la subjetividad tendenciosa que conduce a la deformación; por otro lado, está el posicionamiento de Walter Mignolo²⁸³, que apela a la necesidad de no confundir un corpus “vocacional”²⁸⁴ y el “epistémico”²⁸⁵.

A raíz de los últimos estudios sobre la poética cerveriana, es conveniente señalar que el venero científico está incardinando los productos estéticos de nuestro bardo hacia el canon, haciendo hincapié en su calidad, aunque todavía no han triunfado comercialmente, ni son muy conocidos. Siguiendo los postulados de Walter Mignolo²⁸⁶ o de Peter Brooks²⁸⁷, entrevemos que la crítica científica es la que está salvaguardando la preservación de estos poemarios para la posteridad.

Frank Kermode²⁸⁸ reconoce el carácter convencional del canon y su sometimiento a las fluctuaciones de ideologías y gustos estéticos de cada época histórica. Sin embargo, defiende desde su legitimidad la validez de la herramienta metodológica como elemento fundamental para garantizar su constitución. Así, dictamina que el comentario de texto crítico es un criterio de máxima fiabilidad para establecer no sólo la supervivencia de una obra, sino la certeza de su calidad por medio de su resistencia a los divergentes modelos de análisis que cada momento cultural haya impuesto; de igual forma sirve para establecer un “corpus” abierto, del que autores y obras pueden salir, en función del éxito con el que hayan superado esa prueba de peritaje analítico desde una óptica histórica y estética diferente a la original. También aporta ejemplos de artistas consagrados tardíamente en sus disciplinas como Botticelli o John Donne.

Es prematuro poder emitir un veredicto definitivo sobre la obra de Cervera Salinas, aunque sí que enunciaremos que ha sido sometida a diversos modelos críticos y al examen de diversos especialistas. En este aspecto sería relevante citar a las personas

²⁸² -. Peter Brooks: “Aesthetic and Ideology: What Happened to Poetics?” en *Critical Inquiry*, n. 20, Universidad de Chicago, Chicago, 1994, págs. 509-523.

²⁸³ -. Vid. Walter Mignolo: “Canons A(nd) Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canon are we Talking About?)” en *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, n. 12, primer trimestre, Duke University Press, Durham, 1998, págs. 1-28.

²⁸⁴ -. Establecido por querencias íntimas de raíz autobiográfica o ideológica.

²⁸⁵ -. El auténticamente valioso, el regido por una ecuanimidad científica que retira de foco las lecturas personalistas del hecho literario.

²⁸⁶ -. *Op. cit.*

²⁸⁷ -. *Op. cit.*

²⁸⁸ -. Vid. Frank Kermode: *Formas de atención*, Gedisa, Barcelona, 1988.

que con su labor de investigación han contribuido a ello: Françoise Morcillo²⁸⁹, Gabriele Morelli²⁹⁰, Rodrigo Da Rosa²⁹¹, Marina Bianchi²⁹² y Gonzalo Gómez Montoro²⁹³.

Kermode hace énfasis en la dificultad que entraña el establecimiento de un grupo referencial de obras dentro de una disciplina artística, pero, en contra de los prejuicios conservadores, señala que tal hecho no supone la consolidación estática de un pasado, sino que se proyecta sobre el presente y el futuro como una suerte de modernidad. De esta forma, se pueden hacer previsiones casi “apocalípticas” sobre las nuevas escuelas de crítica que hacen dudosa la legitimidad de la idea de canon. Kermode percibe esta tesis como un peligro de desestabilización global del mundo académico, aunque no deja de reconocer que las citadas lecturas críticas están marcadas por las restricciones que les impone el entorno institucional originario.

Sabemos que en el afianzamiento de una obra como canónica hay una serie de presiones de diverso calado, que afectan a factores contextuales que matizan su irrupción en el mercado. La profesión del autor, como el caso de Vicente Cervera Salinas, le hubiere brindado un abanico de contactos que, sin embargo, no ha utilizado; las reseñas que en un suplemento cultural se ejecutan sobre un conjunto de títulos, así como la adscripción de tal labor a un determinado crítico, pueden favorecer la aclimatación al canon de un libro en concreto, pero en Vicente Cervera Salinas los arbitrios relativos a esta faceta no le ayudaron demasiado. Finalmente, entendemos que lo que triunfa no coincide necesariamente con lo que se estudia, por ejemplo, el público, allá por el año 1898, leía con fervor las novelas de galanteo de Felipe Trigo y Eduardo Zamacois, pero de aquel

²⁸⁹ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *L'âme oblique*, trad. al francés de Marie-Ange Sánchez e Pablo López Martínez, ilustraciones de Julio Silva, prologo de Françoise Morcillo, Editions du Paquebot, Paris, 2010.

²⁹⁰ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *L'anima obliqua*, trad. it. de Elsa Rovidone, prologo de Gabriele Morelli, Levante Editori, Bari, 2008.

²⁹¹ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *Alma oblíqua*, trad. en portugués de Rodrigo de Rosa, con audio-libro bilingüe, Terracota, Sao Paolo, 2012.

²⁹² -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, edición crítica, selección de textos y traducción de Marina Bianchi e Mario Francesco Benvenuto, Iride, Soveria Mannelli, 2013.

²⁹³ -. Vid. Gonzalo Gómez Montoro: “El alma obliqua, traducida al italiano”, en *Aguas de ceniza*, 22 de noviembre de 2008, <aguasdeceniza.blogspot.com/2008/11/el-alma-obliqua-traducido-al-italiano.html> y Gonzalo Gómez Montoro: “Bellísimo. Crítica de *L'anima obliqua* de Vicente Cervera Salinas”, *Ababol* suplemento cultural semanal del periódico *La verdad*, Murcia, 27 diciembre de 2008 (Online en *Aguas de ceniza*, 27 diciembre 2008, <aguasdeceniza.blogspot.com/2008/12/critica-de-lanima-obliqua-de-vicente.html> (12-01-2018) y Gonzalo Gómez Montoro: “Poesía ascensional. Crítica de *Escalada y otros poemas* de Vicente Cervera Salinas”, *Ababol* (suplemento cultural semanal del periódico *La verdad*), Murcia, 7 noviembre de 2010 (Online en *Aguas de ceniza*, 7 noviembre de 2010) en <<http://aguasdeceniza.blogspot.com/2010/11/critica-en-la-verdad-de-escalada-y.html>> (12-01-2018) y finalmente en Gonzalo Gómez Montoro: “Reseña de *Escalada y otros poemas*” en *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, Editum, Murcia, nn. 7-8, 2010, págs. 282-284 <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/112971/107081>> (19-04-2018).

periodo ahora se estudian a Unamuno y Baroja. Asimismo, aspiramos a que las obras de Cervera Salinas se adscriban a la posteridad en los planes de estudio.

Finalmente, críticos como Adams²⁹⁴ o E. Said²⁹⁵ han llamado la atención sobre la creciente constitución que vincula los “criterios de poder”²⁹⁶ a las posiciones ideológicas más institucionalistas y conservadoras, en relación con la idea de canon. Por el contrario, señalan que los defensores de nuevas teorías alternativas, en torno a criterios como la raza, el sexo o el origen social de los autores y sus obras, a menudo han degenerado en posiciones dogmáticas e intolerantes, que traicionan el espíritu de apertura e integración que en principio guiaban estos estudios; su objetivo es convertirlos en otra forma de ortodoxia tan imperturbable como aquella frente a la que pretendían reaccionar.

El conjunto de títulos que conforman la obra poética de Vicente Cervera Salinas, así como su producción científica, siempre se han guiado por designios alejados de los arbitrios del poder. Los preceptos comportamentales de nuestro cantor le han posibilitado la configuración de un código deontológico al que responde su persona y su producción. Por ello, dentro de su dinámica profesional, se ha alejado de los roles mediáticos y del postreo escénico para honrar la verdad y rescatar la fuerza de la supremacía del trabajo aliado con la inteligencia. Sus afanes literarios están incardinados de la misma forma: nunca ha procurado publicar de manera presurosa una obra tras otra, aprovechando los ecos y flashes de la anterior, sino que sus conquistas editoriales se deben a la impresión de los poemas en el momento en el que sinceramente debieron advenir, aunque después sobrevengan espacios de silencio. No es una producción cuantitativa, aunque sí cualitativa. Recordemos que sus corpus poéticos se han reeditado también en otras lenguas, y debido a factores emparentados con su calidad y reconocimiento crítico.

2.1.3-. El canon en las teorías sistémicas.

²⁹⁴ -. Vid. Hazard Adams: “Canons: Literary Criteria / Power Criteria” en *Critical Inquiry*, Universidad de Chicago, Chicago, 1988, págs. 748-764.

²⁹⁵ -. Vid. Edward Wadie Said: *Culture and Imperialism*, Knopf / Random House, New York, 1993.

²⁹⁶ -. Que se suponen radicalmente antitéticos a los exclusivamente estéticos que debían regir la constitución de todo corpus de referencia.

Bajo la denominación de “teorías sistémicas”, Tötösy²⁹⁷ enlaza una serie de estudios que incluyen nombres esenciales de la crítica literaria moderna como Lotman²⁹⁸, Even-Zohar²⁹⁹, los formalistas rusos, la escuela estructuralista de Praga o Bajtin³⁰⁰. Su principal punto de enlazado radica en la visión de la literatura como un conjunto de sistemas que tienen entre sí una relación de mutua influencia y a menudo entran en confrontación. Así lo hemos percibido en la producción poética de Cervera Salinas, donde agentes –y arbitrios internos y externos– matizan la exclusión de determinados títulos en las propuestas canónicas, por ejemplo, su no inclusión en las antologías señeras por pertenecer a tendencias que no siguen el sesgo comercial, su no filiación con sellos editoriales mayoritarios, su no filiación política y la carencia de premios de prestigio popular.

Por lo que respecta a las reflexiones sobre la idea de canon, su base teórica puede sintetizarse en tres principios: una consideración “móvil” del mismo (como de la propia literatura) determinada por las fluctuaciones ideológicas y estéticas del devenir histórico y cultural³⁰¹, la necesidad de establecer sus fundamentos a partir de una interrelación entre diferentes sistemas y prismas teóricos³⁰² y, finalmente, la primacía del empirismo y la objetividad frente a su determinación por condicionantes personalistas de los propios estudiosos³⁰³.

²⁹⁷ -. Steven Tötösy de Zepetnek: “Systemic Approaches to Literature. An Introduction with Select Bibliographies” en *Canadian Review of Comparative Literature*, n. 19, Universidad de Toronto, Toronto, Junio de 1992, págs. 21-93.

²⁹⁸ -. Pozuelo señala como bibliografía relevante para confeccionar su ensayo Iuri Lotman: “The Content and Structure of The Concept of Literature” en *P.T.L.: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, n. 1, Instituto de Poética y Semiótica de la Universidad de Tel-Aviv, Amsterdam, 1976 [1973], págs. 329-356; Iuri Lotman: “Acerca de la semiosfera” en *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtin, n. 30, Criterios, Cuba, julio 1984, págs. 3-22; Iuri Lotman: “Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria” en *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, n. 8, Asociación Andaluza de Semiótica, Sevilla, 1993 [1989], págs. 91-102; Iuri Lotman: *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milán, 1993 [1992]; o Lotman et al.: *Tesi sullo studio semiótico della cultura*, Patriche Editrice, Parma, 1980; Iuri Lotman y Boris Uspeki: “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura” en *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Cátedra, 2000, págs. 168-193, aunque el trabajo es del 1971.

²⁹⁹ -. Vid. Itamar Even-Zohar: “La búsqueda de leyes y sus implicaciones para el futuro de la ciencia literaria” en *Criterios*, nn. 13-20, Criterios, Cuba, 1985, págs. 242-247 y Itamar Even-Zohar: “Polysystem Theory” en *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, n.1, Duke University Press, 1990, págs. 1-85.

³⁰⁰ -. Pozuelo Yvancos lo retira de este grupo por la singularidad de sus ideas.

³⁰¹ -. Vid. Yuri Nasónovich Tynianov: *Formalisme et Histoire littéraire*, L'Âge D'Homme, Lausanne, 1991 (incluye los estudios de 1921-1924, 1923, 1925-1927), págs. 215-219.

³⁰² -. Vid. Lubomir Dolezel: *Occidental poetics*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1990 y en Jan Mukarovsky: “Función, norma y valor estético como hechos sociales” en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, Llovet (ed.), G. Gili, Barcelona, 1963 [1939], págs. 44-121; Jan Mukarovsky: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, ed. de Jordi Llovet, Samuel Gili, Barcelona, 1977.

³⁰³ -. Itamar Even Zohar: “La Búsqueda de leyes y sus implicaciones para la ciencia literaria” en *Criterios*, cit., págs. 242-247.

Es señero que la figura de Vicente Cervera Salinas contemplada desde uno u otro enfoque pueda ser vista como una suerte de anacronismo, respecto a lo que se reclamaba en aquel momento, o bien, pasado el tiempo, como la de un abanderado que inicia de manera visionaria el tallado de un nuevo itinerario generacional. Diremos, por ende, que la historiografía literaria es una ciencia sujeta a los vaivenes de la relatividad, y que por ello sólo el análisis de los productos artísticos desde la distancia temporal permite efectuar una praxis deontológica sobre los postulados canónicos. De esta forma, se puede enjuiciar el poemario *De aurigas inmortales* como una especie de epígono de la estética de los novísimos, o llamados sesentayochistas por otros críticos, pero desde el marbete de «Generación poética de 2000» se le podría otorgar el rótulo de innovador y precursor, ya que en él se hallan los preceptos de lo que habría de consolidarse.

Tynianov³⁰⁴, desde su concepción de la literatura como “construcción verbal dinámica”, acuña el concepto de “función”. Esto le sirve para hacer referencia a una visión de la misma como resultado de un proceso continuo de cambios, que se plasma en la mecánica esencial del propio hecho literario, ya que queda sometido a una inestabilidad perpetua; así lo fundamental puede convertirse en anecdótico durante la época siguiente y viceversa. Aislada de sus condicionantes extraliterarios (sociales, históricos y culturales), toda construcción canónica corre el riesgo de convertirse directamente en ficticia, debido al exceso de subjetividad con la que ha sido configurada. Por consiguiente, los criterios de constitución remiten más a particularidades contextuales que a abstracciones teóricas decididas apriorísticamente en el momento en el que irrumpe el libro. La configuración de un corpus de referencia exige, por ende, un análisis minucioso de las características contextuales concretas, aunque de ellas pueda desprenderse – posteriormente – un modelo teórico que se aplique indefinidamente a otros momentos que muestren rasgos semejantes.

Ya señalábamos cómo la lírica de Vicente Cervera Salinas no se ha acoplado a los esquemas canónicos del momento, porque su modelo de confección no respondía al credo creativo que en aquel punto se erigía como literatura. El paso del tiempo decidirá si su quehacer poético quedará en el paradigma del canon, cuando su obra se pueda estudiar desde la distancia y reconocer el valor de su calidad y experimentalismo.

³⁰⁴ -. *Op. cit.*

La otra gran aportación crítica de las escuelas sistémicas al debate sobre el canon es el concepto de “polisistemas”³⁰⁵. Se entiende como tal una serie compleja de paradigmas y códigos de comunicación que se interrelacionan entre sí y, no teniendo una naturaleza propiamente literaria, influyen de manera decisiva en su conformación teórica³⁰⁶. Muy interesante a ese respecto es la teoría de Dolezel³⁰⁷, quien habla de una “transducción” como serie indefinida de condicionantes extraliterarios³⁰⁸ que determinan una creación literaria esencialmente inestable. Por ello, el producto final que decodifica el receptor se erige como una materia ya metamorfoseada y a menudo sustancialmente diferente a la marcada por la creatividad de su autor.

Para su correcta hermenéutica, los poemas de Cervera Salinas precisan de un lector que posea erudición poética. La voluntad de confeccionar una obra de impronta novedosa propicia que el creador haya recurrido a una referencialidad que tiende a la proyección de universales que no encuentra en la experiencia individual, sino en la proyección de ésta hacia un calado expansivo. Por estas mismas razones, el razonamiento filosófico / filológico exige la adscripción de estos poemarios a la cultura occidental, para poder ser decodificados e interpretados dentro de un orbe cabal. La propia codigología referencial del mundo imposibilita el acceso al lector común que no ha realizado la preparación que se le exige para acceder a ese orbe.

Las reflexiones de Even-Zohar³⁰⁹ parten del fundamento ideológico de que la literatura no constituye, ni a nivel institucional ni como materia textual, una disciplina esencialmente diferente del resto. Por consiguiente, ninguna de las técnicas de composición, ni los principios teóricos que se consideran definitorios de la misma son exclusivos. Así los estudios clásicos sobre el canon, como los de Harold Bloom, ven peligrar su fiabilidad con su concepción exclusivista de lo literario.

Sin embargo, para el cantor albaceteño el entendimiento de la literatura se ha de realizar siempre desde la filiación de la misma con otros sistemas de expresión artística que se manifiestan en una cultura determinada. Hagamos anamnesis retrospectiva y

³⁰⁵ -. Vid. Jan Mukarovsky: “Función, norma y valor estético como hechos sociales” en *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, cit., págs. 44-121; Jan Mukarovsky: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, cit.

³⁰⁶ -. Tesis que se desarrollan especialmente en torno a la Escuela de Praga y su desarrollo de principios teóricos ya esbozados por Yuri Nasónovich Tynianov: *Formalisme et Historie Littéraire*, cit. y la propuesta del estudioso propuesto en la cita anterior.

³⁰⁷ -. Vid. Lubomir Dolezel: *Occidental Poetics*, cit., pág. 155.

³⁰⁸ -. Desde la traducción a la intertextualidad, pasando por los manuales académicos o diferentes revisiones de los textos.

³⁰⁹ -. Vid. Itamar Even-Zohar: “Polysystem Theory” en *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, cit., págs. 1-85.

veamos como todo su corpus poético busca ese hermanamiento: *De aurigas inmortales* parte de todo un diálogo osmótico con una referencialidad plural (estilística, filosófica, ideológica y creativa); *La partitura* está hilvanado de acuerdo al motivo del viaje y del movimiento y, más allá de su posible emparejado con los vectores filosóficos del dinamismo, es posible rastrear sus convergencias con la música, con las filosofías que proclaman el vitalismo e influyen en la creación de un tratado (gramática) existencial; en *El alma oblicua*, la simbología religiosa se enfrenta a los postulados que desde la filosofía pregonan la libertad, aunque para ello sea necesario recurrir a la reinención del relativismo y de la gnoseología; deconstruyendo o reinterpretando la mística clásica *Escalada y otros poemas*, que conserva la matriz constructiva en torno a la dinámica del logos, tiene que ver con un tenebrismo inverso: el arranque desde la oscuridad para conseguir habitar la luz.

Para Even-Zohar³¹⁰, dentro de un “polisistema” conviven un buen número de códigos entre los que se establece una relación de jerarquía, aunque no dejan de dialogar entre sí; se rechaza la idea clásica de una historiografía literaria trazada en torno a criterios valorativos que deje reducido el análisis de una época al de sus “obras maestras”. Estos textos “canonizados” adquieren tal rango porque a menudo los grupos de poder de una cultura así lo han dictaminado. Este hecho será el que erija su posterior preservación como parte del legado que se debe transmitir a épocas posteriores.

Desde este enfoque, el conjunto de libros de Vicente Cervera Salinas ha participado de manera contradictoria de los factores aquí señalados. Recordemos que, por cuestiones diversas, la irrupción de sus poemarios en el mercado, a excepción de *Escalada y otros poemas*, pasó bastante desapercibida. Posteriormente, incluso décadas después y al margen de las ambiciones del autor, sus hábeas poéticos fueron redimidos del anonimato por parte de los críticos hispanistas extranjeros³¹¹, que nos han llamado la

³¹⁰ -. Ibídem.

³¹¹ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *L'anima oblicua*, trad. it. de Elsa Rovidone, prólogo de Gabriele Morelli, Levante Editori, Bari, 2008; Vicente Cervera Salinas: *L'âme oblique*, trad. al francés de Marie-Ange Sánchez e Pablo López Martínez, ilustraciones de Julio Silva, prólogo de Françoise Morcillo, Editions du Paquebot, Paris, 2010; Vicente Cervera Salinas: *Alma obliqua*, trad. en portugués de Rodrigo de Rosa, con audio-libro bilingüe, Terracota, Sao Paolo, 2012; Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, edición crítica, selección de textos de Marina Bianchi y traducción Mario Francesco Benvenuto, Iride, Soveria Mannelli, 2013; Marina Bianchi: “La poesía del logos de Vicente Cervera Salinas” en *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, cit., págs. 201-218 <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>> (18-01-2017).

atención sobre la calidad de los productos artísticos de nuestro cantor; en contraposición, algunos reseñistas españoles³¹² han ejercido su labor de una manera superficial.

Even-Zohar afirma que la misma idea de canon supone una perenne confrontación entre lo considerado interno y externo al mismo: las ideologías “oficiales” o los sistemas educativos contribuyen a la consolidación de lo ya aceptado como referencial en el seno de una comunidad, pero a la inversa los sectores “marginales” del mismo lidian por encontrar su reconocimiento como materia canónica, sin que tal situación deba prestarse a lecturas apocalípticas sobre el peligro de la disolución de la cultura; ha de entenderse como un estímulo que contribuya a su riqueza y a la consideración de lo literario como elemento dinámico y vivo.

Lo descrito en el párrafo anterior encierra elementos contradictorios sobre la suerte que ha de correr la obra de Vicente Cervera Salinas: por un lado, el hecho mismo de que hayan aparecido una serie de estudios filológicos, así como las ediciones bilingües y esta misma tesis, son prueba evidente de que la obra poética de nuestro vate ha quedado dignificada, y se posibilita así su inmersión en el canon; como contrapartida, los libros de texto, siguiendo los ecos proyectivos del funcionamiento de las sociedades postindustriales, tienden al abaratamiento de la cultura, con el fin de que ésta se vuelva más accesible. Esto es peligroso, ya que supone que los autores difíciles queden relegados a un segundo plano.

Finalmente, Even-Zohar³¹³, partiendo de la base del clásico esquema de los elementos comunicativos diseñado por Jakobson, plantea una disposición estructural del sistema literario global en torno a los elementos de “institución” (equivalente al contexto), “repertorio” (equivalente al código), “productor” (equivalente al emisor), “consumidor” (equivalente al destinatario), “mercado” (equivalente al canal) y “producto” (equivalente al mensaje).

Trasvasado este mapa a nuestro rapsoda las constantes quedarían así: la “institución” sería la sociedad postindustrial, donde el éxito artístico se mide sobre el triunfo económico; el “productor” será Vicente Cervera Salinas; el “consumidor” sería un lector que comulgue con el creador, y que tenga una cierta preparación; el “repertorio” del que nuestro aedo se sirve encuentra sus raíces en el diálogo de las ciencias y de las

³¹² -. Vid. Luis García Jambrina: “Voluntad arquitectónica. *Escalada y otros poemas*” en *ABC Cultural*, cit., pág. 17.

³¹³ -. Itamar Even-Zohar: “Polysystem Theory” en *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, cit., pág. 31.

artes; en lo aledaño al “mercado”, los productos estéticos de nuestro poeta se han permeabilizado con los esquema del tiempo en el que han sido recibidos, por ejemplo, su puesta en escena en los recitales poéticos, su metamorfosis en videopoema, la conversión en elementos que han servido para el mismo en otros textos (*plaque*, poesía gestual, poesía fractal...); finalmente, el “mensaje”: la persona que lee un texto de Vicente Cervera Salinas tiene la sensación de estar ante un producto de una calidad y de una exigencia superior.

2.1.4-. Iuri Lotman y el canon literario.

Aunque un tanto marginada hoy en los debates acerca del tema, la teoría sobre el canon desarrollada por Iuri Lotman y el conjunto de la escuela de Tartú-Moscú supone quizá el más valioso intento de sistematización de todas las cuestiones teóricas colindantes al mismo. Sus fundamentos ideológicos se pueden sintetizar en tres principios nucleares: la necesidad de inscribir el estudio del canon en el marco general de la semiología, la importancia de la reflexión metateórica sobre dichos sistemas y el intento de agotar viejas polémicas, como la confrontación entre la naturaleza “móvil” y “estática” de dicho paradigma de prestigio³¹⁴.

Según Lotman³¹⁵ es consustancial a la idea misma de cultura crear tanto un corpus nuclear de autores y obras de referencia, como una periferia, incluso se han dado casos en los que ésta no existía y se ha construido una para tal propósito³¹⁶. Este contraste permite establecer las líneas maestras de lo aceptado como representativo dentro de una civilización y un momento histórico, por ejemplo, el rótulo de lo “bárbaro”³¹⁷ en la constitución del canon clásico para definir su mecánica interna por oposición. Por

³¹⁴ -. Vid. José María Pozuelo Yvancos: “El canon en la teoría literaria contemporánea” en *Eutopías*, cit., págs. 28-30. Este punto también coincide con la concepción dinámica que argumenta Itamar Even Zohar: “Polysystem Theory” en *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, cit., págs. 9-12.

³¹⁵ -. Iuri Lotman et al.: “Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts)” en Jan Van Der Eng y Mojmir Grygar (eds.): *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, Mouton, La Haya, París, 1973, págs. 1-28, pero que luego, según Pozuelo Yvancos, concretará en Iuri Lotman: “The Content and Structure of The Concept of Literature” en *P.T.L.: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, n. 1 y 2, Instituto de Poética y Semiótica de la Universidad de Tel-Aviv, Amsterdam, 1976 [1973], págs. 329-356.

³¹⁶ -. Vid. Iuri Lotman: “The Content and Structure of The Concept of Literature” en *P.T. L.: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, cit., págs. 329-356 y Iuri Lotman: *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, cit.; o Lotman et al.: *Tesi sullo studio semiótico della cultura*, cit.

³¹⁷ -. Iuri Lotman: “Acerca de la semiosfera” en *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, cit., págs. 9-10.

consiguiente, el concepto de cultura reclama el de canon como el establecimiento de un orden que permita afianzar los límites entre lo propio y ajeno a ella misma; se trata de un concepto que nunca puede quedar varado en un determinado momento histórico y cultural, sino que ha de ir definiéndose gracias a la dinámica que supone lo externo que se integra en él.

Si trasladamos esta doctrina al quehacer poético de Vicente Cervera Salinas, hallaremos que su lírica está confeccionada en torno al ideal del hermanamiento con la otredad en lo más extenso de su paradigma; esto supone el diálogo entre culturas y la permeabilidad de las mismas, *verbi gratia*, los prologuistas son oriundos de allende los mares y están enraizados con otras tradiciones literarias, y el ilustrador de la edición bilingüe francesa fue el mismo que ilustró la obra de Julio Cortázar³¹⁸. Por otro lado, sabemos que nuestro cantor regenta la profesión de docente de Literatura Hispanoamericana en el ámbito universitario, y eso supone una apertura de miras en el enfoque comunicativo de su inspiración por contaminación y por factores aledaños a la promoción comercial de la misma; de hecho, es necesario sugerir que han sido patrones emparentados con las labores de la docencia los que probablemente han conseguido que su lírica viaje por el mundo, y esto haya revertido en su difusión posterior en España.

Otra idea central en las reflexiones teóricas de Lotman es la denominada “dialéctica memoria-olvido”³¹⁹: de ella se predica que la persistencia de una serie de textos acaba confundiéndose con criterios de valor, que convierten en libros de jerarquía estética superior a aquellos que no han conseguido superar las limitaciones temporales del momento de su advenimiento. Desde este punto de vista, se pone de manifiesto la naturaleza convencional de todo canon, así como la marginación de obras cuyo arrinconamiento empezó ya de forma implacable en los mecanismos de selección, por condicionantes ajenos a la propia textualidad literaria.

Ya advertimos, al igual que lo han ido haciendo los antólogos que han operado con criterio medido, que la historiografía de la literatura es algo que se ha de construir y enjuiciar desde el relativismo que pauta la distancia. En Vicente Cervera Salinas hemos sido testigos de cómo los atropellos de selección ejecutados de manera arbitraria han

³¹⁸ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua / L'âme oblique*, con imágenes de Julio Silva y prólogo de Françoise Morcillo, Les éditions du Paquebot, París, 2010.

³¹⁹ -. Iuri Lotman y Boris Uspenski: “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura” en Lotman: *Semiótica de la cultura*, Cátedra, Madrid, 1979 [1971], pág. 77.

propiciado que sea el mismo devenir el que se ha encargado de restituir el desquicie perceptivo que en el pretérito sufrió tal obra.

De la misma forma, los accesos al canon están vetados por lo *snob*, por lo comercial y otra serie de factores que están fuera de lo artístico, y esto ha propiciado que la obra de Vicente Cervera Salinas se aleje de los ingredientes que se reclaman para la conquista del mercado: no ambiciona el éxito económico, no se ha comercializado la figura del autor de manera mediática para hacer más rentable su obra, no ha entrado al circuito mafioso de los premios literarios, se ha movido por dictámenes emparentados con la sinceridad, se alejó de los postulados que predicán la creación de libros vendibles cada tres años con el fin de que su figura tenga una atención activa, no ha habido posicionamiento ni activismo político por parte del creador, para la ejecución de estos hábeas poéticos fue necesario la formación en una doctrina previa que sirve como soporte teórico.

Con la base de una sólida y extensa investigación empírica sobre la literatura eslava, Lotman³²⁰ y la escuela de Tartu conceden una importancia fundamental a los soportes teóricos y metaliterarios aplicados a la textualidad: tanto es así que su concepto de cultura, más allá de presentarse como una serie de hechos artísticos efectivos, es un conjunto de mecanismos generadores y estructuradores de los mismos.

A través de los productos textuales de Vicente Cervera Salinas nos es factible dar cuenta de cómo su poesía está erigida como una obra de arte que se adelanta, por un lado, a los veneros artísticos que se habrían de preludiar después como canónicos y, por otro lado, nos brinda la posibilidad de explicar cómo por sus querencias temáticas se apegan a la línea más experimental y sibarítica y, por tanto, menos conocida.

Según Lotman³²¹, la dinámica interior de toda cultura es un pulso entre la tendencia a la diversidad y un impulso uniformador que establece nexos entre todos los lenguajes posibles, creando una alternancia perpetua entre la extravagancia y el sistematismo más riguroso. Aplicado de manera concreta a la idea del canon, Lotman habla de una serie de escalas valorativas de tipo jerárquico (del “top” al “bottom”), que resultan aplicables a cualquier manifestación artística, pero que en la literatura presentan una falta de estabilidad y de un continuo desplazamiento en la percepción de las obras. Esto las puede hacer oscilar entre extremos opuestos en su consideración crítica a lo largo

³²⁰ -. Vid. Iuri Lotman: *Estructura del texto artístico*, Itsmo, Madrid, 1978, pág. 354-357.

³²¹ -. Vid. Iuri Lotman: “The Content and Structure of The Concept of Literature” en *P.T.L.: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, cit., págs. 343 y ss.

del tiempo. Este conjunto de herramientas conceptuales y metatextuales determina la inclinación como resultado de un continuo acto de reorganización, planteamiento y socavamiento en sus mismos principios.

El corpus de títulos que conforman la obra de Vicente Cervera Salinas no ha sufrido devaneos críticos que la hayan enjuiciado como negativa, sino que no se le ha prestado atención. En cambio, desde el posicionamiento actual, la crítica la ha rescatado, la está acercando al centro y alejándola de la mecánica del olvido. Así que sólo los principios emparentados con su calidad, dentro de los esquemas de los que forma parte, han emergido y han reclamado la atención. Sin embargo, a pesar de ser estos títulos señeros de lo que ocurre en el escenario poético canónico, todavía no tienen una inclusión plena en el centro de ese paradigma; han sufrido una revitalización y un reconocimiento especializado, pero eso no supone que vayan a llegar más a la masa, o que se vaya a estudiar como materia académica.

En la teoría de Lotman³²² resulta fundamental el concepto de “imprevisibilidad” como clave no sólo de la singularidad de las obras destinadas a marcar tendencias a seguir, sino el de la propia diversidad de interpretaciones que las mismas pueden recibir. El crítico afirma que la “obra puede preceder al lenguaje”, en el sentido de que un texto radicalmente novedoso puede adelantarse a los códigos utilizados para descifrar sus claves.

De aurigas inmortales participa de lo aquí enunciado, y allí Cervera Salinas gestó una matriz tan novedosa que supuso, aunque en el momento pudiese parecer anacrónico, una nueva manera de crear poesía que se habría de adelantar a lo que posteriormente se entendería como evolución del canon. El arte poético que se ejecuta con ese título, por un lado, rompe la línea de homogeneidad conformista de la lírica de los ochenta y, por otro lado, vuelve, como hiciesen los románticos y sus miras en Calderón de la Barca o la Edad Media, a la línea de los novísimos, para evolucionar hacia un tipo de creación que es única y que ha ido caminando hacia la depuración esencialista y la proyección hacia el *logos*. Es un gesto displicente y de entereza que proclama la necesidad de la fuerza de la inteligencia como una vía ascética, que requiere de un lector no pasivo y sí entregado a la labor.

³²² -. Vid. Iuri Lotman: “Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria” en *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, cit., págs. 99-100 y Iuri Lotman: *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, cit., pág. 168.

Según Lotman³²³, la percepción de la crítica y la creación actúan desde ejes temporales divergentes: la primera en un pasado-presente, en el que lo científico debe intentar sistematizar lo original a orden y regularidad; en cambio, la segunda se inserta en un presente-futuro y garantiza el cambio de las herramientas conceptuales establecidas para el análisis literario. Desde este punto de vista, la constitución de un canon es una especie de lectura hacia atrás, es decir, la creación de una línea de similitud entre un conjunto de normas de sistematización y el propio texto adelantado a su configuración, gracias a su potencialidad transformadora de los lenguajes críticos. Esta retrospección histórica da apariencia de convencionalidad a lo que en su raíz se reveló como transgresor y, por otro lado, lima las diferencias entre la heterogeneidad esencial de las obras capaces de fundar nuevos códigos para su interpretación. Finalmente y utilizando un atinado símil científico (la teoría de los catalizadores químicos³²⁴), señala que la perpetuación de una cultura se fundamenta en una serie de textos, precisamente aquellos marcados como parte de un canon de referencia, que ponen en marcha la dinamización de todo el conjunto; así se determina la sucesión de avances y retrocesos que configura su naturaleza dentro del devenir temporal.

Cerraremos este apartado detallando que nuestro vate se movió en su momento, en el que se supo rompedor de los esquemas ortodoxos de su tiempo, con una serie de productos confeccionados con un regusto de extravagancia y originalidad; pese a que la crítica especializada le esté reconociendo su andadura, precisa de una integración en los manuales que lo habrán de consagrar, gracias a las propuestas de los estudiosos citados y a los valores propios de su labor.

Siguiendo el mismo orden de cosas, creemos, desde la limitada amplitud de miras que nos posibilita la distancia temporal, que su obra iniciática supuso la apertura hacia un nuevo paradigma creativo que perdura hasta la actualidad, y que en aquel momento pasó absolutamente inadvertida. Así que lo preludiado en *De aurigas inmortales* consagra los preceptos por los que se rigen los actuales convencionalismos de la «Generación poética de 2000» como otra tendencia que tiene aspiraciones mayores, y permite contemplar al yo actual como un punto a trascender en la dimensión del *logos*. Esta es la vocación del catalizador, si la enjuiciamos desde los esquemas de Lotman: trascender, deconstruir,

³²³ -. Iuri Lotman: “Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria” en *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, cit. págs. 93-97.

³²⁴ -. *Ibid.*, págs. 99-100.

metamorfosear y erigirse como un hito señero, aunque en ese punto quede como anacrónico.

2.1.5-. Conclusiones.

A la luz de los estudios de Pozuelo Yvancos, hemos tenido el privilegio de acceder a una visión panóptica de la situación actual del canon, para erigir como verdad que sustenta su funcionamiento la proclamación de que tal polémica se ha convertido en el pretexto con el que tratar otros temas que no son aledaños ni a la literatura, ni a la controversia canónica.

Asimismo, comprobamos cómo la figura de Vicente Cervera Salinas tiene que ver con los dictados de H. Bloom, ya que su obra se establece como un esquema de aperturas y de deconstrucción en pro de una originalidad que tiende a la proyección universal.

En otro orden de cosas, siguiendo el delineado de Poster, somos conscientes de que la trayectoria poética de Cervera Salinas ha ido reajustándose a los formatos de la actualidad para poder sobrevivir y llegar a un público más extenso con el que guarda afinidades.

Sobre las teorías de Bárbara Smith, repusimos que la lírica de nuestro cantor ha sufrido, en los últimos años, una eclosión de estudios críticos y ediciones bilingües que dan cuenta de su revitalización y de su proyección hacia el canon.

Sobre lo concerniente a las posturas de Peter Brooks y de W. Mignolo, entendemos que las obras de nuestro aedo merecen estar insertas en el paradigma del canon, porque han superado la prueba de peritaje crítico de estudiosos de la talla de Gabriele Morelli y de Marina Bianchi tiempo después del que aparecieron, lo cual proclama su resistencia más allá de los límites de su advenimiento y su actual calado epifánico. Lo mismo puede ser esgrimido desde los patrones del influyente Frank Kermode, quien afirma que el comentario de texto es el único medio juicioso para estimar la calidad de una obra.

Sin embargo, Kermode lleva la problemática del canon a otra serie de asuntos, por ejemplo, los concernientes a cómo determinados factores extratextuales y contextuales dirimen la adscripción de una obra al canon. Vimos cómo en Cervera Salinas tales procesos en el pretérito perjudicaron su obra, pero en el presente la están catapultando hacia el centro del foco del canon, aunque alejada del triunfo en vectores económicos que predica la actual sociedad postindustrial.

Sobre los postulados de Adams y Said tenemos la certeza de que las obras del vate albaceteño, inscritas en la pulcritud y en la humildad, se alejan de los focos mediáticos y de los círculos de poder que propician la consolidación canónica por vías no legítimas, aunque factibles.

En lo referente al canon y las teorías sistémicas, comprendemos que la literatura es uno de los tantos códigos con los que osmóticamente los humanos se nutren de sabiduría en un ecosistema cultural. El juicio de estos estudios tiene como objetivo principal saber cómo unos agentes –externos e internos al juego literario– planean la consolidación canónica de determinados productos artísticos y, por otro lado, rescatan la necesidad de la objetividad y del relativismo en el diagnóstico de lo que ha de perdurar.

Siguiendo los postulados de Tynianov, el quehacer poético de Cervera Salinas puede ser concebido como el de un adelantado, un visionario, o un anacronismo, pero, para emitir el veredicto adecuado necesitamos alejarnos y aprehender el hecho con una óptica amplia. Sólo así seremos capaces de ver en él al líder generacional –no reconocido como tal ni por la crítica ni por el resto de escritores– que se adelantó a los postulados de la «Generación poética de 2000».

Dentro del orbe de las teorías sistémicas, rescatamos la figura de Dolezel, para proclamar que Cervera Salinas ha ejercido labores hermenéuticas sobre los textos que la cultura le ha legado para confeccionar un venero postmoderno y, por otro lado, su producción necesita de un lector ideal, con erudición poética y alejado de la suerte conformista de los dictados de la masa.

De las teorías de Even-Zohar proceden las reflexiones sobre la permeabilidad y el diálogo de la literatura de Cervera Salinas con la cultura en la que se halla inserto; el hecho de que al margen de presiones y de la intención de su creador se haya visto encumbrado por una serie de modestas aportaciones y por la revisión de críticos especializados en poesía española (aunque extranjeros); que el credo poético de nuestro vate se sustenta, más allá del abaratamiento que supone llegar a la masa, en la vocación original que lo habrá de llevar a su conversión en materia de estudio académica, aunque esto también lo perjudique, al quedar relegados los autores difíciles a un segundo plano de estudio o a su arrinconamiento.

A partir de los presupuestos de I. Lotman, hemos explicitado la vocación aperturista de la obra de nuestro bardo con tendencia aglutinante en el diálogo con el acervo cultural, su dinámica intelectual expansiva y globalizadora, su misión integradora de otras culturas; dentro de la dinámica de la memoria-olvido, los consabidos vaivenes

que han sufrido los libros de nuestro hacedor y las deontológicas y pulcras posiciones que ha adoptado en la dinámica del mercado; la apuesta por lo original, frente a lo marcado como ortodoxo, para la no inmersión pretérita en el canon, aunque sí para la asunción actual del artista. Desde el prisma de la concepción movediza del canon, señalamos como puntos gravitatorios los aledaños a las ediciones bilingües y la crítica especializada como elemento revitalizador; finalmente, destacamos como hito insigne el poemario *De aurigas inmortales*: creemos que con él Cervera Salinas inició el descarrilado de la tendencia dominante, para regir la posición iniciática de lo que habría de ser la actual. Siguiendo a Lotman, nos proponemos corroborar que este texto actuó como catalizador de las sucesivas reacciones que han propiciado un determinado escenario poético en la actualidad, aunque sea un gran desconocido y su grandeza esté todavía por rescatar.

2.2.- La poesía de Vicente Cervera Salinas versus *Antología de poesía española (1975-1995)*, de José Enrique Martínez Fernández.³²⁵

La *Antología de la poesía española (1975-1995)* ha sido confeccionada por un profesor universitario de reconocido prestigio y cuenta con un material sorprendente, que abarca desde cuadros cronológicos, una introducción, los textos íntegros, la bibliografía, las notas, las llamadas de atención, los documentos, las orientaciones y el resumen perspectivista de todas las antologías emblemáticas de aquel tiempo; finalmente, es primordial este libro porque en sus páginas su autor ha sabido aunar la pericia crítica con la lucidez, con la claridad, con el eficaz ejercicio de síntesis y con una estructuración accesible.

La primera de las obras poéticas publicadas por Vicente Cervera Salinas entra dentro de la cala histórica a la que José Enrique Martínez dedica esta obra. Nuestro objetivo se fundamenta en realizar una selección y síntesis analítica de lo que el crítico expone, y sobre esta base centrar nuestros esfuerzos en contextualizar la obra poética dentro de una de las líneas que propone. Si partimos de los esquemas aglutinadores de «Generación de la Democracia» —como la llaman Juan José Lanz³²⁶ y Ángel Luis Prieto de Paula³²⁷—, el problema radica en saber dónde tendría cabida la poesía de Vicente

³²⁵ -. José Enrique Martínez (ed.): *Antología de poesía española (1975-1995)*, Castalia, Madrid, 1997.

³²⁶ -. Juan José Lanz: *La poesía durante la democracia y la generación de la democracia*, Devenir, Madrid, 2007, primera edición (Colección Devenir ensayo, 12).

³²⁷ -. Ángel Luis Prieto de Paula (Selección y estudio): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia. Antología*, Calambur, Madrid, 2010 (Colección Poesía, 100) y en Ángel Luis Prieto de Paula

Cervera Salinas en el esquema subdivisorio que propone el antólogo.

Además, el estudio del profesor de la Universidad de León es importante porque hasta la aparición de la «Generación Poética de 2000», concepto acuñado por Luis Antonio de Villena en su antología³²⁸, no tenemos otra generación en la que acoplar la producción de Vicente Cervera Salinas. Asimismo, con el fin de dar cuenta de ese concepto de generación plural para la «Generación Poética del 80», se han perpetrado sucesivas parcelaciones y marbetes, en pro de dar cuenta de la heterogeneidad. Las fronteras para cada una de esas líneas no son precisamente diáfanas, y además tenemos el agravante de que existe una evolución personal en cada uno de los autores, por lo que puede darse el caso de que uno comience adscrito a una poética y después se evoluciona a algo antagónico a lo inicial.

Los antologados por José Enrique Martínez son los que siguen: Víctor Botas, Francisco Bejarano, Miguel d'Ors, Eloy Sánchez Rosillo, Luis Alberto de Cuenca, Ana Rossetti, Olvido García Valdés, Jon Juaristi, Aberlardo Linares, Andrés Sánchez Robayna, Margarita Merino, José Luis Puerto, Juan Manuel Bonet, Justo Navarro, Andrés Trapiello, Julio Llamazares, Julio Martínez Mesanza, Julia Castillo, Juan Lamillar, Juan Carlos Mestre, Tomás Sánchez Santiago, Luis García Montero, Blanca Andreu, Álvaro Valverde, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Roger Wolfe, Amalia Iglesias Serna, Leopoldo Sánchez Torre, Vicente Gallego, Vicente Valero, Aurelio González Ovies y Diego Doncel. Nosotros añadiríamos a Vicente Cervera Salinas, que por fecha podría estar dentro. ¿En qué línea de las esbozadas por el crítico tendría cabida *De aurigas inmortales*?

Desde la propuesta de Luis Antonio de Villena, en la ya citada antología, veríamos aquí que el movimiento que ejecuta el primer libro de Vicente Cervera Salinas, *De aurigas inmortales*, lo aproxima de manera directa con la estética de los novísimos por el afán por las referencias eruditas y los referentes literarios, con la poética del silencio por la voluntad de dificultad con la que está ensamblada la obra, y con la mirada minimalista por la reducción de elementos, en determinadas partes, a lo puramente esencial. En realidad, contempladas desde la óptica de Villena, vemos en ella una clara simbiosis con el movimiento generacional de 2000, en el que también hay poetas coetáneos. Desde el esquema de José Enrique Martínez, aunque entra dentro del tramo estudiado, sólo tendría

y Mar Langa Pizarro: *Manual de literatura española actual*, Castalia Universitaria, Madrid, 2007.

³²⁸ -. Luis Antonio de Villena: *La inteligencia y el hacha (un panorama de la Generación poética del 2000)*, Visor, Madrid, 2010 (Colección Visor de poesía, 747).

cabida en uno o dos de los marbetes que propone, al estar estos confeccionados con una tónica más restrictiva y no ambicionar un enfoque global.

José Enrique Martínez entiende que en el periodo histórico estudiado se pueden discriminar al menos cuatro líneas o movimientos poéticos (él habla de cuatro generaciones): en primer lugar, reseña el tramo que ocupan los poetas de la Generación de Posguerra, integrado por creadores que todavía están vivos y siguen publicando; en segundo lugar, tematiza la llamada Generación de 50; en tercer lugar, menciona la llamada Generación del 70, grupo de carácter heterogéneo donde engloba a novísimos y afines; finalmente, habla de la Generación Última, a la que precisamente se circunscribe el quehacer del trabajo antológico que nos ha presentado, y donde previsiblemente estaríamos obligados a incluir a Vicente Cervera. La ruptura generacional, según el estudioso de la Universidad de León, se podría transcribir así:

«Del culturalismo a la vida». Tal lema significa que remite la exhibición libresca y erudita de novísimos y afines en favor de una mayor atención al hombre histórico, por lo que eso conlleva de nueva humanización, temporalización de las vivencias, acercamiento al lector común, etc.³²⁹

En definitiva, de ese universo artificial en el cual se amparaba la poesía de los novísimos, hallamos, ahora, un estilo que se concentra más en un lector más asequible, más cercano, y que éste, a su vez, encuentra en el poema una realidad no libresca y sí de corte más humanizado. Vemos que en todo punto *De aurigas inmortales* se aleja de estas premisas al reescribir un modelo de lector contrario al aquí expuesto.

José Enrique Martínez deja constancia de dos grupos generacionales nítidos: se refiere a la Generación del 70 y a la Generación de los 80. En el primer grupo incluye no sólo a los poetas novísimos, sino también a los que guardan ciertos vínculos de afinidad con ellos, y otros que comenzaron a publicar de manera más tardía y que ya no cultivaron los resortes de esa estética. Sobre la base de este primer prisma, nos parece injusto que Vicente Cervera Salinas –o al menos su primer libro– no se haya incluido en este último grupo. La poesía de nuestro aedo es un producto que, si bien participa de esta praxis referencial de la estética novísima, ya se ensambla, como señala M. Bianchi, como una poesía direccional hacia el *logos*, aunque sobreviva en ella el hermetismo. De hecho,

³²⁹ -. José Enrique Martínez (ed.): *Antología de poesía española (1975-1995)*, cit., pág. 23

estudiada desde el esquema de Luis Antonio de Villena, sería la de un adelantado a su tiempo y al quehacer de la poesía propia de la Generación de 2000:

Fueron los poetas del 70 que escribiera al margen de la estética novísima los que verdaderamente lograron cambiar el rumbo de la poesía, desde el culturalismo exacerbado a los nuevos presupuestos de rehumanización y vitalismo [...].³³⁰

Sin ir más lejos, en la obra de Vicente Cervera Salinas se puede apreciar una rehumanización de su poesía, porque nada tiene que ver *De aurigas inmortales* con los presupuestos que fundamentan su siguiente libro de 2001, *La partitura*: este último ya apunta más hacia la estética de la Generación Poética de 2000. El estudioso de la Universidad de León también agrupa a poetas como Antonio Carvajal, Antonio Colinas y Luis Alberto de Cuenca junto a los novísimos, porque, según él, es posible rastrear entre ellos y éstos algunos puntos de consonancia, como el culturalismo en lo más variado de sus manifestaciones, además de cierto toque esteticista; estos resortes también se encuentran en la obra cerveriana y muy presentes. Asimismo, en el corpus de poetas de la llamada Generación del 70, también engloba a un segundo grupo de escaldos que materializaron sus obras al margen de los preceptos de la estética novísima (Juan Luis Panero, Aníbal Núñez, Miguel d'Ors), y acopla a los que comenzaron a darse a conocer en los ambientes literarios de manera más tardía, con una nómina que abarca desde Eloy Sánchez Rosillo, pasando por Víctor Botas y Sánchez Robayna, para acabar con Ana Rossetti o José Luis Puerto.

Según el crítico de la Universidad de León, los momentos que se suelen señalar en torno a esta poesía que nace por los albores del año 1975 son dos: para explicarlos recurre a las teorías del estudioso de la Universidad del País Vasco Juan José Lanz, y asevera que el primer momento de esta generación llegaría hasta una fecha que podríamos delimitar en torno al año 1982 o 1984, en consonancia con los años en los que se abandona el lastre del culturalismo estético, en pro de otros modelos más novedosos.

Frente a las palabras del crítico vascuence, José Enrique Martínez señala que el cambio se realiza sin sobresaltos ni vaivenes bruscos, como una actitud de continuación y sin la vehemencia de una línea vertebral o principal sobre todas las demás. Así, hallamos

³³⁰ -. *Ibíd.*, pág. 25.

un panorama de heterogeneidad de una generación plural, en la que conviven varios modelos de actitud poética.

De acuerdo a lo pautado en torno a esta fase de consolidación de este movimiento en ciernes en los 80, el estudioso leonés señala que se estaba afianzando un nuevo canon estético que intensificó una actitud antinovísima; además, por parte de los mismos poetas adscritos al movimiento, se comenzó a teorizar sobre esta nueva poesía que surge desde una actitud contraria a la esgrimida por los novísimos. Vicente Cervera Salinas no puede pertenecer a esta generación, porque en sus comienzos la actitud es la contraria a la de la experiencia.

En las antologías más emblemáticas del momento, se pueden rastrear los ecos de estas divisiones, por ejemplo, en *Postnovísimos*³³¹, del año 1986, de Luis Antonio de Villena, ya se hablaba de una generación plural. Se distinguen dos líneas básicas: una que daba cuenta de un uso idiosincrásico de lo que serían los patrones de la tradición clásica y, por otro lado, encontramos lo que se denomina poesía del silencio o neopurista. Sin embargo, en las antologías *Fin de siglo*³³², del año 1992, de Luis Antonio de Villena y en *La generación de los 80*³³³, del año 1988, de José Luis García Martín, ya se habla de forma vehemente de la estética dominante que aparece bajo el nombre de poesía figurativa, en la que convive una amalgama de tendencias, excluyendo los ecos vanguardistas.

Recapitulando, el panorama poético español de aquellos años queda dividido en las siguientes parcelas: por un lado, encontramos una poesía de corte mimético respecto a la realidad y a la tradición, que es la que se denomina poesía figurativa, realista o de la experiencia; por otro, encontraríamos una poesía arriesgada, experimental y minoritaria, que busca un lector más sibarítico y preparado. La poesía de Vicente tendría aquí cabida puesto que los presupuestos esbozados son los que rigen el arte poética de *De aurigas inmortales*. Concretamente la antología que mejor representa este último movimiento sería la que apareció en 1994 como *La prueba del nueve*³³⁴, que incluye para la vertiente más apegada a la realidad nombres como Juan Lamillar, Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes, Carlos Marzal, Roger Wolfe, Leopoldo Sánchez Torre, José Antonio Mesa Toré; para la vertiente de corte más experimental y elitista Olvido García Valdés,

³³¹ -. Luis Antonio de Villena: *Postnovísimos*, Visor, Madrid, 1986.

³³² -. Luis Antonio de Villena: *Fin de siglo*, Visor, Madrid, 1992.

³³³ -. Luis García Martín: *La generación de los ochenta*, Mestral, Valencia, 1985.

³³⁴ -. Antonio Ortega: *La prueba del nueve*, Cátedra, Madrid, 1994.

Esperanza Ortega, Ildefonso Rodríguez, Miguel Suárez, Juan Carlos Suñén o Miguel Casado. Con esta última forma de hacer poesía es con la que directamente está más emparentado el poemario *De aurigas inmortales*; en el hipotético caso de que aquí le tuviésemos que dar cabida, habría que tener en cuenta:

Parcelar el campo de la poesía en dos únicas tendencias o corrientes es, indudablemente una simplificación; pero no deja de responder a la realidad, porque se trata, básicamente de dos maneras de entender la poesía: como mimesis o como construcción autónoma.³³⁵

José Enrique Martínez, más allá de la simplificación que supondría el hecho de reducir la poesía del momento a dos líneas o tendencias básicas, expresa su deseo de señalar de manera práctica las directrices que se desarrollan en la Generación de los 80, para después aclarar las sucesivas vertientes que conviven en ella.

El estudioso de la Universidad de León define la segunda gran línea, que él rastrea en este momento histórico, como una poesía que busca la ruptura, la experimentación y la tensión estilística. Sus características fundamentales estriban en no buscar un lector cercano, sino que sacude la conciencia de un receptor preparado; busca el estímulo de la inteligencia y no se afana en mimetizar, sino que realmente lo que hace es experimentar con el lenguaje; no existe una realidad como tal más allá del circuito del poema, sus referentes de la tradición literaria están en el mundo de las vanguardias y en ciertos poetas de los 70, como José Miguel Ullán, Gimferrer, o Jenaro Talens, o de la Generación del 50, quienes indagaron en el misterio de la máxima concentración y tensión estilística, como podrían ser Ángel Valente y Antonio Gamoneda.

Es obvio que la poética cerveriana tiene muchos puntos afines con este modelo de construir poesía: el poema de Vicente Cervera Salinas requiere de un lector preparado al que sacude intelectualmente; la obra posee una autonomía estructural creada por el universo propio de referentes que el poeta retoma de las vanguardias (Ultraísmo y Creacionismo); su visión va más allá de la realidad que se crea por medio de los signos en el poema, porque es trascendente y la tensión estilística conduce a la conquista del *logos* y al abandono del *mythos*:

No busca el lector fácil, sino el sacudimiento de la conciencia y el estímulo de

³³⁵ -. José Enrique Martínez (ed.): *Antología de poesía española (1975-1995)*, cit., pág. 29.

la inteligencia. Los poetas que caminan por esta senda no mimetizan, sino que experimentan con el lenguaje. La realidad no está más allá del poema que construye su universo semántico propio. Su tradición es la vanguardia y su campo de maniobras, la escritura.³³⁶

Entre las corrientes que guardan ciertos vínculos con lo que podría ser la poética del silencio está la llamada poesía de mirada trascendente. Se trata de una praxis poética en la que los vates toman el poema como punto de arranque donde ubicar las cosas que se contextualizan, para después llegar hacia un significado más hondo. Los objetos, así entendidos, las cosas, se conciben como signos o símbolos de una segunda realidad. La poesía de Vicente Cervera Salinas participa de ese afán de dejar constancia de las percepciones, para trascenderlas y otorgarse una definición en ese contexto, es decir, el ideario referencial es un mero trasunto para ejecutar los retratos en movimiento. Las principales características serían:

- Habla sobre el misterio de la existencia en el que el poeta indaga y horada a través de la palabra poética como instrumento, punto muy relevante dentro del credo cerveriano y que sirve como elemento configurador de sus libros.
- La palabra entonces es el punto de partida de la intuición y la reflexión, como mecanismo para conocer y revelar algo que late más allá de la realidad misma de las cosas. Precepto notorio en la búsqueda cerveriana que, a través del *logos*, indaga siempre con el lenguaje en los misterios de lo que implica vivir. Los hallamos en todos sus libros.

La última de las corrientes que acuña el crítico de la Universidad de León es la que aparece como “acordes épico-líricos”. El estudioso observa que una parte muy acotada de esta poesía contemporánea participa de rasgos que son propios de la épica, aunque tienen su dimensión lírica: la brevedad, la intensidad y la sugerencia. En el seno de esta tendencia general, hallamos a Julio Martínez Mezansa, cuyo quehacer poético focaliza su atención en la evocación histórica, de los hechos y de las figuras en espacio / tiempo, con una dimensión que trata de evocar los temas emparentados con la moral: celebra las virtudes del heroísmo, del coraje, de la lealtad y de la nobleza. Se trata de una serie de poemas caracterizados por la brevedad, con una terminación rotunda y llenos de

³³⁶ -. *Ibíd.*, pág. 30.

fuerza que poseen ese halo de solemnidad. La poesía de Cervera Salinas también posee esos dones de la solemnidad, del cierre bien sopesado, de la intensidad, pero carece de esta dimensión épica, aunque aparecen figuras como los templarios.

2.2.1-. Conclusiones.

Según lo visto, hay dos maneras de entender la poesía española en el rango de fechas que este trabajo abarca a modo de cala (1975-2010): por un lado, hallamos la concepción de Juan José Lanz y de Ángel Luis Prieto de Paula, que parten de la idea de un único concepto de generación, llamada de la Democracia; por otro lado, está el concepto de Generación de 2000, en el que Vicente Cervera Salinas tendría un muy buen acople. Luis Antonio de Villena, al acuñar ese concepto, da cuenta de un nuevo paradigma creativo, mientras que los otros estudiosos se ven obligados a clasificar las corrientes con un grado mayor de parcelaciones. Nosotros somos partidarios de esta última propuesta de Luis Antonio de Villena.

La diferencia entre los estudios de Prieto de Paula y Juan José Lanz, frente a la de José Enrique Martínez, radica en que el estudioso de la Universidad de León realiza una serie de parcelaciones. No obstante, antes de llegar a elaborar ese esquema taxonómico, reduce la producción poética del momento a dos grandes veneros creativos, la Generación del 70 y la del 80, en esta segunda cabe, con sus dos formas de hacer poesía entre el año 1985 a 1995, la línea de la experiencia –o poesía figurativa– y la poesía del silencio o neopurista. A lo largo de este apartado, hemos ido señalando puntualmente cómo hemos detectado puntos de convergencia entre la producción poética de Vicente Cervera Salinas y los poetas adscritos a esta segunda concepción poética.

Sin embargo, lo importante ha sido el esquema taxonómico que el crítico ha utilizado como herramienta de trabajo científico. Vemos posible el acople de la poesía de Vicente Cervera Salinas en los siguientes ejes de la poesía neosurrealista, también en la neopurista y sobre todo en la de mirada transcendente y ocasionalmente en la de clasicismo formal.

Como hemos apuntado, la poesía de nuestro aedo participa de los preceptos de la poesía neosurrealista, no sólo con el primer poemario, *De aurigas inmortales*, donde es posible hallar puntos de convergencia en los referentes literarios vanguardistas, además de su formalización, que sigue los preceptos de modelado contrarios a lo que dictamina la claridad y la actitud de la experiencia. El lenguaje de Cervera Salinas es culto

y solemne: probablemente la dimensión filosófica propicia un distanciamiento del automatismo del lenguaje, y el hecho de plasmar en sucesivos retratos el pensamiento en su fluir propicia la tendencia al cripticismo o al hermetismo.

En el neopurismo, en cambio, existe casi una totalidad de coincidencias entre lo que bosqueja José Enrique Martínez y las características que configuran la personalidad de la obra cerveriana: el magisterio de Jorge Guillén es un huella evidente en el poemario de *La partitura*; hay una teleología creativa orientada hacia la captura de lo externo y su traducción en poema, de ahí la densidad conceptual, la concentración expresiva, el control frío de la emoción racionalizada, la minuciosa elaboración formal, el conceptismo barroco y la reducción de los elementos accesorios del lenguaje. La segunda línea de esta misma tendencia, la poética del silencio o minimalista, presenta similitudes episódicas en diversos orbes, que irían desde la reducción del lenguaje a lo puramente imprescindible, pasando por la concepción del silencio como un elemento revelador, la dificultad de acceso a los referentes, la necesidad de un lector avezado, el hermetismo, el ensayo de la dificultad y el ideario de María Zambrano.

Otra de las corrientes a la que posiblemente pudiéramos filiar el primer poemario cerveriano, y por extensión el resto de su obra, sería la que aparece constreñida bajo el marbete de poesía transcendente, que sintetiza la premisa del paso del *mythos* al *logos*. El poema, tal y como ocurre en nuestro hacedor, se convierte en el punto de arranque para testimoniar otra realidad, que va más allá de lo puramente orquestado y referencial. En el ámbito de la temático, también palpamos la mecánica del acorde, de versos orientados a atestiguar el misterio de la existencia, en el que el poeta indaga y horada a través de los mecanismos que le posibilita la palabra en su dimensión creativa. Sin ir más lejos, *La partitura*, de Cervera Salinas, queda erigido como un tratado acerca de los posibles itinerarios existenciales.

En lo aledaño a la corriente que José Enrique Martínez bautiza como clasicismo formal, la poesía de nuestro bardo participa de esta recuperación de los *topoi* clásicos y de su materialización en poema a través de los parámetros propios de sus formas, como el soneto, aunque con una impronta muy personal.

Estas serían las posibles adscripciones de la poética cerveriana a algunas de las líneas que propone el estudioso de la Universidad de León, pese a que es imposible circunscribir la dinámica creación de Cervera Salinas a un marbete de los que el crítico propone, porque su poesía se erige con una vocación de originalidad exacerbada, además de estar confeccionada por una persona de erudición humanística y de humildad estelar.

En todo momento está retomando la sintomatología que le lega la tradición literaria y cultural en general, para después asimilarla, reinventarla y explicarse en clave personal, o a través de la dimensión especular del teatro, en movimiento y creando artefactos líricos con ejecución ensayística, en los que proyecta las sucesivas metáforas del yo en su diálogo con el tiempo y lo universal.

Para concluir, si nos viésemos obligados a contextualizar aquí el primer libro de la producción de Cervera Salinas, *De aurigas inmortales*, lo acoplaríamos dentro de los esquemas de la Generación Poética del 80, o también rubricada como Generación de la Democracia por parte de Juan José Lanz y de Ángel Luis Prieto de Paula, y concretamente lo insertaríamos dentro de la línea neopurista o poesía del silencio. Para las sucesivas parcelaciones, lo incardinaríamos a las vertiente de neosurrelismo por los referentes literarios, al neopurismo por su sentido guilleniano –y participaría de las dos líneas (de la objetiva y de la minimalista)– y finalmente al trazado de la mirada trascendente que es la vocación genuina de la poesía de Cervera, es decir, partir de una realidad en el propio texto para dialogar en extenso con sus otros yoes, con el lector y con la cultura que reinventa en el afán de redescubrirse.

Somos conscientes de que en el concepto de Generación de la Democracia, que sigue las premisas de José Enrique Martínez y las hace extensivas a una fecha que va más allá de la franja de 2000, la poesía de Vicente Cervera Salinas ocuparía una posición epigonal y hasta anacrónica, si se tiene como único punto de referencia la obra *De aurigas inmortales*. En cambio, si partimos de las premisas que defiende Luis Antonio de Villena, pronto sabremos que existen muchos más vínculos analógicos entre los postulados generacionales que esboza el crítico para ese grupo de 2000, y los que configuran la identidad de la praxis de la poética cerveriana. Además, la poesía de nuestro aedo quedaría como la de un abanderado, que de manera señera se adelantó a los caminos por donde circula la creación actual en el presente. Esto será el trabajo que dirimirémos en líneas sucesivas a este estudio inicial.

2.3-. La poesía de Vicente Cervera Salinas versus *La inteligencia y el hacha (Un panorama poético de la Generación poética del 2000)*, de Luis Antonio de Villena.

La antología de Luis Antonio de Villena³³⁷ es imprescindible para este estudio por tratar los puntos que cito: en primer lugar, reserva un momento inicial para reflexionar sobre la necesidad del concepto de generación; en segundo lugar, recorre la figura de poetisas que han sido creadas artificialmente –a modo de canon– desde los medios de comunicación y su desigual suerte; posteriormente, repasa las diversas antologías que han aparecido en esta última época, y va señalando sus aciertos y cuestionando la suerte de método y principios empleados; finalmente recorre las orientaciones de la lírica actual, que estarían albergadas dentro de la Generación Poética del 2000, así como los miembros que conforman el corpus de cada una de esas líneas y sus *modus operandi*.

Nuestro objetivo es el de realizar una síntesis de los aspectos que admitan relación con la poética de Cervera Salinas y acoplar su poesía dentro de esos esquemas. Enunciaremos que el estudio de esta antología es un documento revelador, por ser el único lugar en el que, hasta la fecha, aparece el concepto de Generación poética de 2000³³⁸ con este alcance.

Luis Antonio de Villena asevera –en torno al concepto de generación– que lo que ocurrió es que proyectaron en él una suerte de método matemático. Otros estudiosos que también se han acercado al fenómeno, como Ángel Luis Prieto de Paula³³⁹, inciden en la misma problemática. Luis Antonio de Villena explica que las generaciones siempre han existido, y que en un plazo que media entre unos cinco y veinte años se superponen dos generaciones y la segunda, por regla general, tiende a desplazar a la primera. Son movimientos que no suelen ser traumáticos, pero que paulatinamente se dan:

Cuando hablamos en los gustos artísticos de «la ley del péndulo» o insinuamos con o sin violencia que los nietos se vuelven más contra sus padres a favor de sus abuelos, no hacemos sino dar una cauta razón, en términos muy coloquiales, a la tan denostada pero útil teoría generacional. Insisto, inexacta e imperfecta (o mejor no matemática) pero claramente práctica.³⁴⁰

³³⁷ -. Luis Antonio de Villena: *La inteligencia y el hacha (un panorama de la Generación poética del 2000)*, Visor, Madrid, 2010 (Colección Visor de poesía, 747).

³³⁸ -. Descartamos así el último estudio de José Luis Morante (ed.): *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)*, Valparaíso ediciones, Granada, 2016, por motivos emparentados con la cala sincrónica en la que se centra el trabajo. Para más información vid: “Reseña de *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)*” en *Literatura y arte*, jueves 8 de septiembre de 2016, en <<https://carlosalcorta.wordpress.com/2016/09/08/re-generacion-antologia-de-poesia-espanola-2000-2015/>> (27-12-2017).

³³⁹ -. Vid. Ángel Luis Prieto de Paula (Selección y estudio): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia. Antología*, Calambur, Madrid, 2010 (Poesía, 100).

³⁴⁰ -. Luis Antonio de Villena: *La inteligencia y el hacha (un panorama de la Generación poética del 2000)*,

Luis Antonio de Villena recuerda que para la «Generación del 80», la que siguió a los novísimos y de la que forman parte autores como Marzal, Benítez Reyes, Vicente Gallego, García Montero..., el objetivo fue el rescate de la Generación del 50, de la que los novísimos dejaron a un lado por carpetovetónica. Así explica el proceso de formación de un paradigma creacional: señala que son movimientos de salida y de llegada. Desde este posicionamiento, advierte de que en un punto de la historia surge un grupo de jóvenes que coinciden en una serie de gustos y criterios estéticos, que se van ayudando y se van alejando progresivamente de sus mayores, con los que tal vez arrancaron. Incide también en que dentro de la efervescencia de ese proceso es natural intentar ser original y seguir un camino único, porque el artista está interesado en ser él antes que ser parte de esa escuela.

Sin embargo, nosotros puntualizaremos que en el caso de la poesía de Vicente Cervera Salinas el problema va todavía más allá, porque no es un producto fácilmente adscribible a un marbete determinado, ya que parte de una base teórica previa y responde a unos dictados muy originales y a un dinamismo muy peculiar. Esto la hace en cierto modo inclasificable desde los esquemas generales, aunque sí que hay puntos de filiación con algunas de las líneas que aquí el crítico esboza.

Luis Antonio de Villena trata de igual modo la necesidad de este concepto generacional, así como los inconvenientes y contrariedades. Él es plenamente consciente de que, si se programa el concepto de generación como algo reglado y homogéneo, al final se crearía una nómina de autores ilustres en la historia de la literatura. Es pertinente tener presentes las palabras de José Enrique Martínez³⁴¹, donde insistía en dos cosas: la primera de ellas era la muy necesaria distancia temporal respecto a aquello que se enjuicia, para operar desde un muy necesario relativismo; la segunda, en cambio, es el hecho de saber ver en un paradigma generacional la línea vertebral y las líneas restantes que lo integran.

El crítico bosqueja que en poesía la última generación poética sería la del 80, pero cada vez con un número mayor de matizaciones y distinguos, hecho éste al que también hizo referencia el estudioso de la Universidad de León. No obstante, esa suerte de vicisitudes viene dada porque nadie ha reparado en que existe una nueva generación, la

cit., pág. 9.

³⁴¹ -. José Enrique Martínez (ed.): *Antología de poesía española* (1975-1995), Castalia, Madrid, 1997, pág. 27.

«Generación de 2000», en la que insertaremos las creaciones cerverianas. Aduce Luis Antonio de Villena que para seleccionar este marbete ha barajado los siguientes circunstantes: la fecha emblemática, cumplir en líneas generales con la distancia que la ha de separar de la anterior y una serie ideales y referentes estéticos que ya nada tienen que ver con la generación pretérita:

Hubo poetas de esta generación de 2000 (pienso en Luis Muñoz o en Álvaro García) que publicaron sus primeros libros muy cerca en el tiempo de los más significativos títulos de los anteriores. Muñoz y Álvaro García eran (en los pasados años 90) poetas menores, claramente secundarios, si se los juzgaba desde la estética dominante en la «Generación del 80», sin embargo vistos desde la estéticas varias que configuran la «Generación de 2000» su papel cambia radicalmente. De ser segundones pasan (de un modo u otro) a ser jefes de fila, referentes para los más jóvenes en la nueva estética.³⁴²

Ya se advirtió de que, si se contemplaba la poesía de Cervera Salinas desde las premisas constructivas de la Generación del 80, tal vez pudiese parecer la suya una figura circunscrita a las líneas minoritarias, incluso un anacronismo su primer libro respecto al canon dominante, pero, si esa mirada se ejecuta desde este nuevo concepto, el poeta resulta ser un abanderado de lo que habría de advenir, como los nombres que aparecen en esta última cita.

Nuestro antólogo hace hincapié en que dentro de una generación poética puede haber varios movimientos y modelos internos, así como una evolución personal desde la generación anterior con la que se está rompiendo. Son cuestiones que están emparentadas con la problemática del canon, porque los autores quieren formar parte de ese halo de prestigio:

Naturalmente, las generaciones poéticas no son entes aislados o impermeables. Suelen tener vectores dentro de su núcleo y sobre todo hay poetas que, al inicio esencialmente, parecen aún parte (incluso voluntaria) de la generación anterior, y no sólo por escribir cronológicamente cerca, sino por

³⁴² -. Luis Antonio de Villena: *La inteligencia y el hacha (un panorama de la Generación poética del 2000)*, cit., pág. 10.

sentirse en ese primer tiempo de su escritura, deseosos de entrar en el paraguas prestigioso de lo que en ese momento es una estética dominante.³⁴³

El principal problema que rastrea Luis Antonio de Villena, en las diferentes antologías que se han ido realizando sobre la «Generación del 80», es que se ha convertido en una especie de corpus en el que todo tiene cabida dentro de ese capítulo de distingos, es decir, el planteamiento ha sido básicamente el de concebir, a los poetas de la llamada «Generación de 2000», como un apéndice más de los que alberga el paradigma anterior. Éste es el principal desacierto que nosotros vemos en el marbete de «Generación de la Democracia» –que en realidad es la del 80 más los añadidos– como trasunto para explicar una heterogeneidad con unos esquemas que van mutando paulatinamente. En cambio, aduciremos que en ese rótulo se recoge la totalidad del periodo histórico, y posee una visión unificadora, aunque aglutina a una nómina de autores que ya nada tienen en común. En definitiva, se crea un prisma difuso, en el que hay líneas que quedan cercadas como cohabitantes, pero que se oponen:

Con voluntad total o parcial ya son bastantes las antologías que se han hecho sobre la «Generación del 80» (incluyendo la mía *Fin de siglo* de 1993) de modo tal que es esta una de las generaciones más antologadas en su propio tiempo, de la poesía española. Pero casi todas es antologías (sobre todo las más recientes) contemplan a los poetas nuevos –los del 2000– como una coda o segunda ola dentro de la misma promoción o «Generación del 80», de donde se sigue que en la «Generación del 80» cabe todo.³⁴⁴

El problema es dilucidar la existencia de una generación actual, en la que tendría cabida Vicente Cervera Salinas. Los estudiosos que han confeccionado esas obras aprecian esas dos poéticas –diametralmente opuestas– como una suerte de evolución la una de la otra. Asimismo, advierte el crítico de que en el momento álgido de esa generación surgen varias tendencias. No es por tanto una realidad homogénea:

El defecto mayor de las últimas antologías globales (luego me referiré a algunas) es que mezclan dos generaciones y ven los cambios no como un momento generacional nuevo y distinto, sino como una divergente

³⁴³ -. *Ibíd.*, pág. 11.

³⁴⁴ -. *Ibíd.*, págs. 11 y 12.

prolongación del anterior. Tales antólogos atacan el «método generacional» y al tiempo lo utilizan, pues que la generación no sólo se valida por sus variantes, sino por uno o dos núcleos comunes existentes en su eje (en su momento cenital) claramente distintos a los ejes estilísticos significativos de la promoción o generación anterior.³⁴⁵

Ya inmerso en el problema de las antologías, el investigador sostiene que la mayoría de estos libros incurren en el mismo problema, es decir, tratar de explicar la situación actual como una especie de prolongación de la «Generación del 80»:

Aunque no todos, pues son varios los recopiladores de distinto signo, que explícitamente vienen a sostener que los poetas más jóvenes son una prolongación o una segunda hornada de la «Generación del 80», con lo que, implícitamente, están dando más importancia y categoría expresiva a los del grupo primero, pues estos siempre serán los que «abrían».³⁴⁶

De todas las que rastrea, seleccionamos *Deshabitados*, de Juan Carlos Abril³⁴⁷, publicada en 2008. Luis Antonio de Villena enuncia que, aunque el autor hable de un segundo remanente de poetas de la «Generación del 80», él entiende que todos los antologados ya formarían parte de la «Generación de 2000». La nómina de poetas que recoge son los que siguen: Abraham Grajera, Alberto Santamaría, Ana Gorriá, Andrés Navarro, Antonio Lucas, Carlos Pardo, Elena Medel, Fruela Fernández, Guillermo López Gallego, Josep M. Rodríguez, Juan Andrés García Román, Juan Antonio Bernier, Juan Carlos Abril, Julieta Valero, Marcos Canteli, Mariano Peyrou, Miriam Reyes, Rafael Espejo y Yolanda Castaño. Lo más importante es que aparecen allí las poéticas de cada uno de los autores, y es ahí donde se evidencia la proclama de un movimiento nuevo, que está más cerca de los poetas filósofos y está emparentado con la estética de los 70 como referente cultural. Aquí se pueden ver de manera convergente puntos con la poética cerveriana:

³⁴⁵ -. *Ibidem*.

³⁴⁶ -. *Ibid.*, pág. 16.

³⁴⁷ -. Juan Carlos Abril (antólogo): *Deshabitados*, Diputación Provincial De Granada, Granada, 2008 (Colección: Maillot Amarillo).

Esta antología es en las largas y a menudo muy pomposa con «poéticas» que ponen la mayoría de los autores a su apartado correspondiente, quiero decir que solo la minoría las hace más «sensatas». Nos encontramos, de repente, con unos inesperados discípulos de los primeros «poetas del 70» solo que con un pequeño giro. [...] la mayoría de los poetas antologados se presentan ante el lector como grandes doctos en la filosofía y en algunos de sus más abstrusos representantes, además de interesados en prácticamente todos los campos de la poesía universal (nueva coincidencia novísima).³⁴⁸

Por incidir en la tónica del ejemplo, sabemos que parte de la producción científica de Vicente Cervera Salinas se afana en rastrear la obra de George Santayana³⁴⁹; conocemos, asimismo, que la actitud ensayística es un método clave en el poema cerveriano, y que todos los parámetros de la clasicidad forman parte de la confección de las obras líricas del vate albaceteño. Reproducimos un fragmento, y vemos lo que ocurre al contemplar las cosas desde este prisma en la poesía de Abraham Grajera, para hallar puntos evidentes de conexión entre ambos modelos poéticos: “Abraham Grajera, en una aparente falsa modestia, sustituye su poética por un fragmento del filósofo de origen español George Santayana que habla de Epicuro y del poeta Lucrecio que versificó sus normas.”³⁵⁰

Desde esta perspectiva, siempre hallaremos en la «Generación de 2000» puntos de convergencia: no sólo en la manera de construir el poema, sino en el modo configurador de la poesía en general. Me refiero a que, en *De aurigas inmortales*, descubrimos una sintomatología cultural que aproxima más el libro a la estética de los novísimos que a la de los propios poetas de los 80. Además, en ese libro iniciático están las preocupaciones poéticas cerverianas generales y sus referentes culturales. Sin embargo, podríamos sugerir que allí se proclama la existencia del filósofo antes que el poeta: es un texto culturalista e intelectualista, pero siempre buscando la sabiduría humanística y tratando de revelar, bajo el recurso de la máscara y de la epístola apócrifa, la verdad poética que gravita en un ferviente deseo por romantizar el mundo. Este proceso tendrá su máximo apogeo en *El alma oblicua*, donde todo es poroso y permeable, donde los elementos de la tradición

³⁴⁸ -. Luis Antonio de Villena: *La inteligencia y el hacha (un panorama de la Generación poética del 2000)*, cit., pág. 20.

³⁴⁹ -. Vid. Vicente Cervera Salinas y Antonio Lastra Melliá (eds.): *Los reinos de Santayana*, Biblioteca Javier Coy d'estudis Nord-Americans, Universidad de Valencia, Valencia, 2002.

³⁵⁰ -. Luis Antonio de Villena: *La inteligencia y el hacha (un panorama de la Generación poética del 2000)*, cit., pág. 20.

cultural sirven para crear un ideario personal, con el que dar salida a las pulsiones de un ser (tildado por lo divino) que zigzaguea, en su enfrentamiento con la vida, por caminos ensayísticos en los que la razón no puede ahondar. Por tanto, poco tienen en común estos presupuestos esbozados con lo que se daba en los 80, de manera tardía a través de ese «realismo meditativo»:

Claro que con todos sus obvios excesos e ingenuidades tardías, estas poética son muy significativas. Quieren mostrar palmariamente uno de los anhelos más generalizados de la «Generación de 2000»: el afán de ser muchos de sus miembros poetas fuertemente intelectuales o aún diríamos «poetas de pensamiento», algo que en la generación anterior no se dio o apareció tarde y de forma mucho más sencilla en lo que yo llamé «realismo meditativo», en Carlos Marzal por ejemplo, que nada tiene que ver con lo que apunto y comento en estos nuevos, mucho más radicales en su voluntad de ahondamiento intelectual.³⁵¹

Por primera vez, hallamos la mención de «poetas del pensamiento» o «poetas pensadores». Esa sería una de las mejores rúbricas para la poesía de Vicente Cervera Salinas, y concuerda a la perfección con los parámetros que los coetáneos de Carlos Pardo ven en él, por ejemplo: el hermetismo con tendencia a lo críptico, los referentes intelectuales en lo más extenso del paradigma, el influjo de la poesía pura y el magisterio de Jorge Guillén:

[...] a Carlos Pardo [...] sus compañeros ven como representante notorio de una poesía de cuño básicamente hermético, pero siempre con referentes intelectuales, valga decir filosóficos. Es una línea fértil y rica que tiene mucho camino de investigación adelante. Veremos enseguida que los antes llamado (usando una fórmula tradicional) «poetas del pensamiento» o «poetas pensadores» ocupan una parcela muy importante en el abanico de la poesía más nueva, aunque no todos vayan por el mismo camino. Pero si ya podemos marcar, entre los nuevos, un importante vector, ese sería el de una clara poesía intelectual. También se pensarán así los poetas puros de la época de Jorge Guillén [...] ³⁵².

³⁵¹ -. *Ibíd.*, pág. 21.

³⁵² -. *Ibíd.*, pág. 22.

¿No sería, entonces, Vicente Cervera Salinas alguien que premonitoriamente se anticipó a lo que habría de advenir?

Luis Antonio de Villena cierra el apartado con dos conclusiones. La primera de ellas, jugando con las teorías de los polisistemas de Even Zohar³⁵³, donde predica que la diversa suerte de antólogos que se han acercado al fenómeno han querido entenderlo como una continuación de lo que sucedía en los 80, aunque cada vez con más matizaciones y precisiones. Frente a esto, el crítico aboga por la «Generación poética de 2000», porque sólo así se puede mesurar de una manera más adecuada el cambio que se está fraguando en la actual poesía española, y del que Vicente Cervera Salinas fue precoz. Así nuestro poeta objeto de estudio, visto desde el primer prisma, sería alguien residual o hasta anacrónico, pero visto desde la actual fórmula resulta ser un adelantado. Es una premisa clara que aporta la teoría de los polisistemas:

Existe una poesía nueva, distinta en postulados y sentires al núcleo básico de la «Generación del 80», pero muy diferentes antólogos, presintiéndola, no acertaron a nombrarla. Al hacerlo «Generación de 2000» vemos con una óptica distinta lo existente. Poetas que podrían parecer secundarios, pasan a la primera fila de su momento, aunque en sus principios coincidieran algo con los anteriores.³⁵⁴

La segunda de las conclusiones a las que llega Luis Antonio de Villena, y en plena consonancia con el credo poético de Vicente Cervera Salinas, es que los poemas están vertebrados no como una ambición del sentimiento, sino más bien como un producto tallado por la fuerza de la inteligencia. Además, lo conecta con Octavio Paz, que es un referente ineludible en las creaciones de Cervera. El poemario *El alma oblicua* es en realidad un ejercicio intelectual y de perfeccionamiento, donde todas las artes convergen en el objeto de conocimiento y retratado del ser desde patrones filosóficos:

³⁵³ -. Primera versión publicada bajo el título "Polysystem Theory" en *Poetics Today*, Duke University Press, nn. 1-2, 1979, págs. 287-310. Esta versión es la traducción de "Polysystem Theory" en *Poetics Today* (primavera 1990), págs. 9-26. Traducción de Ricardo Bermúdez Otero. Nosotros la hemos consultado aquí: < <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf> > (26-12-2017).

³⁵⁴-. Luis Antonio de Villena: *La inteligencia y el hacha (un panorama de la Generación poética del 2000)*, cit., págs. 22 y 23.

Dentro de estos poetas nuevos [...] predominan ahora mismo [...] los que quieren que el poema sea –más o menos hermético– mejor que el resultado de la emoción, el de la inteligencia. Es decir, acaso dominen la catacumba los poetas pensadores. Octavio Paz decía en sus últimos años que hoy la poesía era un rito que tenía lugar en las catacumbas. [...] Poetas intelectuales que han llamado la atención precisamente para que se les vea así.³⁵⁵

El investigador explica que de uno de los veneros de la «Generación del 80» surgió esta manera de confeccionar poesía, que él circunscribe a la dimensión de la «Generación de 2000». Explica que esta última y presente pléyade nace porque se potencia la tendencia a la meditación y lo puramente cognoscitivo, que ya existía en la generación anterior, aunque de otro modo y mucho más atenuado. Así, uno de los primeros grupos que conforman la «Generación de 2000» sería el de una poesía –en la que no podemos ubicar a Vicente Cervera Salinas– que trata de dar cuenta de la injusticias y relatos de una sociedad deshumanizada, contra la que se protesta, aunque mantiene vínculos y consonancia con los patrones identitarios de la generación. Ésta sería, por ejemplo, la poesía de Rafael Escobar:

La última evolución natural de la «Generación del 80» [...] parece la intensificación del «realismo meditativo» en su lado de meditación y en algunos el adelgazamiento de la poesía metafísica más pura hacia lo que yo llamaba «metafísica cognoscitiva». Cabía esperar pues que uno de los caminos de la «Generación de 2000» (y es un camino por el que yo apostaba a menudo) fuera un realismo de nuevo cuño que eludiera el tono familiar del 80 y que apostará por una mayor radicalidad en un mundo lleno de injusticias y dificultades.³⁵⁶

La primera de estas líneas, de la «Generación de 2000», sería la que Luis Antonio de Villena llama poesía de «realismo crítico-radical». El sistema identitario de las huellas en los referentes intelectuales lo comparte con el paradigma al que se circunscribe, pero la ambiciones van más encaminadas hacia la línea de la poesía social. Entre otros, señala como poetas de este grupo a Isabel Pérez Montalbán, Jorge Riechmann, Pablo García

³⁵⁵ -. *Ibíd.*, pág. 23.

³⁵⁶ -. *Ibíd.*, págs. 23 y 24.

Casado, Balbina Prior, David González, Ángel Pestime, José Daniel García... En modo alguno la poesía de nuestro escaldo parece estar adherida a este grupo y praxis:

Lenguaje poético, propensión imagista –la imagen intenta sustituir al discurso en muchos de los nuevos– pero una clara protesta contra un «mundo en sucio». En esta línea que no es el «realismo sucio» porque va más a lo colectivo que a lo individual.³⁵⁷

Luis Antonio de Villena expone que esta forma de crear, dentro del panorama de la «Generación del 80», ocuparía un lugar fuera de la línea ortodoxa y dominaría un sector más alejado del vector fundamental. Sin embargo, desde este nuevo prisma se convierte en uno de los sectores punteros:

Parece lógico, así, que desde la relativa marginalidad que este «realismo crítico o radical» tuvo en los momentos más cenitales de la generación del 80 haya pasado a ser entre poetas mayores y poetas nuevos que se alían con ellos, la primera clara novedad generacional (ya no marginal) no lejos del todo de lo anterior.³⁵⁸

Luis Antonio de Villena describe el segundo grupo que configura el paradigma poético de 2000, y lo llama poesía de cuño esencialmente realista, aunque con una clara tendencia hacia el intelectualismo y lo metafísico. Señala como nombres que integrarían este gueto a Joaquín Pérez Azaustre, Juan Antonio González Iglesias, Javier Rodríguez Marcos, José Luis Piquero y Luis Muñoz. En muchas de las características que de ellos enuncia, podemos trazar vínculos con la poesía de Vicente Cervera Salinas: realismo culturalista y meditativo, neoirracionalismo preciosista, tendencia intelectualista o metafísica, la atención al concepto de mimesis aristotélica, las referencias culturales al modo de los poetas novísimos, el apego a la tradición clásica, la reflexión, la imagen de cuño culturalista, reflexión himnica sobre la existencia en la que se proclaman los dones del vivir:

³⁵⁷ -. *Ibíd.*, pág. 25

³⁵⁸-. *Ibíd.*, pág. 25.

Los caminos que muy anchamente podríamos llamar «realistas» no se agotan aquí desprendiéndose de parte del contexto realista de la llamada «poesía de la experiencia» surgen [...] otros caminos pero, al final o han tendido hacia otro camino más intelectualista o metafísico. [...] Es un poeta que opta de manera muy marcada por el seguimiento de una poética muy apegada a la más rigurosa «tradición clásica». Por ello, en él aparece la reflexión, la imagen de cuño culturalista, acendradamente grecolatina, y la puesta en servicio de todos estos elementos para una reflexión himnica sobre la vida plenamente contemporánea.³⁵⁹

Si seleccionamos el caso de Luis Muñoz, hallaremos puntos de analogía con la poesía de Vicente Cervera: llama la atención especialmente el juego del enfoque –como proceso de abstracción– para dar cuenta de un sentido más trascendente. De hecho, en *El alma oblicua* uno de sus decálogos está confeccionado desde la conversión del poema en escenario, de tal modo que el poeta se siente como espectador de sí mismo, para propiciar la pertinente aceptación de sus reliquias y miserias existenciales en el ejercicio catártico de la aprobación / superación: “[...] que más nítidamente ha sabido renovar la tradición del realismo usando una lente engañosamente «metafísica»”.³⁶⁰

El tercer grupo que propone Luis Antonio de Villena sería el de la «poesía metafísica». En otro momento la tilda como poesía irracionalista y, asimismo, discute sobre la suerte de sus denominaciones:

En ese lado, lo que habitualmente se conoce como «poesía metafísica» o «poesía irracionalista» (para algunos la voz «metafísica» sería sólo uno de los caminos derivados del «irracionalismo») y Antonio Gamoneda me sugirió una vez cambiar el término «irracionalista» –que no he inventado yo– por el de «poesía transracionalista») también se dan variaciones notables.³⁶¹

Vemos factible aquí el acople de los elementos de la poética cerveriana. Según Luis Antonio de Villena, la ambición primigenia de estos poetas es la de crear la consumación del poema desde una actitud intelectualista. Prima siempre en ellos la actitud de *logos* sobre la dimensión del *mythos*, porque cantan su verdad, pero desde el acceso visado por

³⁵⁹ -. *Ibíd.*, pág. 26.

³⁶⁰ -. *Ibíd.*, pág. 29.

³⁶¹ -. *Ibíd.*, pág. 29.

la inteligencia. Tal vez sean poemas más fríos, pero al fin la labor hermenéutica se convierte en algo más gozoso. No es un culturalismo huero, sino que está regido desde la fuerza central de la inteligencia que gobierna los designios de la *inventio*. Propone el crítico como nombres de este apartado los que cito: José Luis Rey (admirador de los novísimos con una poesía irracionalista con sustrato cultural) y Antonio Lucas (en un momento inicial poeta surrealista), pero después propone a Carlos Pardo (hermetismo combinado con claridad), Mariano Peyrou (esencialismo intelectualista), Rafael Espejo (se proclama seguidor de Carlos Pardo), Andrés Navarro, Juan Carlos Abril (irracionalismo abstracto que ahora se incardina hacia la claridad), Juan Antonio Bernier (realidad como producto de la vibración intelectual), Alberto Santamaría (combinación de lo ensayístico y del intelectualismo), Juan Andrés García Román (actitud ensayística combinada con un bagaje intelectual), Ana Gorría (voluntad intelectualista aunque más rebajada), Javier Vela (en la misma línea que la anterior), Josep María Rodríguez (mezcla varias tendencias), Álvaro García (desde la línea metafísica se concentra en la creación del gran poema intelectual), Lorenzo Plana (psiquismo con miras hacia la otredad), Pelayo Fueyo (sigue la línea del anterior), Lorenzo Oliván (teñido de realismo y metafísica donde tienen cabida las poéticas de Rafael José Díaz y José Manuel Romero), José Daniel García (poeta que sigue la línea del minimalismo y la elipsis), David Leo (sonetista que reflexiona sobre la cotidianidad), Fruela Fernández (Metafísica intelectualista), Elena Medel (poesía imaginista asociada a los valores feministas y familiares desde el realismo y la clasicidad):

A partir de este uso, por llamarlo de alguna manera, más habitual del irracionalismo, nos hallamos con las diversas maneras de enfocar una poesía intelectualista o hermética, siempre de carácter irracional, pero en cuyos poemas las imágenes buscan más el referente intelectual (mental) que el estrictamente real o culturalista.³⁶²

¿Qué puntos de conexión se pueden rastrear entre la praxis de estos poetas y la del vate albaceteño? La respuesta ha de partir de que son muchos, especialmente con Alberto Santamaría y Juan Andrés García Román (por la dimensión ensayística del hecho poemático y por el intelectualismo), aunque también con Lorenzo Plana y Pelayo Fueyo en lo referente a la otredad. También hay que citar la dimensión del entendimiento de la

³⁶² -. *Ibíd.*, pág. 30.

«poesía del *logos*», porque explica Luis Antonio de Villena que, al principio de los tiempos, la poesía y la filosofía nacieron aliadas y en el devenir de los días se manifiestan como coadyuvantes. Éste es el tema del ensayo ceriveriano *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*³⁶³:

—aunque como adelante la teoría de grandes nombres filosóficos no esté siempre al nivel de la práctica poética, el empeño de parte de esta generación, lo vimos en el breve repaso algunas poéticas publicadas— buscar el amparo y la inspiración de la filosofía. Como Heidegger demostró en su hermoso libro *Sendas perdidas*, filosofía y poesía, desde la Grecia clásica, se han ayudado mutuamente. Pero sin pretender en ningún momento que la una se superponga a la otra, la que sea. Son caminos paralelos (o pueden serlo) pero muy diferentes.³⁶⁴

En ellos es posible palpar el concepto de la logomaquia, es decir, la batalla del intelecto como un ejercicio que derroca la realidad en su disección en poema. También señala Luis Antonio de Villena el irracionalismo abstracto, la vibración intelectual, la actitud ensayística en torno a los elementos líricos (Juan Andrés García Román), las referencias culturales. Son casi todos elementos que sirven de nervadura en la construcción del poema ceriveriano:

Estos poetas (con una fuerte y muy digna apuesta intelectual) tendrán siempre la admiración de quienes aman el riesgo o la voz de la Sibila, y el denuesto seguro de quienes abjuran visible o no visiblemente del poema como una logomaquia.³⁶⁵

Para el caso de Lorenzo Plana y de Pelayo Fueyo también habla de psiquismo tenebroso que parte de la ambición de expresar con lucidez la turbación. Estos dos autores son algunos de los que han prestado atención al concepto de la otredad. Estos rasgos están

³⁶³ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *La Poesía y la Idea. Fragmentos de una vieja querella*, prólogo de José María Pozuelo Yvancos, Editorial El Otro@El Mismo – Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2007.

³⁶⁴ -. Luis Antonio de Villena: *La inteligencia y el hacha (un panorama de la Generación poética del 2000)*, cit., pág. 31.

³⁶⁵ -. *Ibíd.*, pág. 32.

presentes en *El alma oblicua*, por ser este poemario hijo de un proceso de metamorfosis y de su fase de superación:

En estos casos no es acaso lógico hablar de racionalismo o irracionalismo en el poema, sino del ansia del poeta por expresar lúcidamente su turbación, lo que suele acabar traducéndose en poemas no siempre redondos, pero con versos-sentencia como fulguras.³⁶⁶

Finalmente, Luis Antonio de Villena justifica la necesidad del concepto de «Generación poética de 2000», por motivos que irían desde la ruptura de postulados hasta la dinámica constructiva del poema. La inteligencia, frente a la experiencia de los 80, se revela ahora como el recurso constructivo principal de estas poéticas en movimiento:

Mi propósito fundamental (el subtítulo lo dice) ha sido trazar un panorama entre los posibles –por espacio algunos nombres que estimo han tenido que quedarse fuera– de una generación (la de 2000) que ha roto claramente muchos de los nexos que la unían con la anterior (sin guerras externas) y que, como un camino muy singular, aunque no único, ha querido en amplia parte valorar los factores que llevarían a una poesía inteligente.³⁶⁷

2.3.1-. Conclusiones.

Los primeros problemas a los que se enfrentó Luis Antonio de Villena fueron los aledaños a la aplicación del concepto de generación. Discrepaba, frente a quienes lo cuestionaban, en que su utilidad radica en no darle una orientación matemática y sí flexible. Su uso es necesario porque, de otra manera, la realidad objeto de análisis se convertiría en una actividad inaccesible por inexplicable. La principal ventaja de este método versa en su sentido versátil y su conexión con la teoría de los polisistemas. Así, Cervera Salinas pasa de ser un anacronismo a un iniciador generacional.

El segundo de los puntos sería el referente a los procedimientos con las que se han hecho un número importante de las antologías. La mayoría de estudiosos programan el sentido de sus compilaciones respecto a lo establecido, es decir, explican un fenómeno

³⁶⁶ -. *Ibíd.*, pág. 33.

³⁶⁷ -. *Ibíd.*, pág. 35.

nuevo, el de la Generación Poética de 2000, como una continuación o segunda hornada respecto de la Generación del 80. Ese mismo criterio es el que han seguido Ángel Luis Prieto de Paula, aunque expectante con lo que ocurre en las antologías, y Juan José Lanz, que recurren al concepto de «Generación de la Democracia».

En cuanto al concepto de «Generación poética de 2000», nos posibilita trazar unos preceptos que son elementos vertebradores de la poética cerveriana, por ejemplo, el hallazgo de una sintomatología cultural que aproxima los productos de la misma no a la estética de los 80 y sí a la de los poetas novísimos, son obras en las que se reivindica la existencia de un filósofo con anterioridad al poeta, son libros con voluntad culturalista e intelectualista, la dimensión ensayística del poema, el duelo entre la razón y el acceso a un más allá transracional a través de la fuerza de la inteligencia, la recreación de la emoción pensada en torno a los problemas de la gnoseología, la denominación de estos creadores de «poetas del pensamiento» o «poetas pensadores» y el influjo de la poesía pura y del magisterio de Jorge Guillén.

Luis Antonio de Villena señala tres líneas para esta nueva generación: en primer lugar, punteamos la nominada como «realismo crítico-radical», donde no tendría cabida la poesía de Vicente Cervera Salinas, ya que aquí el yo poético, desde su desclasada posición, protesta ante un mundo esencialmente injusto en tono existencial; el segundo de los veneros creativos, que retrata Luis Antonio de Villena, es la «poesía de cuño esencialmente realista», en el que sí que es posible rastrear múltiples puntos de convergencia con la poesía de nuestro vate, por ejemplo: la tendencia intelectualista y metafísica, las referencias culturales al modo de la estética de los novísimos, el apego a la tradición clásica, la reflexión himnica sobre los itinerarios existenciales para cantar la dicha de estar vivo y los juegos de enfoque gnoseológico; en tercer lugar, el crítico tilda el último de los movimientos como “poesía metafísica”, que verdaderamente es poesía del *logos*; aquí Cervera Salinas se nos presenta en pleno circuito osmótico con los preceptos que definen esta línea. Quisiéramos afirmar que este modelo de proyección artística es la materialización práctica de su obra *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*³⁶⁸, donde se advierte, del mismo modo que lo hace Luis Antonio de Villena, que la poesía y la filosofía nacieron juntas, pero que se escindieron y ahora en estos poetas –entre los que Cervera ocuparía un lugar notable– aparecen otra vez abrazadas. También

³⁶⁸ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*, con prólogo de José María Pozuelo Yvancos, Universidad de Murcia, Murcia, 2007.

habría que constatar la intención de crear un poema de corte eminentemente intelectualista que reclama un lector más activo.

El problema es que los poetas adscritos por el crítico a este último vector nacieron ya en la década de los 70 y Cervera Salinas lo hizo en una anterior. Sin embargo, en cualquiera de las otras dos líneas hallamos poetas coetáneos a la figura que nosotros estudiamos, *verbi gratia*, Juan Antonio González-Iglesias (1964), José Luis Piquero (1967), Luis Muñoz (1966), Pelayo Fueyo (1967) ... Entonces, diremos que nuestro bardo fue uno de los pioneros en practicar este tipo de lírica que gestó la génesis de un nuevo paradigma generacional.

2.4.- La poesía de Vicente Cervera Salinas versus *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, de Rafael Morales Barba³⁶⁹.

Rafael Morales Barba, en *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, de la editora Devenir / El Otro, bosqueja los problemas de las poéticas de la Posguerra hasta la más alledaña actualidad. Nosotros trataremos de dilucidar si el quehacer poético de D. Vicente Cervera Salinas podría estar inserto en las líneas que señala Rafael Morales Barba como preclaras del siglo XXI. Comenzaremos por el capítulo que aparece con el título de “La poesía desolada”³⁷⁰, para después continuar con “La poesía desolada (1980-2005), Neovanguardia, posmodernidad y retaguardia”³⁷¹, y finalmente concluiremos con “Poesía, fragmento y otras tendencias en España a comienzos del siglo XXI”³⁷².

A pesar de que nos hemos encontrado³⁷³ con una obra que hubiese necesitado pulir bastantes erratas y cierta redacción caótica, su presencia aquí es esencial, porque los cursos que imparte este crítico son un elemento de referencia en la formación de profesores y de alumnos de Filología, así como en la construcción del actual canon: “Es el coordinador de los cursos de poesía española contemporánea, *Poesía y divergencia* por donde han pasado algunos de los poetas más significativos de la poesía española”³⁷⁴. Este libro es una recolección de los mismos y su intención es la de reseñar las nervaduras por donde se mueve la lírica actual: “[...] Muy pocos libros como *Poetas y poéticas para la*

³⁶⁹ -. Rafael Morales Barba: *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, editorial Devenir / El otro, Madrid, 2009, primera edición (Ensayo / Artículos, 20).

³⁷⁰ -. *Ibid.*, pág. 19.

³⁷¹ -. *Ibid.*, pág. 73.

³⁷² -. *Ibid.*, pág. 98.

³⁷³ -. En verdad es una recopilación de una serie de estudios que nacieron con otra función y propósito.

³⁷⁴ -. Contracubierta de *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*.

España del siglo XXI, de Rafael Morales Barba, tratan la poesía española de los últimos treinta años desde la reflexión, delimitando escuelas, ideologías y aventuras formales”³⁷⁵.

Se podrá objetar empero que el defecto superlativo que recorre el manual no es el ya descrito, sino que tenemos la sensación de que el autor parte de una serie de hipótesis preestablecidas, sobre lo que debería ser el censo de la poesía actual, los estatutos que lo rigen y que ahí va acoplando la producción de los vates. Por lo cotejado en otros estudios parece que es práctica habitual en este investigador:

Última poesía española (1990-2005) –2006– de Rafael Morales Barba no sólo es confusa en un sentido preliminar que aspira al valor académico pese a sus olvidos y partidismos amicales, sino que en el terreno que nos ocupa prácticamente llega a atisbar una generación nueva (y la mayoría de sus antologados pertenecen a ella) ni llega a definirla –pues tiene excesivo afán en unir con lo anterior, quiere quedar bien con los poetas mayores– ni tampoco, en consecuencia, a explicarla o valorarla.³⁷⁶

Cuando tratamos de acoplar la producción de nuestro prestidigitador a esos esquemas, hallamos varias divergencias, porque la poesía de Vicente Cervera Salinas, como la de Alejandro Céspedes o la de Pedro Antonio González Moreno, no es factible de quedar circunscrita a los dominios restrictivos de una etiqueta. Son creaciones poéticas complejas, que se han creado bajo los estrictos dictados de una obra rotunda, es decir, no son una reunión de poemas por afinidad temática o cala diacrónica. Habría también que incidir en que cada uno de estos tratados poéticos no tiene nada que ver con el anterior, porque el yo poético se reinventa, se redefine y se reficciona.

La finalidad de este manual de Morales Barba tiene una ambición academicista, por consiguiente canónica para las generaciones venideras que se han de formar con ella. Consideramos que es un problema crear un estudio de estas características, puesto que erige un canon sesgado y muy restringido. Veremos si así, con este método prefabricado,

³⁷⁵ -. *Ibíd.*

³⁷⁶ -. Luis Antonio de Villena: *La inteligencia y el hacha (un panorama de la Generación poética del 2000)*, Visor, Madrid, 2010 (Colección Visor de poesía, 747), pág.17. Es necesario señalar que casi todas las obras críticas publicadas hasta la fecha, a excepción de la de Luis Antonio de Villena, están confeccionadas con esta impronta, por ejemplo, Juan Cano Ballesta (*Nuevas voces y viejas escuelas en la poesía española*, Atrio, Granada, 2007) propone una visión conectiva de generaciones en la que trata de rastrear lo que sobrevive de antaño en los poetas del ahora.

tendría cabida la poesía de nuestro cantor. Comencemos con una cita y después disertaremos sobre este asunto:

[...] en sentido estricto, en relación con la modernidad como desolación y mirada fragmentaria desde las más diversas posiciones, como una herencia que no han sido en general capaces de traspasar, salvo alguno, pues lo meditabundo y pensativo, cuando no compungido, es un poderoso imán.³⁷⁷

Lo expuesto por Rafael Morales Barba está en las antípodas de lo que sería la poética y praxis de Vicente Cervera Salinas: en su primer poemario, *De aurigas inmortales*, hallamos a un yo –nunca desolado– que en su ambición de romantizar el mundo recurre a una poesía de tono intelectualista, amparada en la epístola apócrifa y amorosa, compuesta en un momento de anagnórisis existencial de los actantes metapoéticos, para tratar un elenco de temas que están emparentados con las controversias del existir; en el segundo poemario, *La partitura*, ya más ajustado a la dimensión sincera del yo, Vicente Cervera Salinas crea una lírica que prefigura lo que serán sus preocupaciones poéticas cotidianas: la comunión con el lector, la transformación del poema en escenario, el diálogo con la tradición para darse una explicación personal, la utilización de la sintomatología del ideario cultural para contextualizarse en su ahora; en el tercer poemario, *El alma oblicua*, recurre a la definición del ser a través del retratado en movimiento, creando un cubo gnoseológico que perfila al yo desde cuatro vertientes distintas, pero anhelando hermanar filosofía y poesía, cantar la esperanza que siempre sabe ver sobre cualquier nihilismo, buscar un yo cómplice que le ayude a su reformulación; finalmente, el cuarto libro de nuestro bardo es *Escalada y otros poemas*: aquí recrea un viaje que puede empezar en un territorio más cercano a la desolación, aunque luego canta el ascenso y la superación, así como la irrupción en la luz a través de la creación poética y esa suerte de estoicismo que define a este yo poliédrico. Por tanto, no es posible circunscribir la poesía de Vicente Cervera Salinas a las dimensiones y premisas de las que parte Rafael Morales para acometer su estudio. Tendría acople si entendemos el concepto de pensativo como transcendente:

Compungimiento o desolación como marca de agua en el papel una poesía meditativa que ha encontrado ahí lugar para decir o interpretar una época, para

³⁷⁷ -. Rafael Morales Barba: *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, cit., pág. 11.

hacer valer una mirada de lo apesumbrado en la segunda mitad del siglo XX como *spraghís* o marca de siglo. Desde la crispada que se propone como un texto más o menos hermético y juega con los límites del sentido incluso desde su disposición formal, o muestra el horror de la imposibilidad del decir abierto en su retorcimiento como signo de enfermedad herida (Paul Celan), hasta que pugna y reflexiona como melancolía de límites posibles, y una hermenéutica vital y humana, desde la especulación y el comienzo de la abstracción de comienzos de centuria (Rainer Maria Rilke).³⁷⁸

Sobre los razonamientos que expone Rafael Morales, hemos de señalar que la poesía del poeta albaceteño no puede alienarse con esa poética de la desolación. No obstante, sí que es posible emparentarla con la parte última de lo que asevera en la cita: la lírica cerveriana se afana en crear desde los problemas que permite como posibilidad la gnoseología, donde de manera constante y coherente, aunque con la mano y mirada siempre puesta en el apelado lector, se practica esa hermenéutica sobre la propia existencia, porque la vida no deja de ser un comentario de texto en el que hay que saber leer en el entrelineado (la lectura en vertical). Es una lírica que se centra en problemas humanos de hondura, desde la asunción de roles hasta la reinención del yo desde prismas poliédricos. En cuanto al ámbito especulativo, aunque haya una huella borgesiana en todo el quehacer poético de Cervera Salinas, creemos que la dimensión más especular pudiese estar en *De aurigas inmortales*, por ser este un poemario construido sobre un esquema de desdibujados ulteriores, en una referencialidad que se pierde en la literatura y los posibles contextos que la pudieron motivar.

Sin embargo, esa proyección especulativa también podría tener cabida en los otros poemarios si concebimos la dimensión del poema metamorfoseado en teatro como circuito especular, en cuanto que el yo poético se contempla desdibujado en el “artefacto” al que el lector asiste como público. Por último, en torno a los parámetros señalados sobre Rilke, además de incidir en que la literatura alemana es una constante en la poesía cerveriana –nuestro poeta domina la lengua alemana–, hemos de advertir que la creación de nuestro cantor se circunscribe a una dimensión del *logos*, y como tal la abstracción forma parte del ejercicio tanto de la inspiración como también de la materialización. Frente a la doctrina cerveriana, Morales Barba diserta:

³⁷⁸ -. *Ibíd.*, pág. 21.

El pensamiento poético desolado es un repliegue emocional que incrementa la segunda mitad del siglo en gran medida (pues la recepción del primer tercio ahí eclosiona), que pugna entre la implicación y una respuesta casi inconsciente de repliegue bien marcada como *marca* de rebeldía en su dolor quietista, y ajeno al dolor del otro y antifideísta. El yo desolado exponencial de los sensibles que no pueden saltar porque la charca es fangosa, aunque a veces Antonio Gamoneda dé testimonio. Una propuesta egótica, sin impulso que se desliza hacia el compungimiento y la retracción frente a la identidad del inmediato abierto a lo cercano en un espacio. [...] Frente a lo himnico y lo lúdico. Desolación sin vocación del otro porque la herida es demasiado grande y no hay fuerza para la alegría por el dolor, que a la vez se siente réplica de ciertas declaraciones, ensimismadas en su *empresa* del otro como pretexto (y con el dolor de lo ajeno con una empresa de lo público de lo posible en lo social).³⁷⁹

El quehacer poético de nuestro soñador de mundos se mueve en un territorio opuesto al que se dibuja en la cita anterior: en primer lugar, en la dimensión de la *inventio* o en los arbitrios de su ejecución, está alejado de la desolación y, en el caso de que aparezca, es para superarla y cantar cómo al final del camino siempre se halla la esperanza, que permite administrar una fuerte hegemonía del estoicismo que gobierna su cosmos. En segundo lugar, jamás se puede tildar, tal y como señala Rafael Morales, de quietista o atribulada, porque nuestro vate siempre busca el abrazo con el otro: habría que destacar que su producción está marcada por un tono de aviso de caminantes, para que el lector, dentro del marco de la dimensión didáctico-moral, extraiga una enseñanza, porque en Cervera Salinas la profundidad del ensayo está siempre presente (conocimiento mas estética). En tercer lugar, ese solipsismo y desamparo que pregona Rafael Morales queda desorbitado, ya que el estoicismo y el vitalismo relatan la necesidad de seguir en la lucha, de no caer en la impostura existencial y de buscar el abrazo con el hermeneuta que le ha de dar un sentido. Testimonio de lo dicho son las siguientes líneas:

Y haya otro síntoma por el que algunos artistas, como ocurre con los poetas esenciales se han replegado al yo quietista, cobarde o narcisista, desimplicado desde los textos, o a una precaria atención al otro desde la proximidad del susurro ajeno. Que surja tanta poesía religiosa sin Dios, pero manifiestamente

³⁷⁹ -. *Ibíd.*, pág. 23.

religiosa es síntoma de ese vacío como nostalgia, pero también una constatación del nihilismo melancólico.³⁸⁰

En Vicente Cervera Salinas la existencia de esa mística es algo que va más allá de lo meramente accesorio y ornamental: este demiurgo poético plantea el misticismo como un sistema de perfección dentro de una espiritualidad personal y con una orientación de tipo filosófico-existencial y ensayístico. Así, en la cúspide del proceso, no está Dios, aunque después del zigzagüeo –de un itinerario tipo ensayo– encontramos la verdad que refulge como luz que orienta la existencia. Dentro de los horizontes de estos textos siempre ha de haber una reinención personal de los referentes que se han tomado del entramado cultural; no están para ornar, sino para que el yo pueda hallar una explicación de su papel en el mundo, y dirimir cuáles son los cauces que lo acercarán a ese proceso de perfección constante. Nuestro yo poético nunca es narcisista, puesto que está saliendo de sí mismo, ansiando abrazar de manera comunicativa al lector, pero también emergiendo del esquema unipersonal para explorar otras verdades del yo que conforman su paradigma. Frente a lo enunciado, Morales Barbas le da otro curso:

O el texto de la poética de Aristóteles donde se mantiene [...] que las formas del enigma consisten en conectar lo imposible: sonrisa y realidad como ironía o sospecha. Tal vez haya que volver a lo mismo tras tanta transcendencia y dislocamiento o criptografía, garabato que pierde sentido paulatinamente frente al signo de su propio mostrarse como signo. [...]. Desolación, conmoción, falta de expansión y ejercicio de lo otro, rebeldía, herida de lo íntimo que no sabe resolverse sino hacia la tentación reiterada hasta por algunos poetas realistas, del balbuceo (hoy poesía y estética del fragmento) o la página en blanco, intempestivos ataques a lo que significa el compromiso crean narcisistas ensimismados, aunque no se pueden equiparar con simpleza, y aunque no sea lo mismo estrictamente (pero el ataque a el realismo o al sentimiento del otro o del *verbo impuro*, no son tan inocuos a veces como algún espacio crítico quiere presentar).³⁸¹

³⁸⁰ -. Ibid., pág. 31.

³⁸¹ -. Ibid., pág. 32.

Partiremos de la premisa con la que arranca la cita, para advertir que en Cervera Salinas los preceptos que han conformado el pensamiento de la clasicidad están presentes en su pensamiento poético: la conexión entre la realidad material del poema y ese mundo, al que remite el signo, son una constante en todos los libros del vate albaceteño. No obstante, nos gustaría puntualizar que en *De aurigas inmortales* no es tan evidente ese vehiculado entre las nervaduras del signo y la realidad referenciada. Allí el sistema de criptografía poética está diseñado desde los esquemas del *logos*, es decir, no existe ese dislocamiento por el simple hecho de jugar, sino que, por el contrario, desde los trazados germinales de la *inventio* ya aparece previsto lo que posteriormente habrá de formalizarse.

En *El alma oblicua* los problemas gnoseológicos, existenciales, educacionales y de formación, así como otros, se dan la mano para retratar al ser en el movimiento del existir; por tanto, no nos parece conveniente aseverar que la poesía de Cervera Salinas es criptográfica, aunque después ésta se revela como su más fiel contradicción a tal sentencia.

También podremos hallar otra clara disyunción con lo que implica el quehacer de nuestro demiurgo: en cualquiera de sus hábeas poéticos es posible hallar una poesía que tiende la mano al receptor, que busca un lector cómplice, que se preocupa por un decodificador al que se le ofrenda el poema hecho escenario, y por un oyente al que se le adoctrina con el tono de aviso para caminantes, aunque sobre todo por una lírica que siempre predica el estoicismo y la no caída en el nihilismo, sino la superación y la mirada puesta en el perfeccionamiento y en la búsqueda esencial del conocimiento, para hacernos testigos de las reformulaciones que el yo sufre y ejecuta en tanto lo halla.

Sobre el aparataje formal del poema Morales Barba sentencia:

Más ajustado parece decir que han pasado a un segundo plano y que no son sentidas, salvo excepciones, en la segunda mitad del siglo como formas dominantes. Pero aparecen y a veces con renovada fuerza sustitutos en el verso libre y también en cierto uso de estrofas *menores*, o en la silva.³⁸²

Igual de desafortunadas son estas palabras: en el primer libro de nuestro poeta, *De aurigas inmortales*, y su juego de la epístola apócrifa, es posible hallar sonetos y versificaciones clásicas, junto a epístolas con esta propia formalización. Lo mismo ocurre

³⁸² -. *Ibíd.*, pág. 46 y 47.

con *La partitura*, donde también palpamos una sección escrita íntegramente en forma de sonetos, u otra escrita en prosa poética. En *El alma oblicua* se pueden rastrear otro tipo de composiciones, como las “Cadencias en modo menor” y los programados compases de espera, porque Vicente Cervera Salinas hace suyo y personaliza –a la vez que personifica– lo que la tradición le ha dejado como dádiva. Y qué decir finalmente de *Escaladas y otros poemas*, en el que tenemos hasta un prólogo hecho en verso.

Sobre la temática de la desolación, Morales Barba sigue insistiendo en la elegía:

Frente al himno o el divertimento o la poesía circunstancial, impera la elegía en sus variables y registros de lo esencial al realismo áximo. Y que hemos denominado *poéticas de la desolación*, que caracterizan a gran parte de los últimos veinticinco años de la poesía española desde muy diferentes registros (pues hay uno neorrealista que tiene poco que ver con Juan Ramón, y otro, valentiniano, vamos a llamarlo así más próximo).³⁸³

No es factible acoplar la poesía de nuestro constructor de quimeras a la realidad que trata de describir Rafael Morales Barba: en primer lugar, diremos que los productos poéticos de Vicente Cervera Salinas se revelan con cierto aire aristocrático, en cuanto que no es una lírica hecha para el vulgo que se contextualiza en lo *folk*, sino que exige un lector avezado, al que constantemente se le está preparando para ejercer cierta labor hermenéutica sobre el propio yo poético.

En cambio, hay en ella un cierto tono himnico, pero está hecha desde los parámetros de un *homo ludens*, que constantemente halla su ser en la reinvención de su yo, en pro de una ascética que le posibilite el acceso a esa mística personal. Frente a lo que diserta Rafael Morales, está presente el tono circunstancial, aunque se utiliza como motivo germinal que ha de expresar otra realidad ulterior.

De cualquier forma, es impensable en la poesía cerveriana –a excepción de algún caso particular en *De aurigas inmortales*– el uso de la elegía: así, si se canta la oscuridad es para llegar a la luz, y en general es una lírica tildada de luminosidad en la que se predica la esperanza. No obstante, aunque se den esos casos particulares de lo elegíaco, hemos de afirmar que esta proyección no es incompatible con la esperanza, por ejemplo, en Brines se percibe así. Por último, de entre Juan Ramón Jiménez y José Ángel Valente diremos que tiene de ambos y nunca a partes iguales: en el primer libro, *De aurigas inmortales*,

³⁸³ -. *Ibíd.*, págs. 50 y 51.

con impronta más intelectualista y minimalista, se encuentran referencias directas a Juan Ramón Jiménez, aunque el formato de construcción apunte más a la estética de los novísimos³⁸⁴, pero sobre todo al Romanticismo³⁸⁵. Sin embargo, en *La partitura* predomina un tono guilleniano que se prodigarán en los siguientes poemarios. Se podría hablar de la poesía críptica, teniendo en cuenta su dificultad, especialmente con la línea de Suñén³⁸⁶, que predica que sin dificultad no hay poesía. Para el caso que nos ocupa no es exactamente así, porque creemos que la dificultad o el hermetismo, en la creación de nuestro aedo, está más emparentada con la dimensión del *logos* como teleología que con los juegos intrascendentes. Serían, como señala Luis Antonio de Villena, referentes de los que se ha servido la Generación Poética de 2000, a pesar de que ya es otra manera de construir poesía.

Sobre la depuración del hecho poético en la actualidad, el investigador aporta lo que sigue:

[...] en Jenaro Talens y sobre todo a Sánchez Robaina, Amalia Iglesias y ciertos poetas de lo que he llamado lanzarotismo (Rafael José Díaz, rehumanizador en parte o Melchor López, más árido, del esencialismo piedrascelista llevado al compungimiento máximo, afines y creadores de un clima donde lo que es una circunstancia del discurso Juanramoniano, se ha hecho norma que evoluciona). [...] Juan Ramón que en 1915 empieza con estío toda su propuesta sobre la eliminación del oropel y la necesidad de la desnudez del poema en un sentido moderno (esencial y desnudo, es posible que siguiendo el modelo *The coat*, de Yeats en *vino, primera, pura*) y la eliminación de lo accesorio.³⁸⁷

El planteamiento que subyace en la cita es un principio configurador que se da de manera matemática en la poesía de Vicente Cervera Salinas: lo que expone Rafael Morales Barba está engarzado con el paso del *mythos* al *logos*, es decir, el sendero de una creación en la que se buscaba la mecánica verbal y colorista, para recalcar en un tipo

³⁸⁴ -. En este caso lo orientamos hacia la complejidad que subyace desde el sistema referencial y la exigencia de una erudición poética, una mitología moderna y postmoderna, para acometer el asedio literario.

³⁸⁵ -. Para defender este postulado, aseveraremos que los acatantes intrapoéticos, así como la temática, de dimensiones tanáticas en torno al desgarramiento del dolor, forman parte del halo espectral del Romanticismo.

³⁸⁶ -. Vid. Gaika Zubizarreta: "Entrevista a Juan Carlos Suñén" en *SakeLiterario*, 2 de mayo de 2013 en <<http://sakeliterario.blogspot.com.es/2013/05/conversaciones-literarias-con-juan.html>> (26-12-2017) y Juan Carlos Suñén: "Lo difícil y el bien" en *Insula. Revista de letras y ciencias humanas* (Los pulsos del verso. Última poesía española), Espasa, Barcelona, n. 565, 1994, págs. 33-36.

³⁸⁷ -. Rafael Morales Barba: *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, cit., pág. 51.

de poesía esencial, aunque haya movimientos donde a través de la estética se proclame una ética; en la dinámica de esta poesía con tendencia a lo universal, queda patente que antes de la existencia del poeta siempre ha de haber un filósofo, que posee un sentido y prisma con el que enfocar el curso de sus días. Nuestro aedo se erigirá como un cantor del *logos*: no busca la floritura verbal, aunque sus poemas tengan esa dimensión aristocrática e himnica, sino que el vate albaceteño tiene una determinada filosofía existencial, desde la que vertebrar el sentido germinal de cada uno de sus libros. No hallará el lector elementos accesorios o de distracción; en Cervera Salinas todo forma parte de un gran mecanismo de relojería, donde todo está en pleno diálogo y sintonía, hasta la figura del lector.

Sobre la dinámica de la emergencia de la palabra hacia la desnudez, Morales Barba arguye:

En ese surgimiento del discurso del despojamiento que incrementará el tono hacia el dramatismo existencial tras la Segunda Guerra Mundial (Valery y Yeats mueren en 1939), es cuando se desnuda la palabra tras la idea hacia el hermetismo que la poesía europea acoge como nueva forma de posguerra con otra perspectiva. Pero el caso de la desnudez adelantada en *Melancolía* y el acendramiento de un larguísimo proceso en el que combinó la reflexión sobre su obra – y la ajena –, con el ejercicio radical de una poesía que investiga más que se vuelca en el poema en prosa y al que va a dotar de algunos de los elementos de los esenciales de los 80-2005 en su no neopurismo), madura, pero sobre todo olvida, lo adquirido en tiempo desde Krausse y Bremond, en una investigación hacia el fondo de la forma y la estructura abierta.³⁸⁸

En la cita reconocemos bastantes rasgos identitarios de lo que podrían ser algunos de los elementos de la poética cerveriana, aunque ésta la encontremos siempre en movimiento: subyace en líneas generales una desnudez –o si se quiere un hermetismo–, que posibilita que la palabra se convierta en un medio para vertebrar el *logos* como filosofía desde la que se programa un plan existencial.

Asimismo, es conveniente esclarecer que la labor hermenéutica, tanto de los textos como del ideario cultural y del devenir en sí, está presente en el quehacer poético de nuestro vate; de ahí que todos los elementos estén dispuestos de manera que dialogan

³⁸⁸ -. *Ibíd.*, pág. 53.

entre sí para buscar el diálogo con el lector co-creador. Finalmente, otro punto de convergencia estriba en que es una poesía indagatoria –sobre todo el poemario *El alma oblicua*–, porque tiene una vocación ensayística, es decir, no importa tanto el destino en sí como el camino que va trazando la ejecución del pensamiento en tanto fluye. Por todo ello surge la sucesión de retratos, que sufren esa suerte de desdibujado en la aproximación hacia la verdad de un yo poético, que constantemente se está metamorfoseando, ya no sólo en *El alma oblicua*, sino en sus otros libros.

Sobre el incardinado del lenguaje hacia esa mística personal, Morales Barba apunta:

El extremo desconsuelo así marcado, será una característica que heredan José Ángel Valente en su rastro del dios desde la lectura hecha de Edmond Jabès. Y desde donde emprenden la construcción de un lenguaje que apela a la búsqueda como hace la mística desde lo oscuro del ser, y si hace pura calcinación jablesiana o lanzarotista en la poética de Sánchez Robaina. El desaliento último. ¿Pero qué deben a Juan Ramón? Pues casi todo desde la tradición española metafísica que reclama un Dios que perciben vacío o transparencia con el onubense, pero al que siempre al que implementan consideraciones (lenguajes) de la mística de San Juan como un asidero que genere religiosidad sin Dios desde cierta referencia desimplicada una parte pero que echa en falta algo.³⁸⁹

La palabra desolación –o el concepto de desolación de la quimera³⁹⁰– no tienen cabida en la poesía de Cervera Salinas; en cambio, sí que participa de esta línea en la que se circunscriben José Ángel Valente o Sánchez Robayna, como trasunto de lo que supuso Juan Ramón Jiménez: porque existe esa ascética, en tanto se accede a esa mística personal, que bien pudiese estar emparentada con la conquista de la verdad o el perfeccionamiento espiritual. Todo ello siempre se ejecuta en torno al poema como realidad que permite la conexión de esos mundos tan distantes e íntimos a la vez: está dentro de la línea de entronque, pero con una orientación muy personal y bajo los moldes de calado ensayístico. Son además estos referentes propios de la estética de la Generación Poética de 2000, como ya señaló Luis Antonio de Villena.

³⁸⁹ -. Ibid., págs. 54 y 55.

³⁹⁰ -. Vid. Luis Cernuda: *Las nubes / Desolación de la quimera*, edición de Luis Antonio de Villena, Cátedra, Madrid, 2009.

En torno a los paralelismos entre el nihilismo y la actitud poética de Juan Ramón Jiménez, el crítico añade aquí:

Quizá haya que empezar por el principio. Juan Ramón ha escrito que escribir es preparación para no escribir desde su patología o perspectiva, es decir, ser una poesía y no poeta (y en cierto sentido próximo a Walt Whitman en la actitud) en toda su “enfermedad” del infinito, la que no quiere concretarse en el nihil, sino prolongarse en una nueva forma de autorrealización (y *así Valente en 1997 acógeme de nuevo en ti / más sólo cuando haya / acabado mi canto*). Esa idea de obra y vida unívoca del onubense, esa necesidad de alimento espiritual de Juan Ramón por la “sed” que ya sabe y se desgarrar soberbia en el nihil, y cuyo acendramiento y delimitación de llegará hasta *Espacio* tienes una gran lectura de los esenciales de posguerra desde los 50 en adelante.³⁹¹

Al igual que en la lírica de Juan Ramón Jiménez, en Vicente Cervera Salinas hay una recíproca simbiosis entre poesía, obra crítica y la propia existencia del poeta. Todo aquel que alguna vez haya tratado con nuestro hacedor pronto advertirá que se halla ante un ser de naturaleza muy poco común: su vida es la realización del plan que sobre el *logos* canta en sus poemarios, y es posible observar en su andadura y creación la realización de su proyecto crítico. Cervera Salinas es un bardo con dimensión ensayística que ambiciona, como trasunto de su existencia, el hermanamiento de la poesía con la filosofía, que nacieron juntas, pero que a lo largo del tiempo se escindieron. Cuando el lector accedió a los datos biográficos de Vicente Cervera Salinas, pudo observar la dimensión de la existencia como devenir ensayístico, donde no hay más verdad que la constante reinención.

Habría que tener en cuenta que Morales Barba reitera la idea de que sobre el vacío hay que incardinar el curso de los pasos hacia lo que bulle y añade:

A pesar de que en algún momento sabe que la naturaleza es un templo o un horizonte desolado, un espacio en letra minúscula, donde está la fuga sin escapismo frente al imán (o al narcisismo) de un espacio en la lava (Robayna).³⁹²

³⁹¹ -. *Ibíd.*, pág. 57.

³⁹² -. *Ibíd.*, pág. 58.

Dentro del quehacer poético de nuestro vate hay una producción en la que la naturaleza funciona como sintomatología constructiva de los elementos del poema, pero también hay ocasiones en la que se convierte en un referente sobre el que testimoniar que la conquista de la felicidad consiste en envejecer y saber aceptarlo, en tanto la naturaleza se regenera y se revela eterna. Más bien hallamos en nuestro rapsoda un venero que está regido por la naturaleza como templo y el narcisismo. No obstante, este ensimismamiento lo concebimos como un buceo en las galerías del yo sobre los problemas que son frecuentes en el paradigma del arte poética de Vicente Cervera Salinas, por ejemplo, la figura del lector.

En lo concerniente a esta diatriba entre la construcción de la figura del poeta como ser que derroca silencios y vacíos como actitud vital, aunque sea recalando en el nihil, el docente de la Universidad Autónoma de Madrid matiza esto:

Si la poesía desnuda es una consecuencia de la poesía filosófica como marcas relevantes o significadas (pero no solitarias), que se pueden interpretar como una falaz, postural y literaria, *preparación* para no escribir la página en *blanco* y *el vacío* (o su constatación), para ser sino poesía.³⁹³

Especialmente llamativa es esta cita sobre la que necesitamos realizar varias puntualizaciones al hilo del quehacer poético de nuestro bardo, y también de lo que él mismo apunta desde sus postulados críticos. Comenzaremos diciendo que Vicente Cervera Salinas participa de esa poesía desnuda, pero más bien se circunscribe a la creación del *logos*: se trata de una creación que no diserta sobre postulados filosóficos, sino que en la misma subyace una filosofía existencial que desde el plano de la *inventio* la vertebrada. Siguiendo esta constatación, la dimensión ensayística de la lírica cerveriana es la praxis del *logos*. Ahora, al margen de lo que arguye Rafael Morales Barba, no se le puede etiquetar de falaz, ni de postural, ni de los otros atributos que se mencionan en esa labor de hallazgo y metamorfosis del yo en el poema. Vicente Cervera Salinas siempre ansía, como consecución última de su ser, una especie de ascética continua y en movimiento que jamás lo ha de llevar al vacío, sino que le hace recalar en la creación como territorio esperanzador, y en la consumación de la misma como un sistema de

³⁹³ -. Ibídem.

definición y conocimiento de un yo mudable hacia otra definición. Podríamos hablar hasta de un “yo devenir”:

La palabra es un buzo para Juan Ramón, y una constataadora para Valente y Sánchez Robaina. Juan Ramón es magia frente al nihil a pesar de que lo certifique en el citado hueco, pero también es todo una inestabilidad en marcha, una indagación y una fusión con la naturaleza, una permeabilidad o esfuerzo por llegar desde lo anhelo. No ha puesto barreras, sino ha creído ver tránsitos.³⁹⁴

Vemos ciertos vínculos entre la afirmación y lo que sería la praxis de la poética cerveriana. Se dice allí que para Juan Ramón es magia frente al nihil; nosotros diremos que en Vicente Cervera Salinas hay encanto en sentido superlativo y se puede asistir al derrocamiento del nihil, por ejemplo: en el poemario *Escalada y otros poemas* el yo poético testimonia cómo se llega a la alegría por el dolor, cómo se escala desde el “Nadir” al “Zénit”. Existe una indagación en la poesía juanramoniana, pero también se da ese acontecer en la praxis cerveriana por la construcción y mecánica de los procedimientos ensayísticos, así como la definición mudable y constante hacia un yo movedizo que camina hacia la verdad por principios ascéticos. Por tanto, en ambos, se pudiere afirmar que no hay barreras, sino que se trata de etapas de transición:

Toda una propuesta frente a los poetas del nihil desde el nihil, con una actitud constataadora que previamente sabe, y en el fondo contra María Zambrano, que se equivoca en lo fundamental cuando confunde poesía y filosofía desde su falta de atención a todo lo que es poesía para primar lo poético desde la filosofía, que tantas veces, por otra parte, es tratado sin poema. O la filosofía en el poema, tan válida como cuando habla desde una hermenéutica que no dogmatiza, desde grandes silogismos apabullantes, pero que no debe ser excluyente de lo que no lo lleva tan sesudamente como propuesta pues, no lo olvidemos, las jarchas y los romances son una gran poesía.³⁹⁵

Creemos que ese pensamiento irreconciliable que plantea Rafael Morales Barba, en torno a la diatriba entre lírica y filosofía, no tiene razón de ser, pero añadiremos que

³⁹⁴ -. *Ibíd.*, pág. 62.

³⁹⁵ -. *Ibíd.*, pág. 63.

Vicente Cervera Salinas se erige como el ejemplo de que en su persona y obra se aúnan ambas, que se escindieron en el principio de los tiempos y que, tal y como advierte en *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*³⁹⁶, en la dinámica del *logos* se han vuelto a hermanar: es decir, la existencia del demiurgo es previa a la existencia del poeta. Morales Barba propone un modelo de canon que dejaría fuera a la poesía de Cervera Salinas. No obstante, ésta coincide con lo que posteriormente señala: “Juan Ramón propone el futuro en un estado intermedio gnoseológico y sintético, constatando y dejando misterio con gracia y con música, y una filosofía.”³⁹⁷

Pero sigamos con el curso de nuestras reflexiones:

Pertenece la lírica de Ada Salas a las poéticas de la retracción, ensimismamiento y parquedad del decir, bien adensadas en su equilibrio entre la voz y el espacio en blanco, el silencio y la transparencia donde José Ángel Valente encontró al último Juan Ramón. Propuestas adjetivadas por el declinar nihilista, indagador de lo matérico y su disolución frente a los planteamientos fideístas en cualquier sentido. El canto de raíz abisal y enigmático, desnudo o hermético como estética, está en ella presente desde la tradición antidescriptiva y en cierta medida hermética...³⁹⁸

Es posible constatar varios puntos de conexión, al menos en el plano teórico que aquí estudiamos y también en el caso de que trabajáramos desde el concepto de Generación Poética de 2000: el hermetismo es un rasgo consustancial a ambos modos de crear, porque forma parte de las características propias de este movimiento. No hay un desbordado sentimental, sino que la pieza clave es la contención: el equilibrio, la serenidad, la construcción formal calibrada, la amplitud muy mesurada en el andamiaje del poema en torno al orbe de los sentimientos son notas que rubrican el trabajo de Cervera Salinas y que están en Ada Salas.

En cuanto a lo críptico de ambos, se debe entroncar con la línea junaramoniana y también con las poéticas minimalistas, del silencio y de la dificultad. Aunque hallemos en nuestro cantor ese regusto por la palabra esmerada, advertimos como el orden, la prudencia, la pulcritud y demás gobiernan el sentido de la obra bien hecha.

³⁹⁶ -. Ibid., pág. 64.

³⁹⁷ -. Ibidem.

³⁹⁸ -. Ibid., pág. 64 y 65.

En esa misma lidia entre el nihilismo, lo ontológico y la orientación hacia místicas personales, el autor de esta manual arguye:

[...] tras la incisiva idea de lo desolado que significa ser. Y así se propaga en el siglo XX, y en España, desde Giuseppe Ungaretti y Eugenio Montale negando la poesía a quienes aspirasen a la ininteligibilidad descriptiva, y que se combinan con otras poéticas de cariz religioso sin Dios (sólo rastro del lenguaje), metafísico o existencial, tras Rilke, Benn, Jabés, Trakl, Celan entre otras tradiciones gnoseológicas (Wallance, Stevens, etc.)³⁹⁹.

La complejidad de la lírica del vate albaceteño va pareja a la originalidad de sus obras y de sus escritos teóricos. Por ello, puntualizamos que en determinadas ocasiones hallamos la existencia de un asidero religioso, pero en otras se cuestiona la sintomatología cultural y cristiana, para después reinterpretarla en clave personal desde una dimensión de calado ensayístico-filosófico. Otras veces lo que se preludia es la idea de una ascética, que nunca finaliza, y que lleva al yo poético hacia el camino por el que se rigen la verdad y una existencia dichosa, pero donde no hay Dios. Sin embargo, rastreamos textos en los que se erige como figura o actante poético a un ser que dio un vuelco a su vida en torno a la religión. En cualquiera de los casos, siempre se adhiere más, por seguir lo pautado por Rafael Morales Barba, a las poéticas de carácter religioso sin dios con vocación metafísica o existencial, con las preocupaciones propias de Wallance Stevens y los reseñados.

La palabra como sistema de conocimiento que horada en esos intersticios también es tratada por Morales Barba:

Se inicia Ada Salas en la palabra desnuda o esencial, que se reclama replegada y ahonda en el yo como construcción en busca de límites e interrogantes donde ya no hay voz, sino guardianes y equilibrios funámbulos, y el borde dolorido de la inquietud. Palabra donde se anhela expresar lo posible o se busca el horizonte del decir sin ser obvio. Inefable en su ambición esencial o gnoseológica, y dubitativa en el no saber... Algunos poemas de calidad había dado su progenitor lírico, el citado Valente y su esfuerzo constructor teórico y lírico, en esa aconfesional propuesta mística y ontológica de gran personalidad

³⁹⁹ -. *Ibíd.*, pág. 65.

y definida poética, aunque carente de un libro unívoco, variedad de registros y de un repertorio formal.⁴⁰⁰

Vemos evidentes puntos de conexión entre la dimensión y formalización poética de Ada Salas y la de Vicente Cervera Salinas. El crítico está señalando la dimensión ensayística de la poesía de Ada Salas, que nosotros vemos en Vicente Cervera Salinas, y que exige la dinámica de un ser preocupado por la dimensión gnoseológica, pero que además constantemente se está reinventando: su pensamiento es lo que queda reflejado en tanto accede a la verdad o acomete maniobras (ardides) de asedio hacia la misma. La inquietud y la duda no son germinadores del nihilismo, sino que suponen, tanto para Vicente Cervera como para Ada Salas, una suerte de timón que rige el avance hacia esos nuevos límites del yo. Rafael Morales Barba lo emparenta con la dinámica de José Ángel Valente y es posible, pero nos quedamos con lo último que se afirma: la idea de la mística sin Dios, porque en realidad es una ascética continuada hacia otros límites de perfección del yo, así como las maniobras y versatilidad que el hacedor manifiesta en el control de registros, repertorios, formas y trazo del mismo sujeto poético. Se trata de los avatares propios de la poesía metafísica de la generación poética de 2000, y su aparato referencial y magistral.

En lo alledaño a la palabra y el silencio, el profesor de la Universidad Autónoma de Madrid repone lo que sigue:

Escribió Roberto Juarroz que no hay poesía sin silencio y, más precisamente, que el poeta trata de abrir algo entre la palabra y el silencio. Doctrina no muy original, pero sí clara, y casi enunciativa de un prólogo a la poesía de Salas. *Arte y memoria del inocente* (1998) y *Variaciones en blanco* (1994), más allá de indicar en el título su procedencia, se mostraron como libros de tanteo en la dialéctica entre palabra y silencio desde el poema minimalista su vocación de trazo fragmento. [...] Preciosismo erótico, expectación ante el tiempo y la mortalidad, actitud contemplativa, panteísmo, transparencia o deseos de materialización constituían los sujetos que giraban sobre la tristeza y

⁴⁰⁰ -. *Ibíd.*, pág. 66.

generaban una hyponoia, o pensamiento persistente, triste y sencillo, desolado y pleno de presagios o emociones agónicas [...].⁴⁰¹

En torno a la vinculación de la poesía de Ada Salas y a la luz de lo que nos ilustra esta última cita, creemos que es menester puntualizar: respecto a la problemática del silencio, la lírica de nuestro vate doblega de manera patente el propio vacío comunicativo con un canto esperanzador sobre la propia vida. En Vicente Cervera Salinas existe ese minimalismo, pero sólo cuando el esquema constructivo así lo requiere a causa de los principios que rigen la *inventio* del apartado. No obstante, se podrá objetar que en *De aurigas inmortales* pudiese existir esa tendencia al hermetismo y la dificultad, pero está más emparentada con la estética de los novísimos, ya que la dificultad del poema no viene por su grado de cripticismo, que sí que marcará la línea de otros libros, sino que está delimitada por el conocimiento que se exige de los actantes intrapoéticos – contextualizados dentro del formato de la epístola / poema apócrifo– y la fecha, junto con la cita, en la que se ubican esas correspondencias. No se trata, reiteramos, de un culturalismo de citas, sino de una estructuración compleja que requiere un lector avezado y con erudición poética.

Sin embargo, en otros corpus, como por ejemplo *El alma oblicua*, es factible hablar de ese cripticismo o hermetismo que define a la lírica de nuestro autor objeto de estudio. Entonces, consideramos que etiquetar esta poesía de minimalista sería erróneo, a pesar de que en ocasiones hallemos esa disposición y mecánica versal. Preferimos, por consiguiente, considerar la lírica de Vicente Cervera como hermética y esencial, pero sin llegar nunca a ese arte de extremos: nuestro creador, siguiendo los preceptos aristotélicos, obrará de acuerdo a la virtud que se halla en el justo término de las cosas.

También nos gustaría señalar que ambas dimensiones poéticas comparten el preciosismo erótico, la expectación ante el tiempo y la mortalidad, la actitud contemplativa, el panteísmo, la transparencia o deseos de materialización, pero asumimos que son divergentes en el capítulo de las tristezas. En la poética de Cervera Salinas esa palabra no tiene asunción ni rol posible, a no ser que se erija como parte inicial desde la que se prepara un proceso de remontada o de ascenso.

⁴⁰¹-. Ibíd., pág. 67.

Ya dentro del siguiente capítulo del libro “Poesía desolada (1980-2005). neovanguardia, posmodernidad y retaguardia”⁴⁰², Rafael Morales Barba sigue sosteniendo la tesis de que precisamente esa franja temporal evoluciona de acuerdo a los preceptos de lo que él tilda como lírica desolada. Vicente Cervera Salinas coincide casi en la franja fechas, pero creemos que es divergente de lo ahí esbozado:

Y a ello responde el agónico título de este trabajo: la poesía desolada. O de la desolación como elemento común y dominante de una época por encima de los diferentes estilos durante estos últimos veinticinco años y de su evolución y cambio de registro hasta las diversas formas de la poesía como fragmento en el año 2000.⁴⁰³

La poesía de Vicente Cervera Salinas es única, porque no puede ser etiquetada bajo marbetes que la constriñan: lo que es válido para un poemario no es admitido para el siguiente, incluso podríamos advertir que cada una de las partes de estos hábeas poéticos está regida por un modelo de construcción. Comienza nuestro vate su andadura con *De aurigas inmortales*, que se vertebra de acuerdo a la dimensión intelectualista o culturalista propia de los novísimos, pero con un enfoque no de erudición en las citas, sino en el mismo trazado de la *inventio*. A pesar de ello, creemos que se trata de un libro que plantea no sólo la asimilación de toda una cultura libresca y literaria, sino también el diálogo personal del yo poético, inserto tras la máscara de la epístola apócrifa. Tan sólo este motivo plantea una mirada plural hacia la clasicidad, hacia los referentes que el sujeto poético ha asimilado y en los que se perpetúa tras los momentos clímax de los actantes de la epístola, hacia los porosos palimpsestos que se convierten en parte sustancial del poema, hacia un lector al que se reta en esta aventura del conocer. Cervera Salinas será la pieza que no tiene cabida en marbetes, también será su ruta esquiva, que no se circunscribe nada más que a la dimensión de la verdad en términos platónicos y románticos.

En lo relativo a los posibles entronques de esta poesía, Morales Barba aduce lo que se explicita:

⁴⁰² -. *Ibíd.*, pág. 75.

⁴⁰³ -. *Ibíd.*

Los poetas españoles de los primeros 80 se desasían del entronque del realismo existencial y comprometido del franquismo tanto como de lo novísimo (salvo excepción), [...] En ese contexto el neorrealismo innovaba sin virulencia en su reformulación del tronco creado por Gil de Biedma, con la vista hacia atrás (Antonio Machado frente a las vanguardias, salvo Luis Cernuda y Rafael Alberti) y hacia delante (o la tradición de Robert Browning a W.H. Auden o Philip Larkin entre tantos) [...].⁴⁰⁴

Esa filiación con el quehacer poético de los novísimos merece algunas puntualizaciones: el entronque del poemario *De aurigas inmortales* con esa estética es un punto inicial que no se volverá a dar en la poesía del vate albaceteño, o al menos no surtirá de la misma manera. La creación de Vicente Cervera Salinas se transforma en *La partitura* en un abanico temático misceláneo que perfila las preocupaciones que aparecerán en *El alma oblicua*. Rafael Morales Barba señala que la poesía de esta época evoluciona hacia una especie de hermetismo rebajado, y eso sí que lo descubrimos en el quehacer poético cerveriano. También rotula que se ha incardinado hacia el repliegue del yo, y esto no lo podemos asumir, ya que nuestro cantor siempre tiene puesta la mirada en el lector, aunque sí que están presentes las preocupaciones de carácter gnoseológico, porque éstas no son incompatibles. De la misma forma, diremos que la lírica de Cervera Salinas juega constantemente con el desdoblado mediante sintomatologías diversas y eso, según Morales Barba, no se ajusta a lo que él dicta como canon. A pesar de ello, evidenciaremos como convergente el eclecticismo:

En el caso de la poesía española el entusiasmo novísimo y el compromiso realista han cedido a la sospecha del hermetismo rebajado, la intimidad y al fragmentarismo formal, al yo expectante y frágil cantado por Javier Rodríguez Marcos desde la línea clara, y desligado de grandes discursos. En ese territorio ha evolucionado hacia el repliegue al yo, o la incertidumbre gnoseológica, apegada al matiz y la sensación. Ni lemas, ni máximas, sino cansancio del realismo y del asociativismo posnovísimo, o de la lexicalización del lenguaje del silencio y el cansancio de la narratividad, crece un intimismo novedoso y ecléctico en su configuración y fuentes que no siente como necesario explicar

⁴⁰⁴ -. Ibíd., pág. 76.

su yo aterido con el desdoblamiento en personajes, ni la necesidad de justificarse con apelaciones a la raíz sagrada del poema.⁴⁰⁵

La posmodernidad es la mezcla de elementos de calado heterogéneo, por ejemplo, aseveraba en una de sus clases el excelso D. José María Pozuelo Yvancos que *El nombre de la rosa*, de Umberto Eco⁴⁰⁶, es una suma de diversos avatares literarios: un poco de Arthur Conan Doyle, una dosis pertinente de Agatha Christie, junto a la filosofía escolástica, hilvanada en torno a Jorge Luis Borges y su gran tema de la biblioteca y con una suerte de trama detectivesco-policiaca. Una de las principales fuentes de la literatura cerveriana es el Romanticismo alemán –o la literatura alemana en sí–, pero también están presentes unas huellas emparentadas con la filosofía, aunque no debemos obviar el problema de la religión y su uso, como tampoco se puede relegar toda la sintomatología cultural. Es una poesía radical en su definición, pero mesurada, ya que todo está vertebrado desde un demiurgo que siempre promedia muy racionalmente todos los sentimientos, procurando una modulación serena y gobernada por el estoicismo.

La poesía de Cervera Salinas, de absoluta originalidad, recorre desde el alumbramiento de una nueva lengua hasta la creación de una propia cultura, que tiene como base la mezcla de diversas tradiciones. Además, es obvio que en *De aurigas inmortales* está presente el pensamiento del Romanticismo alemán como voluntad creativa, como ideario y como proceso referencial.

Ya en otras ocasiones hemos discutido sobre el hermetismo de la poesía cerveriana. Igualmente advertíamos que su poemario más críptico es *De aurigas inmortales*, pero no por el grado de hermetismo, sino los referentes y los juegos con los paratextos. No obstante, en el resto de corpus poéticos, desde *La partitura* –pasando por *El alma oblicua* como eje central del proceso– y acabando con *Escalada y otros poemas*, sí que es factible rastrear un peculiar cripticismo, que probablemente tenga sus huellas en las poéticas de Valente o en las de Juan Carlos Suñén. Este hecho nos permite emparentar la poesía de Vicente Cervera con la de Ada Salas y la de Ana Gorría en ese punto en concreto, puesto que todos ellos forman parte de la Generación Poética de 2000 y crean bajo sus dictados:

⁴⁰⁵ -. *Ibíd.*, pág. 77.

⁴⁰⁶ -. Umberto Eco: *El nombre de la rosa*, Lumen, Barcelona, 2016.

Discurso ashberyano (Julieta Valero) o fragmentarismo de Robert Creeley en Marcos Canteli. Una mirada que se vuelve en diferentes poetas metonímica y de hermetismo rebajado y a la que podemos denominar de manera provisional como fragmentaria desde muchos ángulos. Y donde por otra parte hay un recorte de la narratividad realista con origen en Luis Muñoz y muy propiciadora en algunos poetas del 70. Y de la misma manera el minimalismo esencial de Ada Salas no deja de ser índice de la evolución de la deuda y la evolución del valentismo (la poesía esencial) hasta los hermetismos más o menos suaves de Ana Gorría. Aunque no solo. [...] Y cierto Josep M. Rodríguez hacia la introspección y el tanteo indagatorio en la incertidumbre desde cierto hilo racional muy sugerente y desazonado, ni las alegorías de la última Vanesa Pérez Sahuquillo.⁴⁰⁷

Rafael Morales Barba incluso trae a colación la poesía de Josep M. Rodríguez. Nosotros señalaremos que no es posible dilucidar una serie de convergencias al menos en este plano: la introspección en Vicente Cervera es un recurso que está presente para después ejecutar el exorcismo poético, aunque desde filtros racionales y desde los marbetes de la clasicidad (estoicismo y aristotelismo). Por otra parte, opinamos que la poética cerveriana se nutre de tanteos en procesos indagatorios; éstos están realizados como proezas o maniobras del conocimiento de cierta complejidad: se trata de un punto para llevar a cabo un plan ulterior, que ya viene vislumbrado desde el ejercicio mismo de la *inventio*.

En modo alguno es asumible que Vicente Cervera Salinas sea un poeta desolado, porque en su lírica no tiene cabida ese sentimiento de pérdida. La ambición de nuestro poeta es la de ejercer de didacta de un lector al que constantemente prepara para entrar en su laberíntico mundo —en sentido borgesiano—, a la vez que él va realizando un proceso de perfección continuado hacia lo que pudiese ser la verdad, que se otea pero que no se puede asir. El cantor albaceteño no tiene trova para el dolor, sino que desde el sufrimiento emprende el viaje hacia las huellas de la esperanza. No hay entonces convergencia con lo reseñado por Morales Barba: “[...] a donde han ido a parar paulatinamente las redes de fondo de los años 80 en su evolución hacia lo compungido de todos estos poetas desolados, hasta constituir el sustrato de lo intergeneracional durante veinticinco años”.⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ -. Rafael Morales Barba: *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, cit., págs. 79 y 80.

⁴⁰⁸ -. *Ibíd.*, pág. 81.

El fragmentarismo, al que de manera reiterada recurre Morales Barba, tampoco se halla en el quehacer de nuestro bardo: probablemente no haya nada más programado y anudado, desde los más diversos planos constructivos, que un poemario cerverinano; tanto es así que tiene hasta proyectado, en su itinerario, las pausas para el lector⁴⁰⁹, e incluso podríamos añadir que cada una de los segmentos que componen los poemarios están regidos por una poética interna que los define formalmente.

La segunda de las afirmaciones que el crítico Morales Barba refiere es la de una técnica amplia heterogénea y anticlassicista. Hemos de subrayar la absoluta discrepancia con los postulados cerverianos, porque los moldes clásicos definen muy bien el acometer de esta forma tan propia de obrar. Recordemos que hay tramos configurados a través de la *imitatio* reelaborada con soneto, o que los procedimientos de la *inventio* siempre se nutren desde postulados culturales clásicos, que Cervera Salinas retoma y posteriormente reinventa para darse una explicación. En tercer lugar, sabemos que su poesía es esencial y no se hallan elementos accesorios, ya que no hay en ella dispersión, sino continua evolución.

Sin embargo, el componente existencial está también presente en esta praxis de acuerdo a los itinerarios vitales:

El fragmento no es sólo una disposición formal o una técnica amplia heterogénea anticlassicista, sino una constatación de lo cerrado del sentido (de ser) en el capitalismo tardío desde una mirada existencial donde cabe el variado repertorio del renovado dolor humano. Es una estética antirrealista y antiesencial, una búsqueda formal y una dispersión con un fuerte componente existencial no declarado de manera directa.⁴¹⁰

Morales Barba señala una serie de rasgos que nosotros en parte consideramos latentes en la poesía de Vicente Cervera Salinas, por ejemplo, reconocemos que ese *fragmento* que menciona el crítico –y que define como cierto hermetismo pudoroso y acompañado de una suerte de incertidumbre gnoseológica– está en la dimensión de la poética cerveriana, pero de otro modo muy distinto. Por otro lado, es un rasgo definitorio

⁴⁰⁹ -. Recordemos, por ejemplo, que en el poemario *El alma oblicua* en cada uno de los decálogos hay una serie de poemas que invitan al esparcimiento en ese sentido de programarle las pausas al lector a modo de compases de espera.

⁴¹⁰ -. *Ibíd.*, págs. 81 y 82.

de la Generación Poética de 2000, que aquí el crítico no menciona nunca, porque no la ha sabido ver al hacer una lectura continuista:

Está claro que tanto agolpamiento de dolor y sospecha no han pasado en balde en sus diversas y divergentes manifestaciones. Y así a comienzos del siglo XXI la poesía cambia con perfil definido hacia cierto hermetismo pudoroso llamado *fragmento* en su vocación metonímica y suavemente hermética o con su incertidumbre gnoseológica. Y donde racionalismo e irracionalismo dejan tanto rostros del cauce enunciativo como creacionismos rebajados y experimentalismos de diversa índole.⁴¹¹

Ese hermetismo lo vamos a llamar *tendencia a lo críptico* y esa incertidumbre, en torno a los problemas de la teoría del conocimiento, no puede formularse como tal, se configura más bien como un instrumento –urrido desde la *inventio*– no para plantear irresolución, sino para hallar el curso de las certezas y su dimensión movediza. Finalmente, es una poesía experimental, pero no en el ámbito de la forma, sino en la dimensión del plano del hallazgo de las ideas y de los propios referentes, que siempre reformula de acuerdo a los tramos del ideario personal. También experimental en la dimensión de la formalización del poema por la suerte del desdoblado y por el diálogo de todas las artes. Son elementos propios del credo poético de la Generación de 2000, que Luis Antonio de Villena de manera muy sagaz ha sabido ver y recolectar.

En otro de los párrafos del libro, Morales Barba describe las líneas esenciales de la poesía de Ana Gorría y su evolución:

El esencialismo íntimo y compungido se anunció con Ana Gorría en *Clepsidra* desde un desazonamiento e impresionismo de pulsión metonímica (las manos), como por ejemplo del ágape de eros en lucha con el tiempo destructor. [...] *Araña* (2005) tal y como ha dicho Gómez Toré en el prólogo al libro, hace referencia al artrópodo fracturador desde sí mismo (muy significativamente), generador del material con que construye su red y es tejedor de palabras, hilvanador. Y donde entran territorios comunes con María Salvador en *El origen de la simetría* (2007) en su arriesgado tallado de interiores, de corte existencial y vocación gnoseológica, pero trazado con un

⁴¹¹ -. *Ibíd.*, págs. 82 y 83.

preciso experimentalismo y capacidad de reformulación del paisaje íntimo desolado.⁴¹²

La idea del yo poético como la de un hilvanador y un constructor de palabras, en torno a una red, nos retrotrae al arte poética de Vicente Cervera Salinas. Sin embargo, aquello que más nos sugiere es la segunda parte de la cita, donde se explicita que Ana Gorría –ya evolucionada– centra sus afanes en el ejercicio de la simetría, en el arriesgado tallado de interiores con corte existencial y vocación gnoseológica en torno a un proceso de experimentalismo y capacidad de reformulación del paisaje íntimo desolado. La poesía de nuestro cantor reúne esos circunstantes, aunque diremos que el panorama interior de nuestro escudo es vital y sereno con preocupaciones asidas desde los ejes de la razón.

Seguimos defendiendo que en la poesía cerveriana, frente a lo que apunta Morales Barba, hallaremos esencia en torno a ese fragmentarismo, e incluso podríamos puntualizar que en la creación se da ese descoyuntamiento de la sintaxis –por eso se vuelve críptica y se podría contemplar como una suerte de *mythos*–. Sin embargo, no podríamos asumir que sea un torrente elegíaco, sino que es algo de dimensiones celebrativas; tampoco es admisible el arremolinamiento hacia el vacío, en el que el significado se vuelve huero hacia el nihilismo. Sirva de ejemplo que uno de los conceptos clave de la poética cerveriana es el de la impostura existencial. Nuestro rapsoda nunca trata ese concepto para regodearse con la esencia del dolor o cantar como se habita en él, sino que desde fuera y como espectador observa esas conductas –a modo de abstracción– en otros seres que no hallarán la felicidad. Así previene al lector, para que no caiga en ese errático vacío a través del tópico de aviso para caminantes:

Otros son los registros donde bebe Marcos Canteli dentro de la misma tradición esencial en su recorrido hacia el fragmento desde el *nonsense* y el *not ideas but in things the Williams*. Desde Valente–Robayna en *Reunión* (1999) hasta *Enjambre* (2003) [...] Descoyuntamiento de la sintaxis, vértigo hacia la disolución para enhebrar o suturar el vacío. *Más muerte / ya no*, cantan dos versos y avisan de que ese es el veneno de esta extraña elegía del yo atormentado y que denuncia esa agonía. *Enjambre* escrito al aire de un sintomático Wesphalen y el arremolinamiento de las palabras o la escritura

⁴¹² -. *Ibíd.*, págs. 90 y 91.

como flujo en diálogo con de la mano domeñadora. Aquí no hay bretonismo sin embargo, sino arremolinamiento hacia el vacío y la constatación de la falta de significado desde la moderna postura esencial [...] ⁴¹³

Son varios los puntos que se revelan discordantes: la poesía de nuestro yo poético se formula bajo los parámetros que prescribe la esencia (lo metonímico), aunque también debemos subrayar que hay partes y momentos en los que hallamos narratividad (los poemas en prosa) y sobre todo es una poesía vitalista.

Insistimos en que, frente a la doctrina de Morales Barba, el afligimiento y la reflexión compungida están fuera de la obra poética general de Vicente Cervera Salinas, a excepción de lo que ocurre en su primer poemario. En cualquiera de sus libros, frente a las palabras del crítico, es posible hallar todavía los juegos del desdoblamiento, los personajes interpuestos, un yo poético estoicista dispuesto a hacerse fuerte en su periplo ascético en pro de habitar la verdad / belleza a través de la poesía, la comunión continua con todos los *ismos* ⁴¹⁴ hilvanados en torno a los procesos propios de la clasicidad...

Nos centramos ahora en el capítulo “Poesía, fragmento y otras tendencias en España a comienzos del siglo XXI” ⁴¹⁵. Quisiéramos dejar patente que acotar una lírica en movimiento en torno a un marbete es algo absolutamente imposible. Por ello, más allá de la lectura que realiza de manera categórica Morales Barba sobre lo que serían las características definitorias de la evolución de la poesía del XXI, vemos esta cuestión con una mirada más ecléctica, en la que no tratamos de crear un canon personal.

De hecho, es muy significativo que la creación de nuestro aedo no esté dentro de estos manuales, cuando por calidad está por encima de muchos de los autores que allí aparecen. Una poesía tan dinámica como la de Cervera Salinas alberga en su seno prácticamente de todo, por ejemplo, su poemario *De aurigas inmortales* está próximo a la línea de los novísimos / postnovísimos ⁴¹⁶, y ese fragmentarismo que propone Morales

⁴¹³ -. *Ibíd.*, pág. 91.

⁴¹⁴ -. Nos referimos más bien a un coqueteo con los elementos vanguardistas, por ejemplo: hay una imaginería y concepción que remite a Vicente Huidobro, también late el afán de Gerardo Diego en la creación de poemas que están vivos y no sean cementerios de palabras, la revisitación de los géneros y su recreación para darse una explicación es algo emparentado con lo iconoclasta, aunque todo ello siempre desde un velo racional. Tampoco es un arte hecho para el fagocitado de la masa, sino que es aristócrata y requiere de ascética y de erudición poética, especialmente sus libros primeros.

⁴¹⁵ -. *Ibíd.*, pág. 100.

⁴¹⁶ -. En lo concerniente a las referencias culturales y a la dinámica elitista frente al posicionamiento de los circuitos comerciales; *inventio* cercana a las inquietudes románticas, pero formalización e intertextualidad, en su contexto, próxima a la poesía de los novísimos con la que construir la identidad del yo en el enfrentamiento con sus problemas personales.

Barba también lo hallamos, aunque con muchas salvedades; los restantes poco tienen que ver con esa obra inicial y con lo que serían las líneas maestras que establece este crítico:

Nadie puede hablar de neofigurativismo, línea clara, asociativismo posnovísimo o después y esencial en los términos con que se propusieron en la transición de la dictadura franquista a la democracia. Un proceso de sutiles transformaciones, desarrolladas paulatinamente han ido cambiando gran parte del panorama heredado. Y una perspectiva donde han tenido mucha importancia algunos de los poetas de los años 90, y no estudiados aquí: Lorenzo Oliván (o la evolución del *pedracelismo* y/o *lazarotismo* canario hecho por Rafael José Díaz) ha tenido cierta influencia en algunos nombres y libros concretos desde los procedimientos (en la evolución del neofigurativismo hacia cierta mirada de la intimidad fragmentada y propuesta desde la metonimia) [...] Ciertamente y salvo excepción prevalece en la última poesía española ese pathos desolado, reflexivo y triste sobre otros registros, tal y como ocurrió en la década anterior (y no solo). O del padrinazgo del verso libre, o de la prosa en verso en algunas ocasiones, y la falta de repertorio versificador. Las diferentes modalidades del verso libre han impuesto su lógica.⁴¹⁷

Desde el ambiguo y a la vez clarividente territorio de la excepción, aunque sin desolación, en la lírica de Cervera Salinas hallamos el *pathos*⁴¹⁸, pero la dimensión del adjetivo está más apegada al canto esperanzador, a la mecánica de la serenidad y a la regeneración. Por otro lado, en torno al problema del eje reflexivo, la ambición va más allá del mero soporte gnoseológico, puesto que todos los planos retóricos y creativos están guiados desde la *inventio*, con el fin de retratar los territorios de superación que Cervera Salinas va perfilando. Lo mismo ocurre con las formas versales, ya que nuestro vate, versado en canto y guitarra, juega muy bien con los ritmos y sabe darles un entronque muy personal a las composiciones: ya sean a modo de aparentes sonetos, ya sean cadencias en modo menor por el apego musical, ya sean prosa poética.

Sobre la exposición de la intimidad, el enfoque narrativo y los contornos difuminados, Morales Barba aduce:

⁴¹⁷ -. Ibid., pág. 101

⁴¹⁸ -. Entendido como emoción personal y presente o presentida, de pulsión artística, que despierta otra similar en quien la contempla.

Y no tanto del asunto principal, la fragmentación del sujeto y su desplazamiento a la alienación o extrañamiento como consciencia social del mismo, sino como exponente resultado de ello. O la desolación como telón de fondo y vuelta, sospecha o ironía que cercena otras modalidades, pues la mirada es compungida en la sociedad de la opulencia, salvo excepción [...] Es decir poetas que seccionan el discurso y lo apartan del eje narrativo, lo hacen íntimo frente a la totalidad, o hacen primar una yuxtaposición de imágenes con deudas con el ayer cada vez más difuminadas.⁴¹⁹

Seguimos dentro de la dinámica de la excepción: en los libros de Cervera Salinas acertamos a ver una dimensión narrativa, es decir, están engarzados todos sus elementos de acuerdo a unos ejes narrativos de simetría, que guían los designios del ser en su búsqueda. De la misma forma, frente a lo que aduce el crítico, los referentes culturales no son difuminados, sino que son rastreables en cualquiera de sus dimensiones y hasta la intimidad de nuestro rapsoda casi siempre es compartida, porque busca el abrazo comunicativo con el lector, al cual le ofrenda su exorcismo.

Morales Barba ha creado una especie de paradigma-canon sobre las características que han de reunir los vates que forman parte del censo. No hay un único tipo de poesía y también es imposible dirimir, ante tanta heterogeneidad, que pueda existir un marco característico que los englobe a todos. Sin ir más lejos, en la misma poesía de Eloy Sánchez Rosillo no se dan las características de esa definición, al menos en la producción que va desde *La certeza* (2005) hasta *Quién lo diría* (2016), aunque sí que se dieron algunos de los puntos esenciales de la casuística en la etapa elegíaca, es decir, en la producción que media entre *Maneras de estar solo* (1977) y *La vida* (1995). Ese mismo ocurre en la lírica de nuestro cantor: Cervera Salinas, como hombre circunscrito a las leyes del contexto, es hijo de esa época, aunque no cohabitan en él la desesperanza y la fragilidad, que refiere Morales Barba, sino la fortaleza:

El fragmento es una musa funámbula hijo de una época que los poetas sienten como tal en su desesperanza y exención (al menos los más interesantes), y donde se muestra al yo en el resquicio y su plenitud. Una fragilidad de un momento. Y una mirada entrecortada y muestra del exilio y la alienación del

⁴¹⁹ -. Ibíd., pág. 102.

sujeto en su lucha por la vida desde el ensimismamiento y saber que pelea contra él, tanto como contra la implicación que le avasalla desde una sociedad insolidaria e inclemente. Por eso el fragmento se mueve hacia el yo y sin el otro, es un egotismo compungido que guarda y acumula registros y imagistas, esenciales y neofigurativos [...]⁴²⁰

A continuación, el crítico apunta que en la poesía actual es posible hallar una suerte de hermenéutica –presente en casi toda la obra de Cervera Salinas–, a pesar de que él lo orienta hacia la forma y, en cambio, en nuestro poeta se inserta como parte del proceso mismo de la *inventio*:

Ahora propone desde una hermenéutica una apuesta formal, la de los artistas españoles modernos un yo minorizado, aterido y reconcentrado en su juego poliédrico de espejos íntimos interrogativos, frente a los maximalismos de la negatividad y agonistas de algunos poetas de los años 80.⁴²¹

El interrogante, dentro de la dimensión del *logos*, tiene una importancia mayúscula, ya que una configuración ensayística siempre se mueve en torno al asedio de la inquisición indagatoria y el dinamismo de la reformulación del pensamiento. Finalmente, Vicente Cervera Salinas está en la línea que se aleja de los maximalismos de la negatividad y del replegado en el egotismo.

En conclusión, aseveraremos que, en la creación de Cervera Salinas y frente a lo que objeta el crítico de la Complutense, el afán primordial de Cervera Salinas es la conquista de la otredad en varias dimensiones: la introspección en nuestro poeta es un componente inserto en la dimensión ensayística, pero que no conduce a ese vacío. Esa conciencia del nihilismo –así entendido– no creemos que tenga cabida en la poesía cerveriana; si hallamos tal condicionante, es para emprender la marcha hacia un espacio de superación y de plenitud, donde el yo se siente realizado y donde el lector es testigo de este proceso.

Se preludia que Cervera Salinas es un poeta marginal porque no se circunscribe a esta línea, aunque tenemos la certeza de que no seguir el común de la norma responde a un grado –en nuestro caso– de originalidad, de sensibilidad y de inteligencia que están

⁴²⁰ -. *Ibíd.*, pág. 103.

⁴²¹ -. *Ibíd.*, págs. 103 y 104.

muy por encima de lo normal. Nuestro cantor juega un papel de abanderado, de visionario, de la Generación Poética de 2000, que ya ha roto con la estética y quehacer poético de la línea de los 80, y de la que Morales Barba habla de manera desordenada, porque se afana en conciliar momentos distintos que ya nada tienen que ver:

En palabras de Marina Bianchi, frente a lo que ha esbozado Morales Barba:

Podríamos concluir que, tanto en el contenido como en la expresión, nos hallamos frente a una escritura innovadora y personal, difícil de encasillar en los heterogéneos movimientos o grupos de la poesía actual, a pesar de las influencias evidentes de los grandes maestros españoles e hispanoamericanos, entre los que prima Jorge Luis Borges, y de los filósofos y poetas de distintos lugares y épocas. De hecho, Vicente plantea una alternativa a las que solemos considerar como tendencias fundamentales de la lírica española reciente, alejándose tanto del lenguaje directo y de la mimesis de la poesía de la experiencia —corriente prevalente en las últimas décadas del siglo XX—, como de la metapoesía, del decorativismo extremo, o del intimismo de la elegía en su sentido estricto; frente a lo inmediato e inasible del universo postmoderno que prefiere la metarrepresentación a la reflexión y desconfía ante los discursos metafísicos, Cervera Salinas propone unos versos originales que surgen de su vivencia y de sus conocimientos como humanista y los superan, para llegar a transmitir un mensaje universal al hombre de hoy y de cualquier tiempo, aconsejándole buscar su camino y meditar sobre el trayecto recorrido, pero observándolo desde una perspectiva diferente, elevada hasta la cumbre del pensamiento del ser.⁴²²

2.4.1-. Conclusiones.

El recorrido diacrónico, sobre el que Morales Barba proyecta su estudio, está construido con el propósito de vehicular una continuación generacional, es decir, se trata de fidelizar la explicación de lo que ocurre en el ahora con la sombra de lo que ocurría antaño, y que todavía late como un eco en el presente. Nosotros, respecto a lo que aquí señala el crítico, discrepamos, porque esta praxis deontológica ha propiciado la creación

⁴²² -. Marina Bianchi: “La poesía del logos de Vicente Cervera Salinas” en *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, 3 (2013), pág. 215. <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3662/3818>> (21-01-2017).

de un canon apriorístico, que deja fuera del enfoque a los poetas que no se acoplan a los preceptos que él, de manera categórica, señala como vector fundamental.

Nos queda realizar una precisión en torno a las afirmaciones terminantes: todas las antologías, tanto la de José Enrique Martínez⁴²³, pasando por la de Ángel Luis Prieto de Paula⁴²⁴, como la de Luis Antonio de Villena⁴²⁵, proponen ciertos reparos en asumir como verdad lo que en ese momento exponen, porque abogan por una visión más distante en el tiempo, que legue un prisma más cribado, más relativista y, por tanto, más cercano a la exactitud. En cambio, Morales Barba realiza un rastreo de lo que él propone como canon, de manera restringida, puesto que focaliza su atención en tan sólo una de las líneas que preludió en su estudio José Enrique Martínez. Se centra en la línea de las poéticas del silencio, lo trascendente y lo minimalista, pero lo lleva todo a un campo gobernado por la presencia del nihilismo y el concepto del piedracelismo.

Señala muchas de las características que se dan en la actual poesía española, pero lo hace desde un enfoque continuista y no acierta a ver que, como vaticina Luis Antonio de Villena, lo que ocurre es que hay una nueva generación de poetas, la de 2000, que tiene su molde estético y referencial en el modo de formalizar el poema de los novísimos. Dentro de este panorama, efectivamente existe toda una rama o venero que circunscribe su manera de crear a la poesía asida a la filosofía. Sin embargo, no lo explica como novedad frente a la Generación del 80, sino como reflujo de los que ocurría en Valente y sus seguidores.

Según se ha visto, los productos estéticos y críticos de nuestro poeta objeto de estudio no tienen cabida en las afirmaciones categóricas, ni en los paradigmas cerrados, porque la poesía de Vicente Cervera es ensayística y está gobernada por el movimiento. De todas formas, asumimos que las convergencias analizadas tienen su fundamento en el hecho de que Vicente Cervera Salinas es un vate que forma parte del paradigma de la Generación Poética de 2000, y por ello, su estética sigue los modelos que aquí apunta Morales Barba. No obstante, no se trata de continuismo, sino de una ruptura de la que Vicente, en sus mismos comienzos con *De aurigas inmortales*, fue un pionero.

⁴²³ -. José Enrique Martínez: *Antología de la poesía española (1975-1995)*, Castalia, Madrid, 1997, págs. 22 y ss.

⁴²⁴ -. Ángel Luis Prieto de Paula (Selección y estudio): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia. Antología*, Calambur, Madrid, 2010, Págs. 12 y ss.

⁴²⁵ -. Luis Antonio de Villena: *La inteligencia y el hacha (un panorama de la Generación poética del 2000)*, cit., págs. 9 y ss.

2.5-. La poesía de Vicente Cervera Salinas versus *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia. Antología*, de Ángel Luis Prieto de Paula.⁴²⁶

La antología de Ángel Luis Prieto de Paula ha de formar parte de nuestros intentos de acople de la poética cerverina a un contexto y a una etiqueta crítica con la que se amolde de manera sensata. Cabe preguntarse si la poesía de nuestro escaldo tendría cabida dentro del rotulo de la «Generación de la Democracia», como la llaman Ángel Luis Prieto de Paula⁴²⁷ y Juan José Lanz⁴²⁸. En caso afirmativo, qué premisas comparte con esos preceptos y hasta dónde llega el grado de asimilación. La presencia de esta obra y nuestros intentos de ensamble están debidamente justificados, porque hasta la fecha no hemos manejado ninguna obra en la que aparezca tal concepto de generación.

Hemos tenido a bien seguir ahondando en la táctica crítica de la síntesis comentada, con el fin de rastrear los puntos de convergencia y los resortes de divergencia. En el capítulo de conclusiones, frecuentaremos la cuestión de la inclusión o no de la poética cerveriana en los márgenes del concepto de Generación de la Democracia.

El investigador asevera que su intención versa en la confección de una antología, con un corpus seleccionado de nombres que abarca a los nacidos entre 1954 y 1968, y cuyas primeras obras aparecieron en el último cuarto del siglo XX. Advierte que uno de los criterios preponderantes a la hora de seleccionar era crear un florilegio que rescatase la entidad estética de cada autor, y siempre teniendo en cuenta su carácter representativo. Añadiremos que la poesía de Vicente Cervera Salinas podría estar incluida, tanto por la fecha de nacimiento como por la aparición del primer poemario cerveriano.

El crítico aduce que ha trazado los límites cronológicos por factores emparentados con la notabilidad de los hitos dentro de este contexto, y con una serie de nombres escogidos por su relevancia antes del año 2000. Según afirma el antólogo, ya para la fecha señalada las líneas maestras del movimiento están conformadas. ¿Podríamos nosotros afirmar que el trazo fundamental de la poética cerveriana está ya inscrito en el primer poemario de nuestro autor? Si seguimos los preceptos de M. Bianchi⁴²⁹, es posible realizar

⁴²⁶ -. Ángel Luis Prieto de Paula (ed.): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia. Antología*, Calambur, Madrid, 2010 (Poesía, 100).

⁴²⁷ -. Mar Langa Pizarro y Ángel Luis Prieto de Paula: *Manual de Literatura Española actual*, Castalia, Madrid, 2008.

⁴²⁸ -. Juan José Lanz: *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, Devenir ensayo, Madrid, 2007.

⁴²⁹ -. Vid. Marina Bianchi: "La poesía del logos de Vicente Cervera Salinas" en *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, n. 3, Università Degli Studi di Milano, Milán, 2013, pág. 215. <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas/article/view/3662/3818>> (25-09-2017)

dicha afirmación, porque el modelo es atestiguar poéticamente una lírica del *logos* en esa obra y en las restantes del rapsoda. El estudioso lo delinea así:

La adopción de cualquier criterio y su aplicación sistemática e inequívoca pueden parecer más un síntoma de rigidez que de rigor; algo así como ajustar la realidad a la pauta disponible, ya que no puede ofrecerse una pauta a medida de la realidad [...] huyendo del troquel sin echarnos en los brazos de la *antojía*, hemos valorado cuanto nos ha sido dado valorar, atendiendo a especificidades históricas, contextuales e individuales antes de habilitar la norma utilizada.⁴³⁰

Ángel Luis Prieto de Paula insiste en que esas dos fechas fijadas poseen una simbología especial, ya que delimitan un punto de apertura y de cierre respecto a lo que empieza y lo que ha terminado: se trata de diversos movimientos literarios que desde el final de la Guerra Civil se suceden en el tiempo: los poetas de la primera posguerra, poetas de los cincuenta o del medio siglo y poetas del 68:

No es el lugar de dar por buena o rebatir esta ordenación; sí el de constatar que viene funcionando instrumentalmente sin grandes problemas, lo que nos lleva a proponer su continuación congruente para la primera promoción histórica que sucede a la del 68, y que en el caso de España es la primera del posfranquismo, marcada, por tanto, por las fechas de 1954 como punto de partida y 1968 como término.⁴³¹

Prieto de Paula es consciente de que la ordenación que él propone ha sido elaborada teniendo en cuenta las diversas variables que exige la acomodación sistemática. Más allá de lo circunscrito a las fechas de nacimiento de los autores, está el hecho de poder palpar si comparten un legado estético común en el que se hallen reconocidos y reconocibles. Cabe entonces preguntarse si Vicente Cervera Salinas participaría de este paradigma; ya dijimos que su lírica, vista desde el concepto de Generación Poética de 2000, lo erige como un adelantado a las pautas del momento, pero vista desde esta vertiente supondría acoplarlo a una línea más restringida y como un epígono:

⁴³⁰ -. Ángel Luis Prieto de Paula (ed.): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia. Antología*, cit., pág. 12.

⁴³¹ -. *Ibíd.*, págs. 12 y 13.

El último año de esos tres lustros es el de la revolución de los jóvenes insurgentes que, herederos de la generación *beat* y desde distintos puntos del mundo, pretendieron subvertir un sistema que asimilaba buena parte de sus reclamos (como si se tratase de evidenciar la vigencia del progreso continuo en que creyó la modernidad) y que acabó por asimilarlos a ellos mismos algún tiempo después: justamente en los inicios de la época en que se radica la presente antología.⁴³²

Otro de los aspectos que el estudioso de la Universidad de Alicante atiende es el concepto de «trangeneracionalidad», porque fueron más notables las adhesiones al movimiento, que se proclamaba, que las escisiones del mismo. También se da el caso de que aquéllos que se unen proceden de diversas líneas creativas y, sin embargo, tienen ahora cabida todos en esa nueva manera de crear. Ésta es su visión: “Si sirve la simplificación, en el proceso de influjos mutuos, son los mayores quienes más a menudo propenden a situarse en la estela de los jóvenes, y no a la inversa.”⁴³³

En cambio, para los ochenta no se puede afirmar que ese régimen de inversión cultural se diese de la misma manera, porque los autores que llegaban se reputaban herederos y admiradores de poetas de medio siglo: “[...] el fenómeno transgeneracional es muy relevante, e invalida cualquier operación historiográfica que no lo tenga en cuenta”.⁴³⁴ De hecho, si acoplamos a Vicente Cervera Salinas dentro de los preceptos de este marbete generacional, observaremos en aquel primer momento histórico la realidad de un poemario que dialoga con la estética de los novísimos, pero también con el tono confesional del medio siglo.

Otro de los epígrafes candentes que trata el crítico es el referente a la eclosión de movimientos generacionales en este punto del devenir, respecto a lo que sucedía décadas atrás. El estudioso alicantino parte de la premisa de que la historia de la humanidad ha sido una historia de lucha, y de que ahora es un campo de experimentación constante, en el que la vida se sucede de manera muy presurosa y sacudida vehementemente por los cambios que en el contexto se dan de manera frenética. En lo relativo a lo aquí afirmado, advertimos que el segundo poemario de Vicente Cervera Salinas, *La partitura*, es hijo de un momento en el que la vida está hilvanada en torno a los ejes del movimiento, por

⁴³² -. Ibid., pág. 13.

⁴³³ -. Ibidem.

⁴³⁴ -. Ibid., pág. 14.

motivos emparentados con los viajes que realizó por Latinoamérica. No obstante, Prieto de Paula trata de explicar el porqué de los diversos marbetes clasificatorios que se están imponiendo en la actualidad, cada vez con periodos de tiempo más cortos y con cambios más repentinos y continuistas. Ésa es la problemática del método generacional:

El dinamismo y la imprevisibilidad de los cambios y de la dirección que adoptan chocan con la limitada capacidad humana para secundar el ritmo de tal evolución, lo que nos enfrenta a la paradoja de que la mayor dominación del mundo nunca conocida tiene lugar al mismo tiempo en que se pierde de vista la finalidad de ese dominio. La interferencias, penetraciones y reflujos de estos movimientos, y solapamientos artísticos que los acompañan, dan como resultado la refutación de que, un tanto enfáticamente, se denomina «método generacional» [...].⁴³⁵

El investigador de la Universidad de Alicante observa que el método que Even Zohar⁴³⁶ pautó en torno a la teoría del canon, el de los polisistemas, rige las tendencias de la actualidad en el orbe de la consagración de bardos y de movimientos. Por ello, utiliza el juego entre el centro y la periferia. Nosotros advertiremos de que la figura de Vicente Cervera Salinas ha ocupado, en los florilegios, un lugar periférico debido a una serie de condicionantes en los que el autor es responsable en un grado alto de los mismos; por otro lado, somos conscientes de que el sistema de estudio que el crítico adopta a la hora de diseccionar la realidad puede mover a nuestro rapsoda hacia un modelo de canon periférico o central. Vicente Cervera Salinas ha sido en varias antologías una figura periférica y no se ha tenido en cuenta, pero por motivos cualitativos debería –tal y como venimos reivindicando– ocupar un lugar más señero⁴³⁷: “No hace aún unas décadas, el poeta singular era el elevado sobre la medianía; hoy lo es el periférico o marginal frente a los del «centro» o pautados según un modelo comúnmente asumido”.⁴³⁸

⁴³⁵ -. *Ibíd.*, págs. 14 y 15.

⁴³⁶ -. Itamar Even-Zohar: *Polysystem Studies* (número monográfico de *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*), nn. 1-2, Duke University Press, Durham, 1979, págs. 287-310. Traducción de Ricardo Bermudez Otero. Nosotros la hemos consultado aquí: <<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>> (26-12-2017).

⁴³⁷ -. Aunque habría que señalar que intentos como los de Andrés García Cerdán (ed.): *El peligro y el sueño. La escuela poética de Albacete (2000-2016)*, con frontispicio de Antonio Gamoneda, Celya, Toledo, 2016, colección Generación de Vértice, donde por motivos emparentados con la calidad del autor aparece y otros aledaños a la consideración de maestro, con la exposición de su poética, entre lo más granado del panorama poético albaceteño, porque Cervera Salinas es oriundo de aquí.

⁴³⁸ -. Ángel Luis Prieto de Paula (ed.): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia. Antología*, cit., pág. 15.

Prieto de Paula afirma que, a la hora de enfrentarse al estudio de la literatura en su vertiente diacrónica, es muy importante ejecutar el análisis sabiendo que los datos forman parte de un *continuum*, y que no hay rupturas drásticas. Es lo que comúnmente se denomina tradición y modernidad. Sabemos que un escritor juega con estos dos ejes desde su creación. Advertiremos de que el contexto es una señal para el receptor y para el creador; tanto es así que en la poética cerveriana es posible hallar estas dos claves: el amplio diálogo con la herencia cultural en lo más extenso de su paradigma y un ejercicio de postmodernidad sorprendente, donde todo es permeable, interdisciplinar, poliédrico, poroso y está en plena comunicación con todos los tiempos. Es el ideal propio de un humanista:

En la *Crítica de la razón pura*, Kant supone que el águila que vuela majestuosa quizás piensa que su vuelo sería más libre si el aire no refrenara su impulso, desconocedora de que es precisamente ése mismo obstáculo el que le posibilita volar, algo que no sería factible en el vacío. Acaso algún poeta considere que la especificidad de su lírica exige la segregación del contexto social, cuando es ese contexto el que le permite alcanzar tal especificidad.⁴³⁹

En el apartado de poesía en el interregno, Prieto de Paula asevera que, para el periodo que estamos estudiando, la línea dominante sería la de la poesía del 68, pero el cambio viene matizado porque ya no aparece vinculada a la poética que la definía. El crítico advierte de que esa homogeneidad que se proclama nunca existió como tal, aunque se den fenómenos como el de Castellet⁴⁴⁰. Dentro de la línea de estos sesentayochistas, con la que comulga la poética de nuestro vate, están los referentes de los que Vicente Cervera Salinas se sirve en su primer libro:

A la altura de 1975 decaían sin remedio toda ilusión de compacidad. Muchos sesentayochistas, o más jóvenes o menos precoces que los pioneros, participaron activamente en la consolidación de las nuevas tendencias creativas, en las que llegaría a tener una presencia notoria.⁴⁴¹

⁴³⁹ -. *Ibíd*

⁴⁴⁰ -. José María Castellet: *Nueve novísimos poetas españoles*, Península, Barcelona, 2011. La fecha de publicación inicial fue 1970.

⁴⁴¹ -. Ángel Luis Prieto de Paula (ed.): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia. Antología*, cit., pág. 16.

Considera el investigador que el hecho de plantear la fecha de 1975 como un hiato, que habrá de marcar un antes y un después en la poesía, es en realidad un invento artificioso para ordenar: indica que algunas de estas metamorfosis empezaron a surgir diez años antes, por ejemplo, se había producido la declinación de la poesía social. Se recurre ahora a un lector más cercano y empiezan a cobrar importancia las poéticas del medio siglo. Señalaremos, por ejemplo, que el confesionalismo como estrategia comunicativa con la que planear la *inventio* es uno de los preceptos de la poética cerveriana:

Todo ello, que se producía en plena vigencia de las estéticas del medio siglo preparó el terreno para la eclosión poética de la segunda mitad de los sesenta, registrada en la citada antología de Castellet. Pero la muy relativa homogeneidad de *Nueve novísimos* se hacía a costa de una realidad con más perfiles de los que aparecían allí: reprobación del realismo, restaurado tras el 27, anormalmente dilatado en el tiempo por las circunstancias políticas del franquismo; y rechazo de la efusión psíquica y la expresión directa de la intimidad, vinculadas a los modos desgastados de la dicción romántica.⁴⁴²

Prieto de Paula acota, como característica cenital de este movimiento sesentayochista, un uso del lenguaje que se aleja de lo instrumental, y que se afana en la búsqueda de un lector que no es el común, porque la escritura ha perdido su vinculación con la referencialidad. Ya dijimos que la poesía de Vicente Cervera tiende a una suerte de hermetismo, y exige un lector lo suficiente avezado –con erudición poética y cultural– como para compartir la travesía hermenéutica desde ejes comunicativos. Opinamos que Cervera Salinas, dentro del prisma de la «Generación poética de 2000», se sirve del contexto referencial que aquí Ángel Luis Prieto de Paula denomina sesentayochistas. Por consiguiente, son todos estos resortes visibles en las claves cerverianas, especialmente las aledañas a la primera época:

En relación con ello, predominaba el tono pesimista, e incluso nihilista, trascendente e inútil, como toca a quien entiende la poesía como mero sucedáneo de la vida. El culturalismo exacerbado, el irracionalismo o

⁴⁴² -. *Ibíd.*, págs.17 y 18.

el hermetismo son otros tantos modos en que los poetas se sitúan ante el hecho creativo, de espalda a cualquier ilusión gnoseológica.⁴⁴³

El antólogo asevera que los presupuestos de ese 68 van paulatinamente apagándose, en tanto van surgiendo una serie de nuevos autores como Miguel D'Ors. Se trata de una poesía que aboga por la rehumanización y por una comunicación transitiva. La dimensión comunicativa está también en Vicente Cervera Salinas, pero con un modelo más cercano al de Biedma y el tono confesional; en cuanto a la experiencia individual convertida en poema, hallamos en nuestro vate su presencia y sus problemas, aunque con el enfoque desde laberintos gnoseológicos aperturistas. Ambas estéticas se entrecruzan en Cervera Salinas, donde todo tiene cabida y donde todo está en diálogo, por una apuesta decidida por la originalidad y la sinceridad preclara.

Prieto de Paula manifiesta que el soporte culturalista va perdiendo su energía, en pro de un texto que está vertebrado en torno a la expresión de sentimientos y pensamientos que no requieren de ese acervo cultural, que reclamaba un lector más aguerrido y, si cabe, sibarítico. En torno a los componentes metapoéticos, asistimos a una estética que proclama un discurso más reconocible dentro de la referencialidad. Esa misma evolución es la que podemos rastrear en los libros que conforman la trayectoria poética de Cervera Salinas.

En torno a este silencio comunicativo, Vicente Cervera Salinas participa del mismo, porque son ocho años los que median entre la publicación de *De aurigas inmortales* y de *La partitura*. La lírica de nuestro rapsoda sigue la evolución descrita: comienza su andadura con un poemario de fuerte dosis culturalista, para ir recalando en una poesía que –sin dejar de exigir un lector competente– va transformándose en un texto más accesible:

El mantenimiento de la reflexión «dura» sobre el lenguaje, y quizá sería mejor decir sobre la carencia del lenguaje, condujo a algunos autores a la afasia: es el caso de Guillermo Carnero, quien tras *El azar objetivo* (1975) renunció por largo tiempo a la escritura de creación.⁴⁴⁴

⁴⁴³ -. *Ibíd.*, pág.18.

⁴⁴⁴ -. *Ibídem.*

Según Prieto de Paula, la llegada de la transición democrática trajo consigo que los escritores abandonasen su beligerancia y, por ende, la poesía sesentayochista ya no tenía un contexto con el que alternar. Esos afanes de novedad, que en un principio fueron la carta de presentación de la misma, tampoco tenían ya con que mostrarse. Por ello, para el diálogo generacional que estudiamos, la producción primera de nuestro vate, la que apareció antes del año 2000, sintoniza con los presupuestos de esta línea sesentayochista que ahora cae y, por tanto, cabe adscribirla a la Generación de la Democracia o, desde nuestro punto de vista, a la Generación Poética de 2000. Vemos que no se predica entre esta producción y la línea de los novísimos una ruptura, sino que la poesía cerveriana habrá de ser entendida como continuación, cuando ya imperaba la estética de la democracia, o bien, adscribirla a la línea más exclusiva y minoritaria de ese movimiento si optamos por tal nomenclatura:

La democracia desactivó los mecanismos beligerantes de los escritores, que pudieron regresar a sus cuarteles de invierno, la normalización política trajo de la mano una pareja normalización artística, que renunciaba a maximalismos estéticos y asumía la centralidad de la tradición.⁴⁴⁵

A propósito de la obra *Pautas para conjurados*⁴⁴⁶, de Antonio Martínez Sarrión, obra emblemática del momento generacional allá por el año 1970, advierte Prieto de Paula de que a partir de aquí comienza la explicación de la intimidad a través del yo ficcional, con esa dimensión del lenguaje adherido a lo plenamente referencial, concepción de la que Cervera Salinas reniega en su praxis, aunque en su primer libro esté presente el juego de las máscaras.

En la primera parte de la obra cerveriana subyace, más allá de la aparente estética novísima, un sesgo también personal aunque distanciado. Nos referimos a que es viable rastrear un confesionalismo temático en el mecanismo de la epístola apócrifa, porque se tratan temas que preocupan al yo lírico y no son meros accesorios para verter el conocimiento sapiencial y humanístico: el procedimiento creativo se realiza a través de máscaras, con las que acercarse a la realidad, en un juego de identidades que revela los problemas que acucian al hacedor. Entre esta poética y las sucesivas formalizaciones hay

⁴⁴⁵ -. *Ibíd.*, págs.19 y 20.

⁴⁴⁶ -. Antonio Martínez Sarrión: *Pautas para conjurados*, Colección El Bardo, Barcelona, 1970.

cambios, aunque también los podemos hallar en el contexto de la poesía en general, salvando siempre las distancias:

Un autor como Luis Alberto de Cuenca, cuya escritura en los primeros setenta se había caracterizado por el exhibicionismo culturalista, según correspondía a su epigonalismo, respecto a los mayores, en la década siguiente forzó un cambio de rumbo a partir, sobre todo, de *La caja de plata* (1985), donde quedaban fijados sus rasgos de producción posterior y, con ella, la de muchos jóvenes aún sin perfiles estéticos definidos.⁴⁴⁷

Según el crítico, la voz de los poetas ahora se afana en la simbiosis con un mundo que se erige como hedonista, transigente y adogmático. Esto propicia que los rapsodas, ya nacidos en la década de los setenta como figuras poéticas, se acoplen a lo que ya había y practiquen una poesía que tiene un timbre de figuración argumental, de tendencia al prosaísmo, de toques de humor y de exaltación del gozo. Esa dimensión experimental anterior deja paso a lo que podríamos llamar *asequibilidad comunicativa*, donde se bosqueja el trance de la opacidad hermética a la claridad que, por ejemplo, predica Eloy Sánchez Rosillo en sus poemas. Aquí el texto desgajado o desfragmentado transmigra a los viejos ritmos pautados, donde la lírica no hace otra cosa que ser trasunto de una vida intrascendente, del hombre de la calle, de seres que viven expectantes bajo tanta cotidianeidad. Se trata de un credo poético que está alejado de las particularidades de la poesía de Vicente Cervera Salinas, ya que éste busca la trascendencia, los fenómenos que sacuden las entrañas de la existencia y la vida de un hombre ejemplar.

Prieto de Paula señala, dentro de este contexto renovado, señala la preeminencia de la vieja escuela elegíaca que, frente a la estética anterior de Brines y García Baena, ahora tiene un cariz decididamente biográfico en el ya citado Eloy Sánchez Rosillo. De manera pareja a la anterior, sabemos que existió otra línea tendente a lo que el estudioso menciona como escritura incardinada al despojamiento y al intelectualismo enjuto. El magisterio de José Ángel Valente se erige ahora como una figura clave para sus discípulos, Jaime Siles y Sánchez Robayna.

Partimos de la premisa de que la poesía de Vicente Cervera Salinas recorre un abanico muy amplio de registros y de tonalidades, aunque siempre fundamentadas desde

⁴⁴⁷ -. Ángel Luis Prieto de Paula (ed.): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia. Antología*, cit., pág. 20.

el ejercicio del *logos*. Por ello, si nos viésemos en la tesitura de tener que filiar la lírica de nuestro aedo con una de estas líneas, probablemente lo haríamos con la segunda, porque la logomaquia es un trabajo que recurre a la esencialización de la realidad a través de la abstracción, aunque –no en el primer poemario– se vierten las vivencias del autor, pero en un plano distante y desde accesos gnoseológicos. Con matices, es posible plantear la poesía trascendente de Cervera Salinas como una suerte de continuación de la línea de los aquí citados.

El investigador de la Universidad de Alicante, en el capítulo que rotula como “El yo regresa a casa”, postula que ya a comienzos de los años ochenta se puede atisbar una línea que rige los designios de la lírica ante la dispersión que había en este cruce controvertido de caminos. Estas características, por tanto, ya forman parte de la línea inicial de la Generación de la Democracia:

El rechazo de la emoción, el escamoteo del sujeto emisor, la obturación comunicativa y el experimentalismo habían decaído en el interés de los poetas y lectores, que añoraban una poesía atendida a la existencia individual, anclada en los elementos referenciales y menos desvinculada de la literatura general. Se respondía de este modo a la contradicción sesentayochista, consistente en adoptar actitudes casi hierofánticas en el ara de un dios inexistente.⁴⁴⁸

Detecta Prieto de Paula un ejercicio literario intrascendente, puesto que se concebía que el lenguaje es una instrucción fútil, ya que se plantea la creación como un juego que relata el tejido sobre el vacío: se estaba predicando el descoyuntamiento entre sujeto y lenguaje. Si tuviésemos que reformular esta idea desde la poesía de Vicente Cervera Salinas, diríamos que la formalización poética no se orienta nunca hacia la tendencia nihilista, sino que lo hace hacia el hilván de la esperanza y los juegos, que no se preludian como *naïf*, sino orientados hacia una línea ascética que canta el acercamiento a la verdad en el arte del reformulado:

Resquebrajada la idea de un poema de bulto redondo y de un lenguaje autogenerativo al que apuntó el último Heidegger, el yo retornaba a la casa del ser, ni disfrazado con ropajes culturalistas, ni desvaído por la calígne verbalista, ni anegado en la irracionalidad en la que desembocaron las

⁴⁴⁸ -. *Ibíd.*, pág. 22.

Iluminaciones rimbaudianas. A medida que se producía el retorno del yo, lógico es suponerlo, se iban sentando las bases para una restitución del referente poético: el mundo regresaba, por su parte, a la casa del verbo.⁴⁴⁹

El antólogo asevera que estos nuevos poetas tienden al exorcismo sentimental sin ningún tipo de pudor, muestran las notas contextuales de un sujeto ubicado / desubicado en la gran urbe con una vida anónima, como la de cualquiera, con un lenguaje extraído de los medios de comunicación que se perfilan como instrumentos de control de estas sociedades, donde se deja entrever en veneros argumentales que están anexionados a lo trivial y a lo anecdótico. Si optamos por este esquema de clasificación, la poesía de Vicente Cervera Salinas –especialmente *El alma oblicua*– recurre a la estrategia confesional, pero con otra finalidad descreatoria y catártica, donde de manera efectiva se exponen sus logros y miserias existenciales, aunque orientados hacia el ascetismo y hacia el estoicismo; subyace en su poesía un sentido de trascendencia que lo aleja de estos predicamentos:

De este modo, la literatura del momento figuraba como la continuación natural del modernismo (Manuel Machado, Fernando Fortún), del 27 menos conceptualista (Alberti, Cernuda), de los poetas de los años cincuenta (Gil de Biedma en especial, pero también José Ángel Valente, Francisco Brines, Claudio Rodríguez, Ángel González), varios de ellos en su plenitud creativa y de otros autores españoles o no (Philip Larkin, Edgar Lee Masters) de la tradición inmediata del siglo XX. Por encima de todos, los poetas del medio siglo –y los que en la orilla hispanoamericana podrían asimilárseles– eran ahora los maestros por excelencia: una actualización cultural más de la inclinación a tender puentes con los abuelos omitiendo a los padres.⁴⁵⁰

Otro de los problemas sobre los que diserta Prieto de Paula es el referente a la confluencia generacional. El estudioso parte de la premisa que Luis Antonio de Villena acuñó con el marbete de postnovísimos. Se trata de un momento en el que no hay una ruptura drástica, ni tampoco una línea dominante que mitigue el peso de las demás, y de ahí se deriva la sensación de continuidad. Señala como ejemplo notorio el libro de Jon

⁴⁴⁹ -. *Ibidem*.

⁴⁵⁰ -. *Ibid.*, págs. 23 y 24.

Juaristi⁴⁵¹ *Diario de un poeta recién cansado*, donde ya se preludia, en ese año 1985, el distanciamiento de la retórica huera de alma y la filiación del yo de dimensiones románticas. Incluso tiene cabida, muy en la línea cerveriana, la dimensión ensayística:

En este autor se percibe un síntoma de los nuevos tiempos: la voluntad de hacer una poesía conectada a la vida y sometida a las pautas generales de la literatura (incluso defiende el poema como depósito de ideas susceptibles de ser expuestas ensayísticamente); cabe decir, por tanto, una poesía con densidad ideológica, componentes sentimentales e incuestionable historicidad, inserta en un marco en el que no hay lugar para el esencialismo ucrónico y utópico a que propenden los discursos mágicos, ni para lo que Campoamor llamó «el mareo de lo indeterminado».⁴⁵²

Trata la figura de Luis Cernuda como elemento conector entre los poetas de lo que él denomina tardofranquismo y los que surgen en los años de la democracia: “No se trataba de un patetismo proveniente de la convulsión sentimental, pero se asemejaba a él en la determinación axiomática y en la taxatividad de muchos de sus textos teóricos y poéticos.”⁴⁵³ Nos hace recordar que fue gracias a este vate como se consiguió que nuestra lírica se alejase del tono de dicción romántica, para filiarse con una estrategia más confesional en la línea de lo que podría ser Gil de Biedma. La relevancia de la lírica de este último cantor estriba en el estilo conversacional, que favoreció que el creador pudiese adoptar una distancia respecto al yo poético: surgen así las máscaras conversacionales, las personas que se esconden tras la realidad de la palabra. Este recurso es el que Cervera Salinas utiliza en *De aurigas inmortales*, donde el yo inserto en los mecanismos de la epístola apócrifa exorciza sus preocupaciones:

Se adoptaba así, no siempre de una manera programática, una conceptualización de la escritura poética como ejercicio literario, del sujeto como un ente creado, del poema como ficción. La idea de la poesía como invención, o, dicho más radicalizadamente, como mentira, constituyó una

⁴⁵¹ -. Jon Juaristi: *Diario de un poeta recién cansado*, Pamiela, Pamplona, 1985.

⁴⁵² -. Ángel Luis Prieto de Paula (ed.): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia. Antología*, cit., pág. 24

⁴⁵³ -. *Ibíd.*, pág. 25.

aportación de los poetas que despuntaban, convencidos de que la emoción es generada por el poema [...]⁴⁵⁴

El estudioso de la Universidad de Alicante señala que, por ejemplo, el poeta granadino Luis García Montero predicaba que se puede llegar a descubrir que la poesía es mentira, pero incardinando el sentido a la acepción teatral del término. Asimismo, Felipe Benítez Reyes⁴⁵⁵, en su poemario *Vidas improbables* (1995), también testimonia, a través de una galería de apócrifos, cómo la sabiduría le sirve para construir un producto donde se puede plantear que hasta el fingimiento puede ser fingido. Esta manifestación es la que sirve de base para *De aurigas inmortales*, porque en los otros poemarios hay un yo más unitario que sufre los vaivenes deconstructivos del sujeto lírico desde el aparato gnoseológico. De hecho, la última parte de *El alma oblicua* se vertebra a través de la conversión del poema en escenario teatral:

Se ponía en solfa, en fin, el sujeto tradicional, en el que venían a coincidir el yo autorial con el emisor del poema, y se adoptaba como alternativa un sujeto en el que actuaba, por irradiación sentimental o por refracción cultural, el yo del autor. [...] La idea de un sujeto ficcional, con un psiquismo concretado en los versos, provenía de los estudios sobre lírica victoriana de Robert Langbaum, quien analizó el papel del monólogo dramático y la plasmación de una *forma de estar* en el poema que atendía a los requisitos de la creación teatral. Caía, pues, el mito del poema-verdad en cuanto transcripción de la verdad del autor.⁴⁵⁶

Prieto de Paula rastrea el contexto histórico por el que la lírica ha discurrido en el siglo XX, desde las vanguardias hasta la época más reciente, concluye que existe, en ese momento sesentayochista, un nihilismo con tintes epistemológicos, y que los autores de la Generación del 80, que también rotula con el marbete de «Generación de Democracia», no traen una mercancía novedosa, aunque están aportando un nuevo modo de presentarla. Por ello, se acercan al fenómeno poético desde una perspectiva que aúna cierto diletantismo con la ostentación de la figura del poeta. Respecto a esta afirmación, en la

⁴⁵⁴ -. Ibid., págs. 25 y 26.

⁴⁵⁵ -. Felipe Benítez Reyes: *Vidas improbables*, Visor, Madrid, 1995.

⁴⁵⁶ -. Ángel Luis Prieto de Paula (ed.): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia. Antología*, cit., pág. 26.

lírca de Vicente Cervera Salinas no tiene cabida el intranscendentalismo, sino que él focaliza su atención en perfilar su curso ascético incardinado al acceso a la verdad, que lo ha de perfeccionar en una suerte de retratado discontinuo:

Quien llegaba ahora no traía una mercancía novedosa, aunque sí un excipiente retórico nuevo: el tono menor, el rechazo de todo tipo de impostación, la displicencia amable... y, en casi todos los casos, la conciencia de no estar diciendo la última palabra en tema alguno.⁴⁵⁷

La poesía del 68 se afanaba en crear un universo en torno a la poetización del ateísmo gnoseológico con su pertinente especulación y abstracción. La otra lírica centra sus afanes en una recolección, sobre la base de lo anecdótico, de un mosaico de vivencias que suceden a este hombre que navega con un discurso común por las diversas urbes. Por tanto, la reflexión, que la poesía de antaño ejercía sobre los acontecimientos que configuraban el poema, ahora queda relegada a un segundo plano; todo queda sometido al ideario argumental que proporciona la andadura existencial de un sujeto, con una biografía precaria, en un tiempo circunscrito en una ciudad; las vivencias de nuestro escaldo, siempre derivado de la mecánica del *logos*, se incardinan hacia un tinglado universal y no tendrían acople ahí:

De las experiencias vitales, incluso estrechamente biográficas, del sujeto más liberado de las cadenas del pudor. A dichas experiencias se les asigna a la carga de la prueba.[...] Las de los poetas urbanos de la escuela de Barcelona y sus aledaños en el medio siglo, que trabajaron en *Taller de arquitectura* (J.A. Goytisolo), redactaron su *Tratado de urbanismo* (Ángel González), conocieron los entresijos del *Metropolitano* (Carlos Barral), y compusieron inúmeros poemas a ciudades específicas con sus rincones, barrios y calles, cuyo bulto humano era la concreción – con nuevo cuño – del *flâneur* al que se referiría Benjamin.⁴⁵⁸

Ángel Luis Prieto de Paula expone que el poema se convierte en un juego intrascendente de hacer versos, al estilo de Jaime Gil de Biedma, y que todo ello va

⁴⁵⁷ -. *Ibíd.*, pág. 27.

⁴⁵⁸ -. *Ibíd.*, pág. 28.

encaminado a una condición efímera, en la que no se pregonan la verdad absoluta. Las grandes inclinaciones filosóficas o históricas se trasladan al protagonismo de los hombres anónimos, que construyen una historia intrascendente en un cronotopo muy circunscrito a la dimensión del presente. Lo que aquí se ha descrito se aleja de los parámetros que rigen la poética Cerveriana. En nuestro hacedor existe una “ucronía” y una sensación de llevar el texto al circuito de la eternidad, pero hay un sujeto que siempre aboga por la trascendencia, y por una simbología más espiritual que el orden de cosas que procura la dimensión material del poema. Además, la lírica de Vicente Cervera Salinas dialoga con los elementos del sustrato cultural, por ejemplo, el coqueteo con los resortes de las vanguardias y su dimensión iconoclasta del lenguaje en el ámbito del menudeo con lo sibarítico no comercial y la ruptura de géneros. La poesía de la experiencia se aleja de estos postulados, para centrarse en un lenguaje más afincado en la trivialidad:

Se apacigua así el prurito ontológico del lenguaje, que había soñado con la situación del objeto para ocupar su lugar; un sueño éste de origen romántico, como ha explicado Philip Silver. Las precedentes pulsiones de un lenguaje autotélico nacían de los afanes de absoluto de los dos últimos siglos.⁴⁵⁹

Según Ángel Luis Prieto de Paula, se invierte el foco primordial del triángulo de la comunicación: el lenguaje se había convertido en un medio suficiente para comunicar sobre todo lo demás (como ocurre en Cervera Salinas), pero ahora el elemento que adquiere protagonismo es el referente, incluso todavía lleva más allá la afirmación, para concluir que en el texto hay alguien, el poeta, que dice algo sobre un objeto, de tal modo que el sujeto sale fortalecido de ese plan comunicativo-actancial.

Entrevemos la creación de un programa comunicativo que tiene sus pilares en la dicotomía entre el emisor y el referente, pero aquí entra en juego un nuevo tipo de lector más común, que puede acceder al lenguaje, ya que éste no predica la autorreferencialidad. Éste fenómeno no sólo se da en la lírica más circunscrita al ámbito de la experiencia, sino que la vena de las poéticas de la dificultad, de la trascendencia y de la metapoesía, participan de este fenómeno descrito. Nosotros partimos de la filiación de Vicente Cervera Salinas con estas últimas poéticas señaladas. En cualquier caso, a excepción del

⁴⁵⁹ -. *Ibíd.*, pág. 29.

primer poemario, en los restantes la reflexión del lenguaje está ejecutada desde la encarnadura biográfica, que se ha señalado como elemento preponderante:

Incluso si los versos se ocupan de exponer los mecanismos de su funcionamiento, no lo hacen al modo en que lo habían ensayado autores como Carnero (*El sueño de Escipión* o *El azar objetivo*) o Jenaro Talens, sino a través de la vida y el psiquismo de los creadores, la explanación de sus avatares personales, y el choque entre los valores del individuo y los sociales: también la metapoesía adquiriría encarnadura biográfica.⁴⁶⁰

El siguiente capítulo del libro habla de un realismo posmoderno. En primer lugar, señala que en diversos estudios fue perfilándose como menester una lírica que diese cuenta del cambio que se estaba dando con la democracia española. La poesía sesentayochista se manifiesta con esa retractación, con la inercia incardinada hacia otros géneros literarios, o el hecho mismo de recurrir al silencio como voluntad creativa, porque por motivos contextuales estos poetas habían sufrido una especie de diáspora.

Luis García Montero, Javier Egea y Álvaro Salvador, agrupados bajo el marbete de la otra sentimentalidad, suponen uno de los focos que dan testimonio de esa válvula de escape dentro del momento histórico. Prieto de Paula, siguiendo un esquema de estudio estructuralista, recurre a la oposición de sensibilidad y sentimentalidad. Señala que el marbete de “sensibilidad” queda para recoger a los creadores catalogados en torno a 1970, porque el término “sentimentalidad” ya tiene un matiz más idiosincrásico y circunscrito a las sensaciones cambiantes del momento. Los literatos ceñidos al ámbito de la “sentimentalidad” persiguen una poesía normalizada, solidaria con el contexto ideológico y estético del momento, con una visión del vate como hombre común de la calle, que vive inmerso en la misma sociedad y que no predica el aislamiento social ni el malditismo romántico. Se anhela, por ende, una poesía que testimonie las vivencias del ser común, que tenga en cuenta las preocupaciones del hombre normal, que esté confeccionada teniendo como base el pacto autobiográfico entre lector y autor, y que tenga una dimensión materializada en códigos figurativos. Son unos ingredientes que quedan al margen de los preceptos que definen la poesía de Vicente Cervera Salinas, donde se relatan las vicisitudes de un hombre único y humanista, con un lenguaje que trasciende la

⁴⁶⁰ -. *Ibíd.*, pág. 29.

realidad para verter el aparato sapiencial en su manera de entender y enfrentarse al mundo, donde subyace un plan existencial con el que acometer el curso de los días (*logos* vital), donde la realidad se presenta desde gradientes gnoseológicos y especulativos, donde la dificultad es un medio ascético sobre el que ir perfilando la belleza y la verdad:

Así que sería vano esperar de ella una poética cerrada y unitaria: los vagos contornos antedichos permitían una amplia diversidad de realizaciones estéticas, más o menos realistas, más o menos afectadas por los vislumbres epifánicos o las revelaciones alógicas, más o menos discursivas...⁴⁶¹

Al ser la línea de la experiencia el vector dominante, tiende a prevalecer la representación enlazada a una denotación, que crea un texto que se reconoce fácilmente en el contexto extralingüístico. Premisas todas ellas alejadas de los veneros cerverianos, donde reina una comunicación osmótica en lo connotativo y sus finalidades:

Esa realidad solo adquiere entidad plena en el interior de los versos, aunque consiente el establecimiento de correspondencias con lo que acampa fuera de ellos, de igual forma que ese sujeto sólo es así y no de ningún otro modo en el poema, y no procede identificarlo sin más con el autor.⁴⁶²

El modelo de la otra sentimentalidad, según señala Prieto de Paula, a la vez que incardina su confección al molde de la poesía de la experiencia, tendió a surtir unos resultados predecibles y, por otro lado, desarrolló una reproducción semiautomática de temas y actitudes. De manera progresiva, esta mimesis fue derivando hacia la reproducción de lo más banal en torno a la figura del sujeto como creador y descriptor de los entornos urbanos, de la expresión de una serie de sentimientos que quedan constreñidos en el molde de la masa, y una conciencia poética que pregonaba la participación en el mundo. Son todos ellos titubeos que no tienen cabida en el credo poético de Cervera Salinas, donde la arriesgada apuesta por la originalidad forja un poema reconocible como único.

El antólogo señala más matizaciones: entiende que la poesía de la experiencia no se fundamenta en teatralizar el yo poético en el poema, sino que consiste en verter la

⁴⁶¹ -. *Ibíd.*, pág. 31.

⁴⁶² -. *Ibíd.*

intimidad en el texto. El lenguaje, además, se pone siempre al servicio del proceso de recepción, por lo que el modelo de escritura se convierte en otro molde muy característico. Se solidifica una poesía que tiende al conservadurismo estético, que selecciona como rama comunicativa la accesibilidad en pro de la originalidad y la degradación de ese yo a los aspectos más anecdóticos del mismo. En el caso de la poética cerveriana, sí que encontramos vertida la intimidad en el poema, pero con otra serie de itinerarios: recordemos que el exorcismo poético de Cervera Salinas es un medio estoicista con el que iniciar la remontada catártica hacia la plenitud sentimental. No se trata de la exhibición banal de los sentimientos en escaparates-poema como mercadería, sino que se presenta como una ofrenda religioso-votiva que el poeta dona al lector.

El profesor alicantino bosqueja, frente a la figura del poeta sacralizado, la tendencia al abaratamiento, en pro de llegar a otro tipo de lector más común, a un bardo que se aferra a su sentir más individual, y donde se revela que estos poetas tienen una conciencia muy frágil. Desde ahí surge la necesidad de una intimidad mudable que queda radiografiada en el curso de la anécdota metamorfoseada en poema. En el hábeas poético cerveriano, en contraposición con los vectores de esta línea, hallamos un poeta no sacralizado, pero sí el vate como héroe ensayístico: se trata de un ser que recorre un camino sin importar demasiado el final del periplo, aunque sí que es trascendente el sendero que traza el pensamiento en tanto desarrolla su itinerario, deconstruyendo y metamorfoseando la realidad, para crear otra mudable y movediza en las sucesivas aproximaciones identitarias de raigambre platónica. Vicente Cervera Salinas no testimonia una existencia trivializada, sino que selecciona los momentos sublimes y catárticos que no dejan nunca indiferente a un lector activo: “El yo, sus estigmas y cicatrices, su entorno menor, su aguja de marear: tal es la razón del canto y del cuento de la poesía que se presentaría como modelo en los años ochenta y buena parte de los noventa.”⁴⁶³

La poesía del vate albaceteño se aleja de estos afanes, porque su misión no parte de anécdotas, sino de procesos de abstracción respecto al curso de las vivencias. En buena parte de sus obras aparecen apreciaciones instantáneas de las sucesivas aproximaciones del camino platónico hacia la idea cúspide, pero subyace una sentenciosa reflexión sobre el itinerario existencial a elegir y el que se ha de dejar en el olvido.

⁴⁶³ -. *Ibíd.*, pág. 33.

Dentro de los patrones de esta estética, el estudioso de la Universidad de Alicante señala la imposibilidad de acotar un molde artístico homogéneo. Por ello, enfatiza su interés en vehicular las características más comunes del movimiento, por ejemplo: el romanticismo de nuevo cuño con contención sentimental, las vivencias incardinadas al curso del marco urbano, el individualismo compatible: “[...] en la acepción habermasiana, la bandera del pensamiento lógico de dos siglos atrás, saltando sobre los cascotes de una modernidad cuyos maximalismos la condujeron a la autofagia y al fracaso histórico.”⁴⁶⁴

Asimismo, rotula el afán de poetizar el tiempo: la elegía adquiere nuevas vías de expresión y busca un nuevo diálogo con la tradición anterior; es la época de Sánchez Rosillo, de Fernando Ortiz, de Javier Salvago y de Miguel d’Ors. La ambición de poetizar el momento, por el contrario, en Cervera Salinas tiende hacia lo cíclico y el eterno retorno: frente a la discontinuidad y las calas fragmentarias hablamos de otra dimensión temporal que tiende a la unidad y a el panoptismo:

La raíz simbolista de los citados, y un lenguaje que aunaba su llaneza comunicativa con una probada capacidad para expresar la intimidad, fueron rasgos de muchos jóvenes. [...] De ellos los separaba, en todo caso, su orientación confesional, y un clasicismo en las formas muy lejos de las pretensiones rupturistas y de la centralidad del lenguaje.⁴⁶⁵

El antólogo reitera que hay un *leitmotiv* fácilmente repetible de esta estética en lo temático y en lo formal. Hay quien se salió de esa senda tan expeditamente imitable mediante los juegos gnoseológicos o el tono himnico, o el lenguaje de venero más inaccesible y la contemplación del propio tiempo desde miras más cercanas al momento experiencial y la reflexión filosófica. Aquí es donde tendría cabida la poesía de Vicente Cervera Salinas, porque en lo enunciado subyace una comunión plena con los dictados de su poética: hay un sustrato que hace referencia a un curso de vivencias, pero está presentado desde esquemas que revisitan tal fenómeno desde varios prismas con los que el yo enfoca la realidad; también el tono himnico es una línea vertebral que recorre esta poesía:

⁴⁶⁴ -. *Ibidem*.

⁴⁶⁵ -. *Ibid.*, pág. 34.

Los que salvaron con mayor eficacia los peligros referidos lo hicieron saliéndose de los caminos más trillados, mediante el ensimismamiento gnoseológico o la entonación celebrativa, cuando no mediante la sequedad del lenguaje o la dilución del temporalismo experiencial en especulaciones de cariz filosófico.⁴⁶⁶

El siguiente apartado aparece con el marbete de “Líneas de contestación al pacto realista”. El investigador advierte de que el auge de la poesía de la experiencia propició que en la vertiente receptiva ésta fuese aprehendida como una especie de caricatura. Sus enemigos tendieron a entenderla como una poesía de realismo de superficie, que cayó en el vacío de las formas estereotipadas, que no aportaba nada nuevo en el plano estético y la desvinculaba de los avances del siglo XX:

Desde *Descripción de la mentira* (1977), su poesía se ensimisma en un pesimismo filosófico relacionado con la idea de la muerte como perspectiva de la escritura, en síntesis armonizadora de un subjetivismo radical y de una orientación coral, que conforma una red de tupido simbolismo alimentado en el acervo colectivo de mitos, arquetipos y recurrencias tropológicas.⁴⁶⁷

El estudioso de la Universidad de Alicante destaca la figura de Julio Llamazares, autor de *La lentitud de los bueyes* (1979) y *Memoria de la nieve* (1982)⁴⁶⁸, donde recurre a la rememoración de la infancia subordinada a la historia y la autenticidad primigenia del ser. Se trata de una poesía que tienta el hibridismo y que en algunos momentos abraza la prosa. En Vicente Cervera Salinas, aunque más tardíamente, también es posible hallar la formalización prosaica en *La partitura* y la rememoración de la infancia, aunque con una orientación reflexiva sobre el proceso de aprendizaje del yo. Juan Carlos Mestre pondera más su atención en la dicción oracular e himnica, por ejemplo, en *Siete poemas escritos junto a la lluvia* (1982)⁴⁶⁹, *La visita de Safo* (1983)⁴⁷⁰ y *Antífona del otoño en el valle del Bierzo* (1986)⁴⁷¹. No obstante, en obras posteriores adopta un tono en el que la escritura es concebida como una apuesta visionaria, pero con matices solidarios. Reseña

⁴⁶⁶ -. *Ibíd.*, pág. 35.

⁴⁶⁷ -. *Ibíd.*, págs. 38 y 39.

⁴⁶⁸ -. Julio Llamazares: *La lentitud de los bueyes*, Colección Provincia, León, 1979 y *Memoria de la nieve*, Cántico, Burgos, 1982.

⁴⁶⁹ -. Juan Carlos Mestre: *Siete poemas escritos junto a la lluvia*, Colección Amarilis, Barcelona, 1982.

⁴⁷⁰ -. Juan Carlos Mestre: *La visita de Safo*, Colección Provincia, León, 1983.

⁴⁷¹ -. Juan Carlos Mestre: *Antífona del otoño en el valle del Bierzo*, Colección Adonais, Madrid, 1986.

también la figura de Antonio Colinas; se trata de un rapsoda que consiguió desvincularse del surrealismo y de sus usos para recalar en una poesía reflexiva y de sentimientos más directos, a la vez que se convertiría en mentor de los más jóvenes, como José Luis Puerto (ruralismo espiritualista) y Tomás Sánchez Santiago (evolucionaría hacia el poema desvertebrado y de lenguaje imprevisible). Finalmente, retrotrae el ejemplo de Concha García con su trilogía ginocéntrica [*Otra ley* (1987)⁴⁷², *Ya nada es rito* (1988)⁴⁷³ y *Desdén* (1990)⁴⁷⁴], donde se nos advierte de que esta poetisa incardina su foco de atención en la construcción de un yo caleidoscópico marcado por una especie de impostura existencial. Este venero de novedades tiene puntos de filiación con los esquemas constructivos de Cervera Salinas. Recordemos que por fecha de publicación está más próximo, y también por los intentos de salirse de la senda de lo canónico, en pro de una lírica más compleja, más experimental y original:

La ciudad acota al personaje y sus diversos espacios constituyen el hilo que ensarta las nonadas de su vida. La congruencia entre el mundo y el lenguaje exige una disposición verbal desarticulada, con elipsis oracionales y la eliminación de enlaces sintácticos que pudieran sugerir sentido al absurdo cotidiano.⁴⁷⁵

Otra de las líneas relevantes que se distanció del foco primigenio de la experiencia fue la emparentada con la reflexión ontológica. Esta praxis poética predica el despojado de las antiguas exuberancias, en pro de la esencia y la reducción del motivo argumental, pero éste ha de ser visado por los focos del conocimiento. Aquí bien pudiese estar circunscrita la poesía de nuestro cantor, porque su afán primigenio es el de cristalizar, a modo de eternidad, la esencia de las percepciones en tanto se rota, por el mecanismo de la reformulación, hacia un yo siempre renovado:

Hasta ese momento, el culturalismo había servido para dar cuenta de actitudes y emociones personales, presentadas mediante correlaciones objetivas para descongestionarlas de patetismo; ahora se procuraba hacer lo propio en un

⁴⁷² -. Concha García: *Otra ley*, Víctor Orenga, Valencia, 1987.

⁴⁷³ -. Concha García: *Ya nada es rito*, Barcarola, Albacete, 1988.

⁴⁷⁴ -. Concha García: *Desdén*, Libertarias, Madrid, 1989.

⁴⁷⁵ -. Ángel Luis Prieto de Paula (ed.): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia. Antología*, cit., pág. 40.

proceso de abandono de los grumos anecdóticos, de desertización de la mirada y, como en la poética de Jabés, de ausencia del mundo.⁴⁷⁶

Prieto de Paula señala que esto queda ejemplificado en el hermetismo y el eremitismo de José Ángel Valente, donde no se halla un precedente de los primeros sesentayochistas, sino que se trata de dos líneas que se dieron parejas en el tiempo. Sin embargo, precisa que los sesentayochistas más jóvenes sí que se acogieron al magisterio de Valente. Añadiremos que existen vínculos entre la doctrina de Valente y los enfoques cerverianos, como los motivos de la esencialización y los de la mística sincrética vehiculada a través de una reflexiva ascética.

Los poetas de los ochenta, que se proclaman seguidores de esta línea esencialista, quisieron llevar sus afanes a algo que concibiese la lírica más allá de un instrumento de conocimiento de la realidad foránea. Se trata de unas poéticas que predicán una lírica reflexiva, es decir, un quehacer que se incardina a la indagación cognoscitiva sobre realidades ajenas al texto. Aduce el ejemplo del poeta Miguel Casado, para el cual el éxito del texto lírico reside en la formulación de la afinación perceptiva y la depuración formal. También señala como ejemplos de este venero creativo a Olvido García Valdés, a Juan Carlos Suñén, a Ada Salas, a María Antonia Ortega y a Ángel Campos Pámpano. Propondremos nosotros también el ejemplo de Vicente Cervera Salinas, que utiliza esos mismos hábitos y que es coetáneo a los nombres citados, nacidos respectivamente Casado, en 1954; García Valdés, en 1950; Suñén, en 1956; Salas, en el 1965; Ortega, en el 1954 y Campos Pampano, en el 1957.

Las características de esta lírica son la desnudez retórica, la disminución de los elementos argumentales y una categorización que está vinculada con el propio concepto de poesía: Ángel Luis Prieto de Paula parte de la premisa de que los trovadores de la línea más ortodoxa de la experiencia centran su atención en aspectos constituyentes del cuerpo conceptual de la literatura; en cambio, los poetas de la reflexión cuestionan la literariedad de lo poético, con el regusto de la contradicción que lo emparenta con las dificultades propias de lo gnoseológico. Parten de premisas tan radicales como la que a modo de halo circunda la idea de que la poesía tenga entidad no literaria. La obra de Vicente Cervera Salinas es un producto estético de formulación híbrida, en cuanto que los textos tienen sesgo ensayístico y formalmente van ajustando su dicción a los esquemas proyectados en

⁴⁷⁶-. *Ibíd.*, pág. 41.

la misma *inventio*. Se trata de una literatura, la suya, confeccionada con impronta aperturista, ya que preludia y crea nuevos géneros⁴⁷⁷ que se interrelacionan y que dialogan entre sí, a la vez que quedan deconstruidos, para perfilar una nueva realidad poética: la cerveriana.

Asimismo, estos autores tienden al hibridismo (poemas en prosa, aforismos, fragmentos y lírica de frontera), predicán la ruptura de géneros, se afanan en una inspiración libre de la ilación del curso narrativo, huyen también de una referencialidad construida por un universo fácilmente reconocible por el lector, siguen premisas propias de Michel Foucault⁴⁷⁸ en cuanto que recurren a los límites de la representación para definir el mundo. Se alejan del uso meramente ornamental / funcional de los recursos del verso, en pro de la creación de un tipo de poesía más fría, que exige un lector más avezado y dispuesto a asumir los frecuentes cambios de percepción. Los elementos mencionados en este párrafo son todos ellos rastreables en la praxis creativa de Cervera Salinas. Por tanto, aseveraremos la filiación de la poesía cerveriana con este modo de concebir la creación.

El siguiente capítulo es el que aparece con el marbete de “La salida de la experiencia: convergencias poéticas.” Según relata Ángel Luis Prieto de Paula, el hecho de que de manera reiterada se fueran sucediendo los moldes de la poesía de la experiencia propició que cayese en un automatismo que no producía los efectos anhelados. Al igual que había sucedido con la lírica social allá en el medio siglo, ahora esta poética se había convertido en una retórica manifiesta: se trata de un fenómeno de conversión de lo semántico en la dimensión formal.

En estos poetas cambia el prisma desde la poesía centrada en la anécdota a una lírica centrada en la reflexión. Esto nos traslada a un punto de entronque con la creación cerveriana; Cervera Salinas bien pudiese ser concebido como un adelantado a su tiempo. Estos autores comienzan su periplo en un punto distante al modo de acometer el hecho poemático de Vicente Cervera, para acabar recalando en una suerte de poesía con preocupaciones gnoseológicas y con tintes que la llevan a un *logos* más pleno:

Si centramos nuestra mirada en autores como Carlos Marzal o Vicente Gallego, por citar algunos nombres paradigmáticos, observamos cómo se

⁴⁷⁷ -. Por otorgarles la dimensión ensayística y redefinirlos.

⁴⁷⁸ -. Vid. Michel Foucault: *Vigilar y castigar*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012 y *El orden del discurso*, Traducción de Alberto González Troyano, Tusquets Editores, Buenos Aires, 1992.

produce en ellos una deriva que, en sus últimos libros, aparece señalada por el tránsito de los modelos modernistas, el 27 mediosecular (Gil de Biedma, Francisco Brines) hacia otros modelos (entre los del medio siglo, en notoria la influencia de Claudio Rodríguez, muy presente en los mentados o en Miguel Ángel Velasco).⁴⁷⁹

Para que este proceso de salida de la experiencia se diese, tuvieron que confluír otra serie de circunstancias, entre los que cabe referir la aparición de los trovadores de menor edad, que sólo de manera tangencial abrazaron la poesía de la experiencia, como: Lorenzo Olivan, que se acerca gradualmente a una poesía reflexiva; Vicente Valero, sensitivo y contemplativo; Antonio Moreno que, aunque instaurado entre lo memorialístico y lo descriptivo, también incardina sus ansias hacia una lírica más desolada y de textura intrahistórica. En ese mismo plano entre el pensamiento y la contemplación cita a poetas como Álvaro Valverde, Jodi Doce, Julio José Cabanillas, José Mateos y Enrique García Maíquez (poesía de ámbito religioso, pero con matices no confesionales).

Muchos de los avances que aquí pregonan el investigador ya están en la obra de nuestro autor. Tendría entonces cabida la concepción del mismo como una poesía original y anticipatoria; por estos motivos, debería aparecer en las antologías que no la nombran. De hecho, en la cita que a continuación reproducimos, Prieto de Paula, como ya hiciese Luis Antonio de Villena, ve la renovación de la nueva generación poética, aunque no le otorga el marbete. Es cauto y prudente, aunque ha hecho la lectura del momento histórico-literario:

Para ellos la poesía tampoco podía quedar en mera representación de lo fenoménico, pero no asumieron la ausencia de paradigmas que se había adueñado de la creación lírica tras el ocaso teleológico conectado a la condición posmoderna. Si la poesía de la experiencia había hecho hincapié en traducir literariamente la vida moral del nuevo *hombre sin atributos* esencialistas, y la poesía reflexiva se aprestaba a entender la situación del ser humano en el vacío provocado por la disolución de las creencias pautadas, algunos autores ni anuentes, ni nihilistas, en el filo del siglo XXI, abogan por un mundo con sentido, que hallarán en el trascendentalismo religioso, unos, o

⁴⁷⁹ -. *Ibíd.*, pág. 43.

en la voluntad de operar sociopolíticamente en una realidad deshumanizada, otros.⁴⁸⁰

Sobre estos últimos bardos, Ángel Luis Prieto de Paula señala que erigieron una especie de conciencia crítica frente a la alienación y al sufrimiento que lleva parejo el capitalismo tardío. La creación que seguía este corte fue denominada como “poesía entrometida”. Por ello, los estudiosos vislumbraron en ella una especie de nuevo socialrealismo, aunque sin el lenguaje instrumentalizado. Vicente Cervera Salinas está fuera de esta línea.

Sobre esta poesía Prieto de Paula señala que no es posible crear un marbete taxonómico, porque las manifestaciones son muy heterogéneas. Sin embargo, acopla aquí a autores como: Juan Carlos Suñén, que escruta el contexto de manera crítica en torno al uso lingüístico por los focos del poder; Antonio Méndez Rubio, que propone una construcción poética fundamentada en desmontar el discurso consolidado; Enrique Falcón, quien:

ensaya una épica coral, antiidealista y retóricamente muy musculada, en que el individuo de la poesía tradicional queda subsumido en un sujeto colectivo que camina en una Anábasis redentora.⁴⁸¹

Siguiendo este curso de líneas paralelas y diferentes en la poesía de la experiencia, Prieto de Paula rotula que existen otras, pero que no pueden tener entidad taxonómica, porque se trata de meras anécdotas desamparadas de un corpus estético y de una identidad filosófica. Frente a las poéticas de los ochenta, Prieto de Paula concibe que existe un cambio de paradigma que se mueve hacia el fragmentarismo y el poema sin centro. También habla de la confusión del escenario poético en la actualidad, debido a la emergencia de líneas y a la ausencia de una de ellas con carácter superior desde algún tipo de jerarquía. Otro de los inconvenientes es la cantidad de antologías que en la actualidad están apareciendo, y que no contribuyen a aclarar el problema, sino que la falta de un criterio y la falta de miras retrospectivas agravan la dificultad:

⁴⁸⁰ -. Ángel Luis Prieto de Paula (ed.): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia. Antología*, cit., págs. 44 y 45.

⁴⁸¹ -. *Ibíd.*, pág. 46.

Si algo puede deducirse de la espesa red antológica es que la poesía pugna por salir del sendero referencial de la literatura para derivar hacia el territorio de la revelación, allí donde ya no son suficientes ni el logocentrismo –las argollas del pensamiento encadenado– ni la figuración –las que atan al poema a una realidad fenoménica.⁴⁸²

No señala, por tanto y como lo hiciera Luis Antonio de Villena, el resto de perfiles que conforman el entramado actual de la lírica; por consiguiente, no nos es posible acoplar la figura de Vicente Cervera Salinas a estas nuevas líneas emergentes.

2.5.1-. Conclusiones.

Ángel Luis Prieto de Paula, en sintonía con lo que propone en otros libros de crítica literaria y de otros estudiosos, aboga por el concepto continuista y abarcador de Poetas de la Democracia o Generación de la Democracia, como abiertamente la llama Juan José Lanz⁴⁸³. Adscribe a ese marbete a los poetas que nacieron entre el año 1954 y 1968. Afirmamos que Vicente Cervera Salinas cumple este precepto y que, por tanto, podría formar parte de este perfil categorizador. El problema radica en saber qué ocurre con los vates que nacieron con posterioridad a esa fecha.

Ya objetamos que somos partidarios del concepto de Generación Poética de 2000, donde es perfectamente admisible la incorporación de Cervera Salinas, y donde se testimonian los cambios que realmente están operando en la poesía actual. Si observamos la perspectiva con la que se confecciona el estudio, veremos que Ángel Luis Prieto de

⁴⁸² -. *Ibíd.*, pág. 48.

⁴⁸³ -. No sólo lo expone abiertamente en Juan José Lanz: *La poesía durante la democracia y la generación de la democracia*, Devenir ensayo, Madrid, 2007, donde reúne una serie de artículos que previamente había confeccionado sobre el tema, sino también en Juan José Lanz: “Luces de cabotaje: la poesía de la Transición y la generación de la democracia en los albores del nuevo milenio” en *Monteagudo*, n. 13, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2008, 3ª época, págs. 25-48. En este último estudio explica la necesidad del marbete por ser el periodo de la democracia un punto conciliador en el que hay un circuito de convergencias de autores que proceden y surgen de diversas estéticas y las rastrea hasta la inmediata actualidad. No obstante, también advierte en ese último artículo de que los nuevos nombres que han aparecido en torno al comienzo del siglo XXI forman parte de otro momento histórico: “En los años finales de la Transición y hasta mediados de los 80 comienzan a incorporarse al mundo poético una serie de jóvenes autores nacidos en la segunda mitad de los años 50 y a comienzos de la década siguiente que han vivido en plena adolescencia la muerte del dictador y la transformación democrática de España. Ellos integran lo que, sin otorgar ningún sentido dogmático ni restrictivo al término, puede denominarse como “Generación de la democracia”. Es en torno al primer lustro de la década de los 80, cuando estos autores comienzan a dar a conocer sus primeras obras poéticas y a hallar cierto eco en los medios de comunicación cultural, atentos a la formación de un nuevo canon literario acorde con el nuevo sistema recién instaurado.” (Pág. 38)

Paula detecta el momento de ruptura generacional, pero no lo clarifica desde ningún sistema de acotación que circunscriba los nuevos nombres a una filiación nominal.

La manera de enjuiciar de Ángel Luis Prieto de Paula disiente de la de Luis Antonio de Villena, aunque comulga con la de Juan José Lanz y con la de Rafael Morales Barba. Estos dos últimos autores proponen la explicación del hecho literario desde la sintomatología continuista y conciliadora: ven el cambio dentro de la historiografía literaria, pero no se atreven todavía a emitir el nuevo veredicto; se limitan a señalar los novedosos veneros respecto a la poesía de los ochenta.

En los primeros momentos ha disertado sobre cuestiones tan variopintas y necesarias como la discusión sobre el método generacional y la necesidad de clarificar unos criterios de selección. Posteriormente, el autor se ha afanado en explicar el momento poético de cruce entre los que llegaban, los que permanecían y los que, por el contrario, se reinventan. Explica que la línea dominante fue la de la experiencia, de la cual reseña sus características fundamentales y explica cómo se van dando los cambios que empezaron mucho tiempo antes de 1975. La poesía de Vicente Cervera Salinas, que no tiene cabida dentro de este paradigma, formaría parte de la otra línea que también se dio en esta época y que busca un lector más sibarítico. Me refiero al estilo que Prieto de Paula define como el tendente al despojamiento y al intelectualismo enjuto.

La lírica de nuestro creador, frente a lo que imperaba en aquel contexto, optó por una serie de poemarios que se valieron de un aparato gnoseológico personal y por la dicción himnica, por celebrativa con los dones de la vida y por el canto esperanzador. Se contempla el propio tiempo, pero con visos a la eternidad; se exhibe lo sentimental, pero desde una reflexión que lo incardina hacia algo que tiene un sentido más trascendental. Se trata de una lírica que predica la reflexión ontológica, que ostenta el despojamiento de las exuberancias de antaño en la estética culturalista y la reducción a un argumento que es entretejido por el acceso al conocimiento. De esta línea, que se dio paralela a la de la experiencia, aunque no eclipsó, formarían parte autores como Miguel Casado, Olvido García Valdés, Juan Carlos Suñén, Ada Salas, María Antonia Ortega, Ángel Campos Pámpano y Vicente Cervera Salinas.

Es posible hallar más convergencias con las claves constructivas cerverianas, por ejemplo, las nuevas proyecciones de género para la formalización del poema, un universo referencial que no sea fácilmente reconocible por el oyente, el ser un producto estético de corte más frío y racional que exige una mayor cooperación del lector, los referentes más distantes y sin un reconocimiento tan inmediato.

El estudio se cierra disertando la nómina de nuevos artistas y de los nuevos veneros que están abriendo el modelo constructivo, respecto a lo que sucedía en los años fuertes de la línea de la experiencia. Concluiremos que el autor acierta a ver esa transición, pero no acuña ningún lema o marbete que sirva de paradigma para clasificarlos. Son formas de acometer el hecho poético que ya se concilian con lo que Luis Antonio de Villena pautó como claves creativas de la Generación Poética de 2000.

2.6-. La poesía de Vicente Cervera Salinas versus *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*, de Martín Rodríguez-Gaona.⁴⁸⁴

No puede faltar un capítulo en el que se traten factores circundantes a modelos de pensamientos que rigen los diseños constructivos del poema. Necesitamos un epígrafe en el que se estudie cuáles son los agentes que matizan la culminación del hecho poético en términos comerciales y políticos, así como dirimir las relaciones entre los mismos. Nuestro propósito es disertar las líneas fundamentales de un contexto referencial más allá de los movimientos literarios en exclusiva, y posteriormente anexionar o rebatir la posible comunión del credo cerveriano con lo esbozado.

La obra de Martín Rodríguez-Gaona, más allá de sus incursiones sobre movimientos poéticos, asesoría de la Residencia de Estudiantes de Madrid o sus labores de traductor y de creador, es relevante porque comienza escudriñando las huellas de la nueva sensibilidad en torno a los poetas que van emergiendo. También rastrea la interrelación entre la poesía y las transformaciones demográficas que se están viviendo en la sociedad del momento; indaga en temas tan controvertidos como el concepto de pluralidad y la aparición de otro tipo de escritura, en la definición de lo posmoderno y sus posibles acepciones, así como el posterior traslado de esta problemática al territorio español.

De la misma manera, palpa las cuestiones interesantes de la recepción de lo posmoderno en el contexto de las vanguardias en España; estudia desde el concepto de la posmodernidad la última poesía escrita en nuestro país; investiga sobre los estilos plurales y sus protagonistas a lo largo del devenir de la historia literaria. Posteriormente, centra

⁴⁸⁴ -. Vid. Martín Rodríguez-Gaona: *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*, Caballo de Troya (sello de Random House Mondadori), Barcelona, 2010, primera edición.

sus afanes de exploración en un estudio del mercado, para sugerir algunos apuntes sobre la etiología de la aparición de los híbridos. Finalmente, intenta radiografiar un circuito de convergencias, en torno a la poesía como centro, sobre conceptos tan dispares como la nueva ciencia, lo pop o las otras identidades que están surgiendo.

Martín Rodríguez-Gaona dilucida de manera descarnada la realidad cultural de acuerdo a vectores sociopolíticos y económicos. Se trata de un ensayo en el que, a través del concepto de posmodernidad y su irrupción en el ámbito hispánico, va dirimiendo cómo realidades conceptuales, como el neocolonialismo cultural estadounidense –depredador atroz de todo lo genuino–, el neoliberalismo capitalista y la masificación de la cultura han traído, en su afán de llegar a la masa, el abaratamiento de todos los productos culturales.

El ensayista acierta a señalar que es un fenómeno que se halla en todos los órdenes de la vida, es decir, es el proceso por el cual, por ejemplo, en el pop hemos pasado de grupos como Led Zeppelin, pasando por Sex Pistols, a fenómenos como las Spice Girl. Lo mismo ha ocurrido en el terreno poético, donde hallamos, en los sesenta, un claro venero experimental-artístico para derivar, con posterioridad, en la llamada poesía de la experiencia, donde queda patente el acercamiento al lector común y el perfilado de un arte que se desliga de lo experimental-artístico, para congraciarse con el hombre de la calle.

Rodríguez-Gaona entiende que el quehacer poético se rige por un canon parasitario que mide el acierto estilístico por postulados de éxito económico. Todo ello va parejo a la mercadería del simulacro de la cultura, donde se convierte al poeta en un ser que ha de aparecer, para su explotación mediática, con los agentes institucionalizados (políticos, famosos...). La literatura –y Vicente Cervera Salinas como manifestación sincera de la misma– está alejada de estos roles; la expresión artística es un trabajo que se erige en silencio, y que ha de estar lejos de la farándula, de la explotación mediática, de la foto con los famosos, de la exhibición pública, de la conquista de los medios de comunicación y, sobre todo, ha de ser algo filiado con la humildad y la honestidad.

La realidad es otra, porque no triunfan los verdaderos artistas, sino que lo están haciendo los auténticos secuaces, que se arrodillaron a los itinerarios institucionalizados, y que conciben que entrar en esta dimensión consiste en desfilarse mediáticamente y vender lo que sus editoriales les han programado o sugerido. Confiemos en las pequeñas editoras, en las pequeñas comunidades lectoras, en los textos híbridos, en los humildes con moderadas aspiraciones que van metamorfoseando esta realidad.

Nosotros nos centramos en estos capítulos primeros, y dejaremos a un lado la parte de la obra que enfatiza su interés en cuestiones aledañas a poéticas particulares, como por ejemplo: “En los límites del determinismo posmoderno. *Las afueras*, de Pablo García Casado”⁴⁸⁵. Lo mismo ocurre con el tercer capítulo de este volumen, en el que el investigador va recorriendo una serie de conceptos y realidades que extralimitan las miras y focos con los que esta tesis está delimitada, dilucidando asuntos como la comunidad poética y los nuevos medios tecnológicos (que se proyecta como una suerte de debate acerca de la deshumanización por cuestiones emparentadas con la crisis de las letras y la emergencia de las realidades virtuales)⁴⁸⁶; o bien, el nuevo canon y la interrelación de la poesía con las nuevas tecnologías y la figura del receptor en las comunidades lectoras (donde se perfila el concepto de humanismo como foco de resistencia a las sociedades postindustriales y los valores nobles que sobreviven en los receptores, frente a los atropellos y barbarie de las nuevas redes sociales y lo desvirtuado)⁴⁸⁷.

Comienza Martín Rodríguez-Gaona, en “Introducción. La poesía española frente a los desafíos de la nueva era”⁴⁸⁸, reincidiendo en la problemática del concepto de posmodernidad en la literatura española, concretamente en la poesía hispana. Observa cómo ya en los últimos veinticinco años del pasado siglo había un desajuste entre el concepto de posmodernidad y la referencialidad a la que se había acoplado. Asimismo, en la realidad literaria hispánica existe un punto más de desajuste contextual entre el vocablo, la realidad y los cambios sociales que se exigen para su puesta en marcha: nos referimos a la herencia cultural que dejó el periodo de la dictadura y a la desvirtuación que operó sobre esta noción.

En toda suerte de fenómenos culturales, el concepto se ha permeabilizado en la cultura y está presente en la misma. Si nos acercamos al espectáculo que nos brinda la sociedad actual, observaremos que la asunción del pensamiento posmoderno se nos manifiesta como el cese del rol del artista que creaba una obra trascendente, para metamorfosearse ahora en el creador que pone su énfasis en la productividad. Existe, por consiguiente, una clara simbiosis entre esta nomenclatura, su modo de acometer el arte y lo que Martín Rodríguez-Gaona llama capitalismo neoliberal. Sin embargo, si nos acercamos a la compleja figura de Vicente Cervera Salinas, repararemos en que sus

⁴⁸⁵ -. *Ibid.*, págs. 113-116.

⁴⁸⁶ -. *Ibid.*, págs. 185-203.

⁴⁸⁷ -. *Ibid.*, págs. 209-238.

⁴⁸⁸ -. *Ibid.*, pág. 9.

ambiciones circulan fuera de estos esquemas programáticos: en sus cincuenta y cinco años tan sólo ha escrito cuatro poemarios y el que adviene de camino: él no ha estado luchando para que su obra conquiste o ambicione la fama, sino que han sido los parámetros de su misma calidad los que la han encumbrado; finalmente, nuestro vate concibe la figura del poeta como un ser con capacidades excepcionales, y su ambición nunca ha sido la de triunfar económicamente como reconocimiento, sino la de confeccionar un producto artístico superior en el que reescriba la identidad de su rostro desde innumerables perspectivas.

En el foco de la poesía, el investigador afirma que, debido a los envites entre los poetas de la experiencia y los de una mirada más trascendente, ese cambio tuvo un desarrollo larvario. De hecho, su afirmación es tan rotunda que asevera que lo que podría haber sido un buen combate intelectual sobre la asunción de la problemática –entonces epifánica– se convirtió en un enfrentamiento en términos de mercado: se trataba de triunfar (ser vendido), a la vez que manejado por el dictado de lo que las instituciones culturales pregonan como arte. Vicente Cervera Salinas irrumpe en un escenario poético que es posterior al de estas repercusiones. Asimismo, cualquier persona que conozca a nuestro hacedor estará en condiciones de aseverar que la prudencia cerveriana está alejada de confraternizar con la polémica. El trabajo de Cervera Salinas es una labor que circula fuera de los parámetros mediáticos y de los circuitos programados: en nuestro caso el artista es un ser que se debe al perfeccionamiento ascético-espiritual, y que aspira a una mística muy personal, con la atención siempre puesta en el lector al que trata de iluminar. Los que tuvimos el privilegio de asistir a sus clases siempre intuimos que Vicente Cervera Salinas no quería alumnos, sino discípulos que él, a modo de guía, conducía hacia el *aleph* o *panóptico* de la literatura.

Para Martín Rodríguez-Gaona, esa encrucijada de caminos es un punto de revelación de lo que estaba sucediendo en las entrañas del sistema: se trataba de una puesta en escena de una articulación maniquea que exhibía, de acuerdo a lo que pauta la civilización del espectáculo, un desfile de nombres, de tendencias –siempre más allá de la calidad y del texto en sí– que llegó a cobrar más protagonismo que la propia obra del poeta. Se va viendo así cómo caminaban de manera pareja unos determinados entornos sociales con el mundo de las letras, ya que siempre existió una afinidad presupuestaria, donde también empezó a tomar cuerpo la publicidad aliada al fenómeno descrito. Para Rodríguez Gaona todo queda reducido a lo siguiente: “[...] involuntariamente daban cuenta de un peculiar estado de la cultura en la sociedad posindustrial: el ocaso del lector

burgués y del pensamiento ilustrado”⁴⁸⁹. Cervera Salinas, independientemente de la no pertenencia a ese movimiento poético, nunca ha necesitado de la propaganda mediática, ni del desfile referido. Si observamos su *Facebook*⁴⁹⁰, advertiremos que muchas de las noticias que han aparecido –y ya no sólo de su obra poética– las han subido los propios lectores. Es la humildad propia que se deriva de la praxis del humanista.

No se trata de un fenómeno que emergió en ese punto en concreto del devenir, porque, esbozando la realidad con perspectiva diacrónica, observamos que comenzó a gestarse en el punto en el que caían y se dismantelaban las instituciones del Antiguo Régimen, donde se preludió la disociación –allá por el fin del siglo XIX– de la burguesía con la artes, para que ya después de la caída del Muro de Berlín emergiesen esos nuevos ricos, tecnócratas o especuladores financieros, que cimentarían el divorcio definitivo entre el humanismo y la alta burguesía. Cabe señalar que la poesía de Cervera Salinas, en cualquiera de sus libros, se erige como un foco de resistencia en el que sobrevive el artista puro: frente a este nuevo e irrisible mundo donde sólo tiene valor lo que dictamina el dinero, hallamos en la efigie de nuestro hacedor a un ser íntegro que no tiene otra aspiración que la de la humildad y la conquista de la palabra, para dejar testimonio de que habitó con hondura y sinceridad esta tierra.

Insiste Rodríguez Gaona en que el fin de la Guerra Fría acabó con todos aquellos opositores que propugnaban la buena conciencia y el compromiso progresista; el resultado de ese desencuentro se traduce ahora en una especie de mitificación y jerarquización social de acuerdo al éxito económico. Esos mismo tecnócratas y especuladores, desvinculados de cualquier compromiso ético, manejan el tinglado de marionetas sobre el que se sostiene el mercado editorial. Surge una nueva aristocracia mediática, es decir, los criterios de calidad artística pasan a un muy segundo plano para erigir como preponderante el éxito en el mercado. En la lírica de nuestro vate prima como gradiente fundamental la calidad: cualquier lector que se acerque al quehacer poético de nuestro cantor apreciará que se trata de una poesía de arte supremo, hecha por una persona con una educación interdisciplinar, con un caudal de lecturas y de vivencias amplísimo, que busca la conciliación y que da cuenta de la complejidad de la gnoseología. Sus fines van encaminados por otros itinerarios, donde lo que importa es ser fiel al ideal del héroe ensayístico: disfrutar del viaje, independientemente de dónde se llegue, pero ser sincero y siguiendo siempre todas las fases que exigen los procesos.

⁴⁸⁹ -. *Ibíd.*, pág. 11.

⁴⁹⁰ -. *Vid.* <<https://www.facebook.com/vicente.c.salinas.5?fref=ts>> (26-01-2017)

El actual sistema cultural es un cruel reflejo, aunque clarividente, de una sociedad postindustrial que se ofusca en la aplicación de ese capitalismo neoliberal, donde se termina reduciendo la función de lo artístico a lo utilitario: “el arte y las letras como mercancía o propaganda”.⁴⁹¹ El investigador recalca aquí lo nocivo que puede resultar esto al convivir en una democracia y, sin embargo, crear esa tendencia a la homogeneización. La poesía de Vicente Cervera Salinas no está concebida para llegar a la masa, sino que es un producto de un corte elevado que exige una preparación para acceder a su mundo. No son libros hechos para diletantes, sino que responden al intento de una comunión entre creador y lector sobre los itinerarios posibles en la consecución de la perfección de las almas.

Trasladando lo disertado a la promoción de poetas que ahora surge, revela la persona que confecciona ese volumen que en ellos se evidencia una suerte de cambio – reflejo palpable de esa posmodernidad que se debiere haber asumido antes–, propia de quienes ya han sido educados en los sistemas posestructuralistas y posmodernos. Recordemos que se trata de trovadores⁴⁹² que se han criado en una civilización guiada y comunicada en términos de globalización por internet y los ordenadores, que han conocido los sucesos traumáticos de las Torres Gemelas y de la Estación de Atocha. Surge un nuevo lector a raíz de esos acontecimientos señalados y, por tanto, se exige una nueva manera de crear.

El estudioso advierte de que, para el caso de la poesía, se requiere un lector avezado y alejado del común de la masa. Se trata de un producto confeccionado para un sector muy minoritario y que se aleja del ciudadano medio que carece de tiempo libre y de una formación espiritual y académica, que le brinde el acceso satisfactorio que exige el conocimiento de lo poético en el plano de la recepción. Aquí es donde la poesía se manifiesta como un ejercicio importante, porque “en su función de metalenguaje, representa una crítica y una ruptura de lo dominante, y ésta es probablemente su importancia y la raíz de su vigencia”⁴⁹³. Son innumerables las distracciones que brinda una sociedad mediática, dentro de la civilización del espectáculo, que programa la vida de sus habitantes. Escoger la poesía significa resistir y la elección de los versos de Vicente Cervera Salinas es eso mismo, pero llevado a un régimen de troquelado más sibarítico y más exigente. Se trata de unos poemas confeccionados con una impronta muy personal,

⁴⁹¹ -. Martín Rodríguez-Gaona: *op. cit.*, pág. 12.

⁴⁹² -. Nacidos del 1975 a los años noventa.

⁴⁹³ -. *Ibíd.*, pág. 13.

en los que convergen el afán del poeta por retratarse en el movimiento e ir perfilando su silueta en una definición donde siempre se está en transición hacia un yo más verdadero. Tienen cabida aquí problemas filosóficos y el mismo retratado se vehicula desde prismas caleidoscópicos, que exigen la actividad de un lector al que no sólo se le pide llegar, sino cooperar. En nuestro cantor siempre sobrevive la esperanza sobre el enfoque nihilista.

Dentro de los rasgos que configuran esta nueva generación de poetas, Rodríguez Gaona pautó una serie de condicionantes sociales y formales como reflejo de lo que late en el concepto de posmodernidad: la escritura artística se rige por el consumo inmediato: “el sistema en su exclusividad comercial, no brinda espacios para difusión, la reflexión y la institucionalización de propuestas complejas o formalmente exigentes.”⁴⁹⁴ En el caso de que surjan nombres de relevancia dentro de este panorama, van a pasar desapercibidos ante la avalancha de publicaciones de calado comercial que tienden a homogeneizar. Como válvula de escape al programa comercial, hallamos a un grupo de poetas que opta por el trabajo para pequeñas comunidades lectoras, porque lo percibe como algo más gratificante que someterse a los designios de la crítica emparentada con lo comercial. Esta misma ha sido la actitud del vate albaceteño: un ser beligerante frente a los dictados del consumo, que ha manifestado deberse a su obra, a sus lectores y que se mueve en los círculos en los que su presencia resulta deseada, fuera de los designios programáticos de lo lucrativo y de las diatribas verbales estériles.

El ensayista señala que el plan se fundamenta en una concepción de lo posmoderno que sea plural e incluyente, que tiene como fin dar cuenta de experiencias que van desde el trascendentalismo a lo performativo: “¿Tiene el mismo significado la utilización de dicho concepto para las obras de Juan Eduardo Cirlot (Barcelona, 1916), Luis García Montero (Granada, 1958) y Sandra Santana (Madrid, 1978)?”⁴⁹⁵ Dentro de los postulados, Rodríguez Gaona intuye que, a diferencia de lo que ocurre en la literatura estadounidense, alemana o francesa, en España el concepto de lo posmoderno tiene un acicate que le hace sortear el debate más allá de los guetos académicos, o de los mundos contraculturales, y está en la batalla social y en el propio confrontado político, así como la interacción con el público. Fundamentalmente se sustenta en que en España todavía existe un aprecio por la verdadera cultura, ya que la clase media, por el conocimiento sombrío de los avatares históricos, tiene muy claras las diferencias que existen entre una sociedad alfabetizada y la otra de índole menos próspera. En España debemos señalar que

⁴⁹⁴ -. *Ibíd.*, pág. 14.

⁴⁹⁵ -. *Ibíd.*, pág. 15.

en ese ámbito poético sigue habiendo un apoyo de curso estatal y una mínima difusión desde los focos periodísticos. Esto posibilita una presión para el mercado editorial y una responsabilidad para las instituciones públicas. Ese rol, que en nuestro país ha desarrollado la cultura democrática, es perceptible en la dimensión que como fenómeno de recepción podemos hallar entre un público femenino y el peso gravitatorio que está ejerciendo internet⁴⁹⁶, ya que ha posibilitado la distribución de una serie de propuestas creativas, que circulan por los márgenes de lo propiamente cultural, y el esbozado crítico de otros círculos y formas de prestigio literario más allá de los ortodoxos y definidos.

De esta forma, el sistema de recepción que Rodríguez-Gaona define como más “eficiente, descentralizado y participativo”⁴⁹⁷ cuestiona directamente el circuito lineal de los premios literarios, el abuso de la representatividad política y los excesos propios de un mercado que minusvalora la calidad y que va a lo seguro. Cervera Salinas ha sufrido estos mismos devaneos. Su actitud plenamente humilde, así como su falta de ambición, han tenido mucho que ver con su ausencia en la repercusión mediática y su marginalidad en el canon. Sería espinoso afirmar que es responsabilidad de Vicente Cervera Salinas el que sus productos poéticos no hayan aparecido insertos en lo que sería el ideario oficial del canon, porque no se ha permeabilizado con lo que se pauta para triunfar. Como contrapartida positiva, enfatizaremos que la ya citada prudencia cerveriana, aliada a una equilibrada paciencia, han incardinado su línea de trabajo hacia lo artístico, sabiendo que llegará el tiempo, al margen de las pretensiones del autor y de los vaivenes del mercado, en el que lo evidente hable por sí solo.

El investigador asevera que la aparición de espacios comerciales como *Amazon*, el libre acceso a crítica especializada, o a revistas que disertan sobre estos temas y que dejan abierta la participación del lector para orientar a otro tipo de consumidores, ha propiciado que las plataformas lucrativas se hayan tenido que doblegar a una recepción que exige calidad y que no es conformista con lo que se le presenta.

También se doblegan las directrices que desde la política se señalan como viables dentro del entramado cultural. Ya no sólo hablamos de calidad, sino que se trata de una producción más plural y de gustos más diversificados. Otro de los problemas tiene que ver con la brecha digital entre dos radicales opuestos: la cultura letrada y la cultura digital. Vicente Cervera Salinas, que en un principio comenzó publicando sus poemarios en

⁴⁹⁶ -. Rodríguez Gaona asevera que la democratización de internet ha permitido la difusión de esa literatura femenina y la recepción de la misma.

⁴⁹⁷ -. *Ibíd.*, pág. 16.

formato código, se verá obligado a habilitarlos en formato digital. El que haya habilitado un *Facebook*⁴⁹⁸, en el que se proclama como escritor, supone un punto de apertura hacia esa dimensión no mediática, pero sí pública.

Rodríguez-Gaona ve en la interconexión virtual que brindan las redes sociales e internet una herramienta que posibilita lazos comunicativos entre el hablante poético y su oyente activo. Obsérvese que estamos utilizando deliberadamente el concepto de “hablante” y no el de “emisor”, así como el de “oyente” y no el de “receptor”, porque gracias a ese nuevo circuito de comunicación se están combatiendo los excesos propios del mercado de esas sociedades postindustriales y la pasividad que implica el control. Se trata, a través de la simbiosis comunicativa entre lector y creador, de una dinámica que proyecta un descifrador individualizado que se está alejando del alineamiento que sufre la masa:

El paso decisivo del siglo XX al siglo XXI representa, entonces, para el mundo de la cultura, una transformación desde los actuales mercados de producción masiva a otros de producción individualizada (fuera del caso de los blogs de poesía y crítica, el *mooding* informático, el *tunning* automovilístico y la cultura *deejay* son alguno de los ejemplos más visibles de esta incipiente *mass customization* / personalización masiva).⁴⁹⁹

La poesía de nuestro rapsoda, amparada en las teorías que superan la inmanencia textual y ahondan en la explotación de la figura del receptor, propone una comunión a la vez que un itinerario existencial hacia la perfección. Vicente Cervera Salinas no ambiciona la mediocridad a través de la conquista de la masa, sino que busca un tipo de receptor, al que obviamente prepara, pero al que también lleva a una dimensión superior.

Desde un entronque humanístico, Rodríguez-Gaona expone que la lírica se ha de manifestar como un reto para unir a los clásicos con los posestructuralistas, a las voces de los cantores de antaño con los nuevos avatares tecnológicos: pese a su elitismo, la poesía está interrelacionada con fenómenos como la economía y la tecnología. Vemos en la lírica una suerte de aventura en la que persiste la alternativa al ostracismo y al mero entretenimiento programático. Se trata de un perfilado que proyecta su eje de condiciones sobre facetas tan distantes como la reflexión, el contacto interpersonal o la memoria, pero

⁴⁹⁸ -. Vid. <<https://www.facebook.com/vicente.c.salinas.5?fref=ts>> (25-01-2018).

⁴⁹⁹ -. Martín Rodríguez-Gaona: *op. cit.*, pág. 18.

sobre todo la constante reformulación. Una poesía que cambia con el devenir, que se mimetiza con el tiempo que le ha tocado vivir y que critica ese espacio para después reinventar uno nuevo. Así, en Vicente Cervera Salinas conviven realidades tan dispares: el hermanamiento humanístico, que rinde culto a los más variados sistemas filosóficos, el caudal de un ideario cultural que él siempre vislumbra para la reinención de su yo, el enfoque poliédrico desde el que va creando un retratado en movimiento camino hacia la perfección, el juego de las máscaras literarias y la conversión del texto en un circuito de realidades plurales, que cifran un sistema original de presentar el relativismo. Son todos ellos factores que crean un tipo de arte experimental, que si bien dan cuenta de su incursión en la posmodernidad, pero también predicen su distanciamiento de la banalización de la cultura. No es de extrañar que esta poesía –sobre todo en sus primeros momentos– se apegue con sus peculiaridades a los presupuestos de los Novísimos.

En el capítulo que aparece bajo el marbete de “Posmodernidad, humanismo y redes en la última poesía escrita en España”⁵⁰⁰, Rodríguez Gaona dirime que los finales de siglo son unas épocas de desconcierto en lo que se refiere a la literatura. Se deja atrás una época en la que el hastío emerge, y donde surgen las nuevas vías ensayísticas que deja lo desconocido y la sensación de estar en otra dimensión histórica. En España el autor lo ejemplifica con unas obras literarias, que él considera renovadoras, de unos poetas que tienen miras de ruptura, afanes de independencia, que expresan sus intuiciones sobre asuntos controvertidos. Sin embargo, ese grupo de rapsodas se define por ser una escogida caterva de sujetos que anhelan un arte alejado del éxito económico o el prestigio social, según prescribe el ritmo de esa sociedad posindustrial. Tratan de ser hacedores que han conquistado su pequeño grupo de lectores, con una poesía fundamentada en la experiencia humana y con un afán de renovación que se sirve de las nuevas tecnologías en la variedad de planos posibles.

Todo esto se puede hallar en la lírica de nuestro compositor: antes del cierre de ese siglo, hallamos a un Vicente Cervera con una poesía de adscripción controvertida y con una dimensión que goza de ciertos puntos analógicos con la estética de los Novísimos. Sin embargo, si la confrontamos con las obras aparecidas en este milenio, hay un cambio: los temas y preocupaciones pudieran ser los mismos, pero la creación responde a unos parámetros constructivos más interrelacionados con la dimensión ensayística. Lo mismo diremos del desfile de Vicente Cervera Salinas por la dimensión mediática, que nunca ha

⁵⁰⁰ -. *Ibíd.*, pág. 21.

existido ni existirá. El escaldo trabaja fuera de ese rol y se entrega a esas pequeñas comunidades lectoras en las que se siente arropado.

El vate albaceteño se ha dedicado a la obra bien construida, con sus silencios, con sus pausas y con sus tiempos de espera, para que la sinceridad brote. Nunca fue una persona que se precipitase en sus reacciones: sus postulados éticos tienen un reflejo estético. Así es como comulgan fondo y forma en los ejes textuales y extratextuales.

Los escritores del nuevo siglo aparecen como una renovación esperada, aunque su irrupción se ha producido en un momento de crisis: “[...] en el que día a día se vive una pugna feroz entre la literatura como entretenimiento (economía de mercado) y los coletazos del proyecto emancipador ilustrado (humanismo).”⁵⁰¹ El investigador señala que los resortes enunciados son palpables en las sucesivas emisiones de los *mass media*, donde de forma arbitraria, sin ningún tipo de distingos entre géneros mayores y menores (o si se quiere entre gustos de amplio alcance y los minoritarios), se exponen fenómenos comerciales, hechos políticos, las listas de los *best-seller* o la prensa amarilla. Efectivamente, a pesar de que los poemarios últimos y más auténticos de nuestro vate ya vieron la luz en el periodo de crisis al que hace referencia Rodríguez-Gaona, Cervera Salinas es un creador que todavía sigue fiel a los ideales del humanismo y, por tanto, a ese principio emancipador.

Concluye Rodríguez-Gaona señalando que se trata de un mundo gris, en el que hay una tendencia a la homogeneización que precisa la masa tecnologizada, y que los bardos del nuevo siglo han de luchar en ese contexto distópico. El sistema insta a sobrevivir con pocas aspiraciones dentro del panorama literario, y la modestia parece la recompensa más loable, porque el régimen que sólo mira por y para el libre mercado no distingue entre creadores y receptores. Por consiguiente, se predica como necesaria la subsistencia en un método de pequeñas subvenciones o de las grandes firmas en los soportes mediáticos. Los creadores de esta lírica del siglo XXI han dejado constancia de su lucha contra la vorágine de la sociedad posindustrial que ha creado la posmodernidad en este plano.

Cervera Salinas no vive –y por tanto no lo necesita– de la literatura. Eso redundaría en una libertad a la hora de publicar, porque no le es menester para sobrevivir ni para promocionarse. Además, su actual posición como Catedrático de Literatura Hispanoamericana, en lo que se refiere al canon poético, lo ha favorecido y perjudicado

⁵⁰¹ -. *Ibíd.*, pág. 24

a un mismo tiempo: el hecho de que su labor de investigación se circunscriba a la Literatura Hispanoamericana ha propiciado que en determinados sectores lo encasillen creativamente como a alguien apegado a esa realidad; en cambio, sabemos que otra serie de lectores han accedido a su obra poética a raíz de haberse deleitado intelectualmente leyendo su obra ensayística. Son las controversias propias de cualquier labor que se desarrolla.

En el subapartado que lleva por título “0.0. Como decíamos ayer: los poetas y la nueva sensibilidad”⁵⁰², Rodríguez-Gaona asevera que los rimadores de principios del siglo XXI han sido los encargados de evidenciar, en los soportes nuevos de la información, que la autarquía literaria no es posible como tal. Además, articula como logro de la promoción el que hayan podido cuestionar que el casticismo sea la representación de la tradición, o que el esencialismo idealista sea la línea paradigmática. Se pregona entonces su superación, para dar cuenta de que el conjunto de creadores está fundando una obra novedosa y arriesgada, aunque ya apunte a otros modos. Los habitantes del planeta, debido a fenómenos como la globalización, las nuevas tecnologías o el consumo, tienen una nueva perspectiva acerca de su identidad en el mundo. La posmodernidad, tal y como revela Rodríguez-Gaona, advierte de que ciertos programas retóricos ya han caído en desuso, y de que la pluralidad es una señal de riqueza cultural, donde han de convivir el tan hiriente riesgo económico reñido con la calidad:

Podría decirse que es precisamente ese aspecto, el cuestionamiento de los actuales límites de lo artístico, el denominador común que conecta sus propuestas, pues más allá de las alternativas estilísticas, todos escriben desde una subjetividad en crisis, en ocasiones manifiestamente escindida.⁵⁰³

Uno de los elementos de riqueza esencial de la poesía de nuestro rapsoda sería el diálogo amplio entre los diferentes elementos de la cultura, como la problemática entre clásico y moderno: es algo que convive en simbiosis en la obra objeto de estudio. Vicente Cervera Salinas puede deconstruir la realidad, para después conciliarla y Hermanarla.

En el subapartado que aparece tildado como “0.1. Poesía y transformación demográfica: retos, posibilidades y limitaciones”⁵⁰⁴, el escritor señala que la promoción

⁵⁰² -. Ibid., pág. 25.

⁵⁰³ -. Ibid., pág. 27.

⁵⁰⁴ -. Ibidem.

actual recoge lo mejor de las tres últimas décadas, debido a una serie de condicionantes que han posibilitado que esto sea así. El autor ve una clara interrelación entre las propuestas de apertura y los gradientes que pautan factores muy dispares: se han criado – al menos la mayor parte de sus vidas– en una sociedad democrática, han vivido en un periodo de crecimiento económico, su infancia ha transcurrido en unas condiciones mejores en lo material, lo físico y lo educativo, han disfrutado de la exposición cotidiana a la televisión y han aprendido otros idiomas. Son todas ellas experiencias que han marcado la dinámica biográfica de Vicente Cervera Salinas. Sin embargo, la formación de nuestro cantor es diferente: sus padres eran profesores de Filosofía, a lo que habría que añadir una vocación por el conocimiento que va más allá de los límites comunes. La preparación de Cervera Salinas como poeta responde a un perfeccionamiento basado en el conocimiento multidisciplinar de las artes: aunque se especializó en el ámbito de la Filología, y se doctoró en la figura de Borges y sus claves líricas, conoce varios idiomas, tiene estudios de canto, de guitarra, de cine y el conocimiento de filosofía que le advino como don por la herencia familiar.

A partir del año 1960 hay una clara voluntad de demanda al acceso al sistema educativo, y eso se ha traducido en un mercado laboral que cada vez exige unos individuos que se acoplan al trabajo más tarde y más formados. Hay una mejora en la situación personal para todos aquellos que se incorporan a la educación reglada, aunque las salidas profesionales sean, como eco de la posmodernidad, un fraude. Se deduce que los que han tenido la suerte de beneficiarse del sistema educativo tendrán una mayor fuerza económica a la hora de contaminarse con la cultura y de reflejar sus gustos, como sus propias creaciones. A tenor de las propuestas del crítico, determinamos que todo está ensamblado como la arquitectura del acorde: el hecho de que en la actualidad estén teniendo más relevancia los estudios culturales en la teoría del canon, así como el postcolonialismo, está emparentado con el fin de la dictadura franquista, la superación del marxismo o la caída del muro de Berlín, y tiene mucho que ver con la pérdida de vigencia de los estudios estructuralistas. Ya el posestructuralismo se centra en la figura del receptor:

[...] las contradicciones del sistema son estructurales, y sus aspectos negativos responden al mismo impulso modernizador, de otra parte tan anhelado. La masificación se revela así como el rostro más paradójico de la democratización, y la mayoría de las editoriales, instituciones y medios de

comunicación no han podido eludir el determinismo económico que condena a la poesía como un producto suntuario, de relevancia escasa salvo como capital simbólico.⁵⁰⁵

Dentro de esta Generación Poética de 2000, en la que ya ensamblamos el quehacer poético de Cervera Salinas, nuestro rapsoda ocupa un lugar singular en la misma: desde su primer libro, tanto de ensayo como de poesía, vemos una clara voluntad de perfección que quiebra cualquier aproximación diletante acerca de los pasos iniciáticos a esta disciplina. Desde un primer momento, su obra se acerca a la realidad de lo poético con una clara voluntad artística que lo aleja del arte erigido con impronta de llegar a la masa.

La generación de poetas a la que Rodríguez-Gaona hace referencia se ha criado en un mundo que está marcado simbólicamente por los hechos ocurridos a raíz del panorama en el que queda el mundo tras el 11 de septiembre de 2001. Se trata de un grupo que deja palpable su sentido despolitizado de la realidad, en tanto son herederos de la vertiente que trata de olvidar las brechas psicológicas que dejó la Guerra Civil, los nuevos flujos migratorios y una política que va más allá del posicionamiento en bloques antagónicos. Este grupúsculo –si así se puede llamar– hace eco en sus creaciones de problemas tales como la vinculación del ejercicio literario a unas ciertas clases sociales y el escaso riesgo editorial. Escribir es una vía para cuestionar esto.

Frente a lo aquí descrito, la lírica de nuestro escaldo centra sus afanes en otra serie de cuestiones, que la emparentan más con una línea de poesía pura y con una concepción en la que gravita el peso de un yo poético y sus vivencias en las esferas sapienciales de la percepción y del conocimiento. Se trata de una suerte de creación en la que prima la descripción contemplativa e intelectual del proceso de perfeccionamiento hacia la verdad, y se aleja de ese venero declamatorio que testimonia las injusticias de un mundo abstruso. No se trata de una creación que declame, sino que los ejes y preceptos de la prudencia cerveriana materializan una *inventio* que se rige por condicionantes y designios de gravedad no circunstanciales y sí universales. Por otro lado, Cervera Salinas no es un artista de los que necesitan crearse como tal, en tanto va erigiendo y conformando la obra, sino que es la propia labor, al margen de la biografía del autor y de sus afanes, la que ha configurado al ser artístico.

⁵⁰⁵ -. Ibid., pág. 29.

Estos escritores han encontrado en el legado cultural una serie de referentes y de dicción en la que no se reconocen; de ahí que esta nueva poesía camine hacia una nueva dimensión de la emoción reflexionada. La masificación que ha propiciado la democratización de la cultura, en palabras de Rodríguez-Gaona, ha traído pareja el desvanecimiento entre el elitismo y lo popular. Surge un eclecticismo que pregona el uso de lo popular industrializado, modificando así el circuito de convergencia del receptor amparado en la figura del burgués del siglo XX. La poesía de Vicente Cervera comulga con lo aquí referido, e incluso cuando alguien se acerca a su labor experimenta la sensación de acercarse a un producto artístico que se mueve por otra línea del tiempo; los referentes no tienden a concretizar, sino a universalizar.

El investigador reivindica que este grupo de escritores fundamenta su trabajo en la creencia de estar fraguando una obra de arte minoritaria, predicando: “la capacidad de suscitar placer, emotividad o densidad intelectual a través del trabajo consciente del lenguaje es la característica primordial que actualmente lleva a considerar los textos como logrados.”⁵⁰⁶ En la poesía de Cervera Salinas hallamos similitudes con todo lo explicitado. Cuando enmarcamos estos productos dentro de la línea de la Generación poética de 2000, observamos que hay una impronta por crear una lírica con motivación reflexivo-filosófica, y que incluso existen puntos de convergencia con la estética de los novísimos. Ese sistema identitario aleja el producto de la vulgarización y del abaratamiento cultural –así como el reduccionismo– que supone calar en la masa.

Rodríguez-Gaona vaticina una necesaria brecha entre la figura del creador y su público: son importantes cara a la creación de ese canon mediático actitudes emparentadas con la moral, para definir un tipo de figura social. El estudio señala que la obra fuera del texto se convierte en un objeto ineludible: la figura del poeta también acaba conversa en un producto de entretenimiento dentro de los roles de la civilización del espectáculo. Sin embargo, Vicente Cervera Salinas está fuera de la orientación artística de la conquista de la fama.

Martín Rodríguez defiende que existe un grupo de autores que se mueven por las pequeñas comunidades literarias que no buscan el estar consagrados de una manera institucional, sino que buscan un lector ideal, modesto, que comparta con el creador unos principios de formación similares, un capítulo de convergencias en los gustos estéticos y en las aficiones. Vicente Cervera Salinas responde de manera íntegra a ese paradigma.

⁵⁰⁶ -. *Ibíd.*, pág. 32.

No tratan de predicar su excelencia, sino que proceden a la desmitificación de la figura del artista, en pro de la deconstrucción del proceso creativo. No se trata de una aproximación al receptor con fines emparentados con el consumo, sino que tiene su fundamento en el intercambio de propuestas, y en el afán de crear una cultura que se circunscriba al ámbito de la dinamización cultural. Cultura es gente gestando cultura y personas consumiéndola, fuera de los grandes monumentos que se han creado con el derroche político: “[...] las diversas acciones en busca del lector son también un síntoma, desde la literatura, del anhelo por reconstruir los vínculos y la confianza en lo público.”⁵⁰⁷ La literatura que confecciona nuestro compositor, desde la propia inmanencia textual hasta la comunicación en pequeñas charlas o conferencias, está tildada por la concepción del arte como un sistema osmótico de diálogo entre el creador y sus lectores. La posición de humildad, aunque en el texto se siga proclamando la figura del poeta como un ser con ciertas tribulaciones, posiciona a Cervera Salinas en un punto de igualdad y de predisposición para escuchar las aportaciones de sus semejantes que como él comparten una serie de inquietudes y roles.

Martín Rodríguez cierra el capítulo aduciendo que el poeta se reconoce como un ente que escribe una literatura especializada para un público minoritario. Se trata de innovadores que llevan a cabo unos proyectos que no tienen cabida en el sistema tradicional –gracias al apoyo de las nuevas tecnologías–, que se muestran como un campo de experimentación dentro de la naturaleza de los circuitos comunicativos. Se salva así la brecha entre el sujeto emisor y los nuevos receptores de la civilización del espectáculo. Sabemos que nuestro cantor ha participado con videopoemas en festivales como Fractal, con lo cual queda justificado lo aquí expuesto.

En el breve apartado que hallamos bajo “1.0. Hacia la pluralidad y la aparición de otra escritura”⁵⁰⁸, Rodríguez Gaona asume que en España, como en el resto de Europa, también han irrumpido programas artísticos renovadores que tienen que ver con la posmodernidad. Son muestra de ello los nuevos rasgos artísticos como el pastiche, la ironía, lo interdisciplinar... Probablemente la poesía de nuestro rapsoda, pasado el tiempo pertinente, forme parte del canon artístico y real que nuestros hijos habrán de estudiar, porque sus atributos responden a las premisas señaladas.

⁵⁰⁷ -. *Ibíd.*, pág. 33.

⁵⁰⁸ -. *Ibíd.*, pág. 35.

En el “1.1. El posmodernismo como definición”⁵⁰⁹, el autor opina que la posmodernidad es un fenómeno que empezó con la obra *La condición posmoderna: un informe sobre el saber*, de Lyotard o en *Una respuesta a la pregunta qué es lo posmoderno*⁵¹⁰, pero en realidad es el estudio que surge como respuesta a los acontecimientos observables del contexto. Allí se nos aduce una definición de tal fenómeno:

Lo posmoderno es aquello que se rebela contra el consuelo de las buenas maneras, contra el consenso de un gusto que permite a las gentes un sentimiento compartido de nostalgia por lo imposible. Es aquello que busca nuevas formas de representación no por mero divertimento sino para hacer más aparente la existencia de lo irrepresentable. Un artista o un escritor posmoderno está en la misma situación que un filósofo: la obra que el artista termina, o el texto que el escritor crea, no está gobernada en principio por reglas preconcebidas. La obra o el texto no pueden ser medidos de acuerdo a un juicio específico, mediante la aplicación a esta obra o texto de categorías conocidas. Estas reglas y categorías son precisamente lo que la obra y el texto están buscando.⁵¹¹

Señala Rodríguez-Gaona que lo que se puede inferir de la cita está entroncado con el experimentalismo vanguardista, en tanto que se está abogando por la defensa del arte como aventura. La poesía del poeta albaceteño también tiende a ser vanguardista y ya no sólo por el diálogo con los movimientos literarios de las vanguardias en el plano creativo, sino también por ser una poesía muy personal que rompe con todo lo ortodoxo y propone un arte nuevo.

Más adelante, Rodríguez-Gaona trae a colación las premisas del estudioso David Harvey⁵¹², para quien la posmodernidad es fruto de una distorsión sobre la percepción del tiempo y el espacio propiciado por las sociedades postindustriales. Por ello, han surgido esos nuevos modelos de representación que están calados por vectores incardinados a ese toque experimental. Completa la exposición final del acercamiento al concepto de lo

⁵⁰⁹ -. Ibidem.

⁵¹⁰ -. Jean-Francois Lyotard: «Una respuesta a la pregunta qué es lo posmoderno» (1982) en *Le post-moderne expliqué aux infants*, ed. Gailée, París, 1986. *Apud*: Martín Rodríguez-Gaona: *op. cit.*, págs. 35 y 36.

⁵¹¹ -. Ibidem.

⁵¹² -. Vid. David Harvey: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 1998 [1989]. *Apud*: Martín Rodríguez-Gaona: *op. cit.*, pág. 36.

posmoderno con la aportación de Ihab Hassan (*POSTmodernISMO: Una bibliografía paracrítica*)⁵¹³, que confeccionó una serie de tablas con la finalidad de contrastar la modernidad con la posmodernidad.

Para Rodríguez Gaona las tablas de Ihab Hassan son clarificadoras sobre el funcionamiento de las sociedades postindustriales, y también dejan entrever el fracaso y crisis del proyecto ilustrado. No obstante, él añade algunos epígrafes más⁵¹⁴:

1. Una crítica a la subjetividad y a las identidades monolíticas (el yo romántico, la trascendencia esencialista, la sexualidad tradicional y el proyecto ciudadano heredero de la revolución francesa). Realidades que son rastreables en la poesía de Cervera Salinas.
2. Una crítica a la racionalidad (en recusación al positivismo contra la centralidad del significado y lo filosófico, cuestionando las relaciones de causa y efecto y, por último, la verdad incontrastable y dogmática). El concepto de la referida “verdad” en nuestro escaldo está emparentado con el de la identidad mutable.
3. Una crítica al historicismo (asumir gran parte de la historia como una ficción utilitaria). Se puede hallar, en la obra de nuestro lírico, la intrahistoria del sujeto metamorfoseada en ficción.

Igual que existieron muchos tipos de vanguardias, también son reconocibles varias manifestaciones de este concepto de posmodernidad; de ahí se deriva la noción de pluralidad en las sociedades posindustriales. La dinámica de este funcionamiento es algo reconocible no sólo en los llamados medios de comunicación de masas, sino también en los ejes que guían la vida civil:

“[...] nociones como la identidad de género, la relación entre minorías y representatividad, la sociedad del espectáculo, el diálogo interdisciplinario, las nuevas tecnologías, la articulación

⁵¹³ -. Ihab Hassan: “*POSTmodernISMO: Una bibliografía paracrítica*” en *New Literary History*, otoño 1971, n. 3, págs. 5-30. No obstante, el autor señala que esta publicación también vio la luz en *The Disemberment of Orpheus: Toward a Posmodern Literature*, Oxford Univerty Press, New York, 1979. Apud: Martín Rodríguez-Gaona: *op. cit.*, pág. 36.

⁵¹⁴ -. Martín Rodríguez-Gaona: *op. cit.*, pág. 38.

de lo global y lo local, entre otras guardan una estrecha relación con estos planteamientos.”⁵¹⁵

Son fórmulas con las que acometer los fines del capitalismo neoliberal, sus múltiples etiquetas y manifestación deliberadas y consensuadas por una poderosa minoría. En Vicente Cervera Salinas, más allá de la resistencia del poeta para la no banalización de su figura, la dignidad personal y la mescolanza de artes y letras en su persona, ha propiciado una originalidad reaccionaria que aprovecha el caos circundante para comulgar en presente con lo de antaño y vislumbrar, a un mismo tiempo, el futuro.

En el siguiente apartado, que hallamos bajo el marbete de “1.2 sobre la irrupción del posmodernismo en España (problemas, identidades e indicios hacia una tradición heterodoxa)”⁵¹⁶, Rodríguez Gaona rastrea algunos hitos que simbolizan el paso de lo moderno a lo posmoderno: comienza reconociendo que, si existe el concepto de literatura nacional, se restringe el acceso e incursiones de otras realidades. Fundamenta el debate que se ha derivado por la conversión en lengua nacional de un dialecto histórico, con la pertinente diatriba que supone esto frente a las lenguas nacionales, dialectos y el propio español de América. Son los enfrentamientos propios entre el centro y la periferia.

Frente al caos intelectual y el desquicie político que gobierna las decisiones del mundo, nuestro vate se erige como un ser atento a otras realidades, al diálogo permeable y poroso con lo otro que le permite descubrirse a sí mismo. Para Cervera Salinas, el acceso a la verdad requiere de la riqueza del mestizaje, de la contaminación cultural mediante la conquista de diversos orbes que van conformando un yo que se reformula.

En “2.0. Las vanguardias y la problemática recepción de lo posmoderno en la poesía española”⁵¹⁷, Martín Rodríguez Gaona señala una serie de factores emparentados con un criterio historiográfico en el que se busca el contraste:

Algo muy negativo, pues la forma de valorar la seriedad de una propuesta renovadora es precisamente someterla a un inevitable contraste histórico, con el propósito de dilucidar si su voluntad de ruptura responde a un impulso artísticamente coherente, a la manifestación de la crisis de una época o simplemente a una estrategia de mercado.⁵¹⁸

⁵¹⁵ -. *Ibidem*.

⁵¹⁶ -. *Ibid.*, pág. 40.

⁵¹⁷ -. *Ibid.*, pág. 42.

⁵¹⁸ -. *Ibidem*.

La praxis poética de nuestro creador está regida por el venero vanguardista si tenemos en cuenta que es una poesía aperturista y experimental, pero si la contemplamos como un intenso diálogo con los regustos culturales de movimientos diversos, percibiremos un producto idiosincrásico, confeccionado con el fin no de conquista de un mercado, ni de responder a los emblemas de un movimiento, sino de autoconocer al yo y sus variantes y de perfeccionarse ascéticamente.

En el apartado que aparece como “2.1. Hacia otra poesía de la modernidad a la posmodernidad: una lectura tentativa”⁵¹⁹, Martín Rodríguez Gaona advierte de que es difícil acercarse a ese momento de tránsito, debido a problemas como el hecho de que existan todavía aproximaciones no definitivas en los criterios clasificatorios. Además, señala como imperante el problema de la radicalidad política: tras el fin de la Guerra Civil, los intentos de interdisciplinariedad, así como la voluntad experimental, fueron sesgados y mirados como sospechosos por el Régimen; por otra parte, el hecho de que para la institucionalización del arte vanguardista se buscara la figura del filósofo Ortega y Gasset, con *La deshumanización del arte*⁵²⁰, propició la creación de un canon sesgado, que se restringió a una lectura “conservadora y clasista”⁵²¹ y que, por otro lado, también asoció: “[...] la ética y la estética vanguardista exclusivamente a la pureza y lo abstracto, desvinculando esta producción de lo real, lo histórico y lo político”.⁵²² Las circunstancias históricas que quedaron de manera contextual tras la Guerra Civil degeneraron en dos realidades diametral opuestas: por un lado, el intelectualismo afín al Régimen, que acabó con los vestigios de las vanguardias y, por otro lado, la suerte de intelectuales que emigra, junto con los que quedaron dentro del territorio nacional, aunque ensombrecidos:

Se opusieron los casos de heterodoxos que continuaron las indagaciones formales y modales de las vanguardias como José Ángel Valente (en su segunda etapa), Juan Eduardo Cirlot, Tomás Segovia, Ángel Crespo, Antonio Gamoneda, los poetas de *Cántico*, Francisco Pino, Joan Brossa, Carlos Edmundo de Ory, Josep María Fonollosa y Javier Lentini. Nombres que, añadiendo a la obra poética de artistas plásticos

⁵¹⁹ -. *Ibíd.*

⁵²⁰ -. Vid. José Ortega y Gasset: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, introducción de Valeriano Bozal, Espasa, Madrid, 1999.

⁵²¹ -. Martín Rodríguez-Gaona: *op. cit.*, pág. 43.

⁵²² -. *Ibíd.*

como Jorge Oteiza y Eduardo Chillida, dan como resultado un grupo de creadores de envergadura próxima a los herederos de la vanguardia en Estados Unidos e Hispanoamérica, es decir, prácticamente un canon alternativo dentro de la poesía de la llamada poesía de la década de los cincuenta, que enriquece a la todavía vigente en la institucionalidad literaria española.⁵²³

De los años sesenta, Rodríguez Gaona señala que se trata de una fase que historiográficamente está mejor acotada y definida: contextualmente se trata de un movimiento que ya va incardinándose a los ejes de funcionamiento de las sociedades industriales; se trata de un momento de apertura y de ruptura de la fase autárquica, que posibilitó la reformulación del concepto de vanguardia desde el prisma de unos jóvenes, en el marco de la Guerra Fría, que exploran la vocación rupturista de lo formal y de lo ético, el compromiso social, el cosmopolitismo y la indagación sexual y espiritual. Son características palpables en la dimensión de la *inventio* de Cervera Salinas. La sociedad se erige como postindustrial por definición, pero frente a ellos los artistas honestos, como nuestro rapsoda, se revelan como un arte que protege la dimensión real de lo humano fuera de los condicionantes y de los circuitos programados.

Se trata de la estética propia de los poetas llamados Novísimos, que según Rodríguez Gaona cumplieron una doble función niveladora:

[...] con respecto a la poesía moderna (desde la Generación del 27 hasta el Modernismo anglosajón) pero también con la cultura popular industrializada (el aspecto camp de sus homenajes al cine negro), ambas características marcando un síntoma de apertura y de modernización de la sociedad española bajo la dictadura.⁵²⁴

Son síntomas evidentes de la modernización –de la que participaron los Novísimos– la división coyuntural entre el canon universitario y las exigencias por las que se guía el mercado editorial; fue el momento en el que Barcelona, a imitación de lo que sucedió en el ámbito de la narrativa, trató de ser el foco de la modernidad y, por ello, allí Josep María Castellet⁵²⁵ publicó la famosa antología del cambio. Surgió el nuevo

⁵²³ -. Ibid., pág. 44.

⁵²⁴ -. Ibid., pág. 45

⁵²⁵ -. Vid. Josep María Castellet: *Nueve novísimos poetas españoles*, Península (Grupo Planeta), Barcelona,

clasicismo posmoderno de entronque culturalista. También es necesario constatar que fueron muchos los que se quedaron fuera, al estar alejados de los focos de poder cultural:

[...] en la oposición crítica de la revista *Claraboya* (1963-1968), de Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, Ángel Fierro y José Antonio Llamas, que representaron una alternativa politizada a las innovaciones novísimas. En la actualidad se ha iniciado, en sintonía con los cambios de paradigma, el rescate de autores marginales de esta década, como Francisco Ferrer Lerín, e incluso vinculados a propuestas que superan la escritura tradicional y el libro, como la poesía concreta y la *performance*, en los casos del grupo Problemática 63 (Julio Campal y Fernando Millán, el colectivo artístico Zaj (Juan Hidalgo y José Luis Castillejo), la Cooperativa de Producción Artística y Artesana (Ignacio Gómez de Liaño) y el grupo N.O. (Fernando Millán y Jesús García Sánchez).⁵²⁶

Vicente Cervera Salinas ha sufrido los atropellos propios de un canon que se mueve por unos criterios alejados de lo artístico y de la calidad, regidos por lo comercial, por la proyección mediática y en definitiva por la dimensión del artista que no es creado por su obra, sino al revés. El vate albaceteño no aparece en las antologías más punteras, no lo encontramos entre los libros más vendidos, no se dedica mediáticamente a dar conferencias, ni a fagocitarse de sus apariciones.

Rodríguez Gaona señala que en los años sesenta se hallan muestras palpables de la disolución de los entronques propiamente políticos y la doctrina por donde se desenvuelve el quehacer poético: existe una disconformidad. Para la siguiente década, como también sucediese en las vanguardias, se acomete la renovación desde premisas emparentadas con la recuperación de la poesía popular y con los cantautores. En los setenta, surge una tensión entre aquellos escritores que querían vivir de este quehacer y su vertiente más comercial, y los que siguen el sesgo de las vanguardias. Vicente Cervera Salinas se aclimata más a la posición del vanguardismo.

Dentro de este contexto, teniendo siempre en cuenta los avances del posestructuralismo, van acentuándose los veneros de calado culturalista (Guillermo Carnero, José Miguel Ullán, Jenaro Talens, Jaime Siles y Andrés Sánchez Robayna),

2011 [1970].

⁵²⁶ -. Martín Rodríguez- Gaona: *op. cit.*, pág. 46.

explorando la noción de lo textual desde veneros que recorren lo mítico, lo místico o lo político, como ocurre con nuestro prestidigitador. El investigador puntualiza que, como regentaban puestos universitarios, estos autores tuvieron el acceso a otras realidades culturales que estaban –por factores políticos– más adelantadas que la nuestra. Añadiremos que existe un entronque claro entre la poesía cerveriana y la de los escaldos señalados –todavía más en la primera época–; también puntualizaremos que Cervera Salinas se erige como un docente universitario de una impronta intelectual única y muy bien consolidada. Podríamos incluso aseverar que su poesía es la praxis de lo que ensayísticamente ha esbozado en sus manuales de investigación y pensamiento⁵²⁷.

El estudioso considera que la Movida Madrileña, aunque especifica que su repercusión en el ámbito literario fue muy limitada, supuso un toque de atención para todo lo institucionalizado y para el mercado editorial que seguía embebido en el *boom* hispanoamericano.

La siguiente etapa, según señala Rodríguez Gaona, es la hegemonizada por la poesía de la experiencia (Luis García Montero, Felipe Benítez Reyes y Carlos Marzal) y que se da a conocer en los primeros años de la democracia. Como señas estilísticas marca el investigador que son notorios el rechazo de lo vanguardista por considerarlo caduco, conexiones con lo posmoderno en la abierta proyección hacia el público y el mercado, poéticas que fijan su molde en la claridad y sencillez, temas emparentados con lo tradicional español, escritura amable de una filiación ideológica a la izquierda próspera y moderada dirigida a los lectores masivos que en ella se ven reflejados:

En sus inicios, Luis García Montero, el líder teórico del grupo, interpreta algunos conceptos del debate sobre la posmodernidad –el pastiche que une el marxismo de Althusser y la novela policial– pero posteriormente incide sólo en sus aspectos sociológicos o históricos (la conexión con el filósofo Juan Carlos Rodríguez), sin reformular apenas las poéticas del modernismo internacional (optando por la revisión de

⁵²⁷ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1992; *La poesía del logos*, ed. Quinto Centenario, Murcia 1992; *La Poesía y la Idea. Fragmentos de una vieja querella*, Universidad de San José, Costa Rica, 2001. Segunda Edición: *La Poesía y la Idea. Fragmentos de una vieja querella*, prólogo de José María Pozuelo Yvancos, Editorial El Otro@El Mismo – Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Mérida (Venezuela), 2007; *La palabra en el espejo. Estudios de literatura hispanoamericana comparada*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1996. *El compás de los sentidos*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1998. *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, Iberoamericana Vervuet, Madrid, 2006; *Borges en la ciudad de los inmortales*, Renacimiento, Sevilla, 2015.

los orígenes de la modernidad poética en castellano, en el rescate de Bécquer y el estudio de la intimidad en Antonio Machado).⁵²⁸

La poesía de Luis García Montero, contemplada desde esta vertiente, es una apuesta comunicativa por acercarse a la masa, con un calado más superficial y asimilada a los programas escolares. Rodríguez Gaona lo entiende como un populismo mediático: “[...] pues su constante presencia en los medios de comunicación no contempla que promover la ilustración de las masas es precisamente la única forma de supervisar el poder de los ilustrados.”⁵²⁹ Tanto es así que Rodríguez Gaona ve una filiación entre el apoyo que condujo este lirismo hacia la normalización e institucionalización del mismo y la proyección poética que se afanaba en dar una imagen de estabilidad, cuando se habían superado las brechas de la dictadura franquista. Como se ha dicho, los presupuestos y emblemas poéticos de Vicente Cervera Salinas están muy alejados de esta praxis.

El posicionamiento de la poesía de nuestro cantor tiene un incardinado diferente, por lo que su orientación comulga con lo estrictamente sincero y comunicativo en el diálogo con el lector. Por ello, su praxis poética, aunque no haya crítica explícita, lo emparenta con una actitud de beligerancia intelectual, que lo aproxima a la lírica minimalista de Carlos Pardo y Antonio Lucas, y a una poesía que se fundamenta en lo artístico, y que se aleja de los rotulados políticos y de la presentación de su cara más afable. Los productos de Cervera Salinas buscan la desnudez de un sujeto que es asaeteado desde diversos prismas gnoseológicos, para erigir una verdad en movimiento y ascensual.

En el apartado “3.0. La última poesía escrita en España: una crónica casi objetiva”⁵³⁰, Rodríguez Gaona concibe que el sistema cultural, al que los poetas aspiran a ingresar, forma parte del circuito de esa posmodernidad y del marco social que la define. La última lírica escrita en español está punteada por un mercado editorial que es insuficiente: los bardos que tratan de abrirse paso sólo aspiran a ocupar un minúsculo lugar en una serie de suplementos regidos por una serie de críticos que pertenecen, en la mayoría de los casos, a una generación que poco tiene que ver con el discurso de la posmodernidad. Esto ha derivado en una lírica que necesita la entrada en un circuito de premios literarios y la factitiva filiación del mercado editorial, alejándose de lo puramente

⁵²⁸ -. Martín Rodríguez-Gaona: *op. cit.*, pág. 49.

⁵²⁹ -. *Ibidem*.

⁵³⁰ -. *Ibid.*, pág. 51.

artístico. Tal vez, éste sea uno de los hechos que explican el porqué de la no inclusión de Cervera Salinas en el ámbito del canon: a excepción de su primera obra, no ha recibido premios; siempre se ha alejado de los eventos mediáticos y se ha movido más por ambientes intelectuales; su aparición en los suplementos no le hizo demasiada justicia, ya que la noticia sobre su obra se limitó a un breve esbozo de lo que sería su biografía y no a la reseña, en términos filológicos, de *Escalada y otros poemas*⁵³¹. Como contrapartida, en diversas partes del mundo, al margen de lo mediático, su obra ha sido reconocida y, como prueba de esto, tenemos estudios críticos que han visto la luz en estas dos décadas del siglo XXI⁵³², así como las diversas ediciones bilingües en italiano⁵³³, en portugués⁵³⁴, en francés⁵³⁵ y se prevé también una edición inglesa:

Así, la irrupción de la última promoción de poetas en España puede ser reconstruida, en su devenir contracorriente, desde su relación con las editoriales, los premios y el mundo periodístico, en una crónica con múltiples protagonistas cuyas contribuciones y/o desventuras ilustran el estado actual del sistema literario bajo una sociedad posindustrial.⁵³⁶

Rodríguez Gaona asevera que todo cambio de sensibilidad ha de tener sus raíces en una variación de conciencia respecto a lo que está sucediendo en el contexto: si existe

⁵³¹ -. Vid. Luis García Jambrina: “Voluntad arquitectónica. *Escalada y otros poemas*”, *ABC Cultural*, Madrid, 11 septiembre de 2010, pág. 17.

⁵³² -. Vid. Marina Bianchi: “La poesía del logos de Vicente Cervera Salinas” en *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, cit., págs. 201-218 <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>>; Gonzalo Gómez Montoro: “*El alma oblicua*, traducida al italiano”, en *Aguas de ceniza*, 22 de noviembre de 2008, <aguasdeceniza.blogspot.com/2008/11/el-alma-oblicua-traducido-al-italiano.html> (25-01-2018); Gonzalo Gómez Montoro: “Bellísimo. Crítica de *L'anima oblicua* de Vicente Cervera Salinas”, *Ababol* suplemento cultural semanal del periódico *La verdad*, Murcia, 27 diciembre de 2008 (Online en *Aguas de ceniza*, 27 diciembre 2008, <aguasdeceniza.blogspot.com/2008/12/critica-de-lanima-obliqua-de-vicente.html> (25-01-2018); Gonzalo Gómez Montoro: “Poesía ascensional. Crítica de *Escalada y otros poemas* de Vicente Cervera Salinas”, *Ababol* (suplemento cultural semanal del periódico *La verdad*), Murcia, 7 noviembre de 2010 (Online en *Aguas de ceniza*, 7 noviembre de 2010) en <<http://aguasdeceniza.blogspot.com/2010/11/critica-en-la-verdad-de-escalada-y.html>> (25-01-2018); finalmente en Gonzalo Gómez Montoro: “Reseña de *Escalada y otros poemas*” en *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, Editum, Murcia, nn. 7-8, 2010, págs. 282-284 <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/112971/107081>> (19-04-2018).

⁵³³ -. Vicente Cervera Salinas: *L'anima oblicua*, trad. it. de Elsa Rovidone, prólogo de Gabriele Morelli, Levante Editori, Bari, 2008 y *Figli del divenire. Antologia poetica 1993-2013*, edición crítica, selección de textos y traducción de Marina Bianchi e Mario Francesco Benvenuto, Iride, Soveria Mannelli, 2013.

⁵³⁴ -. Vicente Cervera Salinas: *Alma obliqua*, trad. en portugués de Rodrigo de Rosa, con audio-libro bilingüe, Editorial Terracota, Sao Paulo, 2012.

⁵³⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *L'âme oblique*, trad. al francés de Marie-Ange Sánchez e Pablo López Martínez, ilustraciones de Julio Silva, prólogo de Françoise Morcillo, Editions du Paquebot, Paris, 2010.

⁵³⁶ -. Vid. Martín Rodríguez- Gaona: *op. cit.*, pág. 52.

ese cambio estético y artístico es porque es posible hallar una serie de creadores que se han alejado del veteado institucional, para apegarse a lo popular:

Estas circunstancias se reconocen en la obra de Jorge Riechmann (uno de los primeros en poetizar las consecuencias de la caída del muro de Berlín), Pablo García Casado (con sus relatos de personajes jóvenes infiltrados por los medios de comunicación), Alberto Tesán (el vacío autodestructivo de la clase media) y David González (en su crónica de los grupos deprimidos económicamente).⁵³⁷

El investigador tiene claro que la sinceridad es un arma de ataque al estatuto y al rol conservador de los medios afines al poder, desde el que se planean el comportamiento y el pensamiento de la masa. Ve en la figura de Pere Gimferrer un adelantado a la sinceridad de los novísimos, y en las figuras de Elena Medel, Carmen Jodrá y Miriam Reyes una representatividad de la mujer que trascendió los vehículos puramente literarios, para crear otra serie de modelos de acuerdo a estos nuevos tiempos. En cuanto a la figura de Vicente Cervera Salinas, su intención no es la de estos creadores, sin embargo, su obra se entreteje en el regusto de la franqueza: ha sido capaz de convertir su existencia en teatro para aprender de su propia catarsis, aunque en realidad se haga praxis de un aislamiento respecto de lo que sucede en el mundo.

Siguiendo esta línea de ejecución, Rodríguez Gaona traza un paralelismo entre lo que ocurrió en los años 90 en la poesía y en la novela. Pregonar que los focos de poder, ante la irrupción de nuevos modos artísticos, suelen reaccionar para rivalizar por la hegemonía. En la poesía sucede –aporta el ejemplo de Carlos Marzal–, que ya apunta hacia la sobriedad y se aleja de esos primeros momentos más canallas. La poesía del último Marzal tiene mucho que ver, en determinados elementos de la dimensión del *logos*, con la de nuestro creador, por ejemplo: el afán por los problemas de la alteridad en torno al conocimiento y a la disolución de los contornos en términos identitarios.⁵³⁸

Con la posmodernidad, la tendencia al conservadurismo siempre acaba vencida por el triunfo de las propuestas artísticas y rupturistas, y algunas de ellas motivadas desde ejes institucionales:

⁵³⁷ -. *Ibíd.*, pág. 53.

⁵³⁸ -. Vid. Carlos Marzal: *Ánima mía*, Tusquest, Barcelona, 2009.

También, gracias al apoyo institucional, se produjo un mayor contacto de escrituras más diversas. Actualmente, éste es un espacio mayor para el diálogo con la poesía hispanoamericana, promovida a través del reconocimiento de autores como Gonzalo Rojas, Nicanor Parra, Juan Gelman y Blanca Valera (Premios Reina Sofía), y la difusión de otras voces importantes de generaciones más recientes como Daniel Samoilovich, Darío Jaramillo, Rafael Cadenas y José Watanabe. Complementando esta línea de apertura, desde un acercamiento más próximo a lo performativo, es destacable la aparición de festivales internacionales de literatura como Proposta (2001), Kosmópolis (2002), Cosmopoética (2003) [...].⁵³⁹

La irrupción de lo posmoderno en España, especialmente en la poesía, resulta contradictoria y tardía. Ha aparecido en un momento en que hasta la vigencia del propio término se cuestiona. Rodríguez-Gaona lo asimila a ese foco de creadores que ha tenido que combatir contra los excesos de la reconocida poesía de la experiencia. En muchos casos se trata de una serie de vates que se han acercado al fenómeno creativo bajo el prisma del *do it yourself*, y con unas edades que ya indican el corte de una etapa en la que ha concluido la juventud y que se extiende hasta la tercera edad. El contexto en el que les ha tocado emerger es distópico, porque se han mermado drásticamente los espacios para la crítica de la poesía que ve la luz y porque las editoriales van a lo seguro, al menos las poderosas. Éste es el contorno pleno en el que han visto la luz los poemarios de Vicente Cervera Salinas y las lides que, aunque él no entre en contiendas, lo acucian y con las que ha de luchar.

En el bloque “4.0. Los estilos plurales y sus protagonistas”⁵⁴⁰, Rodríguez Gaona asevera que los actantes de la poesía posmoderna son los rapsodas que ya han vivido en la democracia, y que la conciben como un fenómeno contextual en lo más extenso del paradigma e implicaciones. Esto desde un punto de vista sociológico, pero desde el enclave filosófico se mueven en una crisis del pensamiento del mundo occidental y, por este motivo, surgen tendencias plurales y hasta contradictorias. No existe la visión de una realidad exclusiva y tampoco tienen cabida las concepciones trascendentes. En el caso del poeta albaceteño, aunque nació en la época tardía de la dictadura, el periodo de formación

⁵³⁹ -. Martín Rodríguez-Gaona: *op. cit.*, pág. 55.

⁵⁴⁰ -. *Ibíd.*, pág. 62.

intelectual se produjo en la etapa democrática; esa visión caleidoscópica de la realidad responde muy bien a la concepción de un yo que está sufriendo perpetuas metamorfosis.

Rodríguez-Gaona señala que se trata de un grupo heterogéneo, que proviene de diversos focos sociales, pero que ha optado, frente a la televisión, por un proceso de socialización que tiene la literatura como forma de hermanar. Además de las ya reseñadas, sus características definitorias y fundamentales en el posicionamiento ideológico tienen una filiación sentimental que le lleva al exorcismo de la vida íntima, y a metamorfosearla en algo público con aproximaciones relajadas dentro de los márgenes del mundo globalizado. Esta característica es palpable en el sistema de hilvanado de *El alma oblicua*, aunque no está trivializada la exposición de lo íntimo.

También subyace en ellos una superficialidad o distancia emocional fruto del mundo donde se desarrolla la vida. Esta característica es definitoria de la creación de los hábeas poéticos cerverianos, por estar éstos contruidos desde patrones gnoseológicos que apuntan hacia definiciones sustanciales del yo desde concepciones relativas. Vicente Cervera Salinas actúa como censor de sí mismo y somete a juicio racional todo lo que sentimentalmente pudiese aparecer.

En cuanto al consumo, se caracterizan por cierto toque sibarítico con mirada aperturista y plural. En el sustrato literario que entreteje la obra cerveriana se hallan referentes que exigen el conocimiento de otras lenguas y que pautan su apertura de miras.

Estas características recorren la obra de Cervera Salinas, donde hallamos la permeabilidad en cuanto a la cultura y a las artes, su labor dentro del marco universitario, la focalización de su poesía en la conversión de su circuito de vivencias en algo catártico, hay una cierta distancia que imprime la razón respecto a lo sentimental, y hay –tal y como se evidencia en *De aurigas inmortales*– una tendencia al regusto sibarítico de la sapiencia y a conocer sus entresijos.

El ámbito de la lectura tiende hacia lo grupal y a sobrepasar los límites del individualismo; siempre se busca la comunión en el debate de la lectura. Será ésta una de las características que mejor definen a Cervera Salinas, quien después de la lectura de sus poemas abre un espacio de confrontación dialógica. El escaldo queda erigido como un ciudadano cualquiera, para el que, ante ese mundo de pasividad, tiene una acuciante necesidad de expresión, con la que cuestionar los escollos del mundo burgués y sus miserias.

Sus poéticas están marcadas por la ironía, por la crítica o la tendencia a la abstracción, a la vez que se distancian de las poéticas de Jaime Gil de Biedma o de José

Ángel Valente. El mundo de las certezas ha caído para crear un universo más relativo, donde tiene cabida el cuestionamiento de los valores nacionales, la ética sexual, la propia igualdad y el cuestionamiento de lo políticamente correcto. La poesía de nuestro cantor no comulga de pleno con estos resortes: en un lenguaje con halos himnicos testimonia problemas que no son baladíes y que no tienden a esa indeterminación; todo tiene un fin programático en torno al conocimiento del yo y su función en el mundo, pero no entra en confrontaciones de tipo político o reivindicativo, aunque sí que delinea una ética amorosa.

En el ámbito de la *inventio*, se alejan de los postulados del neosimbolismo y del clasicismo epigonales, porque tienden hacia la dinámica de lo indeterminado y de lo contradictorio. Puntualiza Rodríguez-Gaona que por esta causa se abandonan la métrica y el arte menor, aunque se recurre a ellas con sesgo irónico: no sólo hallamos en su poética el verso libre, sino también tendencias híbridas. En la poesía del vate albaceteño aparecen el verso libre, la prosa poética y las formas clásicas con nuevos entronques, aunque el uso de los procedimientos humorísticos sobre los mismos no existe.

Surgirán los libros difícilmente adscribibles a un género en concreto, puesto que se está deconstruyendo verdades cerradas; en el dominio del yo lírico palpamos la ruptura de la percepción de la poética de lo sublime, para reivindicar el cuestionamiento del propio sujeto. De hecho, la praxis de la ficción lírica posibilita la creación de un mosaico de voces que no han de responder unívocamente a la concepción de la personalidad del poeta, como la polifonía, el pastiche y el cruce de perspectivas. Encontramos estos elementos presentes en Cervera Salinas: en *El alma oblicua* asistimos al retratado del poeta desde cuatro posiciones gnoseológicas diferentes y la última con un discurso polifónico teatral; el cruce de géneros y la intención de crear un poema ensayístico nos llevaría al pastiche, al igual que el acople y duelo de idearios culturales antagónicos a parámetros personales, en pro del labrado de la identidad.

Según Rodríguez Gaona, en los nuevos poetas hallamos una dicción amable, coloquial y reflexiva con ciertos toques enervados de moralismo. Vicente Cervera Salinas es un hombre normal, pero tiene unas aspiraciones poéticas muy poco usuales; por ello, se aleja de los preceptos referidos: el delineado de los hábeas poéticos, como un tratado acerca de los itinerarios existenciales, está emparentado con el moralismo desde el delineado del motivo de aviso para peregrinos; también se erige la estampa del vate como un modelo ejemplar, que ya ha surcado esa travesía y que ahora muestra, como el ensayo, salidas.

Lo vinculado a la posmodernidad crea diferentes y divergentes aproximaciones a la realidad. Existen estrategias controvertidas como el posicionamiento civil en lo político (Jorge Riechmann, Antonio Méndez Rubio o Enrique Falcón) o los que abogan por la defensa de una identidad muy peculiar socialmente (Alberto Tesán, Juan Antonio González Iglesias, David Mayor o Miriam Reyes). Vicente Cervera Salinas tendrían una mejor adscripción al segundo grupo o incluso en otra clasificación al margen.

Las obras de los poetas del nuevo milenio testimonian no sólo la crisis del *logos* occidental, sino también las nuevas vías de la racionalidad, que postulan el enfrentamiento de la inteligencia frente al curso de las sociedades posindustriales y globalizadas. Los afanes de los creadores y de los lectores están encaminados o guiados por el creciente laicismo, la lejanía de los focos de la dictadura y la tendencia hacia la utopía de la aparente Europa unida. Exigen unos lectores más independientes y no tan pasivos en el ejercicio de la reflexión al que son sometidos. Nuestro hacedor apela a ese receptor independiente e intelectualmente ávido, pero como emisor se aleja de las controversias propias del mercado y de la crisis política en la que se desenvuelve.

En los siguientes apartados, Rodríguez Gaona propone una clasificación posible sobre lo que acontece en el territorio poético; reiteramos la imposibilidad de circunscribir su producción a un único marbete paradigmático. Hemos justificado la no inclusión de su poesía en la línea de los “poetas neosociales”, por ser diferentes cosmos los que rigen sus destinos constructivos: los versos de Cervera Salinas no están labrados con la impronta del activismo político; su lucha es otra.

En los que respecta al alienado con “Poetas del neoclasicismo posmoderno”, hubiere que destacar su vinculación con lo posmoderno. Se trataba de un grupo de creadores que siguen los veneros de la clasicidad áurea o que continúan la línea de los Novísimos y Postnovísimos. En esta misma línea de caracterizado, son reconocibles los parámetros aledaños al versificado o la tendencia a la utilización de mitos y referencias clásicas, pero desde otros enfoques o ejes que propician la relectura. Vicente Cervera Salinas participa de estos resortes, desde la revisitación personal de la mitología, pasando por el eclecticismo temático y formal, para terminar en lo puramente aledaño al verso.

De manera alternativa, con los denominados “Poetas de la indeterminación del lenguaje”, hallamos el discurso denso y velado que da cuenta de la crisis de la referencialidad y de los postulados lógicos de la razón, que viene condicionada por el juego que trazan con los referentes (Derrida, Wittgenstein, Foucault, el psicoanálisis...). En cuanto al lenguaje queda plasmado como la experiencia cenital del poema, pero ya

alejado de los presupuestos estructuralistas y más afincado en el posestructuralismo (la figura del lector). La poesía de Vicente Cervera Salinas comparte designados con esta tendencia, también es concomitante su interés por el oyente-lector desde la perspectiva hermenéutica a través del lenguaje, por la elección sintagmática de unidades no manidas y con un toque de excelsitud, por la temática metapoética en aquellos textos en los que se pregonaba la conquista de la luz en la palabra como logro cenital.

En los “Poetas Neoesencialistas” la praxis lírica se vuelve itinerario hacia lo absoluto, con la pertinente convergencia entre el circuito de la experiencia lectora y la trascendencia a un mundo que late más allá de la superficialidad de las cosas; el cuño filosófico con su hermenéutica, que posibilita el revelado y la transducción de las experiencias en materia poética, es una de las características que mejor definen estos roles. La estrategia de la confesionalidad laica, en la que se predica una ascética y se alejan de los círculos comunicativos instantáneos, forma parte de la manera de construir de Cervera Salinas, así como la premisa de que no existe una única realidad, sino que el yo poético tiende a la exploración de realidades espirituales e interiores. También destacamos los vínculos entre el Romanticismo alemán y la tradición mística española. De crucial importancia era el diálogo de estos poetas con la tradición literaria hispanoamericana de calado intelectual.

Finalmente, añadiremos que en la producción de nuestro creador no nos es posible rastrear puntos de conexión con los llamados poetas “Poetas del diálogo interdisciplinario y poetas performativos”, que se centran en los híbridos con orientaciones pragmáticas, aunque Cervera Salinas también participó en *Fractal* con este método de poesía visual y en *Mursiya poética*.

La clasificación de Cervera Salinas es difícil, ya que por su talante ecléctico no es posible trazar una única línea de ensamblaje de la misma: a pesar de erigir su creación en torno a la dimensión del *logos*, el ámbito de la *dispositio* y de la *elocutio* es permeable y cambiante en cada uno de los poemarios. Se trata de un discurso poroso y comunicativo –a la vez que muy nutrido– con referentes dispares; sus preocupaciones siguen el mismo calado, y encontramos las propias inquietudes sobre el lenguaje conviviendo con los márgenes de la identidad del yo en torno al conocimiento.

En el apartado que hallamos nominado como “5.0. El mercado y la razón de los híbridos”⁵⁴¹, Martín Rodríguez-Gaona teoriza acerca del aumento de la población, desde

⁵⁴¹ -. *Ibíd.*, pág. 73.

un prisma demográfico, y la llegada de la poesía a un público más amplio. Frente al resto de géneros y artes que consolidan un auditorio más homogéneo, ve en la poesía un producto que se sitúa en una vertiente alejada de este prisma y reivindica, por ende, un lector individualizado. Esta sería la causa que explica la variedad experimental de productos poéticos y las divergencias de canon entre lo que se explica en el ámbito escolar y los derroteros por donde se mueve la lírica actual. Bien pudiese afirmar Vicente Cervera Salinas que la poesía no es un género comercial, aunque poetas como Luis García Montero lo hayan pretendido; de ahí su libertad.

En el punto “5.1. El mercado y sus subvenciones: la transición demográfica y el lector despreciado”⁵⁴², el investigador señala que es necesario rubricar que el sistema editorial, en cuanto a labores de distribución y la propia edición, funciona mal, pero eso no menoscaba unos cuantiosos beneficios económicos. Tal y como ahora mismo está montado se vehicula hacia el beneficio de unos pocos y el menosprecio de otros que no acometan los planes demiúrgicos que hay previstos de manera ortodoxa.

Rodríguez-Gaona concluye que la publicidad se asocia a imágenes y percibe la filiación del creador con cantantes de pop o de rock. Son los parámetros propios por los que discurre la sociedad del espectáculo en el ámbito de la posmodernidad y el consumo, donde se palpa la separación insoslayable entre lo artístico y lo comercial. El hombre de letras se ve obligado a salir del trabajo de su taller de orfebrería con la palabra, para crear una imagen pública que lo haga rentable y pueda acceder al circuito de consolidación canónico. La poesía de nuestro creador ha permanecido en la sombra, fuera del paradigma del canon y de lo vendido, porque nuestro compositor se ha afanado en la vertiente artística y se ha dedicado al ejercicio de lo poético en soledad; aunque últimamente la figura de Cervera Salinas está apareciendo en contextos como la lectura poética en el Festival de la Feria del Libro, de Buenos Aires.

Lo que enuncia Rodríguez-Gaona es lo que todo el mundo se imagina: hay una clara interrelación entre comercio, política, interés público y calidad artística, y que estas variables no se dan de manera homogénea. Las editoriales proyectan la figura mediática del escritor, con motivo de los premios literarios, como una suerte de inversión a medio plazo y por ello van a lo económicamente seguro; la figura, por tanto, del lector es pasiva, ya que está consumiendo lo que los demás le han programado. Vicente Cervera Salinas se desapegó y mantuvo firme respecto a este contubernio.

⁵⁴² -. *Ibíd.*, pág. 74.

Las conclusiones que arroja nuestro investigador son realmente espinosas, porque está evidenciando el simulacro de todos los elementos del esquema comunicativo: el poeta ha pasado a metamorfosearse en una especie de cantautor, el lector es un títere dirigido desde instancias políticas, la representatividad política ha empobrecido las formas y el discurso. Todo se ha convertido en un simulacro de cultura; entre las posibles excepciones tendríamos la de nuestro poeta. Así cualquier rimador que cumpla los preceptos de calidad, si quiere acceder a los circuitos por los que se rige el canon, debe someterse a los designios de esas grandes editoriales, sus itinerarios comerciales y hasta “contraculturales”. Son prácticas descarriladas y poco loables que constatan que finalmente el dinero es el que manda, y no los resortes de la calidad artística:

En conclusión: bajo sus mecanismos actuales, el sistema institucional propicia una promoción y una distribución que beneficia a las empresas más poderosas (quienes menos la necesitan). [...] Entre el oligopolio mercantilista y clientelismo está circunstancias contribuyen a profundizar la crisis general de las humanidades, pues no sólo son contraproducentes para poetas y lectores, sino que tergiversan la función del estado con respecto a la cultura, impidiendo, como hemos dicho, la consolidación de un mercado robusto.⁵⁴³

En el aparatado “5.2. Del «Do it yourself» al «Hágamoslo juntos». Poetas en busca del lector o la dignidad perdida”⁵⁴⁴, se plantea como una alternativa para recuperar un público que en la actualidad está disperso y desencantado. Es posible objetar que se está tendiendo a la autoedición y a una circulación por los márgenes consabidos y canónicos, pero hasta las pequeñas editoras, con tiradas menores, empiezan a planear su escudería, sus nombres y a acoplarlos en un circuito menor. Nuestro cantor se puede permitir el lujo de desarrollar su actividad bajo el amparo de la firmeza y de la deontología profesional.

Posteriormente, en “6.0. La Nueva Ciencia, lo pop y otras identidades posmodernas”⁵⁴⁵, el ensayista plantea la efectiva inmersión del concepto de posmodernidad en la cultura literaria española. Dirime si se ha dado praxis de la misma teniendo en cuenta variantes tan atípicas como el hecho de que han surgido estos temas en discursos intelectualmente muy especializados (Derridá, Lyotard...), o si el cambio de paradigma estriba en la ruptura de la expresión de la subjetividad desde posiciones

⁵⁴³ -. Ibid., págs. 85 y 86.

⁵⁴⁴ -. Ibid., pág. 86.

⁵⁴⁵ -. Ibid., pág.88.

insuficientes, que advierten que algo está cambiando. En cualquier caso, insiste en que el tema en España discurre por esta mecánica de extremos:

[...] la posibilidad de un formalismo revisitado con fines líricos, lúdicos y en ocasiones políticos o la adecuación pragmática al vigente sistema cultural. Es decir, dos posiciones claramente distintas frente al fenómeno artístico y el mercado, con implicaciones para una polémica sobre la idoneidad de una estética internacional o la autonomía artística de un idioma en un mundo globalizado.⁵⁴⁶

Gracias al pop, a la influencia en la vida cotidiana de la ciencia, y la identidad social del poeta, la figura del lector se está metamorfoseando en un semejante, en un individuo que como ellos forma parte de un mismo grupo social. No así en la figura de Vicente Cervera Salinas, quien a pesar de comportarse como un igual actúa como guía desde un posicionamiento jerárquico.

A lo largo del apartado “6.1. La ciencia en sus relaciones con las nuevas propuestas literarias”⁵⁴⁷, el autor va reflexionando acerca de lo paradójico que resulta que la ciencia, con su carácter minoritario, influya en una sociedad para que cambie; señala que la directa manifestación explícita entre la ciencia y el arte no es común. Existen puntos de interrelación entre las artes y las ciencias, pero por alusiones explícitas no las podemos rastrear. Ambas beben de unas mismas fuentes, se contaminan y se tornan como esquemas de un tiempo, aunque con diferente expresión. En Vicente Cervera Salinas es posible hallar el discurso científico y filosófico: los esquemas constructivos dan cuenta de las preocupaciones contextuales que rigen la sociedad del momento o los movimientos literarios que participan de esa mecánica; se trata de las cavilaciones propias de la Generación Poética de 2000, donde se ensalza la figura del poeta filósofo, que cuestiona su realidad desde parámetros gnoseológicos, con una estética que se aleja del fácil consumismo por el que está tildada la sociedad actual.

En cuanto a las disertaciones que el autor realiza sobre la ciencia y las letras en este mundo de la posmodernidad, todo apunta a que estamos inmersos en un periodo eminentemente ensayístico: el acceso a la verdad es intuitivo y superable. Nos hallamos ante una concepción en la que no hay nada absoluto, en la que sólo existe aproximaciones

⁵⁴⁶ -. *Ibíd.*, pág. 89.

⁵⁴⁷ -. *Ibíd.*, pág. 89.

relativas, en un lugar donde todo es recuperable, donde se camina hacia lo irreversible y hasta los propios métodos de análisis, así como sus hallazgos, son puestos en tela de juicio. Esto ha derivado en el emblema científico que acaba en una especie de utilitarismo, al crear un metalenguaje sin más aplicaciones posibles. Las obras de Cervera Salinas están confeccionadas bajo el molde de un utilitarismo muy personal de lo que la cultura ha puesto a su alcance, y el yo es retratado desde posiciones versátiles, participando así de la relatividad. También es cierto que el vocabulario con el que están erigidos los textos tiende hacia un sibaritismo que se nutre de la ciencia (por ejemplo, la palabra élitro)⁵⁴⁸, o de la religión (por ejemplo, la palabra cingulo)⁵⁴⁹.

Para Rodríguez-Gaona el acercamiento entre las artes y las ciencias se ve en la perspectiva de sus creadores, que plantean sus verdades sin angustia, en tanto van dejando su percepción hacia un concepto nihilista de sociedad. Otra de las vías en la cual se observa cómo las pulsiones de ambas disciplinas comulgan es la facilidad con que lo poético va acoplando los nuevos inventos a su sistema referencial. De este modo oscila la posibilidad de que las nuevas tecnologías creen una realidad virtual, que nada tiene que ver con lo que ocurre en el mundo al acaparar todo el tiempo, sin distinguir ocio y tiempo libre, programándole la vida al sujeto en cuestión. La poesía de nuestro rapsoda se mueve por otros derroteros más íntimos y personales.

Esta nueva ciencia está trayendo consigo que se explote la vía performativa, propiciando así la creación de una praxis constructiva basada en la imaginación y que se está aplicando también en las ciencias. Los nuevos hacedores han de intervenir directamente en sus creaciones, y unir y tender lazos entre disciplinas de orbes diferentes. La poesía de Cervera Salinas participa de esta mecánica, al estar filiada con lo ensayístico y estar planeada con un credo poético-religioso; de igual modo, el diálogo interdisciplinar es uno de los aportes más definitorios de su verso.

El punto “6.2. La tradición pop: entre la celebración y el desencanto”⁵⁵⁰ se convierte en un espacio en el que el autor cuestiona cómo esas propuestas acaban convirtiéndose en unas vías que abren el acceso para consolidar, frente al populismo de la masa, un venero de lectores cultos e informados frente a los eventos consuetudinarios. La generación poética actual participa en revistas que han contribuido a dibujar ese perfil.

⁵⁴⁸ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: “Tiempo de cigarras” en *La partitura*, cit., pág. 69

⁵⁴⁹ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: “El anillo vienés” en *El alma oblicua*, cit., pág. 166.

⁵⁵⁰ -. Vid. Martín Rodríguez- Gaona: *op. cit.*, pág. 94.

El autor somete a estudio el pop: a pesar de ser algo emparentado con lo estadounidense y con la pintura, su significado es extensible a todas las artes que se fundamentan en la producción en serie, dentro del sistema capitalista que las desvirtúa. Es una cultura que pierde, por ir encaminada hacia una clase media global, el regusto sibarítico propio de los aristócratas para crear un producto más relajado que se convierte en comercial. Son presupuestos que se alejan de los afanes cerverianos: la lírica de nuestro cantor ambiciona la conquista de la figura del lector, pero no a cualquier precio; él erige una efigie cooperativa, a la que prepara para un viaje de calado espiritual hacia la conquista de unos roles emparentados con conceptos platónicos y románticos.

Los grandes grupos de poder editoriales, imbuidos de esta línea filosófica, crean obras en las que prima el entretenimiento con productos llamativos y digeribles; no se pondera tanto la experiencia formal y estética como la inmediatez del producto en términos de divergencia o de comunión. El quehacer poético de nuestro hacedor se mantiene todavía en la élite, especialmente en las primeras obras.

Para Rodríguez-Gaona, el pop ha de dar cuenta de las relaciones de una determinada clase social con un tipo de bienes culturales, donde el neorromanticismo se ha doblegado ante su conversión en un bien de consumo.

Otros de los puntos candentes es el neocolonialismo y sus dificultades, en términos culturales, para relacionarse con la metrópoli y la prepotencia de sus tendencias. Hay una clara interrelación entre los entramados políticos y los enfoques culturales que las sociedades proyectan. Sólo así es posible explicar la concepción que en los sesenta tenían del pop como un fenómeno de contracultura, porque se creía en la masificación cultural, para desembocar en las décadas siguientes en una suerte de conformismo que se ajusta a las leyes del mercado. Todo ello se hace de acuerdo a la radicalización política desde enfoques marxistas, con la pertinente división del pop como una vertiente cultural del proletariado frente a lo sibarítico para la alta cultura. Así se auspició la consecuente separación y desligado de los escritores respecto de la cultura popular. Rodríguez-Gaona hace hincapié en que el fenómeno sigue su paulatina degradación de acuerdo a los ejes iniciales del tallado:

Lo más grave es que la propia esfera universitaria aportó a esa involución, bendiciendo internacionalmente dicha ruptura con la consolidación de los Estudios Culturales, para los que las elucubraciones sociológicas alrededor de Madonna representan un objeto de estudio más interesante que las

experimentaciones formales de Steve Reich o Brian Eno, para los que Johann Sebastian Bach sería, ante todo, no un genio musical sino un agente de la iglesia luterana y la reforma protestante.⁵⁵¹

De ese contexto inicial, Rodríguez-Gaona traslada el fenómeno a la problemática de la poesía española, para aseverar que ya en los enfrentamientos entre los novísimos y los poetas de la experiencia queda nítida esa brecha, que la sociología focalizó en torno a los movimientos generacionales y no en las aportaciones estilísticas; son dos veneros creativos irreconciliables entre lo popular y lo elitista. Estos datos nos permiten preluar las premisas por las cuales Vicente Cervera Salinas ha quedado excomulgado del canon: los derroteros por los que se rige un arte alienado a la consecución de un éxito económico están alejados de la dificultad que exige penetrar en un mundo con requerimientos ascéticos.

Lo problemático radica en que durante esas décadas y en las siguientes los autores ya no sólo se acoplan a los parámetros del sistema, sino que intentan formar parte de él en todo lo extenso de su paradigma; de ahí vienen sus reiteradas alusiones al conglomerado contemporáneo, con cierto aire reflexivo, del que forma parte el mundo cultural como ideario imaginativo y comercial:

Una vez más, la particularidad del mundo hispánico resulta decisiva pues en gran medida el problema de su literatura pop (que, repetimos, tuvo indicios importantes ya en los sesenta) deriva de que ésta realmente no evolucionó hacia una síntesis formal y discursiva entre la alta y la baja cultura, ni mucho menos como fenómeno artístico o sociológico. Por lo tanto, las poéticas vinculadas a lo popular industrializado trabajan sin referentes históricos propios [...].⁵⁵²

La conclusión se puede enraizar en que estamos siendo colonizados por una mitología postindustrial, que está acabando con la cultura local y con la hegemónica de cada lugar del mundo hispánico. La intención de esta invasión es la de imponer un nuevo modelo más banalizado y asequible que propicie la conquista formativa unidireccional del planeta como masa, creando una suerte de consumidor logotomizado y programado.

⁵⁵¹ -. *Ibíd.*, pág. 100.

⁵⁵² -. *Ibíd.*, pág. 102.

Si se quiere resolver de veras la amplitud que existe entre esa alta y baja cultura más allá de este orbe de devastación, hay que atender a la idiosincrasia de los contextos sociohistóricos y el mundo que cada lengua referencializa de modo propio, con sus peculiaridades. La figura de Cervera Salinas quedaría erigida como uno de los bastiones de resistencia a la hecatombe sapiencial en el intento de programarla unidireccionalmente.

Rodríguez Gaona, cierra el capítulo con “6.3 medios, representatividad e identidad poética en la sociedad postindustrial”⁵⁵³, donde se cuestiona la figura del escritor como un ser de galería que ha de desfilarse con políticos o famosos como parte del reconocimiento. Cervera Salinas no participa de esta actitud: dentro de los esquemas de su credo poético, tiene muy claros los preceptos de la *Epístola moral a Fabio*⁵⁵⁴, en la que se pregona de manera preclara que hay que posicionarse lejos de los envites de la gloria, del poder y de la fama.

Frente a esta suerte de predestinación literaria, hallamos a unos pocos creadores que en su afán por buscar la libertad están explorando los textos híbridos, acuden a las pequeñas comuniones poéticas, usan el *mail* poético y otras dimensiones de las tecnologías. Vicente Cervera Salinas participa modestamente de estos resortes: es cierto que se deja notar en esos pequeños (casi familiares) ágapes poéticos, pero en la hibridación de textos a través de las nuevas tecnologías se mantiene más distante.

2.6.1-. Conclusiones.

Vicente Cervera Salinas quiere respirar la soñada libertad que se presupone en toda sociedad democrática, y para ello ha de circular por unas nuevas proyecciones genéricas que no son las trilladas, y fundar un arte de corte más sincero, a la vez que experimental, rehuendo de los preceptos del mercado y de su mirada sesgada. Ser uno mismo es ser diferente; entrar en el circuito supone doblegarse a los dictados del éxito, de los roles de lo postindustrial y del reconocimiento económico. Vicente Cervera Salinas aspira a ser uno mismo en los parámetros de su ejercicio intelectual.

La no inclusión de Vicente Cervera Salinas en el actual canon se pudiere deber a la siguiente etiología: su obra está confeccionada con una voluntad vanguardista en el sentido creativo del término y lejos, por tanto, de los dictámenes utilitaristas; su lírica no

⁵⁵³ -. Ibid., pág. 103.

⁵⁵⁴ -. Andrés Fernández de Andrada: *Epístola moral a Fabio*, edición de Dámaso Alonso para la Biblioteca de la Real Academia en <http://www.rae.es/sites/default/files/Epistola_moral_a_Fabio.pdf> (22-09-2017).

está proyectada como un ejercicio retórico abaratado para regodeo con la masa; a través de la estética de sus poemas se descubre una ética que traduce una deontología profesional afincada en la creación de un proyecto sincero, personal y alejado de la mercadería postulada de la industria editorial; el credo humanista le posibilita la creación de unos textos que lo alejan del lector medio: es difícil horadar el poroso mundo poético de Vicente Cervera Salinas; las preocupaciones por las que se rige su trayectoria personal y profesional lo alejan del posicionamiento en premios literarios y círculos mediáticos; ha sufrido los “atropellos” de críticos, que gozan de muy alto prestigio; su producción no está prescrita para conquistar un mercado, sino para darse una explicación y comunicarse –alma a alma– con un lector; nuestro prestidigitador es un romántico idealista que cree en la esperanza, frente a los patrones nihilista por donde se está incardinando la sociedad del *dios dinero*.

2.7-. La clasificación de la poesía de Vicente Cervera desde los postulados de Marina Bianchi⁵⁵⁵.

Nuestra ambición es cerrar este apartado de contextualización con el estudio de la investigadora Marina Bianchi; su presencia aquí es menester, porque la docente italiana es la persona que más y mejor ha estudiado y difundido la poesía de Vicente Cervera Salinas en el ámbito italiano e internacional; por otro lado, lo crucial del artículo es que se vehicula como una taxonomía de la lírica de nuestro creador, pero vista ésta desde sus propios parámetros teóricos en torno al fenómeno de la creación poética:

Como ocurre en muchos escritores que son además profesores, la lectura de sus ensayos ayuda a entender a fondo sus versos, debido a que las dos modalidades comparten la misma postura estética frente al género lírico. Por esta razón, intentaremos interpretar aquí su escritura creativa desde sus disertaciones recogidas en la monografía *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*, que estudia desde una perspectiva diacrónica las alternas etapas de la relación entre poesía y filosofía.⁵⁵⁶

⁵⁵⁵ -. Marina Bianchi: “La poesía del *logos* de Vicente Cervera Salinas” en *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, Facoltà di Studi Umanistici (Università degli Studi di Milano) n. 3, (2013), págs. 201-218 <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>> (25-09-2017).

⁵⁵⁶ -. *Ibid.*, pág. 201.

Se erige este ensayo como la pieza angular que nos faltaba para ubicar la producción lírica del creador dentro de su propio contexto teórico de producción. Sin embargo, sólo nos centraremos en la parte nuclear del texto, en la que se aboga por el deslinde entre el *mythos* y el *logos*.

Marina Bianchi esboza brevemente las dimensiones polifacéticas de Vicente Cervera Salinas, y aclara que su trabajo se centrará en explicar los versos a través de la doctrina teórica. El libro clave es *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*⁵⁵⁷. No es el único, pero es éste el que mejor dilucida los planteamientos de nuestro rapsoda respecto al hecho poemático:

De hecho, el título y el planteamiento del presente trabajo proceden de sus disertaciones recogidas en la monografía *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*, que estudia, desde una perspectiva diacrónica, la inicial correspondencia de filosofía y poesía, la siguiente separación, y la unión final del verso y del *logos*, entendido como razón universal e idealista.⁵⁵⁸

Marina Bianchi diserta sobre los conceptos reseñados para dirimir en qué consiste el trasfondo de los postulados poéticos de Vicente Cervera Salinas. Para la estudiosa italiana, la macroestructura textual, así como la propia textura discursiva de los poemas de nuestro autor, viene motivada por una suerte de trasfondo filosófico que actúa como eje vertebrador y aspiración del propio texto. La profesora de la Universidad de Bérgamo explicita que hay una línea axial que divide las dos concepciones creativas de Vicente Cervera Salinas: por un lado, está la dimensión del *mythos*, que sería el mundo particular que cada creador ha manifestado en el proceso de interiorización de su universo referencial; por otro lado, diremos, junto a Marina Bianchi, que existe una poesía que se denomina del *logos*, que estriba en una orientación más universal, más paradigmática, más abstracta, más especulativa, y requiere de un proceso de superación de ese marco referencial primigenio.

⁵⁵⁷ -. Vicente Cervera Salinas: *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*, Ediciones el otro el mismo – Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Mérida (Venezuela), 2007.

⁵⁵⁸ -. Marina Bianchi: “La poesía del *logos* de Vicente Cervera Salinas” en *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, cit., págs. 201-202.

En torno al *mythos* teoriza que se trata del espacio que suele tender a la concreción, por ello es posible rastrear vínculos con los elementos fantásticos y con el dominio de lo narrativo; en cambio, para la estética del *logos* preludia un arte que tiene aspiraciones filosóficas, y que queda circunscrito a lo racional y a la ejecución ensayística. Si lo contemplamos desde los esquemas aristotélicos, se trata de un enfoque distinto respecto al concepto de imitación: la dimensión mítica queda emparentada con la mimesis, por ser ésta la recreación de la realidad a través de un estilo artístico; frente a ello, contrapone la dimensión del *logos*, que abraza el concepto de *poesis* como extensión creativa para el descubrimiento de realidades ulteriores a través de postulados especulativo-artísticos.

Marina Bianchi, en torno a esta dualidad conceptual, arguye que todo está emparentado con los conceptos aristotélicos de literatura y de historia: se trata del postulado que rige que la literatura cuenta las cosas como podrían haber sido, y que la historia las cuenta como fueron. Por ello, la estudiosa extrapola el concepto con miras al funcionamiento de cualquier periodo de creación verbal, donde es posible hallar corrientes que tienen un mayor apego al dominio realista y credos que tienen mayor filiación con la poesía como ejecución del pensamiento de un autor. Dentro de esta tramoya, la experta también abre la posibilidad de un tercer postulado: el del intimismo, porque los acontecimientos personales ocupan un lugar tan importante como las concepciones universalistas:

A estas dos yo suelo añadir una postura intermedia, la del intimismo, donde los acontecimientos personales encuentran en los versos su lugar al lado de consideraciones universales; cabe subrayarlo aquí, puesto que, en mi opinión, algunos de los poemas de Vicente se acercan más a esta actitud que a uno de los dos extremos. Al revés, en la teoría de Cervera Salinas, las referencias a la subjetividad como parte del *mythos* sugieren que, en ella, esta tercera línea suele encontrar su ubicación junto al realismo, lo que no siempre es así: entre muchos otros, claros ejemplos son tanto Luis Cernuda como sus discípulos Francisco Brines [...].⁵⁵⁹

Marina Bianchi trae a colación las teorías de Jorge Urrutia sobre la «poesía del decir» y sobre la «poesía del contar»⁵⁶⁰: en el primer caso encontramos un arte poético

⁵⁵⁹ -. Ibid., pág. 203.

⁵⁶⁰ -. Jorge Urrutia, «Poética con man(ual)» en *La alegría de los naufragios. Revista de poesía*, nn. 1-2, Huerga y Fierro, Madrid, año1999, pág. 135-136.

que se afana en crear una nueva realidad jugando con el sistema de proyecciones del punto de vista, y que halla en la esencialidad de las cosas la verdad, aunque contemplada desde el sistema de aprehensión del propio poeta. En cambio, en esa poesía del contar –más emparentada con la dimensión física de lo realista– se erige el arte como medio de referencialidad contemplativa, en el que el escaldo ocupa un punto de vista desde el que materializa aquello que añora / circunda:

Por el contrario, la primera puede aspirar a la universalidad y proporcionar reflexiones ontológicas sin alejarse de la dimensión particular. Sin embargo, este no es el lugar adecuado para ahondar en estas disertaciones e, independientemente de quienes queramos incluir en el listado de los poetas de la idea, lo cierto es que la definición arquetípica de poesía del *logos* que aquí tomamos en consideración coincide perfectamente con la de Cervera Salinas.⁵⁶¹

Teniendo como base nuestra experiencia lectora de la obra de Vicente Cervera Salinas, señalaremos que la ambición de nuestro vate, tal y como alude Marina Bianchi, no es la de elaborar una poesía filosófica, sino que la dimensión del *logos* apunta hacia la universalidad de los conceptos, aunque el enfoque conceptual y cognoscitivo participe de esta disciplina; también lo hace la ejecución ensayística de la misma. Se trata de la operatividad de la razón a través de la singular mecánica del verso. Se concibe como una lírica que nunca tiende a la materialización de los procesos descriptivos, sino que son éstos un pretexto para hallar una dimensión de connotaciones eternas. Hay un anhelo de circularidad, de que todo sea osmótico y de que todo comulgue. Todas las materias, por consiguiente, se dan la mano y nunca aparecen enfrentadas. La racionalidad de ese verso permite el instaurado de una lírica que ya no sólo es creacionista, sino que también desdibuja al poeta y que ha sido creada por una inteligencia superior, un hacedor con idea de trascender:

De esta manera se dibuja el trayecto poético que va de la emoción a la palabra, pero que con la palabra busca la idea y con la idea la universalidad del

⁵⁶¹ -. Marina Bianchi: “La poesía del logos de Vicente Cervera Salinas” en *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, cit., pág. 206

pensamiento. Visión del mundo “de un eterno modo”: el fuego robado a los dioses por Prometeo.⁵⁶²

En “El *logos* en la poesía de Vicente Cervera Salinas”⁵⁶³, la estudiosa de la Universidad de Bérghamo concibe la simbología de la que nuestro cantor se nutre –de manera miscelánea y con vocación humanística– de disciplinas tan variadas y emparentadas como la música, la religión, la filosofía y la naturaleza. Sin embargo, no se trata de una serie de elementos decorativos o escenográficos, ya que conforman parte de la esencia constructiva del *logos*: estos símbolos se metamorfosean en emblemas especulares de la proyección del yo poético o de sus sucesivos desdibujados:

Asimismo, el fuego de Prometeo protagoniza «A Lou (1889)», siempre del primer libro, donde lo inminente de la dimensión mimética –la hojarasca del comienzo– arde hasta desaparecer, pero lo esencial, lo filosófico, sobrevive eterno en su verdad [...].⁵⁶⁴

Marina Bianchi advierte de que el fin de la poética cerveriana es ordenar el caos por el que se rige el mundo. La idea se fundamenta en que en toda existencia ha de haber un sistema que gobierne la simbología que paradigmáticamente alberga. El sujeto poético –sobre la base del pentagrama– va actualizando con hechos una melodía, pero puede resultar que esa narratividad musical esté incardinada hacia la verdad, o rueda por los márgenes del mismo. La actualización del sistema dirime si esas tonalidades se ajustan al decoro y la actividad exigida o si, por el contrario, se trata de una existencia anómala, donde la base de los acordes no rige los principios de una buena andadura vital:

Vicente se refiere aquí a la poesía del *logos* que ordena el caos del mundo y lo racionaliza en una serie de símbolos que logran explicar la realidad, alcanzando por ello la verdad: la música, como sus variaciones de la partitura y el pentagrama, es la metáfora de esta sistematización.⁵⁶⁵

⁵⁶² -. Vicente Cervera Salinas: *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querrela*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia –Ediciones el otro el mismo, Mérida (Venezuela), 2007, pág. 45. Apud: Marina Bianchi: “La poesía del *logos* de Vicente Cervera Salinas” en *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, cit., pág. 206.

⁵⁶³ -. Marina Bianchi: “La poesía del *logos* de Vicente Cervera Salinas” en *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, cit., pág. 207.

⁵⁶⁴ -. *Ibíd.*, pág. 208.

⁵⁶⁵ -. *Ibíd.*, pág. 209.

Otro de los elementos es el concepto de identidad ontológica del ser en torno a las sucesivas transformaciones que éste está llamado a sufrir, porque la dimensión ensayística –de clara impronta filosófica– rige el asedio no lineal a los vaivenes que la vida nos va dando, incluso el asedio de la razón a las aporías filosóficas exige el zigzaguo. De esta forma, el ser, que tiende a la autenticidad, nunca habrá de trazar su camino por líneas rectas, sino que tendrá de afrontar los itinerarios de manera oblicua y mediante sucesivas reinenciones. Todo ello siempre lo presagia desde la impronta del estoicismo:

Las desviaciones son las muertes diarias de los tramos oscuros del sendero, obstáculos que hay que superar mediante el devenir heredero de la filosofía de Heráclito, que en Cervera Salinas se vuelve proceso que aspira a una mejora constante; esta se construye viviendo intensamente el instante y luchando para cambiar la situación, sin nunca rendirse al descarrío y la inanidad de quienes eligen no actuar por miedo al dolor o al fracaso.⁵⁶⁶

Marina Bianchi asevera que la construcción del arte poético cerveriano, superados los límites de su dimensión contemplativa, es un entramado que ha de incitar a la reflexión; esta actividad pensativa no se preludia como una fase que el sujeto ha de realizar para consigo mismo, sino que va orientada hacia la figura del lector que co-crea junto a él la obra. Así *La partitura* se erige como un manual acerca de los diferentes itinerarios existenciales. La finalidad poética de Cervera Salinas es la aspiración constante hacia la verdad desde parámetros estoicistas. Para ello, su creador estima como necesario el descubrimiento de sus paradigmas a través de la escritura y se lo deja a su cómplice, que sería la figura del receptor, para que éste observe cómo va sorteando los obstáculos e instaurándose, a la vez, en un mundo más equilibrado y perfecto. La verdad final que se desprende del proceso es que sólo será feliz aquel que sea capaz de asumir que vivir consiste en envejecer y aceptarlo; todo es cíclico y está en eterna renovación, excepto el hombre que está condenado a su finitud:

De hecho, como la lectura, el acto creativo implica la construcción del conocimiento del ser mediante la observación y la reproducción en el verso de la incesante transformación del hombre en su devenir, que a su

⁵⁶⁶ -. *Ibíd.*, pág. 210

vez supone la reformulación constante de su identidad en el tiempo. Este último, en su doble acepción bergsoniana de duración percibida de la *durée pure* y de devenir que se puede medir de la *durée homogène*, acompaña al ser humano en su viaje, encargándose de la vuelta del pasado en el recuerdo y de recordar al ser humano que solo puede vivir en el presente, lo que se remarca en «Lo fugaz».⁵⁶⁷

La noción cumbre de esa peregrinación es la proyección de un pensamiento, que es el que ha de gobernar y de dar un determinado entendimiento a la dimensión del *mythos*: el *logos* ha de gobernar al *mythos*. De lo que aquí afirma la estudiosa italiana, aseveraremos que toda la sintomatología del *aleph*, del *panopticon*, de la escalada, de la ascensión hacia la mística personal, de los itinerarios hacia la verdad, no son más que caminos que llevan al *logos* que ha de regir los principios constructivos del arte poética, porque así está dispuesto en la doctrina teórica de nuestro creador de quimeras. La realidad ya existía; lo único que ha hecho el poeta es redescubrirla y cubirla desde ese nuevo prisma intelectual. Por consiguiente, la poesía de Cervera Salinas no es una lírica que trate de filosofía, pero sí que es una lírica intelectual:

Desde la cumbre más alta del pensamiento, alcanzada tras el largo camino descrito en unos versos que compendian la teoría poético-filosófica de Cervera Salinas, la visión se amplifica y la mirada se vuelve clarividente, en una peculiar visión paradisíaca que, al contrario de lo que ocurre con el universo divino e idealizado del Canto XXII del «Paraíso» de Dante Alighieri, propone una constelación que goza de la luz de «un sol terrestre» (p. 140) que ilumina el *mythos* desde la contemplación del *logos*. Se trata de redescubrir la realidad observándola desde el discernimiento y la lucidez de la idea, lo que encuentra su metáfora en los versos de «Panóptica», de *El alma oblicua* [...].⁵⁶⁸

La producción poética de nuestro creador queda circunscrita a un orbe que permite, a través del ejercicio intelectual, redescubrir la dimensión mítica que subyace en el mundo personal. Esa superficie primigenia está confeccionada al hilo de lo que serían los postulados teóricos ya descritos. La poesía queda volcada en referencialidad como un sistema de puesta en práctica del ideario personal de Vicente Cervera Salinas. La

⁵⁶⁷ -. *Ibidem*.

⁵⁶⁸ -. *Ibid.*, pág. 214.

dimensión ensayística está matizada por la dinámica y el ejercicio de una reflexión que permite abrir caminos que lo habrán de llevar al encuentro con su verdad idiosincrásica:

En esto consiste la poesía de Vicente: el «caminar, decir y ser» del poeta del logos, desde la escalada de la razón, de la belleza y del amor, con intensa emoción y mediante una simbología forjadas en la reflexión clarividente sobre lo contemplado en el mythos de la existencia del hombre.⁵⁶⁹

2.7.1-. Conclusiones.

La conclusión es que existe una clara filiación entre los presupuestos teóricos y la formalización poética de los versos cerverianos. Desde el primer libro es posible rastrear ese fraguado que mana desde la intelectualidad. Se trata de una manera creativa que ambiciona reconfigurar y redescubrir el mundo desde la posición ventajosa del intelecto que lo alumbraba. Sin embargo, no se trata de una poesía filosófica, sino que el incardinado tiende hacia una lírica intelectual en la que se proclama cómo se vive (melodía) sobre la base arquitectónica de los acordes (filosofía). De la misma forma, esa vocación intelectual ha de perseguir la unión entre las artes.

Así la poesía de nuestro vate es la praxis materializada de la unión definitiva entre la lírica y la idea, que nacieron juntas, pero que a lo largo del tiempo –a partir de los postulados aristotélicos– se separaron, y desde el siglo XIX y ya en el siglo XX –en doctrinas teóricas y poéticas– se vuelven a abrazar de manera firme. Vicente Cervera Salinas sería un punto más dentro de ese escalafón.

Del estudio de Marina Bianchi se desprende que existe una sintomatología que imbrica las ramificaciones internas y la imagería secundaria del poema. Por consiguiente, la concepción clave es el ascenso y acceso a la verdad, que exige ya no sólo la revelación profética de un camino ascético a seguir, sino también la elevación, la aspiración, la escalada y la conquista del *aleph*, para descubrir, siguiendo los principios de Samuel Taylor Coleridge y Platón, que la belleza es la verdad y el amor visto desde esta posición cenital del intelecto es la ambición última.

Hemos advertido cómo Marina Bianchi postula que el poeta del *logos* es el descubridor de una realidad, que ya existía, y que como si se tratase de un médium se la

⁵⁶⁹ -. *Ibidem*.

lega al común de los mortales. Se trata de un ser que ejercita la inteligencia para alumbrar su mundo personal (*mythos*) y redescubrir desde posturas nuevas y poliédricas ese mismo orbe referencial.

Finalmente, la investigadora de la Universidad de Bérgamo ha querido testimoniar las dificultades que implica el acople de la poesía de Cervera Salinas a alguno de los paradigmas que se sortean en la actualidad. El problema viene motivado por el eclecticismo de los postulados cerverianos, por la diversidad de miras de la que se nutre y por la cantidad de metamorfosis que operan sobre los conceptos que toma.

3-. Estudios aproximativos a los distintos poemarios.

3.1-. Estudio de *De aurigas inmortales*.

3.1.1-. Introducción

De aurigas inmortales es un libro controvertido dentro de la biografía de Cervera Salinas, tanto por su difícil accesibilidad como por motivos emparentados con el caudal de referentes literarios que maneja:

La trayectoria poética de Vicente Cervera Salinas comienza con *De aurigas inmortales*, de la mano de Parménides de Elea. Un poemario que apareció en el 1993, tras recibir el Premio América de poesía, convocado por la Comisión del V centenario en Murcia, y que fue generosamente prologado por Antonio Colinas. Nunca fue distribuido en librerías. El curioso lector podrá encontrarlo en bibliotecas públicas y en espacios privados, al menos hasta que vea la luz una esperada segunda edición del mismo.⁵⁷⁰

El haber ganado ese premio literario no supuso una mayor difusión para este hábeas lírico, ni tampoco un mayor reconocimiento dentro del orbe poético en aquel momento, ya que hay discordancias entre la fecha de conquista del galardón y la de publicación⁵⁷¹, así como unos objetivos circunscritos a otro venero creativo, tendente a la filiación de dos realidades:

⁵⁷⁰ -. Contracubierta de Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, con prólogo de José Emilio Pacheco, Verbum, Madrid, 2010.

⁵⁷¹ -. Vicente Cervera Salinas nos informó de que está barajando una segunda edición con otra editorial.

Premios América. La Comisión Murciana del Quinto Centenario del Descubrimiento de América conmemora un Encuentro y un Descubrimiento con ocasión del Centenario. Hay un hecho que sobresale por todos los demás, la lengua que todos hablamos y escribimos, que es nuestra mejor herencia y que será, sin duda, el máspreciado patrimonio para el porvenir. Los Premios América pueden y quieren ser un homenaje para esa lengua y un estímulo para las gentes, de acá y de allá, para que continúen hablando y escribiendo a la mayor gloria de lo que somos y deberíamos ser. Este libro resultó finalista en la modalidad de Poesía I EDICIÓN 1991.⁵⁷²

Antonio Colinas, prologuista del libro, describe la intención del mismo, y dirime que la labor de Vicente Cervera Salinas consiste en apostar por una línea original, al margen de lo manido, en la que, con reminiscencias platónicas y románticas, se canta para la consecución de la belleza y de la verdad de manera osmótica, a través del diálogo intertextual con la tradición:

Cuando se prodigan las poéticas del vacío-vacío, cuando una mayoría de poetas se atiene a copiar la realidad más elemental tan simple como fotográficamente y sin la más mínima intensidad poética, cuando se descree de la poesía como fenómeno de profundidad [sic] anímica, Vicente Cervera sólo pretende ser fiel a esos ideales de lo bello y de lo verdadero a que antes aludía. Gustos, modas, cierta crítica se empeñan en decirnos que hoy la poesía es otra cosa, que el poeta debe amordazar sus sentimientos y sus placeres notablemente estéticos.

En *De aurigas inmortales*, Vicente Cervera aviva el incesante manantial de la tradición, pero superando una prueba que no es nada fácil en estos precisos momentos: la de rescatar lo bello intenso y lo bello verdadero con libertad y originalidad.⁵⁷³

Gabriele Morelli, sobre la finalidad de este volumen, valora, además de la apuesta arriesgada en pro de la originalidad, las nuevas proyecciones que les ha dado a los géneros literarios de antaño. También puntualiza que, para la correcta exégesis del texto, es

⁵⁷² -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, V Centenario. Comisión de Murcia, Murcia, 1993, (Colección Carabelas, 3), pág. 7.

⁵⁷³ -. Antonio Colinas: “Rescatar lo perenne” [prólogo] en Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 12.

necesario no quedarse con los datos anecdóticos, sino con la verdad que el autor real expone por medio de estas máscaras:

La sua traiettoria poetica incomincia nel 1993 con il libro *De aurigas inmortales*, dove si propone la revisione del concetto di epistola amorosa con personaggi storici del mondo letterario. Nell'introduzione, Antonio Colinas sottolinea che i versi della raccolta sorgono da realtà storiche che irradiano e si arricchiscono per rivelare seconde verità. Perciò non serve limitarsi a valutare il poema nel contesto aneddótico o letterario in cui nasce. Ad ogni momento quel lirismo e quell'intensità della parola (...) confermano la validità e la serietà di quest'avventura creativa, non priva di rischi, e proposta de *De aurigas inmortales*.⁵⁷⁴

Marina Bianchi, acerca del origen inspiratorio del libro y de la estructuración de los poemas en sí, asevera que en ellos hay un yo poético que se traviste de una alteridad del mundo de la literatura, para dirigirse a su musa en un momento emblemático dentro de la existencia de éstos. La finalidad no es la mimesis, sino la proyección ficticia para tratar problemas de un calado mayor:

La sua traiettoria poetica ha inizio nel 1993, con la pubblicazione di *De aurigas inmortales*, dove immagina la vita e i pensieri di personaggi del mondo letterario e filosofico dai quali trae l'ispirazione per riflettere su argomenti che diverranno essenziali nei suoi versi.⁵⁷⁵

Posteriormente apostilla lo que sigue sobre estas epístolas apócrifas metamorfoseadas:

Le liriche qui riunite forniscono un valido saggio della letteratura di Cervera Salinas. I primi quattro componimenti provengono della raccolta *D'immortali aurighi*, dove il poeta immagina di essere l'autore della citazione in epigrafe e di rivolgersi alla persona amata, indicata nel titolo delle poesie.⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ -. Vicente Cervera Salinas: *L'anima obliqua (El alma oblicua)*, traduzione di Elsa Rovidone e note di Gabriele Morelli, Levante Editori, Bari, 2008, pág. 134.

⁵⁷⁵ -. Marina Bianchi: "Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo" en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire*, iride, Soveria-Mannelli, 2013, pág. 5.

⁵⁷⁶ -. *Ibid.*, pág. 12.

Rodrigo da Rosa señala que la macroestructura está delineada por el circuito de lo amoroso desde perspectivas barrocas: “*De aurigas inmortales*, sua primeira obra poética, foi publicada em 1993. Nela surge uma constelação histórica de vozes unidas pelo espaço do amore e suas contraluzes.”⁵⁷⁷

El poemario arranca con una cita de Parménides de Elea, donde se rastrea la idea del poeta como un ser excepcional llamado a acometer una misión específica (materializar la magia contextual con raigambre inmortal), pero a través del logro de una ascética que exige sacrificios: “Y la diosa me acogió benévola, tomó en su mano / mi mano diestra y así me dirigió la palabra y me decía: / «joven acompañante de aurigas inmortales, / llegado con las yeguas que te traen a nuestra casa, / salud; (...)”⁵⁷⁸. Es importante tener en cuenta la continuación de la misma para dirimir con más claridad las intenciones del poemario:

[...] que no fue un lado malo quien te impulsó a tomar
este camino (pues es cierto que está fuera de lo hollado por los hombres),
sino norma y justicia. Preciso es que todo lo conozcas,
tanto el corazón imperturbable de la verdad bien redonda
como pareceres de mortales, en que no cabe verdadera convicción, aunque,
aún así, los aprenderás, como preciso era que las apariencias
sean genuinamente, permeando todas a través de todo.⁵⁷⁹

Estos versos nos revelan que la intención del corpus poético está emparentada con el conocimiento de la verdad a través del dolor, con los destinos singulares con estigmas de *fatum*, con la ascética como ideal de perfección para horadar en la identidad del yo en relación a sus contextos, con el acercamiento a la divinidad y la iluminación de ésta:

Todo el mundo considera a Parménides un filósofo. Como tal figura en todas las historias de la filosofía, de forma que puede resultar extraño tratar la obra de Parménides en un volumen de poesía religiosa, pero tenemos todos los motivos para hacerlo. Frente a la implacable lógica que preside toda la

⁵⁷⁷ -. Cubierta interior de Vicente Cervera Salinas: *Alma Oblíqua*, tradução da Rodrigo da Rosa, Terracota, São Paulo, 2012.

⁵⁷⁸ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, V Centenario. Comisión de Murcia, Murcia, 1993, (Colección Carabelas, 3), pág. 15.

⁵⁷⁹-. Alberto Fernández Sánchez y Miguel Herrero de Jáuregui (ed.): *AEIΔE ΘEA La inspiración en la poesía religiosa*, Ediciones Universidad San Dámaso, Madrid, 2015, págs. 16 y 17, vv. 26-32.

especulación parmenídea de lo que es, el autor escribe en verso e inicia su obra con un proemio que para nuestro paladar poco o nada tiene que ver con la filosofía.

A diferencia de los milesios, que expresan sus ideas sobre el origen y la evolución de las cosas como un relato, sin precisar cómo habían llegado a las conclusiones, Parménides, que expone como piedra angular de toda su obra la premisa sobre lo que es y que luego argumenta sobre las consecuencias de esta afirmación inicial, presenta la una y las otras como reveladas por la diosa y describe con pormenores un viaje que lo conduce a su presencia. El viaje de Parménides, pues, es un viaje a otro mundo. [...] ⁵⁸⁰

Los mismos autores nos advierten de la existencia de un poeta del *logos*, puesto que existe la constatación de que ha sido la reflexión –aliada a esa magia mística– la que ha propiciado la senda ascética:

[...] Homero y Hesíodo invocan a una musa (o una diosa) para que cante, ella, esto es, el poeta se presenta como mero intermediario del mensaje de la divinidad. En cambio, en Parménides el poema comienza *ex abrupto*, con el filósofo llevado por un carro veloz para entrevistarse con una diosa. ¿Por qué en Parménides no hay musa? La respuesta podría ser que, si bien está persuadido de que el conocimiento que va a transmitir está por encima de aquellos a los que hubiera podido llegar por su propia reflexión, igual que el aedo lo está de que las historias que transmite le vienen de fuera, cree, a diferencia de Homero y de Hesíodo, que su propia reflexión ha intervenido para lograr ese resultado. Por ello la entrevista con la divinidad no resulta de una aparición de ésta, sino que el autor llega a su presencia por un viaje que implica voluntad por su parte, mientras que en muchos lugares de su discurso le propone discutir o razonar lo que dice. [...] ⁵⁸¹

María Teresa Padilla Longoria señala que la trama argumental de la cita se incardina hacia una misma interpretación, ya que se sortea el acceso a la verdad, con reminiscencias platónicas, como un viaje identitario, pero con los requisitos iluminativos:

⁵⁸⁰ -. *Ibíd.*, pág. 14.

⁵⁸¹ -. *Ibíd.*, pág. 17.

La topografía del Poema parmenídeo es compleja y, por ende, difícil de describir, delinear y, más aún, interpretar. Basado en la tradición de los viajes épicos extraordinarios, el eléata plantea una única vía de investigación para descubrir el camino que conduzca hacia la luz de la verdad y desechar el oscuro del error. Recurriendo al estilo y la propuesta hesiódicos, Parménides nos narra el viaje de un joven auriga que va escoltado por las yeguas y cuyo rumbo lo marcan las hijas del sol. La luz de estas musas lo conducirá a la entrada de ese camino en donde se halla el portón resguardado celosamente por la diosa Justicia. Ella, junto con Θέμις, será, para el eléata, el garante ético-ontológico de que su búsqueda es verdadera, porque la senda que sigue es la única verdadera vía. Así, Parménides hará el planteamiento metafísico pionero de las dos vías mutuamente excluyentes de la δόξα y la ἀλήθεια, de lo que verdaderamente es y es imposible que no sea ἔστιν, y de lo que no es, y es preciso que no sea por ser vía inconcebible e innombrable, οὐκ ἔστιν.⁵⁸²

Finalmente, enunciaremos que el poemario tiene una disposición triádica, de la que al final del recorrido interpretativo daremos cuenta de las posibles intenciones ulteriores que se puedan rastrear más allá de la experiencia.

3.1.2-. Análisis individualizado.

El primer paradigma de la tríada es “Credos”; su texto inaugural es “A Sophie Von Kúhn (1801)”⁵⁸³. Vicente Cervera Salinas retoma la imaginería de lo nocturno de Novalis⁵⁸⁴ como símbolo de la plenitud vital, así como otros retazos de una mitología literaria que se puede considerar de cuño generacional, como la “rosa azul”⁵⁸⁵, emblema universal del afán de posesión de lo imposible que recrea Luis Alberto de Cuenca⁵⁸⁶. Está

⁵⁸² -. María Teresa Padilla Longoria: “Φύσις, μῦθος y λόγος: Cosmogonía, antropogonía y politogonía en la Grecia Antigua” en Omar D. Álvarez Salas (ed.): *Nova Tellus*, Supplementum VII (dedicado a Política, ética y educación en la antigüedad griega y latina), Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de estudios clásicos (Universidad Nacional Autónoma de México y Asociación Mexicana de estudios Clásicos), Mexico, 2015, págs. 160 y 161. Versión en PDF <https://asociamecdotmx.files.wordpress.com/2017/04/polc3adtica-c3a9tica-y-educac3b3n_sinmm.pdf> (8-06-2017).

⁵⁸³ -. El paratexto reza: “Aber getreu der Nacht / Bleibt mein geheimes Herz / Und ihrer Tochter, / Der schaffenden Liebe”. Novalis (Seudónimo de Friedrich Von Har): *Himnos a la noche*, traducción de José María Valverde, introducción de Rafael Argullol, Icaria, Barcelona, 2012, segunda edición, pág. 42.

⁵⁸⁴ -. Ibid. pág. 43. Traducción: “Pero fiel a la noche / permanece mi secreto corazón / y a su hijo, / el amor creador.”

⁵⁸⁵ -. Tema de vital importancia y que queda como título para su biografía novelada en tono al amor a Sophie Von Kúhn en Penélope Fitzgerald: *La Flor azul*, Impedimenta, Madrid, 2014.

⁵⁸⁶ -. Vid. Luis Alberto de Cuenca: *La flor azul*, Raspabook, Murcia, 2016 y Luis Alberto de Cuenca: “la

en la dirección de la divinización de la amada y el síndrome de Beatriz (amor ausente), que relaciona con la noche y con un afán de conocimiento al modo de Fray Luis en la “Noche serena”⁵⁸⁷ y con la conciencia de elitismo romántica⁵⁸⁸.

El yo poético, que ahora juega a ser Novalis, se sitúa en los momentos anteriores a su muerte, acaecida en la fecha que se reseña en el paratexto (1801); comienza con un tono invocatorio, donde exorciza el anhelo del estado de serenidad e inapetencia, para erigir un canto que sea excepcional y emblemático, y que llegue a través del motivo inspiratorio de Sophie⁵⁸⁹. Ella, como auriga inmortal, aparece invocada en torno al orbe de la luz, con la intención de iluminar un sendero existencial y creativo, a la vez que nos cerciora, a nosotros como lectores y al poeta como actante poético, de nuestra naturaleza vil y de sus presagios. Posteriormente surge el advenimiento de la primavera como territorio ecuador: en tanto que pasa marzo el hacedor expone la sensación de pérdida de lo febril, y de cómo el contexto hace mermar vitalmente al yo, aunque tiene la certeza, en tanto apela a Sophie, de haber penetrado en el misterio frente a los que niegan esta verdad poética. Surge una nueva fase anhelante, donde el bardo predica la fusión con el cronotopo, para manifestar este vacío que propicia el viaje espiritual que le han iluminado tanto la ciudad como la propia Von Kúhn. Las apelaciones ahora son al cronotopo, donde hallamos la fusión de éste con Sophie. También se dirime la necesidad de una ascética, con la intención de encontrar una iluminación mística hacia ese terreno de inefabilidad poética, hacia el cual incardina la sintomatología referencial de “la rosa azul”, a la vez que se cerciora de que todo es caduco (incluso la memoria metamorfoseada en historia). Finalmente, asevera que marzo le ha traído al escaldo el desasosiego y la esperanza a un mismo tiempo. Con reminiscencias platónicas plantea la necesidad de llevar el alma, al separarse ésta del cuerpo, a un territorio más cercano y aledaño a la verdad, siguiendo la iluminación que Sophie, como auriga, como ideal literario, certeza y advenimiento inspiratorio, le ha legado hacia una zona más espiritual y verdadera, a la vez que el tiempo expira convirtiéndonos en caducos. Apela a Sophie como sujeto copártcipe de sus dudas

flor azul” en *El último tercio de siglo (1969-1998)*. *Antología consultada de la poesía española*, Visor, Madrid, 1999, pág. 415.

⁵⁸⁷ -. Fray Luis de León: *Poesías*, edición introducción y notas del padre Ángel Custodio Vega, O.S.A., Planeta, Barcelona, 1980, pág. 29.

⁵⁸⁸ -. Condición de “elegido” que Novalis expresa en sus *Himnos a la noche*.

⁵⁸⁹ -. Recordemos que murió cuatro años antes de la fecha reseñada de la misma enfermedad que el propio poeta, y se baraja que fue éste el acontecimiento cenital de subida. Así lo reitera en muchas ocasiones Miguel Alberti: *El paso del lógos al mythos. La presentación poética de lo absoluto en la obra de Novalis* (Tesis doctoral bajo la dirección de Graciela Wamba Gaviña), Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 2016, págs. 4, 9, 15 y 22.

existenciales, para propiciar el caldo de cultivo de lo literario, ya que exige el necesario poso de nihilismo y de soledad.

El primer núcleo temático es el de la fase invocatoria: el yo poético proclama la necesidad de que se den unas condiciones ascéticas, que propicien el encuentro con la serenidad que todo proceso creativo exige; recuerda la invocación a las musas que hallamos en *La odisea*⁵⁹⁰. El vate, a través de sus juegos teatrales, convoca la presencia de la *inventio*, en el hallazgo gravitatorio de la serenidad (ascética), como la fase que preludia la antesala de un lapso posterior de advenimiento místico en torno a la inefabilidad poética. Invoca a Sophie como guía iluminativa para que, por un lado, lo cerciore de la caducidad de todo lo humano y, por otro lado, de su destino perecedero, para seguir trenzando esa idea en torno a la serenidad y no desviarse de ese camino:

Desvanézcense los círculos dantescos
en mi noche y aparezca declarada la renuncia
frente a toda tentativa de palabra
o de blasfemia.
Que no viva, que ya nunca sobreviva en el poeta
un veredicto acusatorio, ni se erija como el astro
que perdona cuando olvida
toda flor azul.⁵⁹¹

En el segundo subnúcleo y superada ya la fase ascética, el hacedor dirime que sea Sophie, en la noche oscura⁵⁹², la musa que ilumine la paz del sendero, donde el yo poético halla la convicción de que lo humano es perecedero y material; surte como cualidad definitoria la desconfianza en este género, ya que somos arrastrados por fuerzas atávicas y éstas son agoreras al presagiar la llegada de marzo:

Sea mi noche la del solo canto exento,
réquiem de magnánima indulgencia, y seas tú,
mi Sophie iluminada, la presencia que nos libra
y nos libera; que nos hace comprender la incorruptible

⁵⁹⁰ -. Homero: *Odisea*, traducción de Luis Segalá y Estalella, Orbis, Barcelona, 1989, pág. 9.

⁵⁹¹ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, prólogo de Antonio Colinas, Comisión V Centenario, Murcia, 1993. Finalista del Premio América de Poesía de 1992, pág. 19.

⁵⁹² -. Cual Fray Luis de León en *Poesías*, cit., págs 9-75 o San Juan de la Cruz: *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, Cátedra, Madrid, 1984, segunda edición, págs. 261 y ss.

facultad de la miseria. Y del fuego la condena.
Y del aura los acentos de otras voces
que nos ciegan: dictaminan su sentencia
mas no olvidan que muy pronto se aproxima
la creciente Primavera.⁵⁹³

En la segunda estructura, el yo poético atisba la etapa de mudanza como un periodo de metamorfosis, donde siente haber realizado las exigencias que dicta ese proceso ascético. Desde la certeza enunciativa de que marzo se va, el poeta asume que se está gestando una metamorfosis interna: lo febril remite y da paso al desasosiego que propicia la creación y el horadado en la belleza, que es la verdad en esta nueva dimensión de la imaginaria platónica y con ecos del romanticismo de Keats. Ese yo instaurado en la serenidad es iluminado por el referente inspiratorio y vital, en tanto se erige el amor ausente más allá de la muerte y como superación de la misma. La plenitud se halla en el acceso a este orbe a través de la palabra, y en la necesidad de romantizar el mundo en esa realización material y mística posterior al reposo y a la noche. Por tanto, no necesita de más guías en esta sintomatología de signos hacia lo inalcanzable, donde se manifiesta todo lo material como caduco. Cabría entonces preguntarse lo siguiente: ¿su destino, dentro de este afán por romantizar el mundo, es el de abrazar lo inefable representado de manera metafórica en la rosa azul?

Se va Marzo.
Con él vuelan mis alientos carcomidos
por la fiebre de mi cuerpo. Se extenúa
mi materia, pero sabes que hace tiempo
descubrimos la riqueza inaccesible a los que niegan.
Sólo quiero este vacío que me eleva
-bello Marzo inseparable de mis fuerzas-
a ese rincón que me cediste entre tu cuerpo
y las paredes de tu celda
-oh, ciudad de mis promesas-
para juntos alcanzar la plenitud
de esa mi noche que en su luz nos pertenezca.
Tan lejana que no busca la asistencia

⁵⁹³ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 19.

de la senda de Virgilio, ni la recia arquitectura
tripartita. ¡Que no olviden ya los siglos
su amenaza! Bello y triste testamento
de las manos no abrazadas
a la oscura y frágil rosa azul.⁵⁹⁴

En la tercera estructura, el escaldo afirma que marzo adviene, por tanto es el momento para preparar al yo para esa ascética. Desde ahí, ha de acercar el alma a la verdad mediante la luz que irradia como guía el referente inspiratorio y ausente, renunciando así a la libertad, en pro de la unión en la fase de plenitud con lo que habrá de advenir⁵⁹⁵. Subyace el estar anclado existencialmente y esperando el final reseñado. El mes de marzo es un periodo muy socorrido dentro de la poética cerveriana. Recordemos, a título de ejemplo, que en *La partitura* aparece⁵⁹⁶. Finalmente, la primavera acaece y a él le llegan las certezas existenciales descritas, además de los dones que propician el proceso de preparación ascético hacia esa fase de metamorfosis en uno u otro sentido:

Llega Marzo
y con él mi desarraigo y mi esperanza.
Colmaré mis soledades:
desharé la libertad encarcelada por mis miembros
y en tu nombre,
oh, Sophie iluminada,
habrá el tiempo ya cumplido mi promesa
presentida en este Marzo que no acaba.
Veintitrés son sus mañanas.
Reconozco aquella voz que me alertaba.
Tú lo sabes. Siempre Marzo me alentó
con su color de Día Primero
y su piedad transfigurada.⁵⁹⁷

⁵⁹⁴ -. *Ibíd.*, pág. 20.

⁵⁹⁵ -. Aunque también se pudiese pensar, con la información extratextual, que habla de una posible unión ya en la muerte y de ahí surge el motivo de la liberación.

⁵⁹⁶ -. Vicente Cervera Salinas: “Marzo o la voluntad afirmativa” en *La partitura*, prólogo de Antonio Requeni, Vitruvio, Madrid, 2001, pág. 17.

⁵⁹⁷ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 19.

Con marzo brota el caldo de cultivo necesario para emprender el viaje del alma hacia la verdad, que es la belleza, en este tiempo inspiratorio y piadoso, donde advienen los dones misericordiosos que permiten realizar su ser, aunque ha de efectuar esta travesía superado el nihilismo. También precisa del diálogo intenso en la soledad e iluminado por Sophie. Además subyace la noción, al igual que ocurre en la mística, de subordinar la libertad en pro de este ideal e itinerario existencial⁵⁹⁸.

El texto “A Regina Olsen (1843)”⁵⁹⁹ se centra en el tema de la ansiedad espiritual contaminada por el miedo o la certeza de no merecerla. Emociona el tema del desencanto ante la propia obra –fracasada por su cobardía o falta de honestidad–, así como de la experiencia amorosa, en cuya ruina se fundamenta paradójicamente la esperanza de renacer. Inmerso en el juego de la epístola apócrifa, el hacedor plantea la necesidad de una ascética y prescribe para su praxis requisitos como la soledad y el contacto con la

⁵⁹⁸ -. Véase que es un procedimiento que también utiliza Luis Cernuda Bidón: “Si el hombre pudiera decir lo que ama” en *Obras completas. Tomo I*, con introducción y notas de Derek Harris, editorial RBA Coleccionables, Barcelona, 2006, pág. 176, o más propiamente en la mística Santa Teresa de Jesús: *Moradas. Sobre los cantares. Poesía*, edición de Antonio Comás, Colección Aubí, Zaragoza, 1974, págs. 291-325, pero muy especialmente, por las consonancias con el poema de Cernuda, el texto “Vivo sin vivir en mí” (págs. 293 y ss.).

⁵⁹⁹ -. El paratexto que hallamos junto al poema está extraído de la obra de S. Kierkegaard: *Temor y temblor*, traducción de Vicente Simón Merchán, edición digital de Titivillus (www. Lectulandia.com), 2016, pág. 61: “El caballero de la fe tiene una clara conciencia de la imposibilidad; por lo tanto, sólo le puede salvar el absurdo, y lo aprehende por medio de la fe. De modo que reconoce la imposibilidad y, al mismo tiempo, cree en el absurdo” <<https://www.lectulandia.com/book/temor-y-temblor/>> (14-06-2017). La cronología que aparece en el paratexto, así como la propia referencia paratextual, son de radical importancia, porque sitúan el hecho poemático en la vida de S. Kierkegaard en un punto posterior a su ruptura con Regina y anterior al matrimonio de ésta con Schlegel, que fue su tutor. Son reveladoras las palabras del profesor Luis Guerrero Martínez: “Breve biografía de Søren Kierkegaard” en *Kierkegaard en español*, Sociedad Iberoamericana de Estudios Kierkegaardianos, México, sin fecha <http://ibero.mx/departamentos/dpt_filosofia/kierkegaard/pdf/biografia.pdf> (03-03-2017): “Unos años antes, en la Primavera de 1837 Kierkegaard conoció a Regina Olsen, ella tenía 15 años y era hija de un consejero de estado Terkel Olsen, desde su primer encuentro Kierkegaard quedó gratamente impresionado y muy pronto se enamoró de ella, durante más de tres años Kierkegaard la cortejó y en septiembre de 1840, se comprometieron, habiendo desbancado a otro pretendiente con el que Regina ya tenía cierto compromiso hecho. Sin embargo, aquel sueño por el que había luchado tanto tiempo y que serviría –junto con la reconciliación de su padre y la conclusión de sus estudios- como una forma normal y responsable de encaminar su vida; todo esto fue roto en poco tiempo, ya con el noviazgo a cuestas percibió que no podía desprenderse –aunque quisiera- de su melancolía, ni se imaginaba llevando una vida acomodada a las circunstancias matrimoniales, terminó por convencerse de que la desproporción entre su cuerpo y su espíritu terminarían por destruir a Regina, a quien tanto amaba. Un año después del compromiso Kierkegaard rompía definitivamente su compromiso matrimonial, aunque no quiso explicarle a Regina las verdaderas causas, pues eso hubiera acrecentado su dolor e incluso ella hubiera podido impedir el rompimiento; por el contrario, Kierkegaard aparentó un comportamiento frívolo y de cierta indiferencia, con la intención de que ella pudiera rechazarlo más fácilmente. Todo esto produjo en Kierkegaard un gran dolor que duró toda su vida. En sus obras hay continuas referencias tanto a su padre como a Regina”. También es importante tener en cuenta los estudios de Luis Guerrero respecto a la obra que se cita en el paratexto, porque trata los problemas de la fe, las normas del cristianismo, el pecado y el perdón: “Los niveles de interpretación de Temor y temblor” en *Kierkegaard en español*, Sociedad Iberoamericana de Estudios Kierkegaardianos, México, sin fecha <http://www.ibero.mx/departamentos/dpt_filosofia/kierkegaard/pdf/art_los_niveles_de_interpretacion_tt.pdf> (05-06-2017)

amenaza nihilista. Esto trae consigo la desesperación, pero se erige el firme propósito de reinventar un credo ideológico-existencial, gracias al cual el yo lucha ante lo animadverso, sin hallar rastro alguno de ese territorio utópico que anhelaba en un primer momento. Después, en la lectura como señas de identidad palimpsestuosas y superadas ya las dimensiones purgativa e iluminativa, va descubriendo una estampa familiar, donde deja entrever los tormentos que sufre⁶⁰⁰, el apoyo familiar, su rol propio y lo que se espera en este momento de expectación y de vigiliass para llevar a cabo esta misión. A pesar de las noches de desvelos, observa que su guía espiritual, Regina Olsen, se desvanecería en la conquista del itinerario existencial (nueva fe) proyectado al margen de la vida en conjunción, porque ésta es una de las exigencias de la teología incardinada a una filosofía que Kierkegaard eligió como plan vital. En el capítulo unitivo, plantea una conjunción con la “nueva fe”, aunque visto retrospectivamente desde el presente lo asume como un viaje necesario y fructífero por su dimensión ensayística y esperanzadora. En el arte de cifrar este credo ideológico y existencial fue necesario preludiar lo deconstructivo para, frente a la adversidad y el nihilismo desesperante, hallar la certeza del reencuentro y reivindicar que esta convicción exige de estos sacrificios.

En el primer núcleo temático, mediante el artificio del poema máscara, el escaldo juega a ser S. Kierkegaard, que invoca a Regina, su auriga inmortal, con la intención de enunciarle el tiempo que lleva inmerso en el aislamiento voluntario que lo ha de conducir hacia la nueva fe ideológica. Este hecho coincide con la impronta de los estudios de teología y de filosofía por parte de Kierkegaard, en menosprecio de la propia R. Olsen, con la que en 1841 definitivamente había concluido la relación. También testimonia el sentimiento ascético, para manifestar a través de la interrogación retórica su desesperación, al asumir su soledad aguantando los envites del destino en pro de los esfuerzos purificatorios, para construir la nueva religión y, por tanto, sus credos:

Regina amada:
dos años con su número de días.
Setecientos días con su cifra de ocasos
y amaneceres han transcurrido,
y de mi estancia sobre la ausencia
donde me asisto

⁶⁰⁰-. Muy en consonancia con la historia que subyace en la relación de los actantes paratextuales y los estertores de aquella relación.

se escuchan voces que comparecen
por la arrogancia de no atreverse.
¿Qué haré, si sólo yo permanezco
tras los embates y acometidas
de estas paredes que así construyen
mi nueva fe?⁶⁰¹

En el segundo subnúcleo⁶⁰², el rapsoda concreta la noción de la templanza, del estoicismo y de la lucha en la misión existencial de soportar a través del arte de conocer, y de perseguir imposibles para acceder al misterio; a la vez, va habitando un territorio hostil en el que no halla su nueva fe; es un territorio dubitativo y distópico, por estar en duelo dos mundos o realidades en ese capítulo de metamorfosis:

Fui desbrozando
nuestro profundo conocimiento
y en él sostuve yermos escudos,
vanas banderas deshilvanadas
que no ofrecían ni proclamaban
mi nueva fe.⁶⁰³

El segundo núcleo temático tiene una articulación de acuerdo a las fases de la mística: en el primer subnúcleo (que correspondería a la vía purgativa) el yo poético, a modo de palimpsestos / reminiscencias en la literatura⁶⁰⁴, erige una imaginería poética que remite a la estampa familiar entre padre e hijo (y sus vínculos), en el afán de seguir la lucha con el desconsuelo palpable en que se halla en el camino:

Ante la obra que veo escrita
sólo recuerdo mis sensaciones adormecidas:
el gran patriarca siempre admirable
que en frías noches reconociera
mi desconsuelo por no atreverme,
y la sorpresa del hijo atento

⁶⁰¹ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 21.

⁶⁰² -. Planteado como parte de la fase purgativa (ascética).

⁶⁰³ -. *Ibíd.*

⁶⁰⁴ -. Al igual que ocurre en el viaje del alma hacia la verdad como idea cúspide.

y, sobre todo, la heroica fuerza
que se elevaba, y la vigilia
que se ofrecía por ser un acto,
con un aliento desconocido, pero esperado.⁶⁰⁵

En el segundo subnúcleo (fase iluminativa), el yo poético asevera que, en las noches en las que se gestaba la transición entre dos semánticas existenciales, se manifestó la siguiente amenaza: Regina⁶⁰⁶ se desvanecía como guía al pasar a un segundo plano en el orden de prioridades, al abrazar la conquista de esta nueva fe; por tanto, el camino hacia el novedoso ideario existencial se ve más lejos y agónico y exige más esfuerzos:

Mas esas noches
que transmutaron en mis desvelos
viejos temblores,
no sobreviven a su misterio,
y en su promesa se manifiesta
ya consumada nuestra amenaza:
te desvaneces
cuerpo presente de enamorada
que respiraras sobre mi pecho
y entronizaras mi nueva fe.⁶⁰⁷

En el tercer núcleo temático, que corresponde ya con la fase unitiva, el bardo se cerciora de que ha transitado los senderos por la soledad con una praxis ensayística; esto le ha posibilitado la reinvencción del yo. La principal evidencia es que se ha viajado con esperanza, a pesar de deconstruir para formular un nuevo credo intelectual; plantea la nueva unión con esta fe; también dirime el advenimiento y el encuentro, a pesar de la amenaza nihilista, superada la fase ascética y los sacrificios que esto conlleva:

Y, sin embargo, cumple un destino
la hiel bebida. Cumplen los días
su fiel dictado,

⁶⁰⁵ -. Ibid., págs. 21 y 22.

⁶⁰⁶ -. También puede ser un referente extensivo a problemáticas y referencias más contextuales dentro de la mitología del autor.

⁶⁰⁷ -. Ibid., pág. 22.

y en la absoluta y robusta ausencia
donde me asisto
pienso en las horas que han transcurrido,
y tu distancia se hace presente
en el recuerdo de aquel trayecto
-viaje de pasos apasionados-
y en la conciencia que te inmolara
para tenerte
tras setecientos días sin fe.⁶⁰⁸

En el poema “A Fanny Mercier (1869)”⁶⁰⁹, el bardo hace mimesis de la imaginaria estilística de Amiel, que se dirige a su auriga inmortal, a la alumna aventajada que publicó de manera póstuma su *Diario íntimo*⁶¹⁰. Sigue incidiendo en la línea de los personajes atormentados por motivos diversos, sobre todo por los amorosos:

Fragmentos de un diario íntimo permite medir su valor literario en su totalidad, y en él se descubre el drama de un ser atormentado, incapaz de afrontar las dificultades de la vida y de tomar decisiones importantes (respecto

⁶⁰⁸ -. Ibídem.

⁶⁰⁹ -. Aparece con la siguiente cita de H. F. Amiel: “Es casi imposible que no sucumba. Y esta extenuación impide otros proyectos. La tragedia circula bajo la égloga, la serpiente reptante entre las flores”. El texto en cuestión tiene como fuente el *Diario íntimo* que Amiel escribió, y que su alumna Fanny Mercier de manera póstuma publicó. Henri-Frédéric Amiel: *Diario íntimo (1847-1881)*, introducción de Maurizio Ciampa, Città Nuova, Roma, 1992. De hecho, Eddy: “El cisne Obsceno” en *cosasquenuncapudedecirte.blogspot.com.es*, miércoles 16 de junio de 2010 sobre Fanny Mercier (la virgen viuda) cita lo que sigue: “Se conocieron en 1857. Ella tenía veintiún años y él treinta y seis. [...] Fanny dirigía un colegio de señoritas en unión de su hermana Paulina. La devoción de Mercier por su maestro no tenía límites. Era en cada instante su compañera y su descanso. La admiración que le profesó no dejaba en su alma lugar para la crítica. En la Biblioteca de Ginebra se conserva un álbum en el que ella recogía y clasificaba amorosamente todas las citas, críticas y noticias publicadas sobre Amiel. Fue a ella a quien le legó su *Journal intime* con el encargo de publicarlo a su muerte. Deseo que cumpliera a pesar de muchas dificultades. Lo publicó con fragmentos seleccionados y fue un éxito en todo el mundo. Con ocasión de un episodio grave de salud de Fanny, Amiel escribe en su *Diario* que “es imposible que ella, frágil, no sucumba. La tragedia circula bajo la égloga, la serpiente reptante entre las flores. Pero el amor de ella, sublimado, fue, desde luego, uno de los más hermosos ejemplos de amistad y devoción humana. La serpiente desapareció entre las flores contra lo que temía Amiel.” <<http://cosasquenuncapudedecirte.blogspot.com.es/2010/06/el-cisne-obsceno.html>> (22-03-17).

⁶¹⁰ -. Redattori di Biografieonline.it: “Henri-Frédéric Amiel, biografía” en *Biografieonline.it* <<http://biografieonline.it/biografia.htm?BioID=2063&biografia=Henri-Fr%E9d%E9ric+Amiel>>: “Il suo “Diario” viene pubblicato postumo, in modo sparso: nel 1884 con il titolo di “Frammenti di un diario intimo” (Fragments d’un journal intime), poi una edizione ampliata nel 1922, e nel 1927 un nuovo volume di confessioni con il titolo “Philine”. (22-03-2017). También hemos consultado “Enrico Federico Amiel” en *El hogar*, editada por Haynes, Buenos Aires, 11 de septiembre de 1925, págs. 12 y 13, aunque aparece otra paginación que serían las págs. 52 y 53 <http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/content/?action=pdf&metsFile=798849355.xml&targetFileName=Enrique_Federico_Amiel.pdf&divID=LOG_0015> (23-03-2017).

a su obra o a su matrimonio, por ejemplo). En él se hallan registrados todos los aconteceres y pensamientos cotidianos, analizados con amarga clarividencia. Analista perspicaz del alma humana, espíritu crítico y cosmopolita de su época, este maestro de la introspección se ha revelado como uno de los escritores más lúcidos y visionarios de su tiempo, a la vez que como exponente de la crisis intelectual que siguió al Romanticismo.⁶¹¹

El hacedor, que juega a ser Amiel y que se dirige a su auriga inmortal, describe cómo le advienen los dones del amor, aunque dentro de la dinámica de la relación hay unos fines distintos: ante las pruebas del destino, surgen primero la distancia y después la necesidad de transformar la pasión en amistad. Con posterioridad, se dirime cómo podría haber sido ese sentimiento si el curso de los acontecimientos hubiese sido otro; sin embargo, la relación se erige como imposible. El yo poético asume su error y desarrolla una empatía hacia el otro actante, del que reclama su compasión y le pide que los recuerdos –sujetos al diluido de la mecánica del devenir– sean transformados en olvido, aunque se le insta a que rescate los momentos buenos donde latió algo de vida.

En el primer subnúcleo, el bardo manifiesta que, cuando llega el momento del “gesto amoroso”, advienen recuerdos que se metamorfosean en sentimientos; surte la vida plena cuando se considera que la felicidad era algo que va más allá de la praxis experimental del conocimiento como puesta en escena del ser. Aparece así el desvelo que se erige como certeza: el de la noche en la que el desamor se exteriorizó. Surge un monólogo explícito que evidencia que entre él y la alteridad existía una diferencia de intereses en la dinámica de la relación. La remembranza retrotrae episodios de la infancia en los que la felicidad era algo diferente a lo que en el presente se concibe como tal. Así, conocer se ha convertido en un instrumento de perfeccionamiento que posibilita el acceso a la idea de bien, que lo ha de llevar a la reconfortante plenitud. Por tanto, la isotopía funciona de este modo: las voces del recuerdo dictan un estado presente por el cruce de esa disposición dicotómica. Esas sensaciones traen consigo la certeza de la noche, en la que se reconoce solo y sin amor a pesar de la unión; se trata de la anagnórisis existencial que ha de posibilitar el vuelco. Esos mismos ecos –al ser como remordimientos– le evidencian que existe una teleología diversa en la relación de los dos actantes poéticos; el yo poético asevera haber estado más pendiente de sus tribulaciones que de los hitos

⁶¹¹ -. Enciclonet: “Amiel, Henri Frédéric (1821-1881)” en *MCN Biografías.com*, Micronet S.A., Madrid, sin fecha <<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=amiel-henri-frederic>> (06-02-2017).

que exige la dinámica de cualquier correspondencia amorosa. El sistema desde el cual apela a un tú, al otro actante del proceso amatorio⁶¹², es un terreno fronterizo entre el soliloquio y el monólogo (técnicas propiamente teatrales) que queda explicitado en la proyección del poema:

Repetidas y tantas veces multiplicadas
en mi vida resultan ya estas sensaciones
de total alienación en la exquisita voluntad
que rememora al abrazo de la luz
las historias fragmentarias
y los dones recibidos.
Suelen ellas coincidir con la cesión repentina
del gesto amoroso. Suelen perpetuar imprecaciones
de nostalgias infantiles en que la dicha
en todo ajena fuera a la bondad o al conocer
como formas del espíritu colmado. Suelen vestir
quimeras y acusar con nuevas cruces un mismo
y un único desvelo: el de la noche desamada.
¡Parca confesión! (leo en tus ojos).
¡Triste el hombre que sólo atiende
a sus propias carencias! (lees en tus reflexiones);
mas, ¿qué puedo yo añadir a lo que todos ya conocen?:
mi propia inanidad.
Y quieren estas voces ser tu admiración
cuando sé que nada puede la mujer
idolatrar en el hombre que ama más sus pensamientos
que los sueños en la hora
de las sombras compartidas.⁶¹³

Trazado simétricamente hallamos el segundo subnúcleo: dentro de la concepción platónica del amor como deseo de engendrar en la belleza, el vate plantea un idilio con sus pertinentes referencias, para crear una nueva lógica existencial para este nuevo referente, actante bidimensional que pudiese ser paratextual y contextual. Asume ese

⁶¹² -. Referente extensivo que pusiese englobar designación más allá de los paratextos e incluir elementos contextuales aledaños a las vivencias del yo.

⁶¹³ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 23.

desliz, que consiste en haber seguido adelante, a pesar de intuir esas diferencias y también en que ella asumiese el rol de ser suya y de arrojarle a este vacío existencial. La asunción de un nuevo patrón vital se deriva de la etapa previa de la anagnórisis, ya que esa relación fue el momento de convergencia de dos seres. Aquí el yo poético los radiografía como actantes hieráticos, a los que les faltaba autenticidad vital, más allá de esa corrupción que maniobra al deseo en los preliminares:

Verás, cuando propuse que mi historia
tendría que abrazarte, todavía mis noches
reconocían la puridad del proyecto amoroso
(Beatrice insepulta; Sophie desterrada;
Francesca poseída; Eloísa vengada y escarnecida).
Por ello, no importó el error.
Por ello, la ansiedad creció muda.
Venías con tu cuerpo aún intacto
y en tu boca leía la oscura corrupción
como antesala del deseo:
sublimado en tu pecho el instinto de arrojarte
al abismo sin forma, y perdiendo en tu suave
ebriedad la creciente inquietud de una tal decisión:
decisión de ser mía.
Y así, se cruzaron tus rasgos señeros
(Magdalena sin óleo ni aliento; sin pétalos de unción,
sin cuerpo adorado)
con mis recias columnas de piedra sin raíz
y sin tierra. Sin savia ni estiércol.⁶¹⁴

En el primer subnúcleo de la segunda estructura, el yo poético se instala en un plural mayestático para testimoniar cómo los amantes son arrastrados por los arrebatos pasionales. El poeta se erige como portavoz y asume que la sensación de plenitud se agotó en el propio ejercicio práctico de la pasión, para evidenciar que sus existencias, la de ambos, discurrían a contratiempo, y que nunca llegaron a esa armonía predicada. Así, proclama que ella, la alteridad, no lo colmaba; en cambio, él, interconectado con lo romántico, llegó a un estado de inapetencia y de neutralidad sentimental. El

⁶¹⁴-. *Ibíd.*, págs. 23 y 24.

prestidigitador verbal describe que sólo existía la posibilidad de asumir la amistad como timón existencial y no el amor; surge la necesidad del distanciamiento para mantener las apariencias cara al exterior. El yo poético, de manera sintomática, reitera su abatimiento, pero no sabe actuar ante una encrucijada que el destino le ha pautado y que lo desborda. Apela a su auriga (o contextualmente a otro actante posible), para aseverarle que la ha amado de modo sincero; surge la convicción de todo lo que podría haber sido y nunca fue, así como la inacción optativa, que se vislumbra en el plano hipotético de si el destino hubiese sido otro. Cierra este apartado con una pregunta retórica, que permite cuestionar si realmente es él el dueño de su sino y sus sentimientos, a la vez que explicita la elocuente desesperación que lo habita en ese punto de sus días:

Bebimos entonces sin saberlo.
Bebimos la sed de nuestras pasiones
y del mutuo besar nuestra boca
maltrechas quedaron las fuerzas del amante
sin espejo. Tú, bella y serena cadencia
que hubiera armonizado las esferas,
no llegaste siquiera al arpegio.
Yo, materia de sonos funestos,
rasgué la cuerda del arpa
(mas David ya había pecado)
y el son fue invisible,
y el son fue la parodia del canto insensible.
Dejamos, por tanto, de ser confusiones
y fuimos tan sólo palabras amables
en el mediodía, y cartas plagadas de contradicciones
que aunaban un fiel desaliento.
¿Puedo, al final, animar la torpeza
de esta tediosa ansiedad?⁶¹⁵

En este segundo subnúcleo, la pregunta retórica se manifiesta como una cuestión poemática: hallamos la solución a la inquisición existencial. La respuesta del yo poético es admitir que ha amado, por tanto ha conocido el amor. Enuncia también que se deja

⁶¹⁵ -. *Ibíd.*, págs. 24 y 25.

arrastrar por el destino, y que la alteridad acepta esta situación; planean las sombras de lo que podría haber sido y no fue en un tono de lamento:

Diré únicamente lo que sólo tú
podrás entender en su más alto grado:
He amado.
He saciado.
He conocido.
He convencido a mi amante al total abandono
de mis fuerzas en su débil tolerancia.
¡Si ahora te acordaras del frágil concierto
de una llama que pudo haber sido inflamada!
¡Si el rapto fugaz admitiera aún tu rebelión
y tu oscura fuerza me anunciara otra vida
y otra condena
y otra fatal profecía!⁶¹⁶

En el tercer núcleo temático, el rapsoda admite el error y asume que sólo perseguía dejar un cenotafio a modo de recuerdo-poema; comprende el estado de esta alteridad por toda la etiología descrita; pide y apela para que conserve la poca vida que hubo antes de ser arrojado a la indiferencia y a la neutralidad, en tanto erige a la amada como tentación de la que huyó en pro de replegarse en la mismidad. Mientras esto enuncia, el olvido va trenzando la distancia y les propicia el desprendimiento de los recuerdos a los que andan asidos. Si hubiesen asumido otros roles, podría haber existido una potencial relación verdadera, pero fueron derrocados. Trata de ser empático con la alteridad amorosa, y asume la sentencia que se deriva del proceso descrito por parte de ella. El poema será asimilado como lo que sobrevive al recuerdo y la memoria como sistema de defunción permanente. Finalmente, la metáfora de la amada como tentación de la que se ha salvado supone un punto de retracción, al acabar replegado en la mismidad y a pesar del conocimiento de la otredad:

Mas no quiero concluir con esta nostalgia.
Admito mi error y sólo pretendo

⁶¹⁶ -. Ibíd., pág. 25.

consagrar cuanto fuimos.
 Sonríes apenas.
 Vislumbro tu afección.
 Comprendo tu sentencia y sé que esta última voz
 que desde aquí te llega
 no será una forma más de tu recuerdo.
 Pero, al menos, retén la opaca luz y vuela
 con el despojo incierto de la indiferencia:
 serpiente que reptaba entre las flores
 y que, al silbar, te ha salvado
 y que, al salvar, nos olvida
 y nos aleja.⁶¹⁷

En “A Robert Bridges (1885)”⁶¹⁸, el poeta focaliza su atención en la incomunicación y la desmemoria, asociadas a un confuso y ambiguo recuerdo traumático

⁶¹⁷ -. *Ibíd.*, pág. 25.

⁶¹⁸ -. El poema aparece acompañado de un paratexto, y la fecha de 1885 hace referencia, dentro de la biografía del Robert Bridges, al momento inmediatamente posterior al que contrae matrimonio con Monica Waterhouse. La cita reza así: “Me pregunto si también yo escribí versos. Quemé lo que había escrito antes de hacerme jesuita y decidí no volver a escribir más, ya que esto no correspondía con mi profesión”. G. M. Hopkins. Diacrónicamente, para este emisor intrapoético, la fecha corresponde al momento en el que se traslada a Irlanda, donde cuatro años más tarde encontraría su muerte. Fue en el año 1866 cuando se convirtió al catolicismo, con posterioridad ingresó en la Compañía de Jesús y fue allí donde decidió quemar sus escritos por no corresponderse con su profesión, aunque una vez hubieron pasado ocho años volvió a escribir: “Durante algunos años, dejó de escribir poemas para evitar distraerse de su vocación sacerdotal, pero luego estuvo ideando en su mente el renacer de algo que se encontraba en el corazón de toda poesía. Del mismo modo que cada cosa creada -los océanos, las nubes moviéndose como grano en la criba, el violeta del Monte Snowden bajo el sol de la tarde - era una palabra dicha por Dios, el hombre también podía decir palabras que hicieran honor a la Palabra y al mundo que hizo Dios. La tarea del poeta consistía en ver la Palabra de Dios en el mundo e imprimir en sus palabras lo que había visto, manejándolas como si fueran cosas misteriosas, vivientes, que contenían manantiales y luces ocultos, sorprendentes, peligrosos. El resultado era una poesía distinta a la que estaban todos acostumbrados, el padre Hopkins lo sabía; su destino sería no ser leído o ser malinterpretado.” Anthony Esolen: “El poeta enamorado de la Palabra” en *Centro de Recursos para la educación Católica*, CERC USA, Bellevue <<http://www.catholiceducation.org/es/cultura/literatura/el-poeta-enamorado-de-la-palabra.html>> (7-02-2017), aunque extraído de Anthony Esolen: “El poeta enamorado de la Palabra.” En *Magnificat*, agosto de 2014, págs. 195-220; Robert Bridges fue su amigo y, tras la muerte de éste, es la persona directamente responsable de que los escritos de Gerard Manley Hopkins viesen la luz: “El padre Hopkins no vivió muchos años y sus poemas completos pueden reunirse en un volumen de tamaño moderado. Se publicaron sólo unos pocos durante su vida. Seguramente pensaba que ninguna de sus obras sobreviviría. Sin embargo, su amigo y compañero el poeta Robert Bridges reunió sus poemas y los publicó en 1918, casi veinte años después de su muerte. El efecto fue asombroso, como si se hubiera desatado un tornado y hubiera barrido con todo lo que quedaba del verso victoriano. Gerard Manley Hopkins se convirtió en el poeta inglés más influyente de su era y ahora es considerado, junto con George Herbert y John Donne, como uno de los tres escritores más grandes de lírica sacra en idioma inglés.” (*Ibíd.*). La edición a la que se hace referencia es en la edición Gerard Manley Hopkins: *Poems*, Milford, London, 1918, 2nd edition, 1931, aunque nosotros hemos manejado *Material de lectura*, antología y traducción de Juan Tovar, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008 y en la página 5 se expone lo que aquí ya se ha citado y también en Gerard Manley Hopkins: *El mar y la alondra. Poesía selecta*, traducción de Antonio

—posible huella psíquica de una homosexualidad no asumida que engendra dolor—, en el que se revela la fatalidad (condición de destino superior a la conciencia de libertad humana de toda pasión). En el poema confesional y de estructura triádica, el hacedor refiere una misiva que no quiere recordar, y de la que nosotros⁶¹⁹ ejercemos el papel de receptores (confesores); el bardo, que también se dirige de manera intrapoética a su auriga, nos asevera que emerge la intolerancia⁶²⁰. En la relación de amistad se prescribe la necesidad de revivir las cosas por los cauces de la racionalidad: el yo asume su culpa en tono propiamente confesional, y entiende que los sentimientos reseñados lo habitan; en cambio, los receptores quedamos erigidos como confesores que comparten el peso de la culpa. En el exorcismo de las cuitas que lastran la existencia, se exponen las dos anagnórisis existenciales que han configurado la vida de un yo en duelo: en primer lugar, el vuelco más cercano a la religiosidad, puesto que el yo estaba naufragando en la soledad y habitando el vacío vital que trae consigo el desconsuelo; en segundo lugar, la creación artística lo condujo a la mujer como objeto a venerar, pero allí no se siente realizado; por consiguiente, surge una sensación contradictoria entre la salvación y el mal mismo. Asumidas estas incongruencias, se exige el repliegue, el encuentro en el consuelo, en la creación y en la religión, con el fin de olvidar la confusión y esperar el perdón en tanto va a rememorar el pretérito en el presente. También sería posible aseverar que el yo poético no quiere recordar la misiva que relata un capítulo existencial sombrío, pero, al desdoblarse y convertirnos en confidentes de aquello que desea que sea pasto del olvido, explicita las penas y esto supone un ejercicio de catarsis y de alivio.

Recapitulando, por un lado, oteamos al escaldo esperando la misericordia, en tanto se repliega en la creación del poema, en su mismidad y en el consuelo del perdón próximo a la religión; por otro lado, en relación al paratexto, es evidente el parentesco por la temática epistolar, y por plantear como estrategia la superación misma de lo apuntado allí, ya que el exorcismo poético de los tormentos supone una válvula de escape del círculo de la mismidad religiosa.

Rivero Taravillo, vaso roto, Madrid, 2011. De hecho en la web destinada a la fundación Robert Bridges, en el apartado de su biografía y en lo concerniente a este tema, se reseña: “He had an important friendship and correspondence with Gerard Manley Hopkins; his edition of Hopkins's poems is considered a major contribution to English literature.” <<https://www.poetryfoundation.org/poems-and-poets/poets/detail/robert-bridges>>. (11-02-2017).

⁶¹⁹ -. Por medio de las distorsiones que ha sufrido el esquema comunicativo y el arte del desdoblado por motivos emparentados con el formato epistolar.

⁶²⁰ -. Emparentado con el circuito de vivencias de Hopkins al replegarse en sí mismo por los motivos aledaños a su condición sexual en el trasunto extratextual.

En el primer subnúcleo temático y en un formato próximo al epistolar, aunque con las reminiscencias propias del soliloquio y del monólogo interior, el yo poético asevera⁶²¹, desde una evidente amargura, la imposibilidad de recordar las cartas anteriores. En ese arte del desdoblado, se autoarenga para ser un buen amigo y frenar la pasión creciente que tiene como centro la intolerancia, aunque la orden la formule el destinatario o apócrifo interlocutor; esto ha de hacerlo con una sentimentalidad neutra, afanado en la razón y no en los bríos de lo poético. El primer verso funciona como una especie de *captatio benevolentiae*:

Me sé incapaz de recordar el contenido
de mi última misiva. Los cercanos sentimientos
de un pretérito presente se me escapan en la copa
de mi amargo desaliento.

Nada nuevo te deparo en esta acción nominativa
y me dirás, con tu razón tan poderosa,
que repare en mi creciente intolerancia
con el pulso del latido que no apresa
la quietud inalterable.⁶²²

En tono dialógico surge la conciencia afirmativa, que le permite al yo poético recordar lo referido como condena y sin posibilidad de evitarlo. Antes de cerrar este segundo subnúcleo anuncia la confesión de la siguiente estructura:

Ya lo sé. Lo supe pronto. Tal vez siempre
lo he sabido y mi condena es recordarlo
todavía. Como el viejo pensamiento que se oculta
transformado en arrogancia y se descubre
una mañana ya inmolado sobre el lecho...
y queremos semejar revelación. Nunca oíste
de mis parcas confesiones la que paso a referirte.⁶²³

⁶²¹ -. Instalado en ese circuito comunicativo distorsionado de manera eficiente con el fin de ampliar el paradigma de destinatarios lúdicos.

⁶²² -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 26.

⁶²³ -. *Ibidem*.

El primer tramo de la segunda estructura queda formalizado de manera retrospectiva a modo de disculpa. El rapsoda expone la inaugural anagnórisis existencial: en el presente rescata ese episodio; se trata de una travesía desde dos puntos radicales: con su talante reflexivo ha de viajar desde el vacío y la niebla existencial hacia el exorcismo y la tormenta como torrente desmedido. De manera metafórica, se advierte que es el acto de renuncia hacia la religión, en pro de descarrilarse hacia un territorio más tentativo. Surte el acto de confesión –a ese otro oficiante– de las cuitas que han propiciado este encuentro con la creación poética como salvación, que se instituye como consuelo efímero y la contradicción de sentirse realizado en esta faceta de descreado identitario y existencial. Así descubrió la parábola del agua envenenada, para cerciorarse de que autoconocerse y redescubrirse⁶²⁴ tiene un precio, incluso el del descarrilado de manera definitiva del curso existencial; por ello, se cuestiona si es necesario probar de ese manantial ponzoñoso. ¿Lo conduciría, acaso, esta senda hacia la salvación de sus congojas amorosas y de sí mismo?:

Si hay un paso discutible bajo el curso de mi tiempo,
acojámonos benévolos al suave veredicto
que anuncia mi disculpa: rememoro la mañana
dublinese que crucé el solar vacío e interné
mi voz doliente y reflexiva hacia el fuego
de tormenta y confesión. Renuncié al imperativo
confortante de ese guía y redentor que conocía
las flaquezas de mis yerros. Quise, en cambio,
dirigirme al oficiante más versado en tentaciones.
Le juré mi mal sin dar compás de espera
a su silencio y nada pude imaginar
de su certeza. Vi vagar
mi natural desconfianza en una fuga
de conceptos presurosos poseída
por la fuerza de su efímera existencia
en la materia de mi verbo. Vi negar
mi refracción y revivirme en la violencia
de su voz neutra y distante. Me indicó
con indulgencia la parábola del agua

⁶²⁴ -. O si se quiere, hallar el bien con una ascética.

envenenada: si probar mi mal vertido
 en esa oscura salvación que yo esperaba
 era la rosa de mis vientos, si atisbar el bien
 en sueños sin vigilia, si enterrar la rectitud
 en una vuelta del camino, ¿bebería
 de aquel agua con el fin de liberar
 las afecciones de mi cuerpo?,
 ¿trataría de sanar mi enfermedad
 con el veneno? [...] ⁶²⁵

El segundo subnúcleo se concentra en la segunda anagnórisis, que redunda en un redescubrimiento: el sistema artístico (autorrealización) lo llevó a otro territorio distópico (la mujer), con la que no se siente consumado, ni tampoco encuentra su álgebra al estar desubicado, y por ello se lamenta. Decide no exorcizar el nombre de la dama, porque de nada le sirvió el proceso de desenfreno; de ahí la futilidad del nuevo confesor (Robert Bridges y por extensión de nosotros). En un último intento de viraje, el escaldo asevera que su salvación también está en ella. Cierra este núcleo temático afirmando que sólo el hacedor, guía literario, espiritual y existencial, emitirá un juicio acerca de este sacrilegio, y también dictará el acto de perdón:

[...] La temida absolución
 me hizo olvidar lo que hoy recuerdo
 y quiero al fin comunicarte en mi creciente
 insensatez: siempre supe que el oscuro mandamiento
 contenía otro misterio indescifrable
 bajo un nombre de mujer que para mí
 fue como el vaso no bebido ni saciado
 ni jamás hecho sustancia con mi aliento.
 Con el nombre de mujer que no quiero exorcizar
 al pronunciarte, cruzo el rostro de otro hogar
 que aquel baldío confesor desconoció. Mi mal
 queda en ella referido, mas también
 mi salvación se cifra en ella. Día a día
 me verás desconocido. No me importa.

⁶²⁵ -. Ibíd., págs. 26 y 27.

Tal vez sólo el Hacedor comprenderá. Y vencido
mi terrible sacrilegio en su amorosa tolerancia.⁶²⁶

En el tercer núcleo temático, el rapsoda invoca al verbo, al que pide su perdón, para aseverar seguir bebiendo de esa amargura a través del arte figurativo de la palabra como cáliz. Asume su elección y, oteando la esperanza, pregonando seguir al ángel (la luz, la espiritualidad, la religión); la intención es la de proclamar el peso de la culpa y la necesidad de la oración como purga, en tanto el tiempo pasa y espera clemencia por parte de la alteridad referida, ya sea en el plano intrapoético o contextual, y adviene el olvido de esta confesión (poema-epístola). Finalmente, asume cómo esta casuística le impide disfrutar de los dones que lo circundan:

Nombre, acudo a tu perdón. Ya apuro
el cáliz. Vigilante, otros dormitan
sin saber. Yo elijo el tiempo del ensueño
y me retiro al huerto ardiente sin dejar
de ver al ángel. Ni invocar otro descanso
que su bálsamo mortal. La paz ha huido
de mi cuerpo y la oración me pertenece.
Sólo ansío ya esperar.
Tal vez tú omitas.
Tal vez niegues tu respuesta.
Tal vez pronto habré olvidado
el contenido de esta mi última misiva.
Los cercanos sentimientos se me escapan
en la copa de mi amargo desaliento.⁶²⁷

El siguiente texto es “A Maud Gonne (1896)”⁶²⁸. El yo intrapoético, en su diálogo con su auriga inmortal Maud Gonne, plantea el duelo que queda vigente entre el crear

⁶²⁶ -. *Ibíd.*, pág. 27.

⁶²⁷ -. *Ibíd.*

⁶²⁸ -. Éste es el paratexto que acompaña al poema: “A starlit or a moonlit disdains / All that man is”, de W. B. Yeats. Diacrónicamente, dentro de la biografía de los actantes paratextuales e intrapoéticos, la fecha que aparece en el título nos lleva al momento en el que Yeats cae perdidamente enamorado de Maud, llamada la “Juana de Arco Irlandesa”, y le pide matrimonio, con la pertinente negativa por parte de Maud, hasta en cuatro ocasiones. Posteriormente, ya en el año 1917, le pediría desposarse a la hija de ésta y, de la misma manera, fue rechazado. En el año 1901, Maud contrae matrimonio, pero no con Yeats, sino con el poeta John MacBride (1865-1916). Yeats hace referencia a esta relación en una serie de poemas, por ejemplo, el titulado “No Second Troy”. Posteriormente, ya en la actualidad, el grupo de música irlandés The

literariamente la historia y saber que en realidad se está creando un cenotafio. Sin embargo, ésa es la única manera de incardinar el curso del lenguaje hacia un referente posible, que otorgue a las palabras un cetro de poder en torno a un símbolo superior que las ha de contaminar de vida, por estar aledañas a una idea. También está presente el motivo de la creación literaria como un instrumento que perpetúa la lucha del yo más allá de su intrahistoria. En ese territorio ambiguo y fronterizo entre el desdoblado y la apelación especular que propicia la epístola apócrifa, el hacedor ve en M. Gonne un referente existencial sobre el que razonar sobre las ataduras que le impiden realizarse y alcanzar las otras posibilidades, a las que el yo podría aspirar en la creación. Así, el designado de M. Gonne no se ha descreado por el acto de cifrar la materia para construir una nueva historia. El texto lírico, como reflejo mismo de la vida, crea una nueva realidad, evento que muestra la insuficiencia del lenguaje en la reconstrucción. En un territorio hipotético de condicionantes para consumir la creación, el escaldo plantea que, si formalizar esta proeza propiciara la libertad, lo haría, pero la prudencia cerveriana –como elemento contextual y clave en su órbita– le impide efectuar tal maniobra. Después proclama que, sin ella como guía ideológico, sin un *logos* que conformar, nunca habría poema como realidad, puesto que siempre es necesaria la idea (filosofía) antes que la poesía. Por consiguiente, sin la inspiración como motivo de la *inventio*, el texto sería palabrería hueca encadenada en el eje sintagmático y sucesión de verbo manido, con el que no se podría acceder a ese mundo superior y espiritual. El poeta crea el altar-cenotafio para ofrendar y para cantar las gestas de M. Gonne. Ésta es la única manera de acercarse a su leyenda: recrearla en la nueva fábula que construye el circuito creativo del poema, donde la materia abraza como forma un sentido hacia la conquista de la idea.

Camberrys creó un tema (Yeats' Grave) con referencias explícitas a este poema citado, a otros poemas de Yeats y a la propia relación referida aquí. Vicente Cervera Salinas continúa con la línea de los amores tormentosos, porque la relación entre Yeats y Maud se llegó a convertir en algo obsesivo. También es pertinente referir cómo la relación entre ambos llevó a Yeats a luchar por defender las libertades –el nacionalismo irlandés, la liberación de presos políticos– por las que Maud pugnó; Gonne, por su parte, también ayudó a Yeats en la fundación de la Sociedad Literaria Nacional de Londres en 1891 y le brindó su apoyo para establecer, en la ciudad de Dublín, el Abbey Theatre, donde interpretó el papel principal de algunas de sus obras. Sobre la relación de Gonne y de Yeats en versión textual y extratextual, así como las referencias del grupo The Cramerrys en su letras, están analizadas en la siguiente web, de donde se han tomado los datos que aquí se refieren, por el especialista en Literatura Inglesa Christian Olivares: “W. B. Yeats & Maud Gonne” en *El desafío digital*, sección Literatura y Cómics, 20 de enero de 2007 <<http://www.eldesafiodigital.com/w-b-yeats-maud-gonne/>> (13-02-2017); Susana Peiró: “Maud Gonne y su Poeta” en *Lacuevadesusana.blogspot.com.es*, viernes 25 de abril de 2014 <<https://lacuevadesusana.blogspot.com.es/2014/04/maud-gonne-y-su-poeta.html>> (17-02-2017) y Anna White Macbride y Norman Jeffares (editores): *The Gonne-Yeats Letters 1893-1938*, WW Norton & Co Inc, Nueva York, 1993.

En la primera estructura, el yo intrapoético clama a Moud Gonne⁶²⁹; la llama “mi querida Moud”, y se reafirma en el ejemplo paradigmático que ella supone dentro del capítulo vital al que el yo hace referencia: Moud luchó por las libertades, y al poeta le obsesiona poder perderlas a ambas; lo asfixia este pensamiento. Habla de un dilema y del duelo que resulta entre las dos concepciones: la situación actual y el repliegue en torno a la mismidad como sistema para salvaguardar esas conquistas. Surge la proyección apelativa al receptor ausente como un síndrome de Beatriz con variantes; expone que no es su intención, al transmigrarla a referente poemático, el que se distorsione el ideal de su belleza y de su lucha. El yo poético plantea su empatía con los trances que el actante referencializado acometió, en torno a la problemática de las correspondencias amorosas y en pro de la lucha:

Mi querida Maud...
Y habré de decir siempre querida,
porque el peso de otorgar mis libertades
aprendidas me aprisiona.
Me obsesiona el pensamiento entreverado
de distancias y no sé si deshacerme
de la ingrátida cadena y saludar
-¡feliz mañana!- mi persona
sin los otros que me son desde la Forma
concebida. No quisiera que las rosas
marchitasen tu corola. Reconozco
tu reserva y obedece a mi secreto
nuestro olvido de cadencias sin dominio
conocido. [...] ⁶³⁰

En el primer subnúcleo de la segunda estructura, el cantor dirime que la realidad es la que crea el verbo metamorfoseado en texto poético y lo que en él se proclama frente a la verdad acontecida, aunque parte de una dimensión condicional. Parece una invocación, donde se asevera que si la Idea (el pensamiento o la filosofía) pudiese dibujar lo que siente por Moud, como prototipo más allá de los límites finitos del tiempo, podría

⁶²⁹ -. Receptor ausente como motivo confesional ante el receptor auténtico, que es el lector cómplice que asiste a esta revelación poética.

⁶³⁰ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 29.

optar a abrazar la ansiada libertad creativa y utópica en el contexto referencial. Frente al exorcismo expuesto y con esa impronta reivindicativa implícita, el escaldo enmudece, puesto que una serie de principios deontológicos propician la idiosincrasia predicada, ya que existe la sintomatología de sentirse observado en la trama circunstancial:

[...] Y esta vasta concreción
que desvanece toda historia que no sea
la del verbo amanecido. Si la Idea proclamara
su latido, y en el tiempo y su reverso
consiguiera imaginarte. Si al hacerlo
consiguiera desligarme... Pero callo,
pues alcanza a lastimarme la presencia
de un escrúpulo invencido. Desde el húmedo
cuadrado que a la tierra determina
su figura, me sorprenden mis remotos
juramentos y al alzar el vuelo
la mirada se retiene en la atalaya
de los últimos testigos. [...] ⁶³¹

En el segundo subnúcleo, esa amalgama de materia amorfa –y con esta fe obstinada en metamorfosear el mundo– se transmuta en el milagro de la creación artística, que contiene la vida del referente y que perpetúa su lucha más allá de ser una estampa estática. Se dirime que sin este actante referencializado no existiría la *poiesis*, y tampoco esta hagiografía de su auriga llamada a mudar el contexto distópico:

[...] Y en sus credos,
la maraña que tan sólo en el ascenso
por la sórdida escalera se transforma
en el prodigio. Sin su sangre,
no podría conocer nunca el Poema.
Sin su luz, desvanecerme en la miseria
de los nombres corrompidos. Sin su insólita
frontera, ¡qué sería de mi historia
si por ella concebí tu Paraíso!

⁶³¹ -. Ibíd. págs. 29 y 30.

Si sepultas nuestro estigma,
acaricia el primer viento vespertino,
pues con él desaparecen las victorias
que quedaron del fragor y del Principio.⁶³²

El poema precisa de esta filosofía vital para consumarse, y está emparentado con la dimensión del *logos*, porque ha de haber una directriz ideológica. Así, en el hipotético caso de que desapareciese la extensión inspiratoria que nutre al *logos* en los referentes, caería la construcción poética en una especie de nihilismo verbal: habría palabras, pero en un trazado material sin metas ulteriores. El escaldo se confirmaría como un desdichado si no existiese esta historia tan personal, amatoria y en pro de la libertad construida con el referente paratextual que ejerce de guía. Por consiguiente, si se niega esta casuística, la lucha de Maud Gonne quedará en el olvido; a ella la erige como imprescindible para la vuelta a un mundo primigenio e igualitario.

En el tercer núcleo temático, el yo poético es consciente de que las palabras creadas⁶³³, que ha ofrendado, rescatan la historia de Maud Gonne: él se autocontempla como materia (cuerpo), que necesita de una forma (pasión), para articularse en el ejercicio ensayístico de pensar para hallar la verdad. Es una especie de readaptación, al hecho poemático, de los presupuestos hilemorfistas de Aristóteles⁶³⁴:

Sé que, al cabo, las palabras que me expresan
fundirán con tu memoria.

⁶³² -. *Ibíd.*, pág. 30.

⁶³³ -. Hecho artístico en su dimensión material, aunque subordinado a una idea.

⁶³⁴ -. Aristóteles: *Física*, Libro II, capítulo 3, traducción y notas de Guillermo R. de Echandia, Gredos, 1995, págs. 140-142: "[...]Puesto que el objeto de esta investigación es el conocer y no creemos conocer algo si antes no hemos establecido en cada caso el «porqué» (lo cual significa captar la causa primera) [la más próxima], es evidente que tendremos que examinar cuanto se refiere a la generación y a la destrucción y a todo cambio natural, a fin de que, conociendo sus principios, podamos intentar referir a ellos cada una de nuestras investigaciones. En este sentido se dice que es causa (1) aquel constitutivo interno de lo que algo está hecho, como, por ejemplo, el bronce respecto de la estatua o la plata respecto de la copa, y los géneros del bronce o de la plata. En otro sentido (2) es la forma o el modelo, esto es, la definición de la esencia y sus géneros (como la causa de una octava es la relación del dos al uno, y en general el número), y las partes de la definición. En otro sentido (3) es el principio primero de donde proviene el cambio o el reposo, como el que quiere algo es causa, como es también causa el padre respecto de su hijo, y en general el que hace algo respecto de lo hecho, y lo que hace cambiar algo respecto de lo cambiado. Y en otro sentido (4) causa es el fin, esto es, aquello para lo cual es algo, por ejemplo, el pasear respecto de la salud. Pues ¿por qué paseamos? A lo que respondemos: para estar sanos, y al decir esto creemos haber indicado la causa. Y también cualquier cosa que, siendo movida por otra cosa, llega a ser un medio respecto del fin, como el adelgazar, la purgación, los fármacos y los instrumentos quirúrgicos llegan a ser medios con respecto a la salud." También hemos utilizado Tomás Calvo: "La teoría hilemórfica de Aristóteles y su proyección en el *De Anima*" en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, n. 3, Universidad Complutense de Madrid, 1968, págs. 11-26.

Y así el cuerpo que perfila tu pasión
hacia el saber desconocido
volará.⁶³⁵

En “A Ophelia Queiroz (1935)”⁶³⁶, focaliza su atención en la última apelación al amor, ante el acecho inexorable de la muerte y la devastación del tiempo. Destaca el sentimiento de culpa: el amor es de nuevo una vivencia redentora de la que se sabe expulsado por cobardía; ahora la amada sólo puede regalarle una extinción pacífica e indolora. La relación con los paratextos es evidente: Pessoa, el gran poeta poliédrico, se recluyó en su soledad y en su capítulo de reinenciones constantes, así como que renunció a otras facetas de su vida (el matrimonio) en pro de su obra poética. Ophelia, que en un principio participó como confidente epistolar en sus juegos infantiles, también fue testigo inmediato del proceso de degeneración existencial del vate. En la segunda etapa de la correspondencia, aguantó estoicamente la vorágine destructiva y tormentosa que le advino, aunque se cebó mayormente con Pessoa. El texto está articulado mediante una disposición triádica con un planteamiento de juegos búmeran: arranca con una invocación apelativa; el final del texto otorga ese mismo cierre, aunque además de la súplica anhela la paz como aspiración última a la que tiende lo humano. La apelación a Ophelia, como interlocutor ausente y otras como referente, propicia la creación de un esquema comunicativo en el que el yo poético, que ahora juega a ser Pessoa, se ejercita como emisor que suplica, en un intento anhelante por lograr la empatía, a su receptor y confesor⁶³⁷. La finalidad es asistir al exorcismo de la gran preocupación existencial del yo. El hecho poemático se fundamenta en la urgencia, antes de que advenga otro tiempo más sombrío, de exorcizar lo que condiciona al actante intrapoético. Por ello, el yo (máscara) apela a su auriga, con el fin de prepararla y motivar el ánimo con esta *captatio benevolentiae* de un confesionalismo radical y sincero. Tras el momento preparatorio, a

⁶³⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 30.

⁶³⁶ -. La relación epistolar está recogida y estudiada en el siguiente volumen: *Cartas de amor de Fernando Pessoa y Ophelia Queiroz*, edición de Manuela da Silva Parreira, Asiria y Alvim, Lisboa (Portugal), 2012, primera edición y también F. Pessoa: *Cartas de amor*, traducción postfacio de Isabel Lacruz, editorial Funambulista, Madrid, 2012. Vicente Cervera sigue con su venero inspiratorio en torno a los amores atormentados, porque las misivas, según la fecha del paratexto, corresponden a la segunda etapa de correspondencia, que es la que los estudiosos perfilan como la etapa de perturbación psíquica por la presencia, en la relación misma de los actantes intrapoéticos, de la figura del heterónimo Álvaro de Campos. Concretamente la fecha, 29 de noviembre de 1935, apunta al momento de la muerte de Pessoa; Ophelia, superado el pertinente duelo, siguió con su vida y se casó posteriormente con el dramaturgo Augusto Soares. El paratexto reza así: “A mi exilio, que soy yo mismo, ha llegado tu carta como una alegría doméstica”.

⁶³⁷-. Donde también entraríamos nosotros.

modo de invocación inspiratoria, el escaldo expone la materialización de la palabra como prueba existencial, con el fin de exorcizar los tormentos interiores y dividir en el acto purgativo las cuitas; la teleología de esta práctica es la de relativizarlas y buscar un equilibrio (consuelo interno). El rapsoda plantea el proceso creativo como algo cotidiano, fruto de aquello que sobrevive en el interior, y no ha sido aniquilado por las vivencias. Propone la alienación con Ophelia Queiroz, como auriga y referente paratextual: la proclamaba una de sus ideólogas espirituales, pues ella le presagió el duelo interno al que se enfrentaría. Dirime sobre los procesos descreatorios de la otredad, para disertar que, si esa inspiración los hubiese puesto frente a frente, él se reconocería en ella. Ambos esperan el perdón, y mientras, el silencio descrea de manera malsana y lo arrastra a la reflexión, que paradójicamente motiva el sentimiento lírico y el poema. Finalmente, perora que no quisiere para sí el triste consuelo de la literatura y de su soledad, aunque sea otro sistema de convocar las presencias. Surge, por tanto, la inoperancia de la palabra poética para reproducir las sensaciones de la anagnórisis, así como que ésta se erige como una crónica a la que se vuelve y de la que se fagocita. Allí adivina ser él mismo y entiende que le preocupan unos mismos problemas, y ve de manera factitiva lo que para sí presagió como destino. Hay una necesidad de renovación inspiratoria que lo ha acercado a Ophelia como actante referencializado, puro y no contaminado, para después aseverar que en la materialidad de los versos fluyen los desencuentros; definitivamente como superposición anhela la paz interna.

El primer núcleo es una invocación a Ophelia, donde, ante el capítulo de vivencias y las contradicciones derivadas, realiza el exorcismo poético en el que invoca a la referencializada: quiere convocar esta presencia ahora en esta etapa de plenitud física – sensación contradictoria respecto a la fecha del paratexto– desde la que se adivina la muerte; requiere de la lucidez y la inspiración, para exorcizar el flujo de vivencias que de manera inherente habitan al yo:

Como yegua desbocada y hacia ti,
mi fragmento de vivencia último
y secreto desbasté de negaciones.
Oye presta mi plegaria, pues no quiero
concederme más indultos ni más treguas.
Aparece en lontananza la propicia
tosquedad de la vejez y aborrezco

su vislumbre impertinente en esta hora
de bonanza. Oye, insisto, la llamada
no cumplida que con todo celo guardan
mis arterias para el último momento
que me asista la precaria lucidez.⁶³⁸

En el segundo núcleo temático, va emergiendo el exorcismo vital y poético que convoca como fin la presencia de Ophelia. Queda planteado como un reto personal, donde el bardo lo asume como respuesta al flujo de las vivencias no cercenadas. Describe cómo halla en Ophelia Quiroz un referente –y un guía ideológico– que le ha otorgado las señas de identidad hacia un punto de fuga en el que proyectar sus ambiciones. Así, se contempla en el porvenir que ha vislumbrado con Ophelia en un punto de reposo y sosiego racional. También, como contrapartida, refiere que su heroína le anunció el combate tormentoso (dilema) que lidiaría contra sí por la cobardía. Los actantes intrapoéticos convergen en el orbe de la inspiración. Esto los lleva a compartir ideales en los designados poéticos, aunque sobre esa directriz ve en el modelo de su auriga un referente especular con el cual se aliena, puesto que ambos esperan el acto de perdón de un actante externo. El hacedor sienta los patrones de ruptura respecto a una circunstancia, que podría ser la del heterónimo Álvaro Campos o cualquier otra ambición aledaña a la creación literaria. Surge el silencio como maraña existencial que entreteje el territorio putrefacto de la soledad. Posteriormente, se halla al hacedor en el ejercicio de la reflexión, donde nada importa y, sin embargo, es el que ha propiciado la gestación del poema:

Vuelve sola; vuelve ardiente la palabra
que te apresa y que te arroja. Me concedes
-lo compruebo- esta prueba inusitada.
No es recuerdo, no es promesa, no es tampoco
cobardía ni obsesión, pues no es más
que la semilla de algún árbol no talado.
Me anunciabas un combate la mañana
de domingo que en pausado fuego hicimos
el trazado de una calle imaginaria,
donde hablar y ser cumplían una sola

⁶³⁸ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 31.

y una misma dirección de caminantes.
 Si esa luz que nos habló con la violencia
 del misterio nos hubiera situado
 frente a frente, hoy mis voces
 estarían concertadas bajo el signo vocativo
 de tu nombre; mas -deber de mi conciencia-
 reconozco mi tardanza y mi engañosa cercanía
 junto a ti. Parece incierto, pero es claro
 y hoy comprendo que en un acto decisivo
 se despliegan las condenas en la llama
 de un fatídico perdón que nos aterra.
 Desprovistos de razones, recurrimos
 a las fórmulas gastadas del silencio
 y del aliento carcomido. Me sonrojo.
 Me sorprende así, de nuevo, en temerosa
 reflexión. En reflexión que nada importa.⁶³⁹

En el tercer núcleo temático, el rapsoda se propone como reto no caer en el vacío del silencio y de su ostracismo, ni tampoco caer en la soledad que acarrea la dimensión física de la literatura como consuelo. Subyace la certeza de que en la anagnórisis no hay sensación que lo retrotraiga, ni tan siquiera el consuelo mismo de la literatura; ésta tampoco va más allá de ser una memoria cronista de esos capítulos, a los que vuelve de manera reiterativa y de los que se fagocita. Así, el destino se pronuncia para aseverarle que sigue dudando y cuestionando sus ocupaciones, su *modus vivendi*, en tanto apela a Ophelia (nosotros por extensión) como confidente al que le canta lo que certeramente presagió que le pasaría. Ve como necesaria la salida de la mismidad (retroalimentada y multiplicada) con estos nuevos focos inspiratorios y el acercamiento al designado. La dinámica constructiva sigue siendo la misma: dirigirse a Ophelia, pero haciendo cómplice al receptor, que se convierte en un confesor. Describe cómo se extiende ese cultivo de la soledad voluntaria, que ha erigido como modelo vital, donde se multiplica en la creación de los heterónimos, y nos hace copartícipes, a través de este actante referencializado (reiterado y convocado), de la empatía que necesita para llevar a cabo la labor de cocrear:

No quisiera, sin embargo, enmudecer

⁶³⁹ -. Ibíd. págs. 31 y 32.

en la frontera de esta suave y dialogada
complacencia que mis versos me conceden.
Pero, al cabo, no hay sabores que repitan
aquel agrio despertar, y lo demás
sólo se archiva en los escritos polvorientos
como fuente y arsenal de una creencia
literaria. Aún conservo -lo compruebas-
el desdén por mis devotas aficiones,
mas los años me destinan aherrojadas
profecías que yo mismo adiviné.
Dejaré de idolatrar mis pertenencias
con un soplo de ese viento del Oeste
que se acerca a tu alborada también hoy.
Y dilatada, la región que señalaste
permanece en las razones que tú sola
-entre líneas y palabras- puedes aún
imaginar. Amiga inquieta, bella Ophelia
no sumida en ningún río, en ningún tiempo,
en ninguna de las horas concedidas
por el dios de los indultos. En el río
de mis versos fluye oculta mi aprensión
y mi renuncia. Tú conoces. Tú no engañas.
Tú, vacía claridad que ya no existe,
aproxímame a la hora del reposo,
a la hora del descanso o del hallazgo,
a la hora de la estéril inquietud.⁶⁴⁰

En el tercer núcleo temático, interpela a Ophelia, que se mantuvo firme en sus creencias y no cejó en sus empeños; después, el poeta refiere que en el texto se puede rastrear esa retracción (anagnórisis), con la pertinente renuncia; invoca a Ophelia de nuevo, para que lo lleve al reposo, al sosiego, al perdón que reclama, para que acaezca la paz interna como ambición última antes de que advenga la muerte. El emisor no quiere marcharse con el peso de la culpa en esta especie de confesión; tan sólo hubiera faltado que Ophelia hubiese dicho: “yo te absuelvo”.

⁶⁴⁰ -. Ibídem.

“A Tina (1950)” es el poema más sencillo y asequible del conjunto, de menor tensión estética y densidad intelectual. Se trata de la exposición de una conciencia de debilidad e insignificancia en la que se larva una doble ingenuidad: la de creer posible el amor, o al menos la de considerarse capaz de librarse de su devastación en los momentos preliminares al suicidio. M. Bianchi apunta lo siguiente:

Il libro si apre con “A Tina (1950)”, dedicato alla matematica Battistina Pizzardo, detta Tina, che rifiutò l’amore e la proposta di matrimonio del noto scrittore Cesare Pavese. Egli, incarcerato nel mese di maggio del 1935 e mandato al confino nell’agosto dello stesso anno, rientrò a Torino nel maggio del 1936; lì apprese che Tina era prossima a sposarsi con Henek Reiser ed entrò in depressione. Cervera Salinas fantastica nel suo componimento le riflessioni di Pavese nel momento in cui sceglie di suicidarsi, il 27 agosto 1950: in quegli istanti ricorda le vane illusioni che avevano accompagnato la sua lontananza, pretesto per rivelare come l’appartenenza alla stirpe umana sottintenda l’essere destinati alla delusione e alla sofferenza.⁶⁴¹

Sobre la relación amorosa entre ambos actantes, en el estudio “La mujer en la narrativa de Pavese”, de Marta Rivera de la Cruz⁶⁴², se apunta que Pavese accedió a ser intermediario de la correspondencia postal entre Tina y su amante Spenelli. Al ser Tina una de las activistas que lucharon contra el fascismo, provocó que en un registro acometido en la casa de Pavese éste fuese encarcelado. Desde el distópico lugar de la cárcel, según cuenta en su diario⁶⁴³, le escribe una serie de cartas a Tina, de la que estaba enamorado perdidamente y de la que sólo obtuvo negativas, recordándole que estaba allí por ella. Al salir de prisión se entera de que Tina ha contraído matrimonio con H. Reiser. Reproduzco una cita con los pertinentes fragmentos del diario:

⁶⁴¹ -. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introdutorio” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire*, cit., pág. 12.

⁶⁴² -. Marta Rivero de la Cruz: “La mujer en la narrativa de Pavese” en *Speculo, Revista electrónica de la UCM*, n. 3, junio de 1996, UCM, Madrid <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero3/cpavese.htm>> (19-02-2017)

⁶⁴³ -. Cesare Pavese: “El oficio de vivir” en *Enfocarte.com.*, n. 20, con traducción de Esther Benítez GobBascon (Secretaria de Cultura) y Centro Cultural Borges, sin fecha. Se trata de una selección de fragmentos *El Oficio de vivir*, editado por Seix Barral. <<http://www.enfocarte.com/3.20/destacado.html>> (22-02-2017).

No podemos por menos que preguntarnos por qué razón Pavese aceptó servir de intermediario entre Tina y su amante, pero es muy posible que el escritor creyese sinceramente que el único vínculo de unión entre la "señorita" y Spinelli fuese ya la actividad política. Lo que está claro es que durante la primera fase de su condena, Pavese creía estar viviendo un idilio con Tina. Por medio de la correspondencia, le envía frecuentes muestras de afecto, y no pierde ocasión de recordar que está exiliado por causa de ella, lo cual lleva a pensar que el gesto de Pavese al brindarse a recibir las cartas no es del todo desinteresado. El 12-7-35 y desde la cárcel de Coeli escribe a su hermana María: "Dile a la señorita que la recuerdo siempre; más aún, en la situación en que me encuentro tengo que recordarla a la fuerza". Alejado de su tierra, de su gente y de la mujer que ama, Pavese experimenta una aguda depresión. El 28-2-36 escribe en su diario unas líneas pensando en "ella": "¿Qué sufro de ella? el día que alzaba el brazo en la calle asfaltada, el día que no salían a abrir y luego apareció con el pelo suelto, el día que hablaba en voz baja con él en la calzada, las mil veces que me ha metido prisa (...) Mi historia con ella no está hecha de grandes escenas, sino de sutilísimos momentos interiores... Es atroz este sufrimiento. (O. de V.)" A la vista de estas líneas, podemos advertir que Pavese sigue sintiendo, al menos íntimamente, ciertas dudas acerca de la relación que le une a Tina. En el diario aparece la sombra de la sospecha, del engaño y también de la incompreensión de ella. A Tina dirige una de sus cartas, ya desde Brancaleone: "Mi pena no es la escrita, eres tú; y lo sabía muy bien quien así nos alejó. No escribo ternuras. El por qué, ya lo sabemos". Al parecer, las últimas noticias que Pavese recibe de Tina en Brancaleone datan de finales del año 35. A partir de entonces, Pavese atormenta a sus familiares y a sus amigos exigiendo de ellos noticias de la señorita. Leyendo estas cartas, es fácil adivinar la amargura que por esos días golpeaba a Pavese, la incertidumbre y el dolor que le causaba esa ausencia de noticias. Recojo tres cartas como muestra, todas ellas enviadas a su hermana María: "...ni siquiera pensáis en aliviarme esta tortura de cada instante con una esquila de mano de..."(3-3-36) "Hace mucho tiempo que no tengo ni un saludo de... y no sé si estará ofendida conmigo. Yo sigo esperando. (5-3-36) [...] Quizá espoleado por la necesidad de ver a su amante, Pavese redacta una petición de gracia que le es concedida el quince de marzo de 1936. El autor regresa a Turín, donde sus amigos le informan que "ella" se ha casado con otro. Pavese se desploma en plena calle. Ya es consciente de que durante su exilio de Brancaleone se ha estado engañando, que ha esperado de la mujer amada demasiadas cosas. El

regreso le ha obligado a mirar de frente a la realidad. Y, angustiado, escribe: "Ir al confinamiento no es nada; regresar de allá es atroz" (O. de V., 25-12-37) A partir de ese momento comenzará a desarrollar una serie de complejos sentimientos hacia las mujeres, que serán a veces de culpabilidad y otras, simplemente, de odio, y que el autor recoge en sus diarios. Cuando es informado de su situación, Cesare Pavese busca un porqué al abandono de Tina. Encuentra dos respuestas: por un lado, su propia condición de fracasado que extrema en un sentimiento de culpabilidad; por otro lado, la bajeza de la condición femenina, que el autor acabará sublimando en una serie de escritos profundamente misóginos.⁶⁴⁴

El hecho poemático se vehicula mediante una estructura pentagonal. Así, cada uno de los núcleos, mediante mecanismos de simetría y de variación, permite un planteamiento condicionante, que le posibilitará al yo poético el perfeccionamiento y los dones, pero como certezas surgen otras animadversiones que lo acercan al sufrimiento: se le pautó realizar una ascética (su etapa en la cárcel), que le permitiría regresar a su circunstancia inicial, pero colmado espiritualmente; el resultado fue encontrar un amor destructivo del que quedó esclavizado. Se le advierte de su condición humilde en la lucha como emblema para acceder a ese ideal superior. Paralelamente surge la voz de la conciencia, a raíz de ese desliz existencial (pecado); se enarbola la necesidad de la filosofía, aunque sea para caer en un nihilismo, al haber cosas que ocurren, que no tienen una etiología definida y que dejan estigmas larvarios. El caudal de sinsabores es el germen que lo lleva a la creación literaria, como sistema de exorcismo y razón que lo nutre existencialmente. Dentro de ese procedimiento de realización contractual, aunque enrocado al cuño de la prudencia cerveriana, esperaba tras el letargo hallar su centro: arguye que esa inmadurez de la juventud fue la que le propició soñar con este amor culminado; se le pautó un virtuosismo en esa dinámica de la relación en pro de la paz venidera; intuye que el aburrimiento y la falta de correspondencia le hicieron descarrilar, y se dejó llevar por ese momento de euforia; dirime la imposibilidad de no poder consumir ese sueño con Tina. Hacia el final del poema, plasma que pese a las advertencias y su incredulidad, no cejó en sus empeños, y ahora ha de asimilar que los errores que uno ha cometido forman parte de los dictámenes del destino, y como carga

⁶⁴⁴ -. Marta Rivero de la Cruz: "La mujer en la narrativa de Pavese" en *Speculo, Revista electrónica de la UCM*, n. 3, junio de 1996, UCM, Madrid <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero3/cpavese.htm>> (23-06-2017).

hay que viajar existencialmente con ellos. En tanto el sentimiento amoroso y desesperatorio se fragua materialmente en texto, enuncia que esperaba que con ese amor llegara el perdón y la esperanza sobre esta oscuridad que ahora se cierne sobre él; sabe que, si adviene ese afecto, será artificial (lástima) y deja el poema como cenotafio de que se amó.

En el primer núcleo temático, el yo poético advierte, en el sistema de apelación a su auriga en estos momentos preliminares al suicidio, que se le enunció que, si seguía la senda de ascética, hallaría la dimensión espiritual de la verdad en un territorio aledaño a la mismidad. El planteamiento estructural está hilvanado isotópicamente por la dicotomía “se me dijo / me fue”. Posteriormente, añade el antídoto contra el amor que, al igual que ocurría en la tópica del amor cortés, se convierte en llaga / llama. Se adivina el advenimiento del destino como héroe trágico, ya que cuanto más trataba de evitar su sino, más cerca estaba de él: se palpa la predeterminación dubitativa en la diatriba que queda entre lo que se le prometió y qué le ha sido dado:

Se me dijo: volverás a tu tierra.
Y en ella,
reconocido será tu linaje,
tu intolerable linaje espiritual.

Me fue prometida la violencia prolongada
de cuantos desconocen un remedio afín
contra el amor. Contra el total y único
que aliento.⁶⁴⁵

En la segunda estructura y como contrapunto, se reiteran la certeza de su humilde ascendencia y la necesidad de que, a través del trabajo (ascética), pudiese remontar y aspirar a ideales superiores físicos y metafísicos; el poeta es condenado en el presente. Se describe que el escaldo abandona el credo religioso y sus prescripciones para acercarse a la filosofía, donde siempre son más importantes las preguntas que las certezas de las respuestas. También subyace –muy vinculado al pensamiento filosófico– la actitud de la duda en el creyente, porque el fanático nunca cuestiona nada. A pesar de la reflexión y sus hipotéticas conclusiones, advienen desgracias, suceden tormentos y dejan al ser

⁶⁴⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 34.

indiferente por caer éstos en el olvido, o bien, por consumarse y no dejar poso alguno. Esos agentes externos, que lo convirtieron a la duda, lo llevaron al arte de nominar, de hacer poesía. El estado de desesperación, aunque haya una impronta estoica, es el que culmina en arte:

Se me advirtió de mi humilde condición
hecha de andanzas sin comienzo.
Y no fue ajena a mi conciencia
del pecado,
porque entonces lo creyó mi desconcierto.

Me convirtieron a la duda.
E ignoraba que hay razones
que no admiten enseñanza,
pues se viven o se olvidan
con su solo aprendizaje.

No contaban otra historia
que la historia de los nombres.
Y yo estaba tan ajeno, tan cansado
de su barro, que era el mío,
que creí.⁶⁴⁶

En la tercera estructura, mediante del juego del “se le dijo” y según los preceptos de esta doctrina a la que hace referencia el poeta, el hacedor sigue reiterando que el pretérito se ve como una fase de apatía, donde surgiría una etapa de plenitud al hilo del dictado místico y amoroso cortés. En el amor vislumbra la posibilidad de que tanto ella como él acabaran prisioneros de sí mismos. Como contrapunto, el Pavese intrapoético achaca a la juventud, a la falta de experiencia, el caer en la falacia de querer poseer a otra persona por el vínculo del amor:

Se me dijo -y lo acepté, pues mi error
fue mi prudencia-
que, pasado el ostracismo, volvería

⁶⁴⁶ -. Ibid., págs. 34 y 35.

y te hallaría prisionera de mis fuerzas.
Prisionera de mi propio paraíso.

Era joven.
No sabía.
No podía conocer que era tan joven
cuando quise comenzar a pronunciarte.
No quería renunciar a esa mentira
de unos labios sometidos.⁶⁴⁷

En el cuarto núcleo, “se le dijo” al escaldo que interactúa con el curso de sus cavilaciones, que buscase un equilibrio tántrico, como auriga, en la armonía de la relación, para encontrar la virtud en ese timoneo. No obstante, se dejó llevar por la ebriedad, se rindió ante la espera y el aburrimiento, porque no halló la correspondencia por la otra parte:

Se me dijo: tala el eco de tu afrenta.
Ciega el fuego cuando encienda
su amenaza. Surca el sueño cuando crezca
y la hallarás.

Me rendí al sopor y anduve
fiel vasallo a mi ebriedad.
Pues no sabía. No podía encarcelarme
sin sus hierros.⁶⁴⁸

En la quinta estructura, se reitera en la dinámica del “se me dijo” y “lo creyó”: ahora sobrelleva su destino con el estoicismo que implica encajar en la lógica existencial este error. Asevera que advendrá la fase del perdón en otro momento, y que tal vez encontrará ese amor que anhela, pero de manera forzada y no natural por los hechos biográficos reseñados, y por la capacidad de testimonio para el devenir que tiene el poema mismo:

⁶⁴⁷ -. *Ibíd.* pág.35.

⁶⁴⁸ -. *Ibídem.*

Se me dijo -y lo creí:-
 toma todo cuanto tengas
 y acomete tu destino con tu error.
 Se me dijo: llegará su noche abierta
 y sobre ti se extenderá. Como ruina
 de memorias, ese amor consagrarás.
 Pero por añadidura.⁶⁴⁹

Dentro de la disposición triádica con la que está formalizado el poemario, la segunda parte es “Pasto de las llamas”. “A Mary Shelley (1822)”⁶⁵⁰ es un poema sintético en el que el yo poético plantea cómo, con la finalización de la primavera, concluye también un periodo de plenitud, donde se ha manifestado la inspiración y su materialización. La relación con los paratextos es evidente, porque las vidas de los actantes intrapoéticos, más allá de la temática con ecos románticos y con la hagiografía de John Keats, estuvieron salpicadas por las muertes de los hijos y el propio fallecimiento de P. B. Shelley en la fecha que aparece en el título. Por consiguiente, el acto de afirmar que la muerte ha muerto y no el sujeto referido⁶⁵¹ supone una moral estoica y una lucha con la propia existencia, para proclamar que nada muere del todo. La primavera es un tiempo de treguas: “Se despide en lento adiós la primavera / y aquel soplo de infinito y suave aliento / de los párpados callados surge y vuela”.⁶⁵²

En “A Robert Browning (1860)”⁶⁵³, el texto se cimienta como una íntima revancha hacia la propia poesía de Elizabeth Barrett, que supo reflejar la vivencia amorosa común

⁶⁴⁹ -. Ibídem.

⁶⁵⁰ -. El paratexto que acompaña al poema dice así: “He lives, he wakes- ‘this Death is dead, not he” (Vive, vela. No lloréis por Adonais. La muerte murió, no él), de P. B. Shelley, tomado de *Adonais y otros poemas*, XLI, traducido por Manuel Altolaguirre y Antonio Castro Leal, edición digital del Ministerio de Educación y Ciencia de Uruguay, pág. 49. <[http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/s/Shelley, Percy Bysshe - Adonis y otros poemas.pdf](http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/s/Shelley_Percy_Bysshe_-_Adonais_y_otros_poemas.pdf)> (25-02-2017). La fecha de 1822, dentro de la biografía de los personajes, responde al momento en el que P.B. Shelley se ahogó al hundirse el velero (vid. pág. 10 del prólogo).

⁶⁵¹ -. Recuerda a la filosofía del poeta J. Donne, concretamente al poema “Muerte no te enorgullezcas” y su temática vinculante de mortalidad e inmortalidad, que aparece estudiado en la pág. 108 de Cecilia Chiacchio: “Rostros de la humanidad. La poesía de John Donne” en *Puertas abiertas*, vol. 3, n. 3, diciembre de 2007, Memoria Académica (Repositorio Institucional de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata), pág. 106-111. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4584/pr.4584.pdf> (5-03-2017).

⁶⁵² -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 39.

⁶⁵³ -. La fecha a la que hace referencia el paratexto data de cuando contrajeron matrimonio de manera secreta, y se marcharon a vivir a la ciudad de Venecia; la relación se inclinó por este curso porque el padre de E. Barret se opuso a la misma y nunca los perdonó. No obstante, el curso de las patologías de Barret, en la ya citada urbe en la época postmatrimonial, mejoraría. Lo mismo ocurrió con su producción artística, puesto que –al igual que le sucedería a la Browning– fue en esta etapa donde escribe lo mejor y más maduro de su pensamiento aliado a su personalidad. También, en la etapa prematrimonial, mantuvieron una

con intensidad, honestidad vital y enorme humildad desde la conciencia del amor como don no merecido, frente a la lírica del propio Browning⁶⁵⁴, más densa e intelectual, aunque un tanto fría y desustanciada de la auténtica pasión. Es decisivo el giro del texto de ese tono panegírico inicial a casi la sentenciosidad imprecativa con que lo remata en los últimos versos. Marina Bianchi señala:

“A Robert Browning (1846)” presenta invece la premonizione della morte della poetessa Elizabeth Barrett, che nella finzione, nell’anno del suo matrimonio, scrive al marito del successo che lui avrà quando lei sarà solo un ricordo, anche se costantemente presente nella scrittura del compagno. Nella realtà, i due coniugi affrontarono insieme l’avventura letteraria, esercitando un’influenza mutua sulle loro creazioni, ed Elizabeth conservò un ruolo centrale nella produzione di Robert anche dopo la sua morte.⁶⁵⁵

En el paratexto se perfila el descanso paradisiaco o mortuorio como repliegue que posibilita la amada, o que la galanteada intuye ese destino para su alteridad. El yo intrapoético, un Vicente Cervera que juega a ser Elizabeth Barrett, se dirige a su auriga (R. Browning), para aseverarle que hallará en la creación, desde los visos románticos, la plenitud, pero también el poso de un sentimiento áspero y contradictorio; será proclamado poeta, aunque un escaldo romántico que erigirá arte en lo decadentista: está llamado a cantar los resquicios de la belleza y de las rosas marchitas. Con posterioridad, dirime la condición adversativa respecto a lo enunciado en los cuartetos, para exponer la duda de que ella, el emisor interno, conformase parte del ideario referencial e inspiratorio que

importante correspondencia epistolar dentro la historia de literatura debido a los vaivenes por los que discurrió la propia relación con tintes y ecos románticos. Los versos del paratexto dicen así: “¿Cómo sombra de palma, o como tumba / en donde reposar de tu canto? Escoge, / amado mío.”, de E. Barrett. Los versos están tomados de Elizabeth Barrett Browning: *Sonetos de la portuguesa*, XVII, edición bilingüe con traducción de Marta Porpetta, Torremozas, Madrid, 2000, (Colección Torremozas. Poesía de Mujeres, 146) primera edición, pág. 45, aunque la traducción en nuestra edición difiere levemente: “¿Cómo sombra de pino o de palmera... o como tumba donde tu voz siempre descansa?... Elige”. En la introducción de la ya citada obra, el Dr. Mairi C. Rennie asevera lo que sigue: “Elizabeth Barrett tenía cerca de cuarenta años y estaba irremediabilmente inválida cuando, en 1845, el poeta Robert Browning entró en su vida. Mujer culta, apasionada, y experimentada poetisa, desde entonces comenzó a darse cuenta de cómo su vida cambiaba por un amor tan repentino como inesperado. Poco a poco fue escribiendo una serie de sonetos en los que expresaba sus complejos sentimientos: incertidumbre, al principio; alegría, más tarde; y, finalmente, su decidida entrega.” (pág. 9)

⁶⁵⁴ -. Vid. Robert Browning: *El anillo y el libro*, traducción de Humberto Martín, La otra orilla (Belacqua de Ediciones y Publicaciones), Barcelona, 2008.

⁶⁵⁵ -. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 12.

fragua el poema, donde dentro de esa imaginería romántica, violenta y de fuerza inusitada, ocupará un lugar nimio. Existe un posible paralelismo entre su circunstancia –la del yo que canta–, la fuente de inspiración, donde se ve a Browning descreado, y la de los yoes narrativos, Barret y Browning, contaminándose literariamente.

En el primer subnúcleo, desde el mecanismo intradieгético que posibilita la relación epistolar, el bardo le asevera a su receptor que cultivará la fuerza de la palabra dentro de los bríos románticos; con ella exorcizará la magia y dinámica que se halla en la naturaleza, y el territorio misterioso en el que sólo la palabra puede horadar. Como contrapartida, hallará ese sentimiento de aspereza:

Cultivarás el ímpetu del verbo,
proferirás lo mágicos clamores
del mar y de los vientos, los sabores
del sueño desbordante, pero acerbo.⁶⁵⁶

En el segundo subnúcleo, proclama a su interlocutor, R. Browning, poeta romántico, vate del estruendo y de la violencia; también lo eleva a un rapsoda de los que cantarán lo agorero de la vida (tarde) y elegiaco (ausencias): no está llamado a cantar el esplendor, sino las rosas marchitas tal cual ocurría en el decadentismo de Manuel Machado⁶⁵⁷:

Serás en las imágenes gloriosas
poeta del estruendo y la violencia,
poeta de la tarde y de la ausencia
tan sólo al recoger marchitas rosas.⁶⁵⁸

En la segunda estructura, rastreamos la condición adversativa sobre lo expuesto en los cuartetos: el yo poético camuflado en Barrett, aunque en realidad autoapelándose, le asevera a su alteridad que ella nunca le legará una inspiración lo suficientemente fuerte como para crear ese verso eterno y pródigo para ser recordado. Es otro paso más en el arte del descreado:

⁶⁵⁶ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 40.

⁶⁵⁷ -. Vid. Manuel Machado: “Antífona” en Víctor de Lama (ed.): *Antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana*, Edaf, Buenos Aires, 1993, págs. 260 y 261.

⁶⁵⁸ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 40.

Mas nunca, desdichado en la semblanza
del canto hecho por mí en mi vana historia,
podrás reconocer esta esperanza
de un verso eterno y caro a tu memoria.⁶⁵⁹

En el tercer núcleo temático y con tono casi de máxima, el cantor dirime que el tiempo emitirá su veredicto; le aseverará a su interlocutor que su presencia (la huella de su voz) será ilusoria; por tanto, no habrá inspiración, porque habrá sido “pasto de las llamas”. Su ser –en la creación literaria del sujeto apelado– quedará como un resquicio, como una especie de espejismo que el mismo tiempo diluirá en el olvido: “El tiempo inclinará su fiel balanza. / La huella de mi voz será ilusoria.”⁶⁶⁰

“A Jeanne Duval (1860)”⁶⁶¹ versa sobre la pasión ilícita y el veto social y moralista, que redobló la conciencia de marginalidad de un poeta repudiado incluso por los suyos⁶⁶²; aquí, se ahonda hasta llegar a una fatalidad de desarraigo, de profunda incomunicación que vacía el amor. Resultan curiosos los toques de colorismo⁶⁶³ que redondean la caracterización de la voz del autor. Existe una disposición del material poético en la dimensión factitiva del presente, frente a lo que podría haber sido

⁶⁵⁹ -. Ibidem.

⁶⁶⁰ -. Ibidem.

⁶⁶¹ -. Aparece junto al siguiente paratexto de Charles Baudelaire: “Par toi je change l’or en fer / Et le paradis en enfer», procedente del texto poético «La alquimia del dolor» (LXXXI), del poemario *Las flores del mal*, escrito en 1861 y la traducción sería: «Por ti yo cambio el oro en hierro / Y el paraíso en infierno». Nosotros hemos manejado la siguiente edición Charles Baudelaire: *Las flores del mal*, Editorial del Cardo (Biblioteca Virtual Universal), Buenos Aires, 2006 <<http://biblioteca.org.ar/libros/133456.pdf>> (9-03-2017). También hemos consultado, para el capítulo de avatares de sus libros, Charles Baudelaire: *No saciada sed*, selección, introducción y notas de Rodolfo Alonso, Arquitrave, Colombia, 2005, pág. 7 <http://www.arquitrave.com/libreria/librospdf/charles_baudelaire.pdf>, La fecha que se reseña da cuenta del periodo en el que Baudelaire abandonó a la amante calva y vuelve con J. Duval, la amante mulata, que fue la mujer que más amó en su vida y con la que, a su vuelta en Francia, volvió a sus costumbres bohemias. Vid. Jean-Paul Sartré: *Baudelaire*, Alianza-Losada, Madrid, 1994 y José M. Del Águila Gómez: “Las ideas estéticas de Baudelaire” en *Aparte rei. Revista de Filosofía*, n.39, capítulo 10, Digital Philosophy y Philosophy Documentation Center, Londres y Canadá, 2005 <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/aguila39.pdf>> (13-03-2017).

⁶⁶² -. Ya no sólo por la publicación de obras como Charles Baudelaire: *Poemas prohibidos*, traducción de Jorge Segovia y dibujos de Gustav Klimt, Maldoror ediciones, Vigo, 2007, primera edición, sino que se llegó hasta extremos como: “Su padre adoptivo, el comandante Aupick, descontento con la vida liberal y a menudo libertina que llevaba el joven Baudelaire, lo envió a un largo viaje con el objeto de alejarlo de sus nuevos hábitos. Embarcó el 9 de junio de 1841 rumbo a la India, pero luego de una escala en la isla Mauricio, regresó a Francia, se instaló de nuevo en la capital y volvió a sus antiguas costumbres desordenadas. Siguió frecuentando los círculos literarios y artísticos y escandalizó a todo París con sus relaciones con Jeanne Duval, la hermosa mulata que le inspiraría algunas de sus más brillantes y controvertidas poesías.” Biografías y Vidas: *Charles Baudelaire* [La enciclopedia biográfica en línea]: <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/copernico.htm>> (24-04-2014).

⁶⁶³ -. No solo cromáticos, sino musicales y formalistas en general.

hipotéticamente. El hacedor abandona el formato propio de la epístola, para comunicarse desde el territorio próximo al planto y a la lamentación. El texto está hilvanado desde el tópico deconstruido del *carpe diem*. Tal y como aparece en *La partitura*, vemos al yo poético como portavoz de un nosotros, y así quedaría vinculado con el paratexto, para revelar el presente como un espacio de hastío existencial. El bardo testimonia estar ambos soñando ese desconsuelo existencial que los define, y donde no sirve explicitar el dolor; esta vorágine los va devorando. Frente a la esperanza, en la simbología ultrarreferencial de lo incierto y de lo clandestino, surge el palpito de estar varados existencialmente, donde cada uno de los actantes habita un presente anclado al ostracismo. Desde este punto, se forja la ilusión, como subterfugio para hallar que todo está creado desde la presencia de la muerte, certeza mayor y meta última que define al ser humano.

En el primer núcleo temático, el yo poético en tono lamentativo se erige como portavoz del nosotros; testimonia el advenimiento de la aprehensión estéril que lo lleva a profundizar en una etapa errante, huera y sin fe; desde este hastío existencial vislumbra la muerte:

Ya sueñan del ciprés la voz distante
y tientan la mañana oscura y yerta.
Idéntica la tarde descubierta:
tiniebla repetida, azul constante.⁶⁶⁴

En la segunda estructura, el rapsoda manifiesta la desesperanza, incidiendo en la queja inútil y la lágrima estéril; posteriormente, halla en la noche (símbolo romántico) un lugar en el que reina la desorientación vehiculada por la clandestinidad, aunque se espera de este crepúsculo, emparentado con la actitud bohemia, un instrumento que sirva de guía ante la efervescencia de lo placentero. Así surge la distancia de los dos actantes de la relación. ¿Podría referirse, acaso, al momento en el que dejó a la amante calva para consumir la relación con J. Duval? ¿Podría interpretarse como una sensación de estar habitando los días en un vacío que es la bohemia?

Monótono el quejido, caminante
la lágrima que asoma a inútil puerta.
Cansados de abrazar la luna incierta,

⁶⁶⁴ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 41.

se olvidan al abrigo del instante.⁶⁶⁵

En el tercer tramo nuclear (los dos últimos tercetos), discurre la existencia a contratiempo, a través de la idea del tiempo detenido y de la falta de vida; por ello, se planea la distancia en los corazones como elemento metonímico del sentir y de cada uno de los actantes. Éstos se revelan como dos seres vacíos y varados existencialmente, que van entretejiendo el nihilismo ante la certeza de estar siendo creados⁶⁶⁶ bajo el prisma de la muerte, referida metafóricamente con el elemento metarreferencial del ciprés, como territorio distópico desde el que fraguar la existencia:

Las horas detenidas, las pasiones
perdidas de los años al través,
impiden compasar los corazones
sin hoy ni ahora, entonces ni después,
y forjan las vacías ilusiones
que sueñan bajo el sueño de un ciprés.⁶⁶⁷

En “A M. C. (1862)”⁶⁶⁸, señalaremos la presencia de cuatro sonetos homónimos en la obra de A. De Quental⁶⁶⁹. El paratexto ya incardina la interpretación hacia el desconsuelo metafísico: si cree en la amada como soporte hacia una idea más sublime y

⁶⁶⁵ -. *Ibidem*.

⁶⁶⁶ -. Como en la mecánica especular de los circuitos borgesianos,

⁶⁶⁷ -. *Ibidem*.

⁶⁶⁸ -. El paratexto reza así: “¿en qué creeré, si tú descrees ahora?” de A. De Quental, poeta portugués que imitó las tendencias del romanticismo francés y que es conocido por sus sonetos. La datación cronográfica, dentro del capítulo de vivencias del poeta, corresponde a la primera etapa (1860-1866), a la denominada etapa de lirismo o de juventud, donde no sólo habla del amor, sino de un repertorio de temas que abarca los fracasos, las decepciones de lo carnal y también de los amores secretos y explícitos. Este hecho estaría muy bien emparentado con la referencia del título. Recordemos que en el año 1861 publica *Sonetos* y en 1863 *Beatrice e Fiat lux*. Los datos aquí expuestos están tomados de Maíra Althoff De Bettio: “As diferentes faces de sua poesia” en *Infoescola. Navegando y aprendiendo*, Florianópolis (Brasil) <<http://www.infoescola.com/literatura/antero-de-quental-as-diferentes-faces-de-sua-poesia/>> (23-04-2017) y de Fernando M. Soares Silva: *Evolução da sua filosofia existencialista e do seu pensamento pedagógico*, Secretaria Regional dos Assuntos Sociais (Direção de Serviços de Emigração), Angra do Heroísmo (Las Azores), 1986. Carlos Loures: “Antonio de Quental. Poeta 1842-1891” en *Vidaslusofonas* <<http://www.vidaslusofonas.pt/biografia.php?id=x7MfMHZMr93>> (26-04-2017), donde reproduce parte de las epístolas del poeta, afirma que en el año 1861, en abril, participa en la fundación de la Sociedad de Ray, una sociedad secreta que se caracteriza por lanzar desafío blasfemo a Dios durante las tormentas eléctricas.

⁶⁶⁹ -. Antero Tarquinio de Quental: *Os sonetos completos de Antero de Quental*, Ulan Press, Providence, 2012. Aparecen varios sonetos con ese mismo título y con el vínculo de una fe nihilista y también en Antero Tarquinio de Quental: *Os sonetos completos*, publicado por J. P. Oliveira Martins, Porto Livraria de Lopes & C^a. editores, Oporto, 1886, págs. 51, 57, 61, 64 <<http://purl.pt/122/1/index.html - /51/html>> (29-04-2017). Podría hablarse de una espiritualidad al modo de idealización petrarquista sobre la amada.

ésta se deconstruye (le hace dejar de creer), entonces, ¿qué clase de guía espiritual podría ser? Quental es un poeta-filósofo que quería dar solución, en el acto creativo-textual, a problemas de índole existencial. Aquí entran en juego el duelo entre lo físico, lo metafísico, la creación artística y los afanes por no contaminar al sujeto referente de estas inquietudes que doblan al ser. Proclama que, en el momento de la *poiesis* y sobre el referente al que apunta el texto, ve menester una voz propia, frente al ejercicio de la imitación en este territorio amoroso. El yo intrapoético, ante la certeza de que la presencia de ella es un inalcanzable metafísico, que se desvanece cual sombra, crea artísticamente siguiendo esta senda de desvanecimientos. Así, surte la ambición de perseguir inalcanzables (ella) con la ansiedad (como pulso de la vida) que este proceso genera en su consumación y ofrenda. El bardo se ha propuesto erigir un altar-poema (cenotafio libre de las sombras que lastra el yo), con el fin de escudriñar una separación de planos entre el emisor intrapoético y ella como inspiración, destinatario y referente límpido y no contaminado. Ya en el curso de los tercetos, manifiesta cómo la racionalidad de las matemáticas (orbe físico) le dicta la imposibilidad de salvar la situación. De este modo, el alma queda en un ostracismo espiritual, que no le deja ver la línea a seguir, porque existe la amenaza del nihilismo en el canto de su naturaleza metafísica.

En el primer núcleo temático, a través del paralelismo que dibuja la línea isotópica en torno al adverbio de negación “no”, el yo intrapoético⁶⁷⁰ asevera que la escritura creativa acarrea la certidumbre de que la literatura no recrea la historia de M. C. según un eje demiúrgico, sino que rota en torno a la premonición de que el tiempo expira y, en tanto se cursa esa ansiedad, se afana en capturar lo inefable:

No trazo las regiones de tu historia
siguiendo las medidas de una escala
recibida. La forma de ti exhala
y sólo en su ansiedad rige mi gloria.⁶⁷¹

En la segunda estructura, la disposición isotópica sigue un curso análogo al anterior, pero asistimos a un circuito de variaciones: plantea la necesidad de crear (también deconstruir) mediante una recreación que no exija la minuciosidad, ni los vínculos con el actante externo epistolar; hilvana el texto con recuerdos despejados de

⁶⁷⁰ -. Como doble dibujo desdoblado.

⁶⁷¹ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 42.

zonas espinosas y sin vestigios maltrechos de la contaminación con el yo. Hay una elevación e idealización de la amada con tendencia a lo metafísico, frente a la posición del yo anclado como despojo existencial; por ende, surge la separación de planos en torno al orbe de cada uno de los actantes:

No ansío ya el rigor de tu memoria
ni el número fatal que en ella avala
mi presencia. Inerme como el ala,
te elevo sin el lastre de mi escoria.⁶⁷²

En el tercer núcleo temático, a través de la racionalidad de las matemáticas (plano físico), el vate describe el hallazgo de una sensación estanca en lo concreto, aunque esto le permite otear (plano metafísico) el horizonte donde vislumbrar la hipotética esperanza. Sin embargo, el bardo tematiza con contundencia el vacío existencial, debido a la lejanía y lo nebuloso que envuelve al referente al que se apela y canta. Queda como verdad epifánica que la escritura es como una recreación de la racionalidad, aunque le dicte la inefabilidad como sistema de acceso al actante designado:

Estéril geometría al fin se olvida
de tentarme. No hay ángulo bifronte,
no hay álgebra espiral de curva herida,
no hay rombo vertical que nos remonte
y a mi alma se revela envanecida
la torpe intensidad del horizonte.⁶⁷³

“A Minny Temple (1869)”⁶⁷⁴ es un poema de un tono idílico casi insólito dentro de la obra: existe una idealización de la amada integrada en la plenitud de la naturaleza y

⁶⁷² -. *Ibíd.*

⁶⁷³ -. *Ibíd.*

⁶⁷⁴ -. El paratexto dice así: “Todo esto, hay que reconocerlo, se le presentaba a nuestra joven -a falta de elementos más sólidos- a la luz de las leyendas literarias (...) a cuya influencia su peregrinaje tanto le debía”, de H. James. Para conocer mejor la figura de Minnie Temple en la obra de H. James hemos consultado un extracto de la obra: “Henry James and His Women. An Excerpt from a Research Essay” by Meredith Ludwig en *The Worlds of Dickinson and James. Exploration through Classroom Creativity* (apartado de ensayos de investigación), Northern, Kentucky University, Kentucky, 2007 <<http://www.nku.edu/~emily/ludwig.html>> (01-05-2017), donde se dice lo siguiente: “One final female figure important in understanding James' view of women is his cousin Minny Temple. Minny and James developed a relationship so deep and close it is often compared to the love shared between two of James' characters, Ralph Touchett and Isabel Archer. For James, as Kaplan states, Minny took on "some of the

en el poder salvador de una literatura, que, sin embargo, tiene visos de patología o de imposición trágica del destino. El yo poético, que ahora viste la máscara de H. James, describe el destino contradictorio de su prima M. Temple, que murió a la prematura edad de 24 años, y de la que se dice que H. James aprendió lo fundamental de los personajes femeninos: fue una mujer que rompió –con su impronta– con los convencionalismos del cronotopo de la época victoriana. El yo intrapoético confecciona un retrato lírico para aseverar, en un tono apelativo-referencial, que ve en la mañana, como periodo de plenitud, la imagen de lo que es su vida, la de M. Temple, y la tranquilidad con la que fluye su pensamiento como motivo inspiratorio en la escritura. Parece que el bardo estuviese cantando un momento ingrátido y mágico, en el que queda algo de su sabia, pero la mañana adviene y con ella queda truncado el quehacer creativo y receptivo de la literatura. El rapsoda sigue cartografiando el motivo referencial: la encontramos –ya en los cuartetos– presa de una serie de lecturas de destinos truncados, que como el suyo dictaminan esta creación-retrato que en la consumación del hecho poemático se está erigiendo. Así es como la máscara de H. James, yo intrapoético, concibe que en esas lecturas ella aprendió, al verse reflejada cual referente y proyección, el ideal de mujer que ansiaba ser, y de qué modo su destino quedó entretejido de acuerdo a esa idiosincrasia.

En este primer cuarteto, el prestidigitador canta la capacidad fecunda, esperanzadora y creadora del destinatario que es también el referente. El espejo lleva asociada la idea de reduplicación creativa, y también la disolución de la identidad en torno al actante referencializado al que se apela, aunque circunscrita al orbe del emisor que oficia desde esta mecánica especular y descreadora. Todo ello bien pudiese estar relacionado con la capacidad de la escritura, donde tiene lugar la contingencia de habitar el pensamiento, aunque parece estar relacionado con la posibilidad de otear en la plenitud

presence of [a sister] and some of the glamour of female mystery" (48). James had a fondness for Minny, for her "precociousness, her brashness, her independence of spirit" (Kaplan 49). James felt a love for Minny that went much beyond the love one feels for a cousin. He became passionate over Minny; however, he knew that a marriage between them could never exist, just as Ralph knew he could never really have Isabel. It is no surprise that with such strong feelings towards Minny she would appear time and again in James' women characters. Perhaps Minny most presents herself in James' characters because, as Kaplan states, "Minny attacked life. If she was reckless, it was a recklessness that excited [James]" (74)." Dentro de la biografía de los personajes hay correspondencia en la fecha indicada, concretamente, el 3 de junio de 1869, en la que Minnie Temple le habla a H. James, sobre la posibilidad / imposibilidad del matrimonio y del curso de su enfermedad, entre otros asuntos. En esta web está recogida toda la correspondencia por fechas <http://www.dearhenryjames.org/list_by_date.html> (01-01-2017). Bien pudiese ser este soneto el motivo que genera la contestación de la carta referida o viceversa. El material procede de la Biblioteca Houghton de Harvard, nunca han sido publicados antes y probablemente nunca estará disponible en forma de libro, aunque se señala que sirvieron de base para la confección de Pierre A. Walker and Greg W. Zacharias (eds.): *The Complete Letters of Henry James, 1855-1872*, vol. I, introducción de Alfred Habegger, University of Nebraska, Lincoln, 2006.

de la mañana el espíritu de su prima, de la que confecciona este retrato. Queda latente que, en la escritura como expresión creativa, está la fuerza de su espíritu y de su fuerte impronta, pero también, al estar poseído por esos dones inspiratorios, está la libertad que se erige frente a los convencionalismos:

Espejo en la mañana es ya tu vida
que extiende reclinado el pensamiento;
destino deseado, el claro acento
de tu alma arrebatada y poseída.⁶⁷⁵

En el segundo cuarteto, se habla de un periodo de plenitud creativa y receptiva: ahí se pudiese vislumbrar la realización personal de su prima en la faceta de la lectura o de la escritura como requisito para esa autenticidad; se está hablando de habitar la palabra, del libro como sistema de acceso a otros modelos de mundo y otros roles comportamentales, de la llegada del alba y del sueño que cesa. También la aurora, como idea de regeneración y de rotación, pareciese estar emparentada con un periodo de goce y de fuerza que queda truncado para amenizar la rutina que impone el compás de espera:

La luna te despierta en la crecida
de un sueño que retiene impreso aliento:
cobijas la palabra, el libro atento,
y el alba te sorprende en despedida.⁶⁷⁶

En el tercer núcleo temático, el yo intrapoético, que apela y describe la fuerza espiritual de su prima, insiste en el concepto de la vida íntegra –más allá de los convencionalismos– dedicada a las lecturas de las vidas de héroes modernos⁶⁷⁷, que también terminan de manera truncada por ese *fatum*⁶⁷⁸. El yo intrapoético testimonia cómo fueron estas páginas que su prima, en el arte de modelado, exploró en las leyendas literarias. Ahí fue donde cimentó su conducta y su pensamiento; por ello, existe una comunión recíproca entre esas páginas y ella. Se trata de un circuito que se retroalimenta en la fase de realización:

⁶⁷⁵ -. *Ibidem*.

⁶⁷⁶ -. *Ibidem*.

⁶⁷⁷ -. Ya que son seres desencajados existencialmente.

⁶⁷⁸ -. Que pacta la literatura como sistema especular en el que quedan albergadas paradigmáticamente las proyecciones del ser humano.

Te sientes prisionera en las ficciones
 que duermen en oscuros anaqueles
 y esperan en fatídicos renglones
 con vidas que destinan los papeles.
 Sus páginas dictaron tus razones
 y sólo tu mirada buscan fieles.⁶⁷⁹

En “A Lou (1889)”⁶⁸⁰, sortea el tema del amor que desatan dos pasiones de signo contrario, o al menos entretejidas en la equidistancia o en la encarnación simultánea de ambas: por un lado, la de la intensidad condenada a ser un brillo extingible frente a la lentitud; por otro lado, queda la que lo va germinando hasta convertirlo en una forma de resistencia contra el desgaste del tiempo. Sobre la relación entre los actantes paratextuales con el tema del texto, M. Bianchi apunta lo siguiente:

⁶⁷⁹ -. Ibídem.

⁶⁸⁰ -. El poema viene acompañado del siguiente paratexto: “¿El espíritu? ¡Qué me importa el espíritu! ¡Qué me importa el saber! Sólo a los impulsos doy valor, -y juraría que éste es un rasgo que poseemos en común”. De Friedrich Wilhelm Nietzsche. En Friedrich Wilhelm Nietzsche: *Crepúsculo de los ídolos*, edición de Andrés Sánchez Pascual, Alianza editorial, Madrid, 1998 (1973), primera edición revisada para Biblioteca de Autor, analiza los datos biográficos en torno a la correspondencia con F. Overbeck y P. Gast se asevera que: “Tras la publicación de *Más allá del bien y del mal* en 1886 y mientras corregía las pruebas de *La genealogía de la moral* a finales del verano de 1887, Nietzsche tomó la decisión de «no imprimir ninguna cosa más durante una serie de años». Pensaba dedicarse a elaborar su proyectada obra *La voluntad de poder*, a dar, por fin, una exposición detallada de su filosofía. A Nietzsche le quedaba, en aquel momento, poco más de un año de vida lúcida. Sin embargo, pese a sus propósitos, en este último año Nietzsche dio a la imprenta o dejó preparadas para su impresión nada menos que seis obras, a saber: *El caso Wagner*, *Crepúsculo de los ídolos*, *El Anticristo*, *Ecce homo*, *Ditirambos de Donisio* y *Nietzsche contra Wagner*. El afán de publicar obras adquiere en los últimos meses de lucidez tal precipitación, tal urgencia, que el espectador atento queda angustiado. ¿Qué había ocurrido en la vida o en el pensamiento de Nietzsche para que apareciese ese giro tan radical? En el silencio que Nietzsche se había autoimpuesto, ¿qué representan esos gritos que son los libros mencionados? Como veremos, la autodestrucción de sus planes literarios” (pág. 7 y 8) Pero posteriormente en la pág. 14 se refiere: “Después... aparece un cambio radical en los proyectos literarios de Nietzsche, hasta el punto de que entender lo que ocurrió en estos últimos días de agosto de 1888 representa el presupuesto necesario para entender rectamente el final de Nietzsche. Lo que ocurrió pueda tal vez resumirse en estas pocas palabras: Nietzsche renuncia a ser un «intempestivo», es decir, renuncia a lo que hasta entonces había sido la esencia de su vida y de su obra. La «abstracción filosófica» de una obra sabiamente compuesta, explanada con detalle, cimentada en argumentaciones, va ahora en contra de sus deseos más íntimos. Nietzsche se niega a sí mismo y emprende una carrera desenfrenada hacia el «tiempo». Esta autonegación tan violenta lo conduce al silencio.” El mismo Andrés Sánchez Pascual (ed.) en Friedrich Nietzsche: *Ecce homo. Cómo se llega ser lo que se es*, Alianza editorial, Madrid, 1998 (1971), primera edición revisada, en el apartado de los cuadros cronológicos, aporta la siguiente información sobre la fecha que aparece en el paratexto: “3 de enero colapso en la *Piazza Carlo Alberto* de Turín. Del 3 al 7 de enero, cartas y postales a diversos amigos, manifestativas de su demencia. El 8 llega a Turín su amigo Overbeck para hacerse cargo del enfermo, a quien lleva a Basilea; ingresa en una clínica de nervios. Diagnóstico: «parálisis progresiva». La madre lo recoge y lo lleva consigo a Jena, el 17 de enero, y aquí ingresa en la Clínica Psiquiátrica de la Universidad (prof. Biswanger). A finales de enero aparece *Crepúsculo de los ídolos*. En la primavera aparece, en edición privada, *Nietzsche contra Wagner*.” (pág. 185 y 186).

Naturalmente, l'occasione per affermare questo è l'amore di Friedrich Nietzsche per la psicoanalista russa Lou Andreas Salomé, donna libera e anticonvenzionale che rifiutò la richiesta di matrimonio del filosofo tedesco. I due formarono con Paul Reé una comune intellettuale, ma Nietzsche ne uscì due anni dopo; la convivenza con Reé terminó nel 1887, quando Lou si sposò con Friedrich Carl Andreas, mantenendo relazioni extraconiugali anche con Rainer Maria Rilke e Sigmund Freud. Nel 1889, Nietzsche ebbe un grave attacco di follia da cui non si riprese mai più.⁶⁸¹

Si seguimos lo advertido en el paratexto, pensaríamos que se está hablando sobre la verdadera naturaleza de los impulsos; sin embargo, si rastreamos el significado de las palabras, el rumbo interpretativo gravita en torno a la convergencia en el amor. Parece admisible esta interpretación, ya que el texto en sí es una alegoría que desmonta o ataca los impulsos, para hablar sobre el verdadero sentimiento amoroso que perdura sobre ellos. Desde ese planteamiento alegórico y desde esos bríos iniciales, que cesan rápido, surge un amor que vence todos los agravios; el tiempo, a pesar del desgaste, se encarga de relatar su fortaleza.

En la primera parte de la alegoría, el escaldo utiliza la imagen del fuego y de la hojarasca, para dar cuenta de los impulsos y los bríos iniciales, donde se percibe que en su consumación son violentos y de mucha fogosidad, pero cesan inmediatamente:

La hojarasca es soberbia y engañosa
porque en ella
prende el fuego con violencia
y con súbita bravura
y con fruición. Mas pronto cede.⁶⁸²

En el segundo núcleo temático, siguiendo la alegoría de lo ígneo, visualizamos el tronco en llamas como motivo llamado a perdurar: ésta es la imagen del amor, algo que no levanta tanta expectación, pero que resiste, en tanto que muestra su fortaleza, los envites del tiempo y su naturaleza destructora:

⁶⁸¹ -. Marina Bianchi: "Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introdutorio" en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire*, cit., pág. 12.

⁶⁸² -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 44.

Sólo a aquél resiste el tronco.
 Y en su sólida materia
 se habitúa persistente.
 Y las lenguas lo acarician contra el tiempo
 y su cuerpo les revela
 llama a llama
 la promesa y la amenaza de su amor.⁶⁸³

En “A Nora Barnacle (1904)”⁶⁸⁴ y articulado en dos momentos, se sentencia el amor como una pasión esencializada, pura reconcentración de intensidad vital digna de un verso de Jorge Guillén. El yo poético, transfigurado en James Joyce, canta cómo era el hecho de vivir y consumir el tiempo cuando todo transcurría de acuerdo a los patrones

⁶⁸³ -. Ibidem.

⁶⁸⁴ -. Aparece la siguiente cita junto al texto: “Gentle lady, do not sing / Sad songs about the end of love; / Lay aside sadness and sing. / How love that passes is enough.” de James Joyce y pertenece a su poemario *Música de cámara*, concretamente nosotros la hemos encontrado en James Joyce: “Música de cámara” en *Poesía Completa*, Visor, Madrid 2007, pág. 123. Es de radical importancia el estudio de Rolando G. Gianzone: “James Joyce < Σ > Nora Barnacle” (apartado psicoanálisis y literatura) en *Virtualia. Revista de la Escuela Orientación Lacaniana*, n. 30, año IX, junio de 2015 <<http://virtualia.eol.org.ar/030/template.asp?Psicoanalisis-y-literatura/James-Joyce-Nora-Barnacle.html>> (15-05-2017), donde analiza lo extravagante de esta relación desde presupuestos psicoanalíticos y enuncia lo que sigue: “La relación con Nora es para Lacan una extraña relación sexual, aunque no la hay, exiliado de ella. Joyce despliega el rol de un goce sexual que no siempre logra articularse con la vertiente del amor y del deseo. Se despliega un fantasma a cielo abierto, donde sobresalen la incidencia de los celos, la palabra, y el fetichismo sobre su cuerpo. Lacan se vale de una experiencia de Joyce adolescente, para situar la extraña relación del escritor con su cuerpo. En una paliza que le propinan sus compañeros y luego de la cual no queda resentido, ubica Lacan el ego de Joyce, no narcisista, que permite que el cuerpo como imaginario, se desprenda, se suelte, como una cáscara. En el caso de Joyce, la imagen de su cuerpo no está implicada, encadenada a lo real y el inconsciente. Un sospechoso “abandonar, dejar caer”, la relación con el propio cuerpo. La ausencia de afecto en la agresión corporal sufrida muestra un posible placer que no excluye, en absoluto para Lacan, el masoquismo entre las posibilidades de estimulación sexual de Joyce. “... debes ser dura conmigo, pequeña madre mía. Castígame tanto como quieras. Me parecería delicioso sentir mi carne estremeciéndose bajo tu mano... Desearía que me pegaras o incluso que me azotarás. No jugando, querida, sino en serio, y en mi carne desnuda”. Las cartas a Nora tenían efecto sobre el cuerpo de Joyce: “Todo” lo que escribo, creo que proviene de ti. Tómame y entonces me convertiré realmente en el poeta de mi raza. Siento esto mientras lo escribo. ¡Oh, si pudiera anidar en tus entrañas como un niño nacido de tu carne y de tu sangre, alimentarme de tu sangre, dormir en la cálida oscuridad secreta de tu cuerpo. ¡Oh, cuanto anhelo sentir tu cuerpo confundido con el mío...” (pág. 2) Dentro de la biografía de los actantes intrapoéticos la fecha es relevante porque, según se nos advierte epdip.com: “James Joyce” en *El poder de la palabra*, Barcelona - Nueva York, <<http://www.epdip.com/escritor.php?id=1875>> (13 de abril de 2017) ocurrió lo siguiente: “En 1904 abandonó Dublín con Nora Barnacle, una camarera con la que acabaría casándose. Vivieron con sus dos hijos en Trieste, París y Zürich con los escasos recursos proporcionados por su trabajo como profesor particular de inglés y con los préstamos de algunos conocidos”. En la web del autor, James Joyce Center (<http://jamesjoyce.ie/>), se añaden algunos apuntes más en torno a esta época y la confección del *Ulysses*. En el volumen *Cartas de amor de hombres ilustres*, recogidas por Francisco de Pilar, editorial Amazon, Gran Bretaña, 2014, en las págs. 28, 29 y 30, se hace referencia a la relación y correspondencia entre ambos. Se evidencia allí unas cartas de un tono sexual bastante explícito y también se advierte que la primera vez que se conocieron, tal y como parece en el paratexto de este poema, fue un 16 de junio de 1904.

de una lógica casual y ordenada. Se asevera que, antes de conocerla y de enamorarse, no sabía lo que significa habitar y consumir el devenir con entereza. El poema está emparentado con lo pregonado en el paratexto, puesto que se apela al referente para instarle a que no cante canciones tristes sobre el motivo amoroso, sino que se le invita a que destierre a un lado la tristeza y cante la plenitud con la que el amor se posa en la naturaleza de las cosas, a la vez que el sistema rotativo temporal construye su circuito.

En el primer núcleo temático, con vocación minimalista y esencializada, el escaldo canta cómo se percibe y se desenvuelve un segundo en la vida del poeta antes de que irrumpiese el amor, donde se asevera que era algo minúsculo, que se sucedía en el péndulo de esta mecánica y no era nada más. Obsérvese también los juegos de fondo y forma:

Un segundo
no era
todavía
nada más
que la emoción
de un día
—¡tan pequeña!—. ⁶⁸⁵

En el segundo núcleo temático, tras la irrupción del amor, el rapsoda afirma haber entendido cómo se vive con vértigo la consumación del tiempo en el ejercicio de vivir. Así, los relojes de arena se convierten en un instrumento agorero que prescribe y dicta la caducidad, a la vez que relatan que se le está manteniendo el pulso a la vida. Dentro del orbe de las percepciones psicológicas, sorteamos esa sensación de que, cuando uno vive un momento grandilocuente, el tiempo y las impresiones que acarrea se vuelven efímeras, y a la par se palpa nuestra caducidad:

Antes
de conocerte
no entendía
el significado
de los relojes

⁶⁸⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit. pág. 44.

En “A Zenobia (1914)”⁶⁸⁷, reparamos en una nueva y perfecta asimilación de la simbología y la impetuosa intelectualidad emocional de la voz de Juan Ramón Jiménez (términos como “sustancia”, “tiempo” y “ascensional”), con la oportuna reflexión final sobre el poder enajenador de la identidad en la pasión amorosa. Si seguimos el curso de las aportaciones paratextuales, estaríamos en la fase del noviazgo con sus altibajos, intentos sucesivos y oposiciones. Por esta época, Zenobia se centra en la traducción del poeta Tagore; Juan Ramón Jiménez está con la publicación de *Platero y yo*. Tal vez lo más interesante de esta etapa sea el proceso de influencias mutuo en la creación literaria, por ejemplo, es posible interpretar en “siempre tienes preparada la rama para la rosa justa” un ideal de cultivo inspiratorio, porque previamente el alma posee unas cualidades para

⁶⁸⁶ -. Ibidem.

⁶⁸⁷ -. Texto con la siguiente cita: “Siempre tienes la rama preparada / para la rosa justa...”, de Juan Ramón Jiménez. Los versos extraídos pertenecen al poema “A mi alma” en *Sonetos espirituales*. Nosotros lo hemos consultado en Juan Ramón Jiménez: *Obras selectas II*, RBA-Instituto Cervantes, Barcelona, 2006, pág. 429. Sobre la fecha de la cita seleccionada, en Juan Ramón Jiménez: *Obras selectas I*, con selección organización y prólogo de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, RBA-Instituto Cervantes, Madrid, 2005, págs. 24 y 25 se dice: “Pero de 1908 a 1911, época en que escribe *Elegías*, *La soledad sonora*, *Poemas mágicos y dolientes*, *Laberinto y melancolía*, se repite y amana, y su poesía resulta cada vez más decadente y enfermiza. Es, por lo general, crónica falseada de las minucias de su vida; rosario de lamentos de un poeta dulce y dolido –y con un furioso erotismo reprimido– en su rincón pueblerino. Por esos años, sin embargo, apunta a veces en sus poesías el tema de *la nada* y otros que serían luego importantísimos en él, como ese querer «huir de la muerte cantando» como dice un poema de *Melancolía* hacia 1910 [...]”. Para que se pueda ver el contraste con la fecha que nos ocupa, más adelante (págs. 28 y 29), se señala que: “a fines de diciembre de 1912 Juan Ramón volvió a Madrid. Ahí siguió residiendo, casi sin interrupción, hasta 1936. [...] Se instaló en Madrid, al principio, en una pensión; pero meses después, en septiembre de 1913, se trasladó a la Residencia de Estudiantes. Allí se encontraba muy satisfecho con la limpieza, orden, comodidad y buen gusto que reinaba en el lugar. En esa época de la Residencia, de 1913 a 1916, salvo alguna recaída a su enfermedad como la que debió tener en 1915, estuvo –a juzgar por lo que escriben cartas de esos años– más activo y satisfecho que nunca antes: veía escritores y amigos, trabaja para una editorial, asistía a conciertos, escribía y hacía traducciones con la ayuda de Zenobia. A Zenobia la había conocido en casa de María Martínez Sierra, que fue, como antes en el caso de Luisa Grimm, la intermediaria y consejera de Juan Ramón en sus amores. Zenobia al principio se resistía a casarse con el «poeta lunático», dudaba; pero al fin lo aceptó y nunca seguramente se arrepintió de ello. Fue un matrimonio feliz. La ayuda y compañía de Zenobia resultó [...] de una importancia decisiva en la vida y en la obra de Juan Ramón. Él la adora, no podía vivir sin ella. Y Zenobia, cariñosa y abnegada, comprensiva, lúcida y práctica, aunque tenía sus intereses personales y vida propia, le dedicaba siempre a él la mayor atención. En Madrid, de 1914 a 1915, buscando un nuevo modo de expresión, queriendo alejarse del modernismo decadente, escribió los *Sonetos espirituales*, que son en general bastante graves. Los temas son varios. Algunos de sus sonetos reflejan su creciente amor a Zenobia, pero hay otros en los que alude a la nueva crisis de su espíritu [...]”. Al consultar la documentación biográfica que nos brinda la Fundación Juan Ramón Jiménez <<http://fundacion-jrj.es/juan-ramon-jimenez/vida-biografia/>> (16-06-2017), con sede en Moguer (Huelva), observamos que, en fechas aledañas a la que se indica en el título del poema, el poeta estaba en estos menesteres: “En 1911, animado por Ramón Gómez de la Serna, decide vivir definitivamente en Madrid. Sin embargo, se irá alejando del vanguardismo de éste atraído por el ambiente intelectual de la Residencia de Estudiantes. Allí se instala en 1913, año en que conoce a Zenobia Camprubí Aymar, de quien se enamora profundamente. Tras sus primeras negativas y gracias a la insistencia del poeta, como refleja uno de sus mejores libros de poemas de amor, *Estío*, conseguirá su propósito, siendo finalmente aceptado por la cultísima Zenobia”.

tal percepción, con la intención de que florezca la creación y el sentido de reciprocidad. El yo intrapoético ve en la voz de la amada Zenobia, aunque el referente paradigmáticamente pudiere ocupar más cosas, un elemento inspiratorio que contamina el contexto, y en el cual se manifiesta la belleza que ansía, como ideal de la perfección, para la praxis creativa. Lo mismo, por recurrencia paralelística, ocurre con la visión, donde el escaldo halla un elemento que hace vibrar la vida y donde puede otear la poesía. Posteriormente, apela a este referente, con la intención de hacerle saber cómo ella se sabe dueña de un destino superior: convierte en poético aquello y todo de cuanto se rodea, a causa de su idiosincrasia en facetas múltiples que configuran la identidad de su ser y de sus quehaceres. Por ende, el yo renuncia a su mismidad y solipsismo, en pro de que su fuerza creativa se metamorfosee en belleza por la inspiración de la amada.

En el primer núcleo temático, el yo poético, que se instaura en la máscara despersonalizada de Juan Ramón Jiménez, asume su sintomatología artística para apelar a Zenobia, y describir cómo la voz de ella se convierte en una especie de dádiva que reencarna lo poético; además se irradia al contexto y lo contamina de manera osmótica y positiva, para finalmente afirmar la presencia y plenitud poética de Juan Ramón Jiménez:

Desplégase tu voz en la gozosa
armonía que anima tu extensión,
sustancia o tiempo, ebria aparición
de lo saciado, bella y firme rosa.⁶⁸⁸

Si en la primera estructura apelaba al sentido del oído, ahora, en el segundo núcleo temático, la presencia de esta amada panteísta, a la que se solicita, se hace en el sentido de la visión, donde el hacedor ve en esta epifanía la materialización de un ser superior, la reencarnación de la belleza, que tiene la virtud de trasmigrar los lindes físicos al orbe metafísico por desligado de planos:

Plenitud enamorada, ardorosa
presencia que atraviesa mi visión,
brota en tu tallo roja afirmación,
materia ascensional en luz sedosa.⁶⁸⁹

⁶⁸⁸ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág.45.

⁶⁸⁹ -. *Ibidem*.

En el tercer núcleo temático, el rapsoda apela a la erguida realidad, a la presencia palpable, para aseverar que se ha convertido –a nivel consciente– en dueña de la vida del poeta, cuya misión es la de otorgarle el don de la inmortalidad a todo cuanto le rodea. En verdad, no es el vate, sino que es ella la que, en el arte de vivir, ejercita esa praxis existencial. Esto se debe a que va trazando un destino que vibra y que metamorfosea en materia poética, al ser fuente de inspiración aquello que le circunda, aquello que es contaminado de sueño, y a la vez se consume en tanto se hace vida de acuerdo a esta libertad inusual y ensayística. Finalmente, la voz del yo intrapoético renuncia a sí mismo, para que su fuerza se metamorfosee en la hermosura que ella irradia. Está hablando de la transformación, que va desde los ejes de la mismidad hasta la redefinición que posibilita la otredad, como tendencia natural de nuestro destino en su sistema de perfeccionamiento; está planteando la transformación en belleza que sufre la fuerza creativa a través del caudal inspiratorio:

Erguida realidad, te sabes dueña
de un trémulo destino que procura
trocar en infinito cuanto sueña
y arder con la razón de su impostura.
Me olvido de mi ser, amante seña,
si prendes mi vigor en tu hermosura.⁶⁹⁰

En “Germaine Cahen (1920)”⁶⁹¹, el prestidigitador verbal nos lega otra lección de no imitación en términos estrictos; se trata de una subjetividad focalizada externamente:

⁶⁹⁰ -. *Ibíd.*

⁶⁹¹ -. La cita reza así: “Ser henchido de ser jamás empieza / Ni termina. Amor: tú siempre añades”. Versos de Jorge Guillén de su obra *Cántico*, aunque en la antología de referencia Jorge Guillén: *Mientras el aire es nuestro*, edición de Philip W. Silver, Cátedra, Madrid, 1978, no aparece recogido este texto en la selección que se hace de *Cántico* (págs. 61-199). Sin embargo, en Jorge Guillén: *Aire nuestro. Cántico*, edición y prólogo de Francisco J. Díaz de Castro, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1993, los hallamos en la pág. 277, con el título de “En suma” y corresponden al último terceto. Ernst Robert Curtius estudia estos versos en *Essays on European Literature. Kritische Essays zur Europäischen Literatur*, translated by Michael Kowal, Princeton, New Jersey, 1973, pág. 435, donde asevera: “Being filled with being never begins or ends. Love, you are constantly adding. I believe in the most evident creation.” El estudioso Biruté Ciplijauskaitė: *Deber de plenitud: La poesía de Jorge Guillén*, con un ensayo por Sheila Wojcik, Secretaría de Educación Pública, México, 1973, aunque nosotros lo hemos consultado como “Deber de plenitud” en *Ibero-American Electronic Text Series*, University of Wisconsin-Madison, Madison, marzo de 1973, añade sobre esos mismos versos: “El amor es la fuente más segura del enriquecimiento.” < <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/IbrAmerTxt/IbrAmerTxt-idx?type=HTML&rgn=div1&byte=7398465> > (25-05-2017). Francisco Javier Díaz de Castro: “Guillén por Guillén (el poeta y su poesía)” en *Jorge Guillén. Premio «Miguel de Cervantes» 1976*, Anthropos–

el amor se nos narra como una búsqueda que se afronta desde el gozo íntimo, puesto que ellos mismos se sienten como un refugio contra la intemperie, aunque se canta a un dolor que se acepta, pero al que no se le permite que se convierta en definición de la realidad. El poema es todo lo que supone *Cántico*. El yo poético, instalado en la otredad de Jorge Guillén apelando a Germaine Cahen, se dirige poéticamente a su amada, para, en un primer momento, concretar las coordenadas temporales en torno a la irrupción del amor como algo necesario en esa primavera, en la que se manifiesta la alegría como trasunto de una vida plena y osmótica. También se vislumbra el territorio ineludible para habitar el silencio, donde se hallan las señas identitarias que nos prescriben por qué salir de la mismidad. El texto focaliza su atención en saber aprehender, en la inspiración vital en torno a lo calado por la luz, un lugar para ir hacia la savia. Después, concretado lo locativo y lo metafísico, se instala en un plural aglutinante, con el afán de dar cuenta de cómo el amor y sus devaneos no terminaban de cuajar. Por ello, describe la certeza de conquistar la otredad como sistema de autorrealización, ahora que el azar ha dispuesto esta posibilidad en el contexto de la primavera. Se trata de un proceso de construcción hacia un yo definitivo que siempre está por llegar. Entonces, si interrelacionamos texto y paratexto –dentro de la esfera de la primavera–, el bardo plantea que quedarse anclado en

Ministerio de Cultura, Barcelona, 1987, primera edición asevera sobre *Cántico*: “El trabajo lento del poeta marchaba espontáneamente en una constante dirección. Todo procedía de un solo manantial y seguía un curso nunca previsto y siempre fiel a su arranque. Los poemas se relacionan entre sí desde dentro. Así fue imponiéndose una orientación nada artificiosa, previa al conjunto arquitectónico en que se resolvió, por fin, una continuidad de 31 años.” (Pág. 58). En la web del Instituto Cervantes <http://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/biografias/milan_jorge_guillen.htm> (26-05-2017), sobre esta época, a la que se incardina el curso del poema, se nos dice lo siguiente: “En 1924 se doctora y visita Alemania después de haber sido lector de español en la Sorbona (1917-1923), actividad que repite años después en Oxford. En 1925 obtiene la cátedra de Literatura española en la Universidad de Murcia, pasando a la de Sevilla tres años después”. El profesor Francisco Javier Díez de Revenga ha dedicado varios trabajos a la figura de Jorge Guillén, pero hay uno en el que estudia esta época: “Jorge Guillén” en *Monteagudo* (Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura), n. 84, Universidad de Murcia, Murcia 1984, págs. 5-8, aunque digitalizado en <https://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/15317/1/01_Jorge_Guillen.pdf> (27-05-2017). Sabemos que en esa estancia fue donde conoció a Germaine Cahen allá por el año 1919, con la que posteriormente se casaría y tendría dos hijos, Claudio Guillén y Teresa Guillén. De igual modo en “Jorge Guillén. Cartas de amor inéditas” en *El Cultural* (Suplemento Cultural del Diario *El Mundo*), editado por Prensa Europea del Siglo XXI, Madrid, viernes 10 de septiembre de 2010 y en <<http://www.elcultural.es/revista/letras/Jorge-Guillen-Cartas-de-amor-ineditas/27767>> (29-05-2017), se reseña lo siguiente: “En 1919 un joven poeta llamado Jorge Guillén (1893-1984) conoció al gran amor de su vida, Germaine Cahen (1897-1947), una joven francesa con la que se casaría dos años más tarde. De inmediato, comenzó entre ambos una correspondencia incendiaria, un epistolario amoroso que «impresionará honda y gratamente a los lectores» por su emoción e intensidad, en palabras de Guillermo Carnero, prologuista de la obra que lo da a conocer, 793 cartas escritas entre 1919 y 1935 por Guillén, muchas escritas en francés, la lengua de Germaine, que destruyó las suyas antes de morir en 1947, “convencida de que se publicarían si no lo hacía”-explica Margarita Ramírez, viuda de Claudio Guillén y editora del libro.” En la web reseñada aparecen reproducidas algunas cartas sobre la fecha que nos ocupa, concretamente una del “12 décembre, Genève, [1]920. Dimanche”.

la mismidad conduce hacia la neutralidad de uno mismo, y al pertinente desconocimiento de ese yo. Por ende, se pauta como necesario abrazar la otredad, por el proceso de reformulación que posibilita hacia un ideal de perfección y plenitud mayor en el orbe del conocimiento y del equilibrio interno.

En la primera estructura, el yo intrapoético dirime acerca de la creación artística: se afirma que ésta consiste en cantar lo aprendido en el silencio y sus tentaciones, para hallar la inspiración en esos tanteos con la soledad. Después habla de la iluminación que percibe en aquello que vibra, en donde la vida titila y bulle. Esta fuerza dadivosa, como ocurre en el amor como manifestación de la misma, tiene las propiedades de ser inexplicable racionalmente por su talante metafísico:

Era del canto la abierta alegría
y del silencio la torpe dicción
ya seducida. Desnuda sazón
viva en la rama fúlgida y vacía
del rigor. [...] ⁶⁹²

En el segundo núcleo, el escaldo, en un proceso de acople a lo locativo y metafísico prefigurado en el cuarteto anterior, asimila un plural mayestático desde el que describe el advenimiento amoroso y sus tanteos dubitativos: prefigura un terreno de incertidumbre vacilante, donde el amor no termina de prender y calar. Si lo vemos desde otro prisma, pudiese referirse a la soledad (mismidad), que ha de conducir a la otredad. Para tal metamorfosis es menester el contacto dialógico mantenido con la inspiración, o bien, que ésta sea la interlocutora. La dádiva existencial propicia la reformulación del yo:

[...] Caminamos todavía
por la cegada senda y sinrazón
no germinada. Fatal concreción
que en yerma tierra, helada, no crecía. ⁶⁹³

En la tercera estructura, el rapsoda trata el momento del arrebató pasional, donde se pauta la fusión con la alteridad en el amor que ha de completarlo, con la esperanza de

⁶⁹² -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit. pág. 47.

⁶⁹³ -. *Ibíd.*

habitar la savia plena a raíz de esas vivencias: “Era en el fuego la sed de alojarnos / en busca de otra tierra aparecida / en mortal corazón.”⁶⁹⁴

El cuarto núcleo plasma la fase de consumación de ese amor, insistiendo en éste como un instrumento de perfeccionamiento de la identidad hacia la que se camina. Los actantes intrapoéticos tienen que decidir ejecutar esto en la fase de primavera, ya que es un contexto favorable para el desarrollo de las actividades descritas:

[...] Y apasionarnos
con la imperfecta dádiva perdida
bajo el azar sensible de abrazarnos.
Era del año la estación florida.⁶⁹⁵

En “A Laura Riding (1926)”⁶⁹⁶, el texto se articula mediante el consabido proceso de despersonalización, donde el yo poético juega a ser R. Graves que apela, en esta ficción epistolar, a Laura Riding. En un primer momento, mediante la descripción de lo que podría considerarse referencialmente una “*donna angelicata*” en versión postmoderna, expone cómo esta visión –que en realidad es la de L. Riding como una manifestación más de la mitología poética– lo aleja del ejercicio de la literatura como receptor y sus solipsismos, para incardinarlo a un territorio inexplorado y de talante metafísico. Con posterioridad, insiste en la admiración y en la consagración del referente paratextual, como una más de las variantes morfológicas de la Diosa Blanca; asevera que éste es el modo en que profundiza en el misterio y en el éxtasis. Superada esta fase, apela a ella

⁶⁹⁴ -. *Ibidem*.

⁶⁹⁵ -. *Ibidem*.

⁶⁹⁶ -. El texto aparece acompañado de esta cita: “Se podría decir que la prueba de la visión de un poeta es la exactitud de su descripción de la Diosa Blanca y de la isla en que gobierna.” El texto está extraído de Robert Graves: *La Diosa Blanca. Gramática histórica del mito poético*, Vol. 1, edición digitalizada por Wiccabolivia sobre la edición de Alianza editorial, Bolivia, sin fecha <<http://www.wiccabolivia.org/SharedFiles/Download.aspx?pageid=32&fileid=241&mid=107>> (30-05-2017), pág. 16. En el año 2014, la editorial Alianza Literaria, en Madrid, publicó este libro en una nueva edición ampliada y corregida, y con traducción William Graves. Se trata de una de las obras más importantes de la antropología cultural, ya que es un ensayo histórico que focaliza su atención en el mito poético. En torno a la biografía de los actantes poéticos, allá por el año 1925, un año antes de esta epístola poética, ella se divorcia del historiador L. R. Gottschalk. Por ello, R. Graves y su esposa invitan a Laura Riding a Europa, donde permanecerá durante once años. Estando en Londres, junto a R. Graves, se intenta suicidar en 1927. Este hecho motivó el divorcio de R. Graves y su esposa. Macarena Urzúa: “Laura Riding Jackson: autobiografía del presente” en *Letrasenlinea*, Departamento de Literatura UAH (Universidad Alberto Hurtado), Santiago de Chile, 3 de febrero de 2010, <<http://www.letrasenlinea.cl/?p=263>> (31-05-2017) afirma que los actantes intrapoéticos aquí referidos eran amantes. El resto de datos biográficos, con una exhaustiva bibliografía, están extraídos de “Laura Riding Jackson 1901–1991” (apartado de Biography) en *Poetry Foundation*, Chicago <<http://www.poetryfoundation.org/bio/laura-riding-jackson>> (31-05-2017).

para aseverarle que esta observación –y el anhelo por alcanzar este imposible– son trasunto sustancial de la existencia del poeta. Finalmente, hallamos la pregunta retórica, donde se evidencia el desasosiego que causa el arrobó de esta contemplación y el no saber cómo venerarla. Concluye reafirmandose en el éxtasis ante los atisbos de esta epifanía.

En el primer núcleo temático, el poeta se afana en la descripción de la *donna angelicata*, con las respectivas reminiscencias de Garcilaso de la Vega como sistema de reajuste cultural del fenómeno ya descrito y de sus sintomatologías. Dentro del aparato referencial, también hay rasgos propios de la prosopografía que incardinan el texto al ideal de mujer estadounidense. El escaldo plantea cómo la búsqueda de esa visión le posibilita el diálogo con el silencio y con la literatura como medio que requiere de un vate. Se trata de alguien que se fagocita de este trasunto para crear, para después ser arrojado al vacío; por ello, ve en ella el pertinente poso de nihilismo:

Rojizo tu intangible rostro abierto
en círculo de ingrátida ternura,
me aleja del silencio y la lectura,
me arroja a tu geométrico desierto.⁶⁹⁷

En la segunda estructura expone el misterio, que sería la propia Laura Riding como una muestra más de las mitologías poéticas, de donde mana el advenimiento inspiratorio, la música, el poema y el canto en ese silencio, que el poeta ha sabido aprehender en la imagen:

Misterio indescifrable, emblema incierto
de arcana exaltación que el fuego augura
con rostro de idolátrica locura,
dibujas, sin palabras, tu concierto.⁶⁹⁸

En el tercer nudo estructural, se produce la apelación de manera casi invocatoria al referente, para aseverar que se siente extasiado y que, por ende, cela: observa y hace cumplir los preceptos del poeta. Ya en el último verso (de este primer terceto), comienza la pregunta retórica (autoinquisición), un artificio de *dispositio* con el que testimoniar el

⁶⁹⁷ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 48.

⁶⁹⁸ -. *Ibíd.*

lamento interno metamorfoseado en exorcismo lírico. Esta estrategia comunicativa sirve para ilustrar la transmigración textual del arrebató inspiratorio, donde tendría cabida la siguiente interpretación: ¿qué es lo que quieres de mí, exactamente, dentro del capítulo agónico de vivencias barrocas?⁶⁹⁹

Imagen de cobriza maravilla
tu esférico esplendor, mi cuerpo cela.
¿Qué buscas en la noche de mi orilla,
qué aurora en mi declive, qué alba vela
del mar o qué remota pesadilla?⁷⁰⁰

En el cuarto núcleo temático, el rapsoda describe el éxtasis por este misterio que ve reencarnado en ella y su distancia: “Me embriaga la pasión de tu cautela”.⁷⁰¹

En “A María Teresa (1930)”⁷⁰², el yo intrapoético, que juega a ser Rafael Alberti, se dirige a su interlocutor paratextual allá por la fecha de 1930. En el arte del recreado

⁶⁹⁹ -. Donde se combina la luz y las sombras en estos márgenes existenciales de una etapa que se agota.

⁷⁰⁰ -. Ibídem.

⁷⁰¹ -. Ibídem.

⁷⁰² -. En la cita hallamos lo siguiente: “Porque habías al fin aparecido”, y pertenece a su obra poética de 1948-1956. Vid. Rafael Alberti: “Retornos de amor recién aparecido” en *Retornos de lo vivo lejano*, edición de Gregorio Torres Nebrera, Cátedra, Madrid, 1999, pág. 161 y en la segunda edición de Losada, Buenos Aires, 1977 (1956), no aparece este texto; en la edición de la Universidad de Alcalá de Henares-Club Internacional del Libro, Madrid, 1997 lo encontramos en las págs. 49-50. En la edición de Cátedra, en la contracubierta, se nos advierte de que “el 10 de febrero de 1940, el matrimonio de Rafael Alberti y María Teresa de León abandona Francia camino de las costas de Venezuela. Comenzaba así un largo periodo de exilio de 23 años repartidos entre Uruguay y Argentina, hasta la vuelta de los Alberti a Europa, a Roma en la primavera de 1965. Uno de los frutos de ese dilatado primer exilio es *Retornos de lo vivo lejano* crecido sobre sí mismo a lo largo del tiempo para recoger las escenas de la vida española –el pasado– recortadas en el marco de una vida americana –el presente– ofreciendo así un hermoso y consolador tributo a la memoria y a la nostalgia.” En el florilegio que confecciona la Fundación Rafael Alberti sobre la obra del poeta aparece recogido <http://www.rafaelalberti.es/pdf/Seleccion_Poemas.pdf> (31-05-2017). En Rafael Alberti: *Antología poética*, prólogo y selección de Natalia Calamai, Alianza Editorial, Madrid, 1980, primera edición no aparece seleccionado este poema; sin embargo, se añade “sobre *Retornos de lo vivo lejano* (1948-1958) representa una vuelta a la infancia y a la adolescencia, a su pueblo natal y a su madre, a su colegio. Por primera vez, en contraste con el sarcasmo y la ira de los años treinta, la evolución adquiere un tono nostálgico y melancólico en el recuerdo ya lejano, siempre con una emoción muy profunda.” (pág. 18). En la antología Rafael Alberti: *Canto de siempre*, selección y prólogo de J. Corredor-Martheos, Espasa-Calpe, Madrid, 1980 no se selecciona el poemario en el que estarían insertos los versos. Francisco J. Díaz de Castro: “La poesía de Rafael Alberti” en *Rafael Alberti. Premio «Miguel de Cervantes» 1983*, Anthropos-Ministerio de Cultura, Barcelona, 1989, primera edición, en la pág. 128, señala: “*Pleamar, Poemas de punta del este, Retornos de lo vivo lejano, Hora marítima o Baladas y canciones del Paraná* modulan los temas de la nostalgia del exilio y la afición del poeta hacia las cosas en una poesía que es escritura cotidiana [...] de momentos muy diversos. En esta poesía americana de Alberti se encuentran muchos de los mejores poemas de su madurez que son a la vez creación poética y testimonio de un individuo abierto con todos los sentidos, por vocación y por destino, a la vida y a las cosas, a lo que Jorge Guillén llama las «maravillas concretas» del planeta”. Esta misma obra, en el apartado que se destina a la cronología de Rafael Alberti se añade sobre lo acaecido en 1930: “el 1 de enero fecha su *Elegía cívica*. Conoce a la escritora María Teresa León, con quien se casará poco después”. (Pág. 154). El paratexto, dentro de las

del recuerdo, el poeta confecciona un producto pictórico-verbal, donde se retrata la armonía que halla en los momentos previos al beso. Esto lo traslada al contexto para centrar el hecho poemático en el instante recíproco del roce sensitivo de las bocas; es un punto estelar en la comunicación humana, ya que, a través del soporte físico trascendido de los labios que interactúan y se retroalimentan, el beso posibilita el viaje desde lo carnal hacia lo metafísico y espiritual, como punto de convergencia en la fuerza del amor que los ha habitado y ha dirigido sus pasiones hacia el encuentro en el formato ya reseñado. En el beso hay todo un ritual para penetrar en el misterio que se irradia al contexto.

En el primer núcleo temático, desde la simetría isotópica con la que están gobernados los cuartetos, el escaldo, que juega a ser Alberti y se interrelaciona con su faceta creativo-pictórica⁷⁰³, describe⁷⁰⁴ la sensación de armonía; con posterioridad radiografía cómo ésta se contagia al contexto y al ideario de sensaciones percibidas; crea un cuadro de proporciones y de simetría, al igual que de manera formal está entretejiendo el poema en ese formato. La armonía es la forma en la que el amor se consume y se materializa:

Queda el dibujo preciso y exacto,
sobrio el espacio de luz que en el día
súbito inspira la errante armonía:
formas sin límite, instantes sin acto.⁷⁰⁵

En la segunda estructura, radiografía, de manera simétrica a lo pautado en el primer cuarteto, el acorde de dos labios conjugados consumando a un mismo tiempo su amor. Esto produce de manera proyectiva la sensación de ver al yo poético en el otro actante, para aseverar cómo la vida se llena de plenitud osmótica, y así halla la sensación de estar enteramente vivo y de habitar el misterio:

Queda veraz de los labios el pacto
que obra un ardor, y en tu estrella vacía

biografías de los actantes intrapoéticos, evidencia la irrupción de María Teresa en su vida y la llegada del amor como ideal de plenitud. Recordemos que es la fecha a la que posteriormente advendrán los viajes al bloque soviético, en la que ambos se desligaron del yugo intelectual en pro de la alianza con el compromiso ideológico. También hay reminiscencias con otras actividades de Alberti, por ejemplo, la de la pintura.

⁷⁰³ -. Vid. Rafael Alberti: *A la pintura. Poema del color y la línea (1945-1967)*, Universidad de Alcalá de Henares-Club Internacional del Libro, Madrid, 1998 (1948).

⁷⁰⁴ -. De manera muy impresionista.

⁷⁰⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 49.

graba el contorno de azul compañía,
presto en la tarde el perfil de lo intacto.⁷⁰⁶

En el tercer núcleo temático, desde la descripción del momento del beso como sistema de diálogo de las almas que convergen en el sentimiento amoroso, el vate testimonia la consagración del instante del beso como momento preludiado. Esto acarrea vínculos análogos a los márgenes por los que discurre la poética del silencio, por ser un terreno donde lo no verbal predispone el contexto para acceder a lo inefable. Ella, el otro actante, coopera en ese proceso y surge el diálogo entre las almas; a través de esta praxis física, se brinda el contacto con lo metafísico: lo carnal desemboca en espiritual. Despuntan la siguiente noción en torno al amor: una misma fuerza que une dos pasiones, de dos seres que convergen en ella, que tienden a la fusión y por tanto a la elevación de lo material:

Beso el silencio, tu boca despierta
besa dichosa de mi alma el acento.
Beso sin tregua, mi boca desierta,
frágil la carne, el espíritu atento,
busca en tu boca la llama entreabierta:
mágica imagen de un único aliento.⁷⁰⁷

En “A Leonor (1939)”⁷⁰⁸, el tono de esencialidad y de vocacional sencillez sirve para hablar de lo trascendente, y está elegido para sugerir las costuras por las que debió

⁷⁰⁶ -. *Ibíd.*

⁷⁰⁷ -. *Ibíd.*

⁷⁰⁸ -. Ésta es la cita que acompaña al texto: “¿Y ha de morir contigo el mundo mago?”, de Antonio Machado; el paratexto pertenece a “XXVII” en *Soledades, Galerías y otros poemas*, Biblioteca Hispano-Americana, Librería de Pueyo, Madrid, 1907, pág. 149, concretamente al apartado de *Galerías*. La edición manejada la tenemos digitalizada en <https://ia800403.us.archive.org/14/items/soledadesgaleri00mach/soledadesgaleri00mach.pdf> (1-06-2017). Jesús Tenllado Doblás: *Letrasiessalinas. Cuaderno de Bitácora Literario. Recursos de Lengua Castellana y Literatura del I.E.S. Las Salinas*, Departamento de Lengua y Literatura Española, Fuengirola (Málaga), 17 de diciembre de 2016 <https://letrasiessalinas.files.wordpress.com/2016/12/mundo-mago.pdf> (1-06-2017) lo interpreta así: “El tema del poema en cuestión es la pregunta que el poeta se hace sobre nuestro destino final tras la muerte; las dudas en forma de interrogantes sobre lo que nos deparará la muerte, vacío y destrucción, quizá la desaparición del alma, que en el pensamiento idealista de Machado (Platón, pero sobre todo Kant) se presenta como verdadera forjadora del mundo (los yunques y crisoles del alma) a través de las impresiones de los hechos en ella. Aunque aparentemente el texto sólo expresa de forma explícita el vacío y la nada, creemos ver bajo las intensas e insistentes preguntas un íntimo y profundo deseo de eternizarse de algún modo y trascender el absurdo y el vacío en la creencia de un Dios creador (Machado era un escéptico que deseaba creer). De ese modo podemos formular así mismo el tema del poema de la siguiente manera: Deseo de inmortalidad del alma.” Según refiere Ian Gibson: *La vida de Antonio Machado. Ligero de equipaje*, editorial Aguilar (Santillana ediciones Generales), Madrid, 2006, Antonio Machado, en enero de 1939, cruzó la frontera en unas condiciones deplorables. Murió tres semanas

transcurrir esa relación: ternura, desesperanza y una prematura intuición de la nada que convierte la vivencia en recuerdo en el mismo instante de su plenitud. La vehiculación temática se centra⁷⁰⁹ en esa angustia existencial que trae consigo la aprehensión de la muerte de Leonor, como trasunto de una fase que acarrea un nihilismo hasta el mismo presente. Ésta es la sensación que habita al hacedor en los momentos previos a su muerte; ha sido arrojado a un intenso diálogo con la soledad en tanto adviene la hora postrera, la que los habrá de reunir definitivamente, más allá de ser ella un motivo inspiratorio y él el sujeto poético que la recrea.

En este primer núcleo temático, el yo intrapoético, disfrazado ahora de Antonio Machado y desde la retrospección que ejecuta desde el presente hacia el “campo” de los recuerdos pretéritos, prepara la visión irracionalista que ha de advenir en el segundo núcleo temático. También crea ese terreno fronterizo como sintomatología definitoria de un estilo asimilado: una nebulosa que propicia los atisbos intuitivos entre la vigilia y el sueño:

Y comprendo
que en la nube informe
y peregrina, siempre,
pude ver
—y así me lo dice el recuerdo—. ⁷¹⁰

En esta estructura segunda, el poeta se afana en el dibujo inspiratorio: adviene la imagen de Leonor, a pesar del tiempo que ha transcurrido desde su muerte. A modo de aviso para caminantes y como una variante del síndrome de Beatriz, esa presencia le retrotrae el espectro de un presente ausente, que como aliento vital le ha brindado la fuerza para seguir labrando el curso de los días, ir diluyendo sus fases agónicas e ir instaurándose

después, cuando contaba ya 64 años, en la ciudad francesa de Colliure y pasados tan sólo unos días murió su madre. (págs. 626-634). Precisamente es ahí donde ubica la referencialidad el poema, en los momentos que preludieron su muerte y con el recuerdo del gran amor de su vida, Leonor Izquierdo, que había fallecido hacia el año 1912 y cuya muerte, según el hispanista irlandés, casi propicia el suicidio de Antonio Machado si no llega a ser mitigado por el éxito de *Campos de Castilla* (1912). En 1928 se enamoró perdidamente de la poetisa Pilar de Valderrama, que aparece en sus versos con el sobrenombre de Guiomar, al estilo de Jorge Manrique, con la intención de que todo reingrese en el eterno paradigma de la literatura. Según refiere Ian Gibson, José María Palacio, en tanto velaba el cadáver, escribió una especie de tributo a Antonio Machado y a Leonor Izquierdo recogiendo esos dramáticos momentos. Con posterioridad lo publicó en *El Porvenir Castellano* y concluye así: “El dolor santifica las almas grandes. Hay que ser fuertes ante el dolor...” (pág. 255).

⁷⁰⁹ -. Junto a la referencialidad semántica a la que apunta el paratexto

⁷¹⁰ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., 1993, pág. 50.

en el estoicismo existencial. Sólo así ha sido consciente de cómo pasa el tiempo y cómo, de manera paralela, su recuerdo permanece a pesar de los avatares del devenir:

Tu imagen que transcurre
y permanece, siempre,
obrando un nuevo día
innominado.⁷¹¹

En el tercer núcleo temático, el yo poético juega con el ideario religioso; su finalidad es la de testimoniar⁷¹² un presente en el que la sigue adorando, a pesar de ser un tramo existencial en el que se respira cierta inacción, puesto que se presagia la muerte que adviene y cómo el descanso eterno llega para quien ha hecho una obra ingente. Finalmente, más allá de la inspiración, se reunirá con ella en la paz eterna, donde siguiendo los parámetros de Jorge Manrique⁷¹³ la muerte se erigirá y se manifestará como un juez conciliador. Late la idea de que han realizado de manera conjunta la obra poética, a través de la inspiración (ella) y materialización a través de la escritura (él): “Séptimo día /de nuestro descanso /y de Tu contemplación.”⁷¹⁴

En “A María (1985)”⁷¹⁵, hallamos una emocionada declaración de impotencia –y conciencia de derrota– del hombre en su afán por soñar el amor por encima del desalojo

⁷¹¹ -. Ibidem.

⁷¹² -. Trasunto de la sintomatología del amor cortés.

⁷¹³ -. Vid. Jorge Manrique: *Antología poética*, confeccionada con motivo del XXV aniversario del IES Jorge Manrique (Motilla del Palancar), edita IES Jorge Manrique, Cuenca, junio de 2009, primera edición.

⁷¹⁴ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., 1993, pág. 50.

⁷¹⁵ -. El paratexto que acompaña al poema es el siguiente: “¿Por qué precisa un hombre que una mujer lo quiera?”, de Jorge Luis Borges: “La moneda de hierro” en *Obras completas II*, RBA – Instituto Cervantes, Barcelona, 2005, pág. 160; en el prólogo se nos advierte de “creo, acaso con análoga ingenuidad, que no hemos acabado de explorar las posibilidades indefinidas del proteico soneto o de las estrofas libres de Whitman.” (pág. 121) La figura de María Kodama, a la que hace referencia el paratexto, es controvertida dentro de la biografía del maestro argentino. Por ello se la ha llamado la Yoko Ono de Borges. María Esther Vázquez en *Borges, sus días y su tiempo*, editorial Javier Vergara, Argentina, 1999, en las págs. 356 y 357, señala cómo durante el año 1986 la figura de María Kodama propició el distanciamiento de Borges con su familia, y cómo contrajo matrimonio con ella, pero éste fue declarado nulo, porque no se había divorciado legalmente de Elsa Astete. El día que se notifica el casamiento, Fani Uveda, que llevaba 38 años sirviendo en casa de los Borges, fue despedida de manera precipitada por causas que sólo el lector se puede imaginar. La familia Borges se entera por los periódicos de que el maestro había fallecido en Ginebra, y había sido enterrado allí lejos de su familia. La familia Borges cuestiona que sea posible que la última voluntad de Borges fuese la de recibir sepultura en ese lugar, puesto que él siempre manifestó querer estar enterrado en La Recoleta con sus antepasados. Por otro lado, María Kodama es la heredera universal de los derechos de autor de Jorge Luis Borges. Dentro de la biografía del escaldado argentino, el año 1985, más allá de hacer referencias a la fecha en la que Subastas Sotheby’s vendió el manuscrito de *El Aleph* por 25.760 dólares, es también la fecha en la que adviene, supuestamente, el amor de María Kodama (hija de un químico japonés). Es importante reseñar que Vicente Cervera Salinas, en la editorial Renacimiento, en Sevilla, en febrero de 2015, ha publicado su último ensayo sobre Jorge Luis Borges. Se titula *Borges en la ciudad de los inmortales*.

vital del tiempo, con el sueño como otra forma inútil de la insurrección. El paratexto refleja uno de los capítulos más oscuros de la vida de Jorge Luis Borges, puesto que fue una persona que amó mucho, pero que fue poco amado. Es un interrogante que refleja un atisbo más de su sed de conocimiento, y el planteamiento de la necesaria conjunción con la otredad donde hallar su centro. Asimismo, sabemos que María Kodama llevaba enamorada de la figura de Jorge Luis Borges desde los cinco años. El hecho poemático se fundamenta en la asunción de un nuevo rol por parte del yo poético: Vicente Cervera jugando a los juegos del propio Borges. En un primer momento, en el texto se define el tiempo como una lógica que fragua un destino; éste los ha arrojado al encuentro en el amor y hacia la salida de las mismidades, en tanto se ha ido consumiendo el devenir. En un segundo momento, expone la certeza de hallar en el reloj agorero unos compases de tregua esperanzadores, donde se preludia la intuición de querer alargar lo inevitable y poder dar gracias por la dádiva (que es la vida) que se apaga. Asumida esta realidad, surge la certeza de que el tiempo es inexorable, y que en el hoy que declina entiende que el final se aproxima y que la imagen que construye en sus tanteos por la ceguera, al igual que sus proyectos y la lucha en sí por sobrevivir al tiempo, ha de perecer finalmente.

En el primer núcleo temático, palpamos la idea del tiempo como otro de los enigmas borgesianos, que se manifiesta como destino para reunirlos a él y a María – recordemos que es la fecha previa al matrimonio y a la muerte–. También es posible rastrear la mecánica agorera del lapso que resta para que advenga su fallecimiento, en tanto el yo poético se reinventa en este casamiento. Hallar el amor, sabiendo que la muerte es próxima, se convierte en un presagio desgarrador que asimila con solemnidad y estoicismo, a la vez que con templanza:

El tiempo al fin construye la cadena
que encierra y encarcela nuestro encuentro,
en tanto que del sueño el frágil centro
se cifra en cada grano de la arena.⁷¹⁶

En la segunda estructura, el rapsoda plasma la imposibilidad de ver en el tiempo⁷¹⁷ la esperanza de las treguas: a pesar del final previsible, de sentirse satisfecho y colmado

⁷¹⁶ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág.51.

⁷¹⁷ -. Que se manifiesta agorero como la sintomatología del reloj.

por la consumación de los dones amorios con los que se siente arropado, quiere dar gracias por la conjunción de dádivas desde la humildad que siempre caracterizó a Borges. Anhelaría alargar un poco más la vida, al estar habitándola con hondura e inmerso en uno de los tiempos de la otredad. También, como él mismo Borges dijo sobre Shakespeare⁷¹⁸, harto de prodigios y de ser otro, al final, decidió volver para ser él mismo en la plenitud:

Inútil se revela el sabio intento
de ver un fiel reloj de oscuras horas
vagar compases pálidos de auroras
y amar en la mañana su lamento.⁷¹⁹

En el tercer núcleo, el rapsoda asevera que lo referido en los cuartetos y en la vida en sí le otorga la certeza, cual ocurre en poemas de Quevedo⁷²⁰, de que el paso de los días⁷²¹ sigue su curso agorero y caduco. Él advierte que el regio devenir le ha de arrebatar la imagen que dibuja a través del lenguaje no verbal (como sistema de conocimiento de la ceguera) y verbal (poesía). Esa imagen es un estado de plenitud: se siente colmado, ya que ha reformulado la mismidad, para trazar el perfil del otro más auténtico, con toda la fragua de proyectos que ambos querían llevar a cabo, como sintomatología de su vitalismo y lucha contra la adversidad que dicta el tiempo en su discurrir:

Ya nada importa, pues, el artificio,
el símbolo borroso de los días,
si ceja permanente el maleficio
del hoy, y me arrebatara entre sus vías
la imagen que dibujo y acaricio,
nuestros sueños y nuestras rebeldías.⁷²²

⁷¹⁸ -. “La historia agrega que, antes o después de morir, se supo frente a Dios y le dijo: «Yo que tantos hombres he sido en vano, quiero ser uno y yo». La voz de Dios le contestó desde un torbellino: «yo tampoco soy; yo soñé el mundo como tú soñaste tu obra, mi Shakespeare, y entre las formas de mi sueño estás tú, como yo eres muchos y nadie.” Jorge Luis Borges: “Everything and nothing” en *Obras completas I*, RBA-Instituto Cervantes Barcelona, 2005, pág. 804.

⁷¹⁹ -. Vicente Cervera Salinas. *De aurigas inmortales*, cit., pág 51.

⁷²⁰ -. Vid. Francisco de Quevedo: *Poesía varia*, edición de James O. Crosby, Cátedra, Madrid, 1994, novena edición, aunque en este libro se centra más en la dinámica del paso del tiempo; en Francisco de Quevedo: *Poesía original completa*, edición introducción y notas de José Manuel Blecuá, Planeta, Barcelona, 1981 en el apartado de poesía metafísica, págs. 9 y ss.

⁷²¹ -. A pesar del flujo de vivencias y de su intensidad.

⁷²² -. *Ibidem*.

En “A Fanny Browne (1819)”⁷²³, aparece la mujer como fuerza de la naturaleza que se afirma sin ser pretexto de la inspiración del poeta, por puro imperativo de su energía, aunque progresivamente vulnerable en su devenir temporal y pronto materia de recuerdo para un amante impotente. Dentro del ideal de conciliación de la belleza, según pauta en *Endymión*⁷²⁴, hay un equilibrio entre la vida real y su búsqueda poética. John Keats, actante intrapoético y emisor en el poema, ve en Fanny, desde el paradigma de lo imaginativo, un elemento para transfigurar en pasión, porque ella le posibilita la creación de la belleza en la materialización del poema. Éste se ha de convertir –para él– en la verdad como variante de la sintomatología poética.

Según el paratexto, el amador ha hecho del objeto amado su religión; por consiguiente, ha de morir según dicta la tópica del amor cortés. El poema está articulado en tres momentos: en el primer núcleo temático, hallamos en torno a la figura del amador la sintomatología de esta práctica amorosa, por ejemplo, la idea de la pasión, a través de la relativización metafórica, convertida en llama y llaga, la imposibilidad de renuncia de

⁷²³ -. Ya perteneciente al partado del poemario “Atrás”. En el texto aparece la siguiente cita: “Me asombra que los hombres puedan morir mártires de la religión. Tiemblo al pensarlo. Pero ya no tiemblo: me dejaría martirizar en nombre de mi religión.”, de John Keats, concretamente pertenece a la carta del 13 de octubre de 1819 y continúa así: “–El amor es mi religión–, y podría morir por él... Me has cautivado con un poder que soy incapaz de resistir; y sin embargo lo era hasta que te vi; y desde que te he visto me he esforzado a menudo en razonar contra las razones de mi amor. Ya no puedo hacerlo, el dolor sería demasiado grande. Mi amor es egoísta. No puedo respirar sin ti...”. Texto extraído de la recopilación de Ramón Eliseo Ordóñez Ramos: “Cartas de John Keats” en *Academia.edu*, pág. 3 <https://www.academia.edu/5425583/Cartas_de_john_keats>. Fanny siempre es idolatrada en esos términos en la obra del poeta: vid. “To Fanny” y “Lines to Fanny” en John Keats: *Poesía completa. Tomo II*, ediciones 29, Barcelona, 1986 [1975], quinta edición corregida y aumentada, págs. 339 y 343. Allá por el año 1818, Fanny Browne comienza a salir con el poeta después de la muerte del hermano de este último; durante el año 1819, Keats le propone matrimonio a Fanny Browne, con ciertos obstáculos por parte de las familias; es el momento en el que J. Keats deja los estudios de Medicina para consagrarse a la poesía. La relación tuvo que vencer otra serie de obstáculos, como celos y ansiedades ante las incertidumbres que les advinieron. Poco después de la fecha reseñada el vate enferma de tuberculosis y en el año 1821 fallece. Datos extraídos de Laura López Lamiel: “Literatura: Fanny Brawne, el gran amor oculto de John Keats” en *El blog perdido de Laura*, lunes 27 de agosto de 2012 en <<http://elblogperdidodelaura.blogspot.com.es/2012/08/literatura-fanny-brawne-el-gran-amor.html>> (1-06-2017), donde se reproducen alguna de sus epístolas amorosas; también hemos consultado Ángel Silvelo Gabriel: *Los últimos pasos de John Keats*, Playa de Ákaba, Madrid, 2014; del mismo autor: *Fanny Brawne, La Belle Dame de Hampstead*, Playa de Ákaba, Madrid, 2016 y E. Sánchez Bustamante: “Vida de John Keats” en John Kets: *Poesía completa. Tomo I*, cit., págs. 9-23.

⁷²⁴ -. Vid. John Keats: “Endymion” en *Obras completas. Tomo II*, edición bilingüe con traducción de Arturo Sánchez, ediciones 29, Barcelona, 1986, quinta edición revisada y corregida por E. Sánchez Bustamante, 1986 [1975], págs. 167-347. En la pág. 14 y 15. se señala que: “Con el poema inconcluso se cierra el ciclo creativo de nuestro poeta: entre el otoño de 1818 y la primavera de 1819 Keats alcanzó a plasmar esta nueva versión de su culto a la belleza. [...] En este poema el concepto de «belleza», que hemos visto tantas veces desentrañar por Keats, alcanza su más compleja y válida expresión, alejado definitivamente de todo sensualismo y erigido en síntesis suprema de los valores del espíritu. La «belleza» de que habla nuestro poeta es ni más ni menos que el grado de desarrollo que el espíritu logra en su camino ascendente hacia el conocimiento, fruto del esfuerzo y del dolor, armoniosa supremacía sobre lo meramente natural y contingente. Si en «Lamia» la belleza era la vida intuitiva del espíritu, ahora es superior intuición del sentido de la vida.”

ese amor, la idea de estar consumiéndose mientras bulle lo amatorio, la conversión de la figura de la dama en un dios en la tierra... En un segundo momento, se evidencia que la amada es una mortal como cualquier otra, y está condenada a perecer bajo los dictámenes del tiempo y la condición perecedera de lo humano. Finalmente, el yo poético exorciza el llanto como sintomatología de un amor recíproco más allá de la tópica que desautomatiza. Así la pasión, que metafóricamente es la flecha, forma parte del amador, donde habita la consumación y los rasgos altivos propios de lo amado.

En el primer subnúcleo temático, a través de la inversión de la tópica de la dama enamorada, el yo intrapoético describe a su referente mediante un símil de una leona herida a muerte por la flecha de la pasión, aunque también sería factible entender al emisor que lucha por el no sometimiento irreversible; da cuenta de la imposibilidad de librarse de esta pulsión con la que se duele, y de la que no puede desasirse. El amor, al igual que ocurría en la temática del amor cortés, queda descrito como una imagería en la que la certeza insufla el enardecimiento, pero, al mismo tiempo, va hurtando la vida por ser contradictoriamente llaga y llama:

Leona herida
a muerte, por la flecha domeñada
y sin poder de salvación.
Y sin poder más que arrostrar
hasta el último estertor tu sola
fuerza atravesada por indómita
pasión. [...] ⁷²⁵

En el segundo subnúcleo, radiografía cómo la amada anatematiza al yo, al hurtarle la vida por la mecánica de esta pasión, trazando símiles metafórico-apelativos, ya que en la fuerza del hálito del emisor está el consumirse; también rastreamos el haberse enamorado de esa visión. Esos “espíritus”, que entran por los ojos, son los que hacen a la muerte prisionera de su aliento; a la vez, se está haciendo referencia a ese momento de deificación, en el que en la mirada de la amada se ve un objeto de veneración:

[...] Voluntad de oscurecer
la luz que asoma es tu rugiente

⁷²⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 55.

dignidad, que hace a la muerte
prisionera de tu aliento, e idolátrica
la faz de quien te mira. [...] ⁷²⁶

En el tercer subnúcleo, el vate apela a la amada como si fuese una diosa, la invoca como “cuerpo inmortal”, hecho este que mantiene la consonancia temática con el amor cortés. Además, radiografía la figura de la cortejada como distante y desdeñosa; por ello asevera que no requiere de esa soberbia reflexión para convertirla en deidad. Por la referencia al altar, no sería descabellado pensar en el casamiento, pero descartamos esta opción, porque quebraría los preceptos del amor cortés. No obstante, dentro de la problemática de los epistolarios y de la fecha del paratexto, los datos apuntan a los momentos previos al matrimonio. Además, esta dama no quiere de otro caballero que por ella se consuma; es altiva e inalcanzable:

[...] Cuerpo inmortal,
no requieres la soberbia reflexión
que te eleve hasta el altar
ni la ungida inspiración
de otra ceniza enamorada. ⁷²⁷

En el primer subnúcleo de la segunda estructura, el escaldo asevera su condición mortal, fugaz y pasajera, como casi todas las cosas que por el mundo desfilan a modo de historia, pero que, a la vez, no dejan constancia en ella. Por consiguiente, surge la definición de ella como una mortal, donde cuerpo y alma se han unido para transformarse el uno respecto al otro en cárcel:

No eres piedra
ni relieve consagrado. Ni la extática
atracción de algún museo. Sólo el cuerpo
que se apoya en la imposible sujeción
del ser que muere y que convierte
sus extremos en su lastre y su lastre

⁷²⁶ -. *Ibíd.*

⁷²⁷ -. *Ibíd.*

en su poder. [...] ⁷²⁸

En el segundo subnúcleo, surge la proximidad de la muerte: apuntamos en el rostro un espejo de esta condición, para lanzar esta lamentación en un punto en el que todo se vuelve hierático, y donde todavía se pueden rastrear las pulsiones últimas de la vida:

[...] Perfil inquieto,
pronta estás a perecer. La faz graba
su gemido, que ya es hielo y todavía
es amenaza y gravidez. [...] ⁷²⁹

En el tercer subapartado, el rapsoda afirma pensar en ella; la contempla y, al verla llorar ⁷³⁰, todo se convierte en un proceso osmótico, ya que en realidad es un retrato del yo poético como amante cortés, pero también de ella como “heroína” de este calado. Finalmente, pregona cómo queda el amador prendido por la pasión del amante desde esa posición de consumación agónica que exigen estos roles:

[...] En ti pienso
al ver llorar el rostro amado
que está herido por tu herida,
la mortal de tu figura,
ruda flecha encarnizada del amante
en tu agonía y altivez. ⁷³¹

En “Ellen Louisa Tucker (1831)” ⁷³², hallamos el tema de la vida y de la mujer, que alcanzan simultáneamente conciencia de su identidad en el mismo instante de su

⁷²⁸ -. *Ibidem*.

⁷²⁹ -. *Ibid.*, págs. 55 y 56.

⁷³⁰ -. Ahora ella es amante cortés herida por él.

⁷³¹ -. *Ibid.*, pág. 56.

⁷³² -. La cita es la siguiente: “The union which is thus effected, and which adds a new value to every atom of nature (...) is yet a temporary state”, de R.W. Emerson. En el año 1829 Emerson y E. L. Tucker contraen matrimonio y 17 meses después muere ella de tuberculosis. Emerson ve en la escritura un sistema que le posibilita revisar los fenómenos naturales como una simbología de la vida interna del sujeto. También existe la presencia de Dios para justificar la dinámica por la cual se ejercita la vida. En la fecha que aparece en el paratexto Emerson visitó y abrió la tumba de su esposa. La información ha sido extraída de “Ralph Waldo Emerson & Ellen Louisa Tucker. One First Love. Emerson: From Indolence to Illumination” editado por Peter Y. Chou en *Wisdomportal.com* <<http://www.wisdomportal.com/Emerson/Emerson-OneFirstLove.html>> (02-06-2017) y en Edith W. Gregg (ed.): *One First Love: The Letters of Ellen Louisa Tucker to Ralph Waldo Emerson*, Harvard University Press, Cambridge, 1962. Cinco días después de la

extinción, una certeza que parece sugerir serenidad, que desboca en ansiedad por amar o, al menos, en el consuelo de la fabulación o el sueño.

El hecho poemático se articula en dos grandes momentos: en el primero de ellos, de disposición triádica, el yo intrapoético crea la imagen espectral de un bosque en otoño contemplado por un arce; surge así el choque entre la vida, la libertad y lo yerto; en un segundo momento, plantea una fase climática de anagnórisis: el hallazgo del escenario antes de la aprehensión de la verdad, y procede a la lectura que brinda ese mismo hecho natural (la capacidad de esterilidad para reproducir, a pesar de ser el programa interno de su naturaleza el contrario); en el tercer momento, se erige la necesidad de seguir el curso existencial, aunque haya que asumir esa contradicción que se ha generado en el propio ser en torno a la realidad y el deseo; eso es lo que realmente la hace grandiosa.

En el segundo gran momento, plantea la disolución de los contornos identitarios de ella, al asumir que el arce (referente poético en ese contexto distópico) y ella (ser en el que habita la contradicción) son una misma cosa. Surte la imposibilidad de vislumbrar la esperanza por la ya referida casuística, y no poder ver regeneración en este páramo, ya sea en uno u otro sentido.

En el primer subnúcleo de la primera estructura, el bardo, que ahora juega a ser Emerson, crea una imagen que redunda entre el corazón del arce (término hiperónimo que recoge la amalgama semántica de lo vital, de la libertad, del dinamismo, del peligro, de la quietud y de la contemplación) y en la contraposición a la noción espectral de un paisaje inerte y estéril, donde la única vida que se puede rastrear es la de ese arce, que espera la regeneración ahora que todo está varado:

muerte del actante referido en el paratexto, Emerson escribió lo siguiente en su diario: “Five days are wasted since Ellen went to heaven to see, to know, to worship, to love, to intercede. God be merciful to me a sinner & repair this miserable debility in which her death has left my soul... Pray for me Ellen & raise the friend you so truly loved, to be what you thought him... Dear Ellen shall we not be united even now more & more, as I more steadfastly persist in the love of truth & virtue which you loved? Spirits are not deceived & now you know the sins & selfishness which the husband would fain have concealed from the confiding wife—help me to be rid of them; suggest good thoughts as you promised me, & lead me upward. Reunite us, o thou Father of our Spirits”. Las mismas ideas se pueden hallar en Ralph Waldo Emerson: *El espíritu de la naturaleza*, digitalizado por Librodot.com <[http://files.bibliotecadepoesiacontemporanea.webnode.es/200000114-7142571c08/Ralph Emerson.pdf](http://files.bibliotecadepoesiacontemporanea.webnode.es/200000114-7142571c08/Ralph%20Emerson.pdf)> (03-06.2017), y probablemente la cita esté extraída de Ralph Waldo Emerson: *Diario íntimo*, Biblok Book Export, Barcelona, 2013, en su versión originaria. Es reconocido como uno de los ensayistas más influyentes por su obra filosófica. En español Ralph Waldo Emerson: *Ensayo sobre la naturaleza seguido de varios discursos* [*Naturaleza* (1836) y los ensayo *El hombre pensador* (1837), *Divinity School Addres* (1838), *Ética literaria* (1838), *El método de la naturaleza* (1841), *El hombre reformador* (1841) y *El Joven americano* (1844)], traducido del inglés por Edmundo González Blanco, La España Moderna (Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia), Madrid, 1904, manuscrito de la Universidad de California Berkeley, digitalizado en <<https://archive.org/details/ensayosobrela00emerrich>> (04-06-2017).

El corazón del arce habita
en la mirada de sus ramas
cuando quedan abatidas
sin sus hojas.⁷³³

En el segundo subnúcleo, el escaldo apela al destinatario intrapoético, creando una especie de escenario para advertir de que ella se acerca a ese espectáculo-ofertorio, con la intención de aprehender el guión de su vida en la naturaleza y su capacidad estéril para reproducir. Éste es el punto de anagnórisis:

Es entonces. Tú te acercas
a su imagen espectral y consideras
que has cumplido el curso
de tu vida en recorrer
su sola historia para sólo
comprender que nunca vas a retoñar.⁷³⁴

En el tercer subnúcleo, se plantea la necesidad de ser feliz, a pesar de lo reseñado; hay que reconocerse vivo en esas circunstancias, ya que es un mérito que realza todavía más al ser, incluso siendo consciente de su carácter incompleto con el que ha de convivir:

Y ser feliz con ese rapto te hace
dueña de la inútil permanencia
que ha nacido apasionada
y se apodera de la savia de tu ser
donde te encuentras.⁷³⁵

En el segundo núcleo temático, superada la fase de la tristeza y en ese momento de varado existencial, el receptor intrapoético ha de ver la distancia que existe entre el arce referido y su luz (vida). Se difumina para fundirse en una misma cosa, y así no ver esperanza alguna en esta época de estatismo existencial. Son ambos una mismo designado

⁷³³ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 57.

⁷³⁴ -. *Ibíd.*

⁷³⁵ -. *Ibíd.*

y acaso ven en el paisaje la muerte, y hallan, por ende, la imposibilidad de la esperanza en ese bosque espectral que es la vida:

Libre al fin de la nostalgia,
plenitud del desconcierto en el otoño,
determinas la distancia
que del arce hasta tu luz
se desvanece,
descubriendo la olvidada valentía
de no ver o imaginar
nuevas hojas arrancadas
y abatidas, prisionera.⁷³⁶

En “A Virginia Clemm (1846)”⁷³⁷, el texto está articulado en dos grandes momentos que tienen una correspondencia de simetría entre ellos, al estar contruidos

⁷³⁶ -. Ibídem.

⁷³⁷ -. Éste es el paratexto: “The brezz -the breath of God- is still” (La inspiración –el aliento de Dios– es la quietud); está tomado de “Los espíritus de los muertos”, de Edgar Allan Poe en *Poemas*, con un prólogo de Rubén Darío y como Ebook preparado por José María González-Serna Sánchez a partir del texto que se encuentra disponible como dominio público en Proyecto Gutenberg, Publicaciones del Aula de Letras, Sevilla, 2012, pág. 56 <http://www.auladeletras.net/elibros/Edgar_Allan_Poe-Poemas.pdf> (04-06-2017), aunque originariamente fue publicada como *Tamerlán y otros poemas* allá por el año 1827; sobre la historia de esta obra Sebastián Beringheli nos indica en “Edgar Allan Poe: Tamerlán y otros poemas (Tamerlane and Other Poems)” *El espejo gótico* <<http://elespejogotico.blogspot.com.es/>> (04-06-2017) que: “Pasó grandes privaciones como cronista del *Weekly Report*, a tal punto que para sobrevivir debió enlistarse en el ejército bajo un nombre falso: Edgar A. Perry, con apenas dieciocho años. Fue allí donde se fueron perfilando los poemas que integrarían *Tamerlán*, una austera antología de cuarenta páginas que ni siquiera incluyó su nombre, o mejor dicho, que fue firmada por “un bostoniano” (A Bostonian). Se cree que E. A. Poe decidió no firmar su obra para que su padre adoptivo, John Allan, no descubriese su afición a la poesía. La firma “un bostoniano” subraya un retorno a sus raíces, es decir, a su herencia bostoniana, la cual podría ser vista como un intento por alejarse de su familia adoptiva de Richmond. La primera edición de *Tamerlán* tuvo una tirada de cincuenta copias. Su editor, Calvin F. S. Thomas, tal vez un amigo de la infancia de E.A. Poe, tenía solo dieciocho años de edad. Se cree que los gastos de imprenta fueron costeados por el poeta. Durante mucho tiempo incluso se creyó que esta primera edición era parte de la leyenda, que nunca existió, hasta que en 1859 se halló una copia original olvidada en una biblioteca de Boston.[...] Todos los poemas que integran la antología están fuertemente inspirados en la obra de Lord Byron, autor que E.A. Poe admiraba fervorosamente y que su padre adoptivo, John Allan, despreciaba por considerarlo “licencioso”. De hecho, en *Tamerlán* puede hallarse un pequeño homenaje en el personaje de Ada, basado en Ada Lovelace, hija de Lord Byron. Otras fuentes de inspiración de *Tamerlán* fueron los poetas Percy Bysshe Shelley y Samuel Taylor Coleridge. El título de la colección: *Tamerlán*, está relacionado con aquel conquistador histórico aquejado por el sufrimiento y el abandono de su amante.” <<http://elespejogotico.blogspot.com.es/2014/08/tamerlan-y-otros-poemas-edgar-allan-poe.html>> (04-06-2017). Dentro de la biografía de los actantes intrapoéticos, Vicente Cervera Salinas ha optado por la fecha de un año antes de la muerte de V. Clemm, que murió en el año 1947 de tuberculosis. Cuando contrajeron matrimonio, en el año 1835, ella tenía trece años y él veintisiete, tras varios intentos por parte de las familias para impedir el enlace; hubo problemas de infidelidad; Virginia Clemm pensaba que Elisabeth F. Ellet, otra poetisa, la había envenenado. La información manejada está extraída de Sebastián Beringheli: “Edgar Allan Poe y Virginia Clemm: una historia de amor” en *El Espejo Gótico* <<http://elespejogotico.blogspot.com.es/2011/12/ea-poe-virginia-clemm-historia-amor.html>> (04-06-

mediante un eje de disposición triádica. El primero de los focos fija su atención en la idea de ritmo, posibilitado por la fuerza que dicta la inspiración como torrente: ésta se acelera en el punto en el que se abre el flujo inspiratorio, en el que siempre se ha de reconocer el amor en otro ser que lo sufre –como el del propio yo que ahora entona–. Esta iluminación marca una tendencia rítmica, y permite ir mediante este movimiento fluido hacia la verdad. Sólo la fusión con esta realidad es la que propicia vencer la racionalidad y conquistar la otra referencialidad, en tanto ésta se desvanece en el proceso de aprehensión de la misma. El yo intrapoético canta desde la fase preliminar hasta el punto en el que el decurso expira. En el segundo gran momento, plantea cómo el arrebató lleva a la reinención del yo. Esto permite crear nuevos mundos más identitarios, ya que ese torrente posibilita la creación del poema como reflejo de un mundo interior, guiado por un ritmo que remite a lo divino, con la intención de evidenciarlo en el mostrado físico del poema y del hallazgo que se canta. La naturaleza es mágica y se aleja de una vida mediocre, porque guía como auriga el flujo de las pasiones desbocadas, al estar estas sujetas por la idea del sentimiento.

En el primer subnúcleo, el vate diserta sobre el tema que se trata en el paratexto. Así, sobre las fluctuaciones del proceso inspiratorio, aduciremos que de la misma manera que éste se acelera, que se da súbitamente cuando un corazón reconoce el amor en otro organismo –con toda una imaginería que referencializa al cuerpo como cárcel de amor–, este sentimiento aparece como fuerza que reubica al ser en su precisión, y permite atisbar una lógica de ese yo respecto a su contexto:

Se acelera
cuando el ritmo y la mirada
reconocen un latido prisionero
que navega por su estímulo impulsado

2017). Obsérvese la siguiente cita que sintetiza muy bien el carácter de esta relación: “Si bien el matrimonio entre primos no era algo inusual, la diferencia de edad fue un elemento que escandalizó a algunos, además de otros detalles escabrosos, por ejemplo, la costumbre de E. A. Poe de llamar a su esposa Sissy, o Sis, diminutivos de sister, hermana. Algunos biógrafos incendiarios consideran que la pareja no poseía ningún matiz romántico en su relación, y que, en realidad, su vínculo era como el de dos hermanos. Marie Bonaparte, una de las biógrafas más conocidas de E. A. Poe, elaboró un estudio crítico sobre la obra del poeta y llegó a la conclusión de que Virginia murió virgen. Joseph Wood Krutch, ensayista fruícioso, declaró que E. A. Poe «no necesitaba a las mujeres del modo en que las necesitan los hombres normales», y agrega que el poeta jamás estuvo interesado en el sexo, ejercicio que le producía la más viva repulsión. En rescate de E. A. Poe llegan varios amigos de la pareja, que aseguraron que Edgar y Virginia no compartieron el lecho durante los primeros años de matrimonio, pero que luego de que la joven cumpliera los 16 años Poe la aceptó en su alcoba con total naturalidad, e incluso con regocijo”.

y recoge tras los vanos de su celda
todo el rastro del entorno es invisible
precisión. [...] ⁷³⁸

En el segundo subnúcleo, el yo intrapoético da cuenta de cómo esa inspiración, esa aura, esa fuerza es la que permite vislumbrar⁷³⁹ la naturaleza interna de la verdad en la que se ha horadado. Mediante este proceso es posible explicar la metamorfosis que han experimentado los que hacia ella han viajado, porque este éxodo ha de cambiar el alma en su proceso de perfección. Sólo este conocimiento facilita discernir la idiosincrasia de las cosas verdaderas frente a las que no lo son:

[...] Prende el sólido concepto
separando su materia y asimila
la continua sucesión de irrealidades
detenidas en objetos de animada
transparencia. [...] ⁷⁴⁰

En el tercer subnúcleo temático, el escaldo, a través del beso, representa el momento de la fusión, del advenimiento de esta pasión inspiratoria, que bien pudiese ser la de la amada. Ahora el contexto circundante varía su mecánica, con el fin de adquirir otros matices. Con estos bríos propios de la fuerza atávica, doblega los soportes inherentes de la racionalidad. En ese mismo momento, posibilita ese encuentro que expira y que se desvanece; ésa es la condición que impone esta magia:

[...] Cuando besa,
brota en aire sincopado. Y veloz
y acompasada su carrera, vence
el plano vertical que la limita
y desvanece su fortuna
en rumorosa expiración. ⁷⁴¹

⁷³⁸ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 58.

⁷³⁹ -. Una vez que ha asido el concepto de verdadero.

⁷⁴⁰ -. *Ibíd.*

⁷⁴¹ -. *Ibíd.*

En el primer subnúcleo temático del segundo tramo, el poeta advierte de cómo esa pulsión creativa se erige en ese intento latente y consustancial al yo, ya que planea la tendencia a salir del circuito de los márgenes de la mismidad, para vislumbrar nuevos horizontes que reformulen la identidad. Surte la figura de la presencia del guía interior: de un esquema reglado y de un corazón cual sintomatología que presagia, que marca un ritmo, que dicta de qué modo se ha de formalizar la obra literaria y estos mundos fronterizos entre lo real y lo metafísico. Es la noción rítmica que Octavio Paz expone en *El arco y la lira*⁷⁴²:

Se atempera
en la dormida voluntad
que un asalto preconiza
de saberes olvidados.
Un metrónomo insinúa
la ficción y el simulacro.⁷⁴³

En el segundo subnúcleo, el rapsoda habla del sistema de configuración del poema a través del cifrado de las redes isotópicas como cadenas vertebrales del mismo, puesto que éstas posibilitan la construcción de unos espacios que remiten a un terreno más abstracto y más ambiguo. Allí, existe una mecánica que posibilita otear –en esa música hecha con palabras– las huellas de la figura del poeta como un médium entre lo humano y lo divino, al poner a disposición de los primeros lo que él ha podido ver en la magia percibida gracias a sus dones:

Crea espacios con ferviente
isocronía y de sus pasos
sólo escucha los acentos
por un rostro simulados
que no acecha, pero arroja
del hechizo algún milagro.⁷⁴⁴

⁷⁴² -. Vid. Octavio Paz: *El arco y la lira*, Universidad de Alcalá-Club Internacional del Libro, Madrid, 1998 [1956]. Las partes esenciales donde se detalla lo que nos interesa son las páginas 66-87 que es donde habla del ritmo y lo aledaño a la revelación poética, págs. 143-222.

⁷⁴³ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 58.

⁷⁴⁴ -. *Ibíd.* págs. 58-59.

En el tercer subnúcleo, el escaldo plantea la superación de la tediosa vida monótona, al estar incardinado hacia el camino de la verdad, a través de la luz a la que lo va arrojando esta inspiración. Todo esto se desarrolla en tanto va virando su praxis existencial hacia un modo de vivir pleno, más pasional y auténtico. Plenitud, verdad y lejanía de lo mezquino e hipócrita, pero siempre guiado por este ritmo, que apunta hacia lo tántrico y conciliatorio consigo mismo:

Desconoce la tediosa
hipocresía y consume
las pasiones desbocadas
de inconsciente inspiración.⁷⁴⁵

En “A Nathanael Hawthorne (1847)”⁷⁴⁶, el poema alude al desafío que supuso la obra de Hawthorne contra las convenciones y la moralidad hipócrita; un pulso que se asume desde la conciencia del enfrentamiento al vértigo de la soledad, o el dolor de “saber” por encima de la simplicidad de los dogmas. En el paratexto vemos que la referencialidad semántica se vehicula hacia la capacidad de remontar las caídas existenciales. Hallamos al yo poético, que ahora juega a ser H. Melville, haciendo una hagiografía de la labor vital sobre el referente–auriga al que se apela. Se asevera que esta

⁷⁴⁵ -. Ibid. pág. 59.

⁷⁴⁶ -. La cita, de H. Melville, autor de *Moby Dick*, con traducción de Guillermo López Hippkis, editorial Orbis, Barcelona, 1988 dice así: “En algunas almas hay águilas diestrisimas, capaces de sumergirse en los más negros precipicios y volver a remontarse de nuevo, para hacerse invisibles en los soleados espacios”, pero en H. Melville: *Moby Dick o La Ballena*, traducción de José María Valverde e Ilustraciones de Fernando Gallego Outón, Ediciones Perdidas (Asociación Cultural Libros de Arena), Almería, 2010, pág. 583 dice así: “Y hay en algunas almas un águila de Catskill que lo mismo puede dejarse caer en las más negras gargantas que volver a elevarse de ellas y hacerse invisible en los espacios soleados.” Y en la pág. 7 sí que hallamos la dedicatoria: “En señal de admiración a un genio este libro está dedicado a Nathaniel Hawthorne.” Se trata de una edición digitalizada <http://www.librosdearena.es/Biblioteca_pdf/Melville_Herman_Moby_Dick_Ed_perdidas_ilustraciones_Fernando_Gallego_jul2010.pdf> (05-06-2017). Entre ambos había una relación de homosexualidad; de hecho, en Rictor Norton: “Pieces of God. The Gay Love Letters of Herman Melville to Nathaniel Hawthorne [Excerpts from My Dear Boy: Gay Love Letters through the Centuries (1998)]” en *Gay History & Literature. Essays of Rictor Norton* <<http://rictornorton.co.uk/melvill2.htm>> (06-06-2017) se afirma: “The novel is a paradigm of closet homosexuality. In the opening pages of Melville's greatest novel, *Moby Dick* (1851), the narrator Ishmael and the cannibal Queequeg go to bed together, and symbolically marry and even give birth. The bed in which they sleep at the Spouter Inn is the landlord's marriage bed; Ishmael plays the role of the terrified coy maiden, waiting in bed while the bridegroom gets undressed: "This accomplished, however, he turned around – when, good heaven, what a sight!" Queequeg springs under the covers with his tomahawk (!) and Ishmael "shrieks." There is some "kicking about" and Queequeg begins "feeling" Ishmael. Next morning Ishmael awakes with "Queequeg's arm thrown over me in the most loving and affectionate manner. You had almost thought I had been his wife." Recordemos que existe epistolario entre ambos, y que la primera novela que publica tras el matrimonio H. Melville, en el año 1849, trata sobre amistad entre hombres, y traza planos de equiparación entre el suicidio y el matrimonio (Ibídem). En la referencia citada aparecen recogidas algunas de esas cartas.

alteridad referencializada halló un choque contra el destino en su afán por conocer. El hecho poemático se articula en dos grandes momentos: el primero de ellos en torno a la palabra destino y sus usos en otros contextos, en los que se reflexiona sobre el vocablo y su naturaleza, y se da cuenta de cómo es la idiosincrasia de la vida de alguien en una trama concreta. En un segundo momento, describe cómo, a través del afán por conocer, llegó hasta la amenaza del nihilismo, para aprehender cómo el *fatum* no es algo fruto del azar, sino que es una elección que se forja de manera personal. El conocimiento trae consigo la certeza de la muerte y el hecho de hallarse pleno, al habitar la vida con profundidad.

En el primer subnúcleo, el prestidigitador verbal, en una primera etapa poético-expositiva, enuncia⁷⁴⁷ cómo su amigo sufrió –al ejecutar la praxis de la libertad– un choque con los vaivenes e hitos que el destino pauta en el trazado del vivir. Posteriormente divaga en torno a los usos de la palabra destino dentro de un orbe más reflexivo:

Te diste de bruces
con tu inmenso y libre, fiel
destino. ¡Qué palabra para dicha
sin rencor en la quietud
de los salones, la obviedad
de las tertulias y la sed
de cenicientos corredores!⁷⁴⁸

En el segundo subnúcleo, frente a ese uso de la palabra ‘destino’ y en un tono exclamativo, el vate concibe ese *fatum* como enemigo cuando uno busca un refugio existencial; subyace una imposibilidad racional con la que dar cuenta de la etiología del numen que se cebó en determinadas calas con el sujeto en cuestión:

¡Qué enemiga en la estrellada
oscuridad de sotavento!
Mas, ¡qué Norte ante el rielar
de la razón, sostenida

⁷⁴⁷ -. Dentro de este tono íntimo-epistolar y sus distorsiones, condicionantes y formato en los ejes comunicativos.

⁷⁴⁸ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 59.

por la sola tentación de tiranía,
de argumento o vanidad!⁷⁴⁹

En el primer subnúcleo de la segunda estructura, empieza la aventura de conocer como afán y como destino que para sí quiere fraguar el yo; ahora él capitanea su sino y aparece él como vigía en ese mástil. No obstante, esa aventura de adentrarse en el conocer es un mundo con sus sombras, y con sus renglones ignotos dispuesto en pro de la reinención del yo:

Desde el mástil, columbraste
la rocosa soledad de su materia.
Y al timón dubitativo,
descubriste la temible
tempestad de conocer.⁷⁵⁰

En el segundo subnúcleo y como siguiente paso una vez que se ha adentrado en esa aventura sapiencial,⁷⁵¹ surge la necesidad de fraguar una lucha ante la adversidad, ante la amenaza de caída en el nihilismo que brinda el discernimiento. Por consiguiente, surge la importancia de los asideros existenciales a los que aferrarse en la certeza de aprehender mientras se desarrolla esta aventura, ya que el éxtasis, que propician estos logros y estas luchas, lo aproxima más a lo que ha de sobrevivir tras la muerte y a la muerte en sí:

El vacío mar impuso
la alianza de los remos
y hasta la húmeda alborada
no supiste la fusión
de la ebriedad y el epitafio.⁷⁵²

En el tercer subnúcleo, el poeta asevera que así es como el receptor intrapoético realizó este periplo⁷⁵³, para descartar que lo que ocurre en el común de los días sigue un

⁷⁴⁹ -. *Ibíd.*

⁷⁵⁰ -. *Ibíd.*

⁷⁵¹ -. Emparentada con la isotopía de la navegación por el motivo de la incertidumbre.

⁷⁵² -. *Ibíd.*, págs. 60 y 61.

⁷⁵³ -. Al igual que se asevera en el paratexto.

patrón lógico y programático, porque no es fruto del azar y de una casuística amparada en otros orbes no racionales. Ésta es la aventura de sumergirte en el nihilismo mismo para tocar tierra firme: ser consciente de una verdad racionalizada en torno al destino, pero concebido ahora como un camino que uno se labra y no como un circuito demiúrgico. Entonces existe una partitura, pero es el yo el que la interpreta, y por ello surgen las variaciones respecto a lo esperado. Se erige también la superación, al haber salido fortalecido de los escollos y haber saboreado la victoria:

Pues bogaste hasta el abismo
solamente por saber
y aniquilar la sinrazón
de todo azar. La bahía
desde el infinito mar. La dulzura
de este súbito naufragio.⁷⁵⁴

En “A Fanny Van De Grift (1894)”⁷⁵⁵, el amor encuentra su significado en la fatalidad del desgaste y la propia extinción con un aire de ternura desconsolada. Hay una

⁷⁵⁴ -. Ibíd., pág. 61.

⁷⁵⁵ -. La cita que acompaña al texto es la siguiente: “So now, in the end, if this the least be good, /If any deed be done, if any fire / Burn in the imperfect page, the praise be thine”, de R. L. Stevenson. Texto extraído de “To my wife” en *Weir of Hermiston (a fragment)*, pág. 5 <<http://www.jonathanmitchell.info/uploads/WeirHermiston.pdf>>, aunque en la edición de Sidney Colvin aparece como *Weir of Hermiston. An Unfinished Romance*, transcribed from the 1913 Chatto & Windus edition by David Price, London, 2010 [1995] <<http://www.gutenberg.org/files/380/380-h/380-h.htm>> (07-06-2017). El contenido de esa referencia se afana en la figura de la amada como motivo inspiratorio; de tal modo que lo que escribo es porque tú me los has dado y la concepción, por otro lado, de la escritura como consumación en la página en la que se agota la vida que me has legado, y en la que se revisita lo pretérito acaecido. De hecho, se sabe que, antes de morir, relató una carta cantando cómo escribía Stevenson desde hacía ya tiempo con problemas de salud. Vicente Cervera nos advirtió de lo siguiente: “mi poema juega intertextualmente con el epitafio del poeta, pero con un añadido: se lo «dedicaría» imaginariamente a su inmortal auriga, su mujer Fanny, a quien también dedicó los versos que yo escojo como paratexto del poema «fictivo». En este poema se dirige a ella y le otorga el don de su conocimiento y su sabiduría. Se lo regala a ella, que fue su musa y será, de algún modo, quien preserve su legado”. Asimismo, Vicente Cervera Salinas también nos advirtió de que en la edición de Hiperión que recoge sus poemas, *De vuelta al mar*, aparece “Réquiem”, que puede hallarse como epitafio a la tumba de R. L. Stevenson que se encuentra en la cima del Monte Vaca, en Samoa, donde yace enterrado a una altura de 4000 metros. En Robert Louis Stevenson: *Poemas*, selección, introducción y notas de José María Álvarez y traducción de Txatxo Santoro y José María Álvarez, Hiperión, Madrid, 1994, primera edición, págs. 356-357 hallamos “Réquiem” y dice así: “Bajo el vasto y estrellado cielo / Cavado la fosa y dejadme descansar. / Alegre viví y alegremente muero. / Sólo deseo pedir algo: / Que sean estos los versos que en mi tumba grabéis: «Aquí yace, donde amó vivir, el marino ha vuelto a casa / Y el cazador volvió de la colina”. En nota a pie de página se indica que el poema está fechado en Hyères en mayo de 1884, pero hay una versión anterior y diferente de (1879). El final fue fijado en 1880 en una carta a Colvin. También aparecen los versos que paratextualmente acompañan al poema (pág. 191) y se indica que “Ha servido siempre como dedicatoria de *Weir of Hermiston*, ya que en sus páginas se encontró a la muerte de Stevenson, y sus intenciones eran ponerlo al frente de tan magnífica obra. En la Vailimia Edition aparece con variantes.”

firme apelación a superar el desgarró, evitando el victimismo mediante la potencialidad consoladora del recuerdo. Desde su óptica de muerto previsible, el poeta alcanza la legitimidad moral para adoptar un rol aleccionador, desde esa sabiduría que da haber agotado la existencia, afirmando la necesidad de vivir desde un posicionamiento ético imperturbable. El hecho poemático se articula en tres momentos esenciales: en el primero de ellos, a través de la palabra como instrumento para consumir la vida y testimoniar que habitó esta tierra de manera poética, el yo poético obtiene la certeza del atisbo creativo en la intuición de la muerte; por ende, pide a la amada que rescate este momento del olvido, para más allá de la expiración cuando estén eternamente juntos. Habla y describe, dentro de la dinámica de las pericias y de los viajes, la intuición de la muerte venidera y de la aprehensión definitiva como vía de unión, y la supervivencia en el recuerdo por encima de los rigores de esta vida mezquina. En el segundo momento, el hacedor, a pesar de ser consciente de la ausencia que legará a su auriga, le plantea unas directrices ascéticas que la han de guiar hacia la felicidad; también le pauta seguir con el curso de su existencia, siempre salvaguardando los momentos de luz –del olvido–, con el fin de que pueda hallar la verdad en el mismo lugar en el que él la ha encontrado. Finalmente, en torno a la persistencia del recuerdo como memoria de la historia más allá del ocaso, se sentiría triunfante y glorioso si se llegase a dar la casuística apuntada en los dos núcleos anteriores: sobrevivir a la defunción metamorfoseado en recuerdo de aventuras, y estar en constante lucha y dinamismo con la existencia.

En el primer núcleo temático, en un tono confesional, el cantor se dirige a su receptor intrapoético, con la intención de advertirle cómo en este logro literario⁷⁵⁶ hay algo de meta alcanzada, en el que la vida palidece y muere. Le insta a su auriga, a la figura de la amada, a que recuerde esta historia, en la que una parte de ella quedó en la savia de él gracias al acto inspiratorio, con el propósito de que, cuando él muera, sobreviva el recuerdo de su legado y de estos momentos que ambicionan lo eterno, y que están por encima de la caducidad por su enigmática magia. Creemos que esta es la interpretación más acertada, porque la fecha a la que apunta el paratexto podría hacer referencia al año en el que él murió y ella le sobrevive. De tal modo que no sería desacertado pensar que es una invocación al amor ausente (síndrome de Beatriz), en el que se proclama la escritura como salvación de la memoria. Este cifrado gráfico queda prefigurado como un

⁷⁵⁶ -. Del mismo poema o de otro referente externo.

sistema de conocimiento de la presencia de la amada, aunque se intuye la cercanía con la muerte venidera:

Escucha el ocre del epitafio que acabo
de alcanzar. Grábalo cuando la tarde
vuelva a unirnos, sangre en tu sangre,
y cuando el último de mis gestos se apodere
fatal de tu conocimiento. Sabrás entonces
que regreso de la estéril travesía y me sumerjo
en la corriente inmóvil que nada implora ya.⁷⁵⁷

En el segundo núcleo, a modo de testamento vital y al igual que hizo Cervantes con *El Quijote*⁷⁵⁸, le indica que, a pesar de todo, la vida continúa. Por consiguiente, no ha de caer en la amenaza del nihilismo, ni habitar la tristeza y sí, en cambio, reafirmarse en la superación. Además, le asevera que no le servirá de nada el estar recordando su vida (la del emisor) hacia ella y por ella: surge así la necesidad de pasar página y no habitar la nostalgia de los recuerdos:

Feliz serás si en ese instante renuncias al placer
del desconsuelo y reprimes en páginas errantes
la historia del hombre que te amó en las altas horas
de su libertad robada al viento. [...] ⁷⁵⁹

En la tercera estructura, él le muestra el doctrinario ascético que ella ha de seguir para consumir la felicidad en el momento en el que él estará ausente, por ejemplo, el no ansiar la perfección, porque no existe, o el no hacerse esclava de las renuncias a toda esperanza, a pesar de que las palabras te lleven a ello. Firmeza y seguir el curso de su latido frente a los perdedores, que predicán eso porque se saben vencidos por el nihilismo. Siguiendo esta misma tónica y sobre la casuística de los seres inauténticos, los enemigos y los que están faltos de vida, le solicita que los deje con su curso de atropellos vetebrado en cuestionar o refutar su memoria, en pro de que Fanny fije su atención en testimoniar,

⁷⁵⁷ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit. pág. 62.

⁷⁵⁸ -. Vid. Miguel de Cervantes: *D. Quijote de La Mancha*, edición de la RAE con adaptación de Arturo Pérez-Reverte, Santillana, Madrid, 2014, primera edición.

⁷⁵⁹ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit. pág. 62.

de manera natural y sin afecciones⁷⁶⁰, cómo era su amor hacia ella tal cual él lo entendía, sin ningún tipo de carga. Se trata de explicitar cómo él habitó esta tierra, de hacer justicia a la historia con la verdad, el amor y la poesía; todo lo demás ha de quedar en el olvido:

[...] No perseveres
en las vanidades de la perfección, que no existe.
No contribuyas al fiel vasallaje de los desahuciados
por más que te engañen con ciegas palabras
de faz redentora. Deja que los muertos me condenen
a la muerte que seré y penetra en el desván
de la inocencia para alzar el testimonio
que, sin lastres, voy leyendo, esquivando voz
de la marea. [...] ⁷⁶¹

En el primer subnúcleo de la tercera estructura, apelando a la figura intrapoética de la cortejada, le asevera que, si realiza estas pesquisas, él sobrevivirá triunfante en la memoria; seguirá así su lucha cimbreando en los cauces de la existencia y residirá su vida en lo contextual. Se sabrá vencedor, al haber podido penetrar en el misterio que su inspiración⁷⁶² le propició en el descubrimiento y en el acceso a un mundo superior no perecedero. También habla de una ascética y de una senda que conducen hacia esta conquista:

[...] De vuelta estaré caminante
sobre el frágil territorio que tan sólo consintió
ser sometido por los pasos nunca hollados por razón
hecha de sal y hecha de alientos. [...] ⁷⁶³

En simetría con el subnúcleo anterior, plantea sortear los altibajos existenciales de manera victoriosa para la consecución de esta gloria (ascética). Surge la noción de sobrevivir en la memoria de lo vivo. De la misma forma, planea la isotopía de lo marítimo y del camino, el ideal de sobrevivir, de renacer, de estar ahí como presencia, aunque también halla la certeza, en esa etapa *post mortem* que adviene, de que su salvaguarda

⁷⁶⁰ -. Tal y como suceden las cosas en la naturaleza.

⁷⁶¹ -. Ibidem.

⁷⁶² -. La que ella posibilitó.

⁷⁶³ -. Ibidem.

existencial queda en manos de que la amada cumpla también los preceptos ascéticos o los ideales de perfección reseñados:

[...] De vuelta
sobre el peso de las olas que me inician
en el rito de la gloria, caminante inadvertido
en el esquife de la aurora,
bajo el rígido epitafio esperaré.⁷⁶⁴

En “A Clara Westhoff (1913)”⁷⁶⁵, hallamos tres momentos en torno al duelo de la mismidad: ahí el yo poético ha asimilado la certeza de su naturaleza fugaz y caduca, y la

⁷⁶⁴-. Ibídem.

⁷⁶⁵ -. Aparece, junto al poema, esta cita: “Hay una suerte de pureza y virginidad en ese mirar desde sí mismo; es como cuando se dibuja, con la mirada atada a la cosa, entretejida con la Naturaleza, y la mano va sola no se sabe dónde”, de Rainer M. Rilke. La cita debe pertenecer a su epistolario, porque no aparece en su diario fragmentado vid. Rainer María Rilke: *Los apuntes de Maltes Laurids Brigge*, traducción de Francisco de Ayala, Alianza, Madrid, 1981. Antonio Pau: “Un centenario: el viaje de Rilke” en *El Mundo*, del 8 de octubre de 2012 en <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/10/08/andalucia_malaga/1349709512.html> (08-06-2017) afirma que Rilke llegó a Ronda (Málaga) en diciembre de 1912 y que su estancia se prolongaría durante algunos meses de 1913. En ese mismo artículo se dice lo siguiente: “Las primeras cartas que Rilke envía desde Ronda muestran su entusiasmo por la ciudad. Pero a los pocos días de llegar a Ronda, Rilke empieza a sentir, de una manera cada vez más intensa, un doloroso desgarramiento interior: por un lado, percibe la grandiosidad insuperable del lugar al que ha llegado, pero por otro lado percibe su incapacidad de convertirlo en palabra, de transformar el paisaje grandioso en un himno grandioso.” Allí se asevera que Rilke tuvo un intento de suicidio en esa ciudad, en tanto se pasaba los días encerrado en la habitación del hotel construyendo verso a verso aquellos tres poemas. Añadiremos que la relación entre los actantes intrapoéticos, aunque no se reseñe en ese artículo, no era buena a raíz del nacimiento de la hija de ambos, ya que hubo una serie de incompatibilidades entre las exigencias propias de la creación artística y las de la paternidad. Por ello, aunque no se separaron oficialmente sí que vivieron distanciados y la hija de ambos vivió con la escultora Clara Westhoff. Vid. Miguel Mora: “La crisis existencial de Rilke en París” en *El País*, 14 de enero de 2001, Madrid <http://elpais.com/diario/2001/01/14/cultura/979426801_850215.html> (08-06-2017). En Rainer María Rilke: *Elegías de Duino / Los sonetos de Orfeo*, edición de Eustaquio Barjau, Cátedra, Madrid, 2010 [1987], octava edición, págs. 22 y 23 se refiere: “El 28 de abril de 1901 se casa con Clara Westhoff; el 12 de diciembre de este mismo año nace su única hija, Ruth. Durante estos meses, como nunca más volverá a ocurrir en el resto de su vida, el poeta se muestra especialmente activo y preocupado por el sustento de su familia [...] Aunque, al casarse, Rilke y Clara se habían prometido ser «cada uno el guardián de la soledad del otro», esta familia se disolvió muy pronto. Ruth quedó bajo la tutela de su madre –y luego al cuidado de los padres de ésta, en Oberneuland, donde los esposos se reunían periódicamente para pasar las navidades–, y el poeta y la escultora fueron distanciándose cada vez más. Durante la Primera Guerra Mundial vivían los dos en Munich y apenas se veían; desde el año 1918 Rilke no hizo nada para ver a su esposa y era ésta la que tenía que ir a Suiza a visitarle. No sería correcto decir que los esposos se habían enemistado: un largo epistolario entre los dos –por lo visto la única forma en la que Rilke podía mantener una relación estable– desmiente esta sospecha. Por lo que hace a Ruth, podemos decir que el poeta dejó de interesarse casi totalmente por ello...” Para una visión más completa del viaje a España de Rilke vid. Rafael Argullol: “Estética mediterránea: Rilke en España” en *Quaderns de la Mediterrània*, n. 14, Instituto Europeo del Mediterráneo, Barcelona, 2010, págs. 302-306. Existe, con posterioridad un epistolario de Rainer María Rilke a Benvenuta (Magda Von Hattingberg) sobre 1914. Vid. Rainer María Rilke: *Cartas a Benvenuta*, traducción de Alfonsina Janés, Grijalbo, Barcelona, 1989, primera edición: “Las cartas parisinas de Rilke a Magda von Hattingberg, a quien el poeta llamó Benvenuta, fueron escritas del 26 de enero al 26 de febrero de 1914 como respuesta a las de una lectora desconocida. La última carta no la escribió en París

fuerza del amor como un caudal que nos gobierna hacia un destino más perfecto. Para ello hay que salir del recinto sagrado de esa mismidad, y tender hacia la plenitud y eternidad que lega el sentimiento amoroso, como fuerza imperatoria que posibilita la creación literaria y como sintomatología de la vida plena. El primer foco se centra en la asunción de caducidad de lo humano frente a la historia, que sigue un ritmo ajeno a estas tribulaciones; en el segundo momento y ya inserto en la etapa vital de madurez, plantea la conciliación con la naturaleza y la posterior aprehensión de la vida como lucha contra tus semejantes. También se dirime asumir el óbito sin temores, y que la unión con este fenómeno trae consigo la convicción de estar construyendo la historia al estar vivo. En la tercera fase, ante la muerte venidera, surge la necesidad de existir plenamente, y de crear para testimoniar que la historia se construyó. Paralelamente, el amor se erige como una especie de fuerza que mueve la vida ante las animadversiones que se han de manifestar. Por tanto, la pasión es un argumento existencial que permite hallar la felicidad y su consecución, y además posibilita el hallazgo de la escritura. Así es como se reconstruye la mismidad y la aprehensión del mundo desde el proceso de metamorfosis, ya que el contacto con estas nuevas realidades ha de cambiar la percepción del contexto.

En el primer núcleo temático, el hacedor, que en este poema juega a ser Rilke dirigiéndose a su auriga inmortal, dirime sobre la naturaleza contradictoria de tener que asumir, con benevolencia, la caducidad como retrato fundamental de la existencia. De este modo, vivir consiste en aprehender que somos una sucesión de continuos difuntos, que construimos historia a la vez que somos devorados por ella. Al final, hallamos una imagería que remite a la sensación de nomadismo y de estar desubicado existencialmente, ya que se palpa en el yo la evidencia y la contradicción de lo perecedero. Sin embargo, el poeta otea la sensación de lo perenne en lo que merodea, y tiene la impresión de ser caduco debido al *tempus fugit*, en tanto éste nos consume y lo demás nos sobrevive:

Descubro sin violencia
las fugaces variaciones
de una sola realidad que se desnuda
del suceso, la codicia de crecer
y de su historia. En la oscura despedida
del sonido, el anillo se ilumina

y queda interrumpida en el momento en que, en Berlín, se produjo su primer encuentro.” (pág. 11).

y pronuncia la campana el interregno
de los móviles destinos. Nada fluye
en la tensión de suceder y ser materia
destejida del pasaje duradero.⁷⁶⁶

En el primer tramo de la segunda estructura, en la fase de declinación y ya con las certezas aprehendidas en torno a la finitud, el escaldo habla de la vida como sentimiento conciliatorio con la naturaleza (contextualmente). Como contrapartida, entiende que, en la ejecución de esta savia, también está la lucha por la vida y los atropellos que contra sí ejecuta y conlleva. El arte del movimiento (el existir) implica frecuentar unos mismos lugares y tópicos: la historia sigue siendo la misma, pero los acontecimientos se repiten una y otra vez hasta lo inmemorial, aunque en otras coordenadas espacio-temporales que les otorgan otra dimensión. Se trata de nuevos parámetros epifánicos que se erigen ahora como revelaciones, aunque desde siempre hayan latido:

A la tarde, recorrí sobrios caminos
y las rocas me ofrecieron hospedaje
y compañía. Al mirar hacia su techo,
descubrí un fatal concilio de voraces
peregrinos. En su danza, dibujaban
viejos buitres ese espacio circular
que revelaba remembranza y cercanía.⁷⁶⁷

En el segundo subapartado, el rapsoda ya ha asimilado cómo desde la mismidad se percibe el sosiego a la hora de asumir nuestra caducidad ante el advenimiento de la muerte. El hacedor frecuenta las dimensiones temáticas emparentadas con la fase unitiva, como momento climático, y su asimilación en la metamorfosis hacia un yo más paradigmático y rico. Así la zozobra existencial se ha transformado en un momento de conciliación y de paz a través de la metamorfosis:

Nada extraña a la mirada
desprovista del temor a oscurecer.
En las sombras se convierte

⁷⁶⁶ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit. pág. 63.

⁷⁶⁷ -. *Ibíd.*

la inquietud nueva dulzura
y armonizan las figuras del anillo
y de las plumas pasajeras
en un único sonido, forma fija
en las mil formas de una extática pasión.⁷⁶⁸

En el tercer núcleo temático, ante la presencia de la muerte, el prestidigitador verbal otea la necesidad de la inspiración, con la intención de materializar en la escritura el testimonio de haber podido construir la historia. De la misma forma, tantea la urgencia de haber edificado un destino con el amor que su auriga le ha alumbrado como impulso para abandonar la mismidad. Surge el estar completo y renovado, en tanto la fuerza del amor, la que ha propiciado el conocimiento de la otredad, augura la reinvención del yo. Ahora el amor se erige no sólo como cetro, sino también como salvación. El yo poético manifiesta construir llevado por la naturaleza y asumiendo el cambio experimentado:

Y al ver próxima
la esfera de la noche, se evidencia
la ansiedad de esta escritura que me acecha.
Y en un soplo se hace círculo el destino
y se aviva la razón hecha de amor.⁷⁶⁹

En “A Gala (1923)”⁷⁷⁰, si el poema se escribiera desde la perspectiva de Dalí, no podría tener más que una lectura irónica, porque se plantea en términos abiertamente

⁷⁶⁸ -. *Ibíd.*, págs. 63 y 64.

⁷⁶⁹ -. *Ibíd.*, pág. 64.

⁷⁷⁰ -. Aparece acompañado de la siguiente cita: “Doblando las campanas del azar a todo vuelo”; el verso está tomado de Paul Eluard: “XII” en *El amor la poesía*, traducción de Julio Pollino Tamallo: *Cinelación*, 2015, pág. 48 <<http://juliopollinotamayo.blogspot.com.es>> (09-06-2017). Se trata de un libro de 1929 dedicado a Gala y dice así: “A Gala este libro sin fin” (pág. 5). Nosotros hemos manejado una edición digitalizada <<http://juliopollinotamayo.blogspot.com.es/2016/01/el-amor-la-poesia-1929-paul-eluard.html>> (09-06-2017). La referencialidad del paratexto remite al periodo de crisis matrimonial; porta la idea de dejar que el destino nos pauté nuestra vida, la que hemos de vivir con intensidad. El resto del poema queda así: “Doblando las campanas del azar a todo vuelo / Jugaron a tirar las cartas por la ventana / Los deseos del ganador tomaron cuerpo de horizonte / En la estela de los alumbramientos. / Quemó las raíces las cimas desaparecieron / Rompió las barreras del sol de los estanques / En las llanuras nocturnas el fuego buscó la aurora / Comenzó todos los viajes por el fin / Y sobre todas las rutas / Y la tierra volvió a perderse nuevamente.” (pág.48). Según aparece en la web de la Fundación Salvador Dalí, con posterioridad al matrimonio entre los actantes poéticos y el advenimiento de la hija Cécile, también ocurrieron los siguientes hechos: “entre 1922 y 1924 mantiene una relación con Max Ernst, que la pinta en numerosos retratos. Cabe destacar asimismo su amistad con los poetas René Char y, sobre todo, René Crevel” <http://www.salvador-dali.org/dali/es_bio-gala/> (09-06-2017). En la reseña que Ainhoa Sáenz De Zaitegui realizó sobre *El amor la poesía*, de Paul Eluard, con traducción M. Álvarez Ortega, editorial Visor,

sensuales una relación que era más amistad o complicidad basada en la fascinación artística. Se bosqueja el tópico de Gala como musa, pero no como amante debido a la controvertida y ambigua sexualidad del artista. Si el enunciador es Éluard, todo cambia: es uno de los autores de mayor intensidad carnal del siglo XX; su erotismo puede remitir al de Aleixandre por su virulencia panteística, naturaleza y elementos que hacen del sexo una dinámica simultánea de creación y destrucción (como ya dijera los místicos)⁷⁷¹. Términos como “beben” o “embriaga” nos remiten a esa carnalidad hídrica de aquel poema (“Sexo líquido, universo de licor...”) ⁷⁷², que Luis Eduardo Aute convirtió en una de las mejores canciones eróticas de la literatura española: la sublime “Mojándolo todo”, de su disco *Alevosía*⁷⁷³. El poema es un texto de disposición triádica, en el que el yo poético rinde culto a la figura de la amada ausente (síndrome de Beatriz), con la intención de testimoniar su desesperación y soledad. En un primer momento, recorre algunos de sus atributos físicos en los que se evidencia la idea del desliz, y de seguir viviendo otra vida, en tanto él ha quedado varado en su soledad. Es rastreable la isotopía de mitificación e idealización del objeto inspiratorio en el que la transforma. Posteriormente, con la pregunta retórica radiografía la desesperación, puesto que no encuentra la etiología al porqué (todo lo tenía). De esta forma, la definición que aporta de su auriga es la de un ser de vida plena, que trajo consigo la incertidumbre y que ahora ha dejado manifiesta soledad.

En el primer núcleo temático, en este periodo de soledad, el rapsoda, que ahora es Eluard dirigiéndose a Gala, apela a su musa de manera nostálgica, para manifestar el síndrome de Beatriz: mentalmente va recreando la dimensión prosopográfica de los atributos de su cuerpo, donde queda latente la imposibilidad de que la musa pueda vivir una existencia al margen de ellos. A través del recorrido de las partes del cuerpo, posibilita la conversión de la deidad humana en un objeto de deseo, que es susceptible

Madrid, 2013, publicado el 27/09/2013 en *El cultural.es* <http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=33364> (10-06-2017) habla sobre el arte poética de P. Éluard, y sobre el poema que aparece en el paratexto; se discute allí la filiación del susodicho actante con el Surrealismo: “Llamamos surrealista a Paul Éluard porque nació en 1895 y era francés y probablemente también por casarse con Gala. Entusiastas del dime-con-quién-andas, los críticos literarios lo meten en el mismo saco que a Breton, y por las mismas tiran el saco al río con los dos dentro. Éluard es surrealista, pero no a la manera provinciana de Breton & Co. Éluard no firma urinarios. Sus imágenes (el rostro, los nombres) proceden de y avanzan hacia lo universal.”

⁷⁷¹ -. Vid. Vicente Aleixandre: *La destrucción o el amor*, El País, Madrid, 2003.

⁷⁷² -. El texto de Paul Eluard al que se hace referencia es “Puisqu'il le faut” y decía: “Dans le lit plein ton corps se simplifie / Sexe liquide univers de liqueur / Liant des flots qui sont autant de corps / Entiers complets de la nuque aux talons [...]”

⁷⁷³ -. Vid. Luis Eduardo Aute: “Mojándolo todo” en *Alevosía*, Virgins Records, Madrid, 1995.

del desliz. Éstos se erigen como unos atributos señeros de su calidad de entidad contemplada, y lo sume en un terreno de desolación advenido tras la ausencia. Ella es la inspiración y la vida:

Súbita surge en mi valle.
De labios y fugas su cuello
si beben la luz no saciada.
Su cuerpo,
sensible al tropiezo imprevisto
desnuda el acecho que embriaga.
Su piel ilumina la voz
de la huida
y en raptos fugaces -conjuros-
resuelve tibiezas del alba.⁷⁷⁴

En la segunda estructura, mediante una especie de *ubi Sunt*, dirime una pregunta retórica que lo sume todavía más en la incertidumbre, al no poder hallar el motivo de la marcha que para sí ha pautado el otro actante poético. ¿Cuáles eran las ambiciones que esperaba la musa sabiendo que tenía el mundo a sus pies y que, en sí, era su reina y su inspiración? La diatriba está en que era una relación más artística que carnal: “¿Qué busca, si el curso se rinde / a sus vientos, si cede el murmullo / al rozarla?”⁷⁷⁵

En el tercer núcleo e inmerso el cantor en la desazón, la describe en un tono casi invocatorio como un ser de vida y de fuerza dinámica plena; su marcha lo ha dejado abatido con una soledad que se evidencia como rasgo definitorio del poema. Ella lo ha dejado varado aquí, gracias a esa idea de corza y su mimetismo hacia otros entornos, donde se puede adivinar esa intranquilidad que habitaba los días, sabiendo que su naturaleza inquieta le llevaría hacia ese punto de fuga o escape:

Promesa intranquila a mi abrigo,
ya habita su rastro profundo,
sonora en su espacio,
corza enamorada.⁷⁷⁶

⁷⁷⁴ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit. pág. 65.

⁷⁷⁵ -. *Ibídem*.

⁷⁷⁶ -. *Ibídem*.

En “A George Philippart (1934)”⁷⁷⁷ y asumiendo la voz de Vallejo, el yo poético nos presenta un amor asociado a una conciencia del dolor y de devastación íntima. Hay un existencialismo desgarrado que remite al pulso dramático hombre-Dios de “Los heraldos negros”⁷⁷⁸. Los actantes intrapoéticos vulneran aquí el escepticismo, la desorientación y la relativización trágica de todas las certezas. La naturaleza parece cobrar un sentido agónico, como rebelada contra su propia esencia redentora, que ilustra el fracaso del hombre en su lucha por la propia identidad. El paratexto remite a la necesidad de habitar el amor, en tanto se siente su dinamismo en esa conjunción, y la fecha hace referencia al periodo de nupcias. El hecho poemático se articula en torno a la certeza de que la sensación amorosa que ellos viven se ha quedado estancada, y por ello surge como fórmula –para metamorfosear la existencia– el vehiculado hacia el punto de fuga pretérito, en el cual se halló la certeza del dinamismo, de la vida y de que se habitó el amor. Surge, como momento de transición, la noción del destierro hacia ese peregrinaje en contracorriente; la intención es la de desandar lo andado, en pro de anclar la existencia, ahora varada, en la esencia y la fuerza del amor (momento de plenitud frente a la erosión actual), que late en ese pretérito al que se va o se proyecta de manera optativa la ida. Oteamos la reinención de un yo que ansía la vida anterior; asimismo, es un viaje a la semilla y un proceder deconstructivo, después de esa convivencia de seis años que superó

⁷⁷⁷ -. Aparece la siguiente cita: “La esfera terrestre del amor que / rezágase abajo, da vuelta / y vuelta sin parar un segundo.” de César Vallejo “Poema LIX” en *Sus mejores obras I (Los heraldos negros, Trilce y Rusia en 1931 al pie del Kremlin)*, con prólogos de Antenor Orrego, José Bergamín y salutación de Gerardo Diego, ediciones Perú, Lima, 1962. Cito por el manuscrito digitalizado de la Biblioteca Fundación BBVA, pág. 174 <http://www.biblioteca.fundacionbbva.pe/libros/libro_000032.pdf> (10-06-2017). Según refiere Miguel Pachas Almeyda: “César Vallejo y Georgette: un amor de leyenda”, publicado por el Departamento de Español y Portugués de la Brigham Young University (BYU), de Provo, Ut. (E.E.U.U.), artículo coordinado dentro del programa del *Instituto de Estudios Vallejanos*, bajo la dirección de Mara L. García <http://spanport.byu.edu/instituto_vallejiano/documents/CSARVALLEJOYGEORGETTE.pdf> (10-06-2017) advierte de que el amor entre ambos era así: “Fue un amor que derribó estatus sociales, económicos, intelectuales, xenofobias raciales, ideológicas y políticas. El amor pudo derribar todas estas moles que el hombre ha inventado para distanciarse los unos de los otros. Georgette hizo todo cuanto pudo para apoyar los proyectos e ideales marxistas del escritor Vallejo, llegando para ello a utilizar su herencia tanto económica como bienes materiales, constituyéndose, por tanto, en una columnata esencial en la vida del autor de *Trilce*. ¿Cuántas mujeres estarían dispuestas a hacer por amor lo que hizo Georgette? De cimientos burgueses en sus inicios y su permeabilidad al cambio, hizo que muy pronto asuma la ideología marxista; sufriendo luego, ambos, las consecuencias de sus ideales: destierro y pobreza suma por sus posiciones políticas”. (pág. 2 y 3). En ese mismo artículo se evidencia que la fecha de 1934 corresponde al momento en el que contrajeron matrimonio tras una convivencia llena de lucha durante seis años. También vid. Miguel Pachas Almeyda: *Georgette Vallejo al fin de la batalla*, Juan Gutenberg Editores Impresores E.I.R.L., Lima, 2008. En la web del Instituto de Estudios Vallejanos se puede acceder a toda la bibliografía publicada sobre el poeta y por el poeta, así como los eventos que en torno a su figura se realizan <http://spanport.byu.edu/instituto_vallejiano/> (11-06-2017).

⁷⁷⁸ -. César vallejo: *Sus mejores obras I (Los heraldos negros, Trilce y Rusia en 1931 al pie del Kremlin)*, cit., pág. 11.

toda suerte de obstáculos, y que, con posterioridad a la muerte de Vallejo, su mujer demostró que era un amor más que sincero.

En la primera estructura, el yo intrapoético arranca con el adverbio “atrás”; esta casuística permite reconectar con el paratexto y la noción del movimiento rotativo hacia delante en el curso del amor. El poema también pauta una dirección hacia donde incardina su lucha. Existe un punto de fuga hacia lo pretérito, hacia donde se circunscribe ese devenir amoroso y así el presente queda manifiesto como consecución de este rumbo reseñado. Surte el sentido de lucha contra lo adverso y lo dispuesto contracorriente para caminar hacia ese horizonte, con la sensación de verse en este punto actual desbordado por esa fuerza amorosa que hasta aquí lo ha arrastrado. Además, se evidencia la necesidad, ante esa sensación de hastío amoroso, de volver al lugar referido en el pretérito, donde el amor brotaba con fuerza. Toda la imagería remite a un presente de matices agónicos, en el que no se halla ese momento algebraico. Por consiguiente, surge la necesidad de peregrinar hacia ese punto álgido, que se reivindica en un período del pretérito. Se trata de un viaje identitario y evasivo, un periplo hacia lo auténtico y hacia la semilla:

Atrás
la mirada prisionera y vuelta
atrás sin su ciega tentación
a enloquecer. Atrás. Y soplan
rudos vientos al volverla. Y arrasa
una tormenta que es el dios quizá
en la traición de ser al fin,
de saberte al fin y al cabo reducido,
desbordado por las horas. Desterrado
por la fuerza que te obliga a sólo
atrás volver. Y de nuevo atravesar el himno
no abrazado. Desamado y descreído
y descreer. Fácilmente descreer
de la agonía para hallar atrás la forma
y desbrozarla sin apenas compasión.⁷⁷⁹

⁷⁷⁹ -. Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 66

En el segundo núcleo, el escaldo, desde el sentido de la libertad, revela como evidente el ir hacia atrás en el presente, tal y como manifiesta la imaginiería deconstructiva: se proclama el peregrinar –en el ir contracorriente– en las estaciones y del mar al río, tras haber abierto nueva vida en esa tierra preparada para ser cultivada. Queda manifiesta la certeza de tomarle el pulso a la vida en la lucha identitaria y reveladora, donde se marcha hacia la esencia primigenia antes de haber llegado al presente. De manera no explícita es también una ascética, un esfuerzo por purificar. La fuerza del amor queda en la existencia reflejada en el movimiento del cauce, y no en el estancamiento inmenso del mar. Por consiguiente, se evidencia la necesidad de retornar al punto donde bullía la sensación en contraposición al ahora:

Sin traición ni penitencia.
Descruzar la primavera
y recubrirla con la rosa más helada.
Navegar desde las olas hasta el río
tras abrir oscuras franjas
a la tierra roturada. Y del agua
conocer sólo su lucha.
Que en el grácil manantial está el final
de una jornada de los siglos.
Desde el mar, la imperiosa voluntad,
la porfía y la arrogancia de ser cauce,
previa forma ilimitada
sin dejar de ser atrás.⁷⁸⁰

3.1.3-. Conclusiones.

En el paradigma “Credos”, hallamos al yo poético manifestando que la consagración a la literatura, como ideal de perfección y como ascética, lo acercó a la mujer como objeto a venerar. Sin embargo, el incardinado a lo identitario lo condujo a la catarsis; allí se palpan las diferencias de los planes existenciales y la realidad que late más allá de la pasión, donde se erige como salvación el repliegue en la fe y en la mismidad. La intención es que su auriga rescate los momentos dichosos y pretéritos desde la distopía

⁷⁸⁰ -. Ibíd., pág. 66 y 67.

presente y nihilista, en pro de la superación y la iluminación de la paz del sendero, a través del preservado del sentimiento amoroso con vocación inmortal.

En “A Sophie Von Kuhn (1801)”, en torno al motivo literario de la divinización de la amada y el síndrome de Beatriz, diserta sobre el acceso al conocimiento y el motivo iluminativo de la galanteada, para abrazar la inefabilidad poética a través del recorrido ascético. Con “A Regina Olsen (1843)” plantea el desasosiego que trae consigo incardinar el plan vital de acuerdo a esta nueva fe, aunque sea a costa de quebrar la conjunción con su auriga, y habitar la mecánica deconstructiva circundando el nihilismo. En “A Fanny Mercier (1869)”, el hacedor exorciza –concebida la amada como tentación– otro episodio traumático y de ruptura; dirime, desde la mismidad y el poema cenotafio, la imposibilidad de afrontar las pruebas que el destino le propuso; alega cómo los desvelos pasionales iniciales consumieron el curso de la relación: lo que en un principio eran leves diferencias se tergiversaron en dos senderos bifurcados; insta a la amada a que depure lo ocurrido y rescate los episodios de amor verdadero de la precedera memoria. En “A Robert Bridges (1885)”, a través del confesionalismo como estrategia de exorcismo y de catarsis colectiva de la culpa, el actante intrapoético G. M. Hopkins expone las dos metamorfosis que el alma ha experimentado en su vida, y que lo han arrastrado al repliegue en la mismidad y en la religión, porque la creación artística, que se erigía como salvación, lo acercó a la mujer como objeto a venerar, y él se sentía confundido cuando la intolerancia emergió. En “A Maud Gonne (1896)”, el vate diserta sobre la necesidad de un *logos* que delimite el curso por donde se vehicula el texto, y para ello recurre a la recreación textual, como epopeya vital, de Maud Gonne en la consecución de ideales, en pro de crear un cenotafio que le haga justicia para conocer y dejar constancia de su historia. En “A Ophelia Queiroz (1935)”, el poeta invoca a su amada en un intento catártico de alienación, como trasunto para hallar la paz antes de que advenga la muerte, con el objeto de erigir el amor que propicia la inspiración, y para evidenciar el enfrentamiento que resulta de los procesos descreatorios de la otredad y el reconocimiento en la misma como duelo. En “A Tina (1950)”, Vicente Cervera Salinas utiliza el episodio de encarcelamiento de Cesare Pavese como un pretexto para crear un cenotafio, con el que proclamar que amó incondicionalmente, pero al final cayó en el nihilismo, a pesar de la filosofía y de la ascética que se prescribió, porque la juventud y la inmadurez no le dejaron ver la gravedad de la verdad, y ahora se cierne sobre él la oscuridad en la que se entrecruzan los errores que uno ha cometido y los designios fatalistas.

En el apartado de “Pasto de las llamas”, la isotopía gravita sobre el vitalismo que sólo puede predicar aquél que ha habitado el amor ante la certeza de la muerte, porque este sentimiento le ha brindado la reformulación de la mismidad, el abrazo con la otredad y la metamorfosis del misterio en materia poética. Es menester un *logos* alrededor de la asunción de la felicidad y el amor como preceptos para el viaje vital. Aunque en determinados momentos aparezca el nihilismo, no se trata de una definición, sino que funciona como eje de discernimiento.

El recorrido que ha precisado el bardo para acometer la travesía es el que sigue: en “A Mary Shelley (1822)”, el yo poético se sirve del recurso de la epístola apócrifa como medio para reivindicar la primavera como un tiempo de treguas superado, en el que ha estado latente la inspiración y la creación que posibilitan el estoicismo de sobrevivir a la muerte, porque nada muere del todo cuando algo se proyecta como eterno. En “A Robert Browning (1846)”, el juego de la carta amoroso-ficticia se enfoca en la intuición, por parte de E. Barrett, de que advendrá el capítulo de su muerte, de que su marido le sobrevivirá y de que éste estará llamado a consagrarse como poeta, donde el *logos* nutrirá sus versos. En “A Jeanne Duval (1860)”, ante la certeza de la expiración, el rapsoda canta el hastío vital de los dos actantes intrapoéticos y habla sobre lo que hipotéticamente pudiese haber sido otro tipo de vida colmada de plenitud, aunque discurriese dentro de los circuitos de lo incierto y de lo clandestino. En “A M. C. (1862)”, el poema-máscara le sirve al cantor como recurso para plasmar el desconsuelo metafísico en su duelo con lo físico: el fin es erigir un altar de belleza en la creación del poema, teniendo en cuenta la grandeza del referente femenino y sin contaminarse de las cuitas impuras, que afligen al yo en un territorio casi aledaño al nihilismo. “A Minny Temple (1869)” es un soneto en el que autor delinea la idealización de la amada como referente y motivo inspiratorio, con la intención de aseverar que aprendió en sus predilecciones literarias el tipo de mujer que quiso ser por modelado y golpe de *fatum*. “A Nora Barnacle (1904)” es un poema de tono guilleniano, donde se predica que quien no ha conocido el amor, no ha vivido, no ha sido feliz, y lo hace mediante la descripción del antes y del después de la irrupción del sentimiento en nuestras existencias. Con “A Lou (1889)” predica cómo más allá de los bríos iniciales de la pasión, en la fase de depuración, sobrevive la esencia, lo verdadero (el amor). En “A Zenobia (1914)”, el yo intrapoético asume la huida de la mismidad, en pro de que le advengan los dones inspiratorios; al haber intuitido la belleza en el ideal de la amada, el alma apercebida del poeta pueda metamorfosear en texto poético las percepciones irradiadas hasta el contexto. En “Germaine Cahen (1920)”, el yo poético

asevera que la autorrealización del yo necesita de la apertura de la mismidad, el abrazo con la otredad e incardinar –en torno al amor– el curso de los días hacia la savia, sabiendo que proclamarse feliz exige del conocimiento del dolor –pero no como definición esencial– y de la consagración en la pareja como refugio contra la intemperie contextual. En “A Laura Riding (1926)”, el poeta se sirve de la epifanía de la amada como *donna angelicata* a la que se venera, como manifestación de esa Diosa Blanca, como diálogo con la literatura que te acerca al nihilismo y como trasunto para experimentar el éxtasis y profundizar en el misterio. En “A María Teresa (1930)”, el juego del poema-máscara sirve para retratar de manera pictórico-verbal el beso como sistema físico que permite penetrar en lo metafísico, donde experimentan recíprocamente dos almas que dialogan. En “A Leonor (1939)”, la epístola apócrifa se concentra en torno a la sensación de nihilismo que dejó al poeta señalado con la muerte de Leonor Izquierdo; aunque con vocación de trascendencia, esa sensación se experimenta en los lapsos que anteceden a la muerte, después de tanto diálogo con una soledad que ha gestado la inmortalidad en forma de literatura. Sobre “A María (1985)”, un apócrifo Borges, ante la certidumbre de la muerte y con su característica imaginería poética, describe el advenimiento de amor y el exilio de la mismidad, pero este sentimiento ha llegado en un punto en el que se da las gracias por lo vivido, y entiende que con la hora postrera todas las luchas han de cesar.

En “Atrás”, cuyo eje gravitatorio es la muerte, el autor sigue rindiendo culto a la mujer, porque posibilita el acceso al conocimiento e ilumina existencialmente con visos a la eternidad; sobre este programa inicial, advienen los golpes de *fatum*, donde se ha de erigir como *logos* existencial el estoicismo y la capacidad de remontada; el poeta se pregunta el porqué de esos envites del sino, para revelar que sólo existe la gratitud por los dones de la vida intensa, rica y porosa textualmente.

En “A Fanny Browne (1819)” se sirve de la belleza de la mujer como un sistema de conocimiento, que permite transformar esa fuerza en inspiración y verdad, a través de la sintomatología del amor cortés; allí el poeta muere mártir del amor y de la belleza como atributos divinos. Con “Ellen Louisa Tucker (1831)”, en torno a la figura fémina, se retrata la espinosa catarsis de saberse naturalmente programada para un rol y, en cambio, estar predispuesta para lo estéril; asumirlo y seguir adelante es lo que dignifica a la heroína. En “A Virginia Clemm (1846)”, el hacedor evidencia el sentimiento como un ritmo, guiado en este caso por el caudal amoroso, que permite la reinención del yo y la anagnórisis de lo identitario, en pro de acceder a lo eterno. Sobre “A Nathanael Hawthorne (1847)”, el apócrifo H. Melville se dirige a su auriga para tratar el tema de las

caídas existenciales (*fatum* y libertad), el estoicismo y la capacidad de remontada; también para dar cuenta de esas almas peculiares que, en su afán de conocer, palpan hasta el nihilismo y conciben que no hay más destino que el de las elecciones personales sobre los ejes de la partitura. En “A Fanny Van De Grift (1894)”, el ficticio Stevenson apela, con la intuición próxima de la muerte, a su auriga inmortal desde la sabiduría que le brinda una vida intensa; el fin es prescribirle los preceptos que la han de llevar a la felicidad (verdad) y al rescate de los recuerdos a través de la literatura. En “A Clara Westhoff (1913)”, el poeta tematiza, ante la justa convicción de la comunión con la muerte, la necesidad de romper el cerco de la mismidad a través del amor, porque eso posibilitará el acceso a la escritura, a la reformulación y a la madurez perceptiva. En “A Gala (1923)” el escaldo, en tanto da cuenta de su soledad y desesperación, deifica la figura de su amada a partir de los atributos que definen su esencia, aunque no encuentra un porqué para explicar su partida. En “A George Philippart (1934)”, con el artificio deconstructivo del viaje a la semilla, se dirime la necesidad de revisitar los momentos álgidos de plenitud amorosa en el pasado, frente al estancamiento presente.

Los actantes intrapoéticos de “Credos” están anudados por el emblema de un amor inconmensurable que en un gran número de ocasiones acaba trágicamente (desdeñado, truncado por la muerte, convertido en amistad), pretexto que le sirve al yo poético para dar cuenta de su alma anatematizada, que busca refugio en la fe o en la escritura.

Las historias particulares quedan sintetizadas así: Novalis murió de la misma enfermedad que Sophie Von Kuhn; esto marcaría toda su trayectoria literaria por el vacío inherente. Søren Kierkegaard y Regina Olsen atraviesan la ruptura y el sacrificio, en pro de la conquista de unos ideales literarios, filosóficos e intelectuales. Fanny Mercier (la virgen viuda), alumna aventajada que publicaría el diario de Amiel, mantuvo una relación muy idiosincrásica con el susodicho (fanática de todo cuanto asevera el escritor). El poeta Robert Bridges publica por motivos de amistad la obra G. M. Hopkins; allí se recogen las vivencias de un hombre que quemó sus escritos en pro de la consagración al sacerdocio (motivo emparentado con su condición sexual), aunque posteriormente volvería a la escritura. W. B. Yeats y Maud Gonne se apoyaron mutuamente en sus proyectos, tanto literarios como reivindicativos, pero la atracción de Yeats por su heroína se convirtió en un absurdo; fue rechazado hasta en cuatro ocasiones. La atracción de Fernando Pessoa por Ophelia Queiroz estriba en la renuncia al matrimonio, para consagrarse a una carrera literaria; existió una relación epistolar con etapa perturbadora: ella es testigo de la degeneración personal del poeta por la presencia del heterónimo Álvaro Campos.

Finalmente, Cesare Pavese padece un amor incondicional por “Tina”; esto lo lleva al presidio; ya en libertad se entera de que su musa ha contraído matrimonio con H. Reiser; Pavese cae en depresión y acaba suicidándose.

Los personajes intrapoéticos de “Pasto de las llamas” son seres que afrontan el reto de la epístola apócrifa en el momento en el que el amor les ha advenido, o bien, en los instantes previos a la muerte, en los que se proclama su amor incondicional y eterno, a pesar de todos los envites vitales; son textos en los que se anuncia un capítulo osmótico de influencias que tiene su reflejo en la literatura. En otros, se sortea la vuelta a las costumbres de antaño, al no poder encarrilar la existencia de acuerdo a los preceptos exigidos; en otro grupo, se sigue venerando a la mujer como objeto de culto, según la ecuación de que la belleza es la verdad.

Los referentes intrapoéticos que por aquí desfilan son: los románticos P. B. Shelley y Mary Shelley, que se enfrentaron varias veces a la parca, y sin embargo sobrevivieron textual y vitalmente. Elizabeth Barrett y Robert Browning contrajeron matrimonio de manera secreta ante la no aprobación de los progenitores de Barrett y huyeron; surge un capítulo osmótico de influencias vitales que estimuló la creación de ambos; ella experimenta una mejora en su salud. En “A Jeanne Duval (1860)”, el yo poético escoge el lapso vital en el que Charles Baudelaire vuelve a Francia y se instala en sus costumbres bohemias de antaño. En “A M. C. (1862)” hallamos un referente recurrido dentro de la obra del poeta; cronológicamente es afín a la etapa de lirismo o de juventud (la amada creada desde los preceptos cortesés, aunque vista desde la espiritualidad); en “A Minny Temple (1869)”, el fundamento poético es la admiración que Henry James procesaba a su prima Minny (heroína de aire decidido): ella tuvo la valentía de romper los convencionalismos, aunque el matrimonio no llegó a fraguar por el curso de la enfermedad y de otras variantes contextuales. Sobre “A Lou (1889)”, el poema se sitúa en un punto muy convulso en la vida de Nietzsche, tanto por la progresión de la enfermedad, como por el vértigo creativo desde un punto de vista cuantitativo; la relación entre los actantes fue la propuesta de matrimonio por parte del filósofo y la negativa de Lou, que incluso después de casarse mantuvo relaciones extramatrimoniales con hombres ilustres. En torno “A Nora Barnacle (1904)”, la fecha del poema da cuenta del punto en el que se conocieron; la relación epistolar revela una dinámica sexual muy peculiar y explícita; sobre “A Zenobia (1914)”, la mencionada y Juan Ramón Jiménez aparecen circunscritos al periodo de noviazgo con las reticencias y los sucesivos intentos, así como un capítulo inspiratorio y de influencias mutuas en sus facetas filológico-literarias. Para

“Germaine Cahen (1920)”, la acción se sitúa en fechas aledañas al punto en el que Jorge Guillén conoce a su auriga inmortal, y comienza con ella una relación epistolar que concluiría en matrimonio y dos hijos. Con “A Laura Riding (1926)” trata un punto de la vida de R. Graves en el que, tras la ruptura matrimonial de la susodicha con el historiador L. R. Gottschalk, ésta viene a vivir con ellos durante once años; su intento de suicidio propicia, junto con la relación de amantes entre el auriga y el escritor, la ruptura de su matrimonio. Con “A María Teresa (1930)” sitúa la acción poética cuando el amor irrumpe en la vida de Alberti; da cuenta de la sensación de plenitud antes de empezar sus viajes al bloque soviético. En “A Leonor (1939)”, el poeta nos sitúa en los instantes que preludiaron la muerte del poeta Antonio Machado; tantea el recuerdo perenne y estigmatizado de Leonor Izquierdo, con la que el actante interno ha de ingresar en el paradigma de la eternidad, aunque formalizado en literatura (él materializa y ella como musa). El decurso historiográfico de “A María (1985)” se concentra en el advenimiento del amor de la musa Kodama al poeta argentino; ella fue una mujer controvertida dentro de la biografía de Jorge Luis Borges: lo distanció de su familia y forzó sus decisiones a puntos que lo alejan de su humildad.

Sobre la temática de “Atrás”, cronológicamente son poemas de amores truncados por la muerte, de matrimonios con desenlace fatal, de divorcios en los que se sigue exaltando las cualidades de la mujer, de relaciones que concluyen en nupcias tras dificultades; en otros el escritor pide a su auriga que, cuando advenga el óbito, sea la encargada de contar sus prodigios al mundo y de velar su obra literaria; también isotópicamente existe como etiología a los problemas reseñados la consagración a la literatura como ideal de vida.

Así, en “A Fanny Browne (1819)”, hallamos un capítulo biográfico espinoso para John Keats (muerte del hermano, abandono de estudios para consagrarse a la poesía, propuesta de matrimonio para Fanny con reticencias familiares...). Sobre “Ellen Louisa Tucker (1831)”, reseñaremos que se sitúa en la época posterior a las nupcias de Emerson con su heroína, la muerte de ésta y la profanación de su tumba por el ensayista. “A Virginia Clemm (1846)” se sitúa en el matrimonio entre la citada y E. A. Poe, con la oposición de las familias por diferencia de edad, infidelidades, defunción de su auriga y la publicación por parte del poeta de *Tamerlan*. Para “A Nathanael Hawthorne (1847)”, H. Melville apócrifamente se dirige a su auriga como posible trasunto de una relación de homosexualidad (en la primera novela –escrita tras las nupcias– se afirma que el matrimonio es como el suicidio). Con “A Fanny Van De Grift (1894)”, cuando se avecina

su muerte, nos deja un epitafio, en el que se pregona que vivió y que ella queda como regente de su legado (incluye el conocimiento y la sabiduría). Con “A Clara Westhoff (1913)”, circunscrito a la etapa en la que Rilke visitó Ronda (Málaga) y su intento de suicidio mientras se dedicaba por completo a la creación artística, plasma la imposibilidad de trasladar a materia poética la belleza del contexto. En “A Gala (1923)” contextualiza la separación de los actantes, para que sea el destino el que los guíe; finalmente, “A George Philippart (1934)” queda referencializado en la cala en la que su auriga y César Vallejo se casan después de seis años de convivencia, y tienen que salvar todo tipo de obstáculos, presiones y metamorfosis.

Teniendo en cuenta la estructuración del libro, se pudiere pensar que el texto en sí, escrito en el año 1992 y con el paratexto dedicatoria a un referente femenino, es una gran epístola que el poeta dirige a su auriga, a través del proceso de despersonalización gnoseológico propio del *logos*. Los datos que nos avalan estriban en que es el único hábeas poético de Vicente Cervera Salinas dedicado, y que la estructura general del poemario hace mimesis de los casos poemáticos particulares insertos en él:

Parece como si Vicente Cervera escribiera, en realidad, un solo poema sobre un tema único: el de la mujer recreada, transfigurada, rescatada. A la vez, el lector reconoce muy bien que cada poema de este libro es portador de una experiencia muy concreta. En cada poema, los versos narran una historia que en apariencia conocemos, pero en realidad se irisan y enriquecen para revelar segundas verdades. No vale, por eso, que nos ciñamos a valorar el poema en el contexto anecdótico o literario de donde nace en todo momento ese lirismo y esa intensidad de la palabra que antes me refería confirma la validez y la seriedad de esta aventura creadora, no exenta de riesgos, que el autor se propone en *De aurigas inmortales*.⁷⁸¹

El recurso del poema-máscara posibilita la despersonalización y el travestismo en otredades; en estos juegos se ve inmerso el receptor de la obra literaria: en el nivel ulterior hay un emisor intrapoético, que apela a un receptor del mismo calado en una fecha emblemática en sus respectivas biografías. El problema viene determinado porque en ese hablante están englobados Vicente Cervera Salinas y las proyecciones fictivas de la

⁷⁸¹ -. Antonio Colinas: “Rescatar lo perenne” [prólogo] en Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 12.

epístola apócrifa; en la figura del oyente está también el autor poemático, el propio referente femenino de la dedicatoria inicial y el lector. ¿Podría tratarse de una estrategia confesional? ¿Son los poemas un pretexto intratextual para tratar problemas contextuales de otra raigambre superior? Aduciremos que la conversión de la intimidad en elemento teatral escenificado, que el autor contempla externamente, aparece en el cuarto decálogo de *El alma oblicua*. Sin embargo, allí la contemplación del yo, como un “otro”, es como la de un narrador heterodiegético que objetivamente da fe de sus miserias existenciales superadas, mientras que aquí el poeta se disfraza de unas alteridades, y asimila sus problemas para testimoniar los suyos propios en momentos catárticos:

Originalidad y cohesión se demuestran, sobre todo, cuando el autor aborda el tema –prácticamente monográfico– de la mujer. Al autor no le gusta revelar todo lo que en esa presencia femenina se debe a la ficción o todo lo que se debe a la realidad, todo lo que es testimonio de personajes literarios de la tradición literaria o de seres simplemente reales. Personajes y seres reales remontan en estos poemas su propio carácter en aras de otro, ese otro personaje ideal, único, que también pertenece a esa única y perenne tradición en la que los antiguos ideales de verdad y belleza pesan.⁷⁸²

Otro de los puntos trascendentes es la disposición triádica, que bien pudiese interrelacionarse con la tríada aristotélica dirimida en *Περὶ Ποιητικῆς*⁷⁸³, donde tendrían cabida la *fábula* (historia), la *lírica* (por el trasunto poético), lo *dramático* (por la proyección especular), incluso con la disposición retórica como arte de persuasión a través del *ethos* (autoridad y honestidad del orador), el *pathos* (vinculado al receptor y a su vertiente afectiva en el acto de rogar por el perdón) y el *logos* (la base racional que se rastrea como verdad en los textos). De igual modo, en la *Poética*, de Aristóteles, para pasar de la *dicha* al *infortunio*, se barajan los conceptos de *lance patético*, porque en este epistolario apócrifo ha habido unos hechos fuera de escena que han virado el rumbo existencial, y que acarrearán la suerte de exposiciones proyectadas en el original formato del poema carta; la *peripecia* o *agnición*, ya que ha habido un cambio de suerte en el devenir del yo poético, y una fase de *anagnórisis* que ha llevado al descubrimiento de la verdad y que la comparte con el lector (que también es su auriga). Con lo cual, esto nos

⁷⁸² -. Ibid., pág. 11.

⁷⁸³ -. Vid. Aristóteles: *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1999, 1ª edición y tercera reimpression (textos, 8).

lleva a emparentar el poemario con el sentido primigenio de la tragedia como género, aunque con el gradiente estoicista que permite relativizar y amortiguar el golpe en el exorcismo poético. Es factible argüir la conformación de una *estética* (postulados poéticos cercanos a los novísimos y a la intelectualidad como sistema de horadado en el misterio), para dar cuenta de una *ética* (deontología estoicista y acto de admonición vía confesional), que conformarían una identidad vital, el *logos* (aplicación práctica de sus presupuestos teóricos-ensayísticos).

Asimismo, lo podemos vincular con una macroestructura religiosa, y recordemos que el primer poema es a Sophie:

En el año 215 d.C. el escritor y líder religioso Tertuliano fue el primero en usar el término Trinitas o Trinidad. Anteriormente, Teófilo de Antioquía ya había usado la palabra griega trias, que equivale a triada, en su obra “A Autolico” (180 d.C.) para referirse **a Dios, su Verbo (Logos) y su Sabiduría (Sophia)**. Tertuliano diría en “Adversus Praxeam II” que los tres son uno, por el hecho de que los tres proceden de Uno por unidad de substancia.⁷⁸⁴

Además, en el mismo texto, se añade sobre la problemática del tres en diacronía:

Históricamente sabemos que, entre los primeros pobladores, el tres era el más sagrado de los números, a pesar de ser una figura aritmética. El filósofo griego **Platón lo consideraba como la imagen del Ser Supremo en sus tres personalidades: la material, la espiritual y la intelectual**. Y el también filósofo griego **Aristóteles, sostenía que el tres contiene al principio, al medio y al fin**, lo cual para él era el símbolo de la perfecta armonía.⁷⁸⁵

Igualmente es factible interrelacionarlo con el orbe musical, por ser las notas del acorde tres como ideal de perfección; con lo cabalístico, porque lo trío dentro de la Cábala⁷⁸⁶ representa el número *binah*, que simboliza la esperanza, el amor y la fe, aunque también metafóricamente está emparentado con la trinidad del hombre, la mujer y el entendimiento como puntal de unión; lo podríamos extrapolar al decurso narrativo por

⁷⁸⁴ -. Agustín Fabra: “La Santísima Trinidad: su origen e historia” en *Religión en libertad*, 20 de enero de 2015, Fundación Nueva Evangelización para el siglo XXI, Madrid <<http://www.religionenlibertad.com/la-santisima-trinidad-su-origen-e-historia-40077.htm>> (4-06-2017). El subrayado es nuestro.

⁷⁸⁵ -. Ibidem. El subrayado es nuestro.

⁷⁸⁶ -. Vid. Michael Laitman: *Cabalá para principiantes: Una introducción a la sabiduría oculta*, traducción de Instituto Bnei Baruj, Obelisco, Barcelona, 2011, primera edición.

haber una síntesis (planteamiento), el desdoblamiento (nudo), la conciliación (desenlace), por ser parámetros que están regidos por la cábala. Son datos rastreables en la interpretación de esta obra.

Por tanto, *De aurigas inmortales* es un desfile de “otredades”, de máscaras poéticas sucesivas; la enunciación, desde el punto de vista de un determinado autor, nunca es caprichosa, sino que va unida a una asimilación de dicha voz poética, perceptible no solo a nivel de dicción, sino de imágenes o simbología. No se trata sólo de cultura literaria⁷⁸⁷, sino de asimilación y ahondamiento en otra perspectiva poética, detalle que basta para afirmar que Vicente Cervera no es sólo un caso aparte en la poesía española, acaso su directa superación, que se ha ganado su marginalidad a pulso por capacidad de arriesgar y salir alzado de ella.

Si partimos de la premisa de culturalismo concebida como emoción que penetra en el alma sin necesidad de conocer el aparataje escenográfico de los referentes, en este libro se hace praxis de su mejor acepción, puesto que se ha superado lo anecdótico y la superficialidad de la cita erudita, para convertir lo libresco en otro prisma desde el que retornar a cualquiera de los temas esenciales de la poesía (afecto, tiempo, muerte...); los mismos que, en una deliciosa paradoja, hacen que la renovación de la lírica sea a su primer sustrato ancestral:

Hace ya algún tiempo que tengo conmigo el original del libro de poemas de Vicente Cervera, que ahora ver la luz, *De aurigas mortales*. He tenido así la posibilidad de releerlo y apreciar sus valores que, ya de entrada –me apresuro a decirlo–, nada tienen que ver con los de cualquier “culturalismo” al uso. También a lo largo de este tiempo el libro ha sido reconocido públicamente y gracias a ese reconocimiento se ha editado. Prueba, sin más, de que no nos encontramos ante un libro más.⁷⁸⁸

Estos son los avales que han propiciado que Vicente Cervera Salinas se convierta en un guía para la Generación Poética de 2000, la que tiene puesta la mirada en los referentes de los novísimos; si contemplásemos este corpus poético, desde cualquier otra acepción continuista, se convertiría en un epígono, o incluso en un anacronismo. Sólo la

⁷⁸⁷ -. Si algo demostró la poesía culturalista de los años setenta es que un amplio espectro referencial no garantizaba una escritura de calidad.

⁷⁸⁸ -. Antonio Colinas: “Rescatar lo perenne” [prólogo] en Vicente Cervera Salinas: *De aurigas inmortales*, cit., pág. 11.

distancia temporal relativa nos ha permitido un acople más exitoso dentro de la historia de la literatura española: *De aurigas inmortales* como libro innovador y aperturista de todo lo que habría de venir después, y la poesía del *logos* como seña identitaria de los poetas filósofos que ejecutan en el poema un acto ensayístico:

De aurigas inmortales plantea de nuevo, como tema de fondo, el de la cultura que deviene vida perenne, experiencia. Este reto, que Vicente Cervera resuelve con gran originalidad y cohesión no siempre ha sido abordado con la suficiente brillantez por lo que entendemos como “culturalismo de última hora”. No siempre se ha dado en los poetas que siguen esta tendencia creadora necesaria, la intensidad, el lirismo fértil que en este libro podemos apreciar.⁷⁸⁹

3.2-. Estudio de *La partitura*.

3.2.1-. Introducción.

Vicente Cervera Salinas, conocedor de los entresijos del juego de la literatura borgesiana y de la capacidad evocadora que las palabras poseen para atravesar la realidad, ha elegido el título de *La partitura*; su intención es que la melodía, que ha de rotar sobre la base existencial de la arquitectura del acorde, esté íntimamente emparentada con los vaivenes que surgen en su vida dinámica y azarosa: “Nel 2001 esce *La partitura*, nelle cui pagine le note del pentagramma scandiscono la divisione nei sette capitoli che compongono il libro e le metafore musicali ripercorrono le diverse tappe dell’evoluzione personale e spirituale dello scrittore”.⁷⁹⁰

La melodía está imbricada con las variantes que se salen de lo programado en el circuito en el cual fluye la vida, al estar configuradas la música y la lírica como un mecanismo de variación respecto a unos ejes de simetría. El tema es el de la existencia, pero lo hace desde los esquemas del texto poético, ya que concibe lo rupturista como estados de desviación:

⁷⁸⁹ -. Ibídem.

⁷⁹⁰ -. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, edizione critica, selezione dei testi e traduzione di Marina Bianchi e Mario Francesco Benvenuto, cit. pág. 5.

La Partitura, publicada de manera esmerada en las Ediciones Vitruvio, es una colección – la segunda del autor – de 54 poemas, agrupados en siete secciones o partituras (como siete son las notas musicales), casi todas en versos libres. La sección tercera comprende cinco poemas en forma de sonetos, regulares algunos, innovadores otros (*Deshumedecido* tiene trece versos, *Lo fugaz* retoma en los tercetos una de las rimas de los cuartetos: c d a c d a). Los poemas de la sección sexta están en prosa y están recogidos bajo un título italiano (*Ormai*). ¿Por qué esta «desviación» estilística? ¿Quiere el poeta realizar una lejanía temporal y espacial de lo pasado?⁷⁹¹

Los acordes están entroncados con una filosofía vital, sobre la cual se desenvuelve el capítulo de acontecimientos (melodía), aunque dentro de los mecanismos propios que exigen las leyes de la armonía y de la composición (reglas deontológicas y morales). En Vicente Cervera Salinas todo comulga y es convergente con lo humanístico y lo cabalístico: “Toda colección de poemas, por su concentración lingüística y su riqueza simbólica, es siempre una invitación a la meditación descubridora.”⁷⁹²

La idea del pentagrama se manifiesta emparentada con la concepción de la vida como circuito dinámico, donde se arroja al sujeto a rodar y entretrejer los vacíos con hazañas (melodía); ese yo lírico somete la andadura de sus pasos fluctuantes (notas musicales en el pentagrama) al juicio que puede ejecutar quien ceremonia el silencio como trasunto con el que reorganizar los patrones lógicos. No obstante, éstos han conformado el sistema con los que ha zaherido y habitado el mundo, en tanto se proclamaba el arte de vivir como mecanismo de consumación: “Anche le poesie che provengono da *Lo spartito* affermano con forza la necessità di non cedere allo sconforto, di continuare a lottare nei periodi bui, di non perdere la voglia di vivere [...]”⁷⁹³

La partitura está enlazada con la concepción finita del tiempo cristiano, ya que hay un α y un ω para el sujeto, que es sometido a cursar y andar poéticamente por los devaneos de este camino demiúrgico (destino) que se concibe como vida: “Además de los campos semánticos que apuntan a la vida como escalas musicales (con acordes y desacordes) y como viaje (con encuentros y desencuentros) [...]”⁷⁹⁴

⁷⁹¹-. Miguel Metzeltin: “Una presentación de *La Partitura* de Vicente Cervera Salinas”, en *Tonos Digital. Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, Editum, Murcia, n. 4, noviembre 2002, pág. 1 <<http://www.um.es/tonosdigital/znum4/Resenas/partitura.htm>> (11-01-2013).

⁷⁹² -. Ibidem.

⁷⁹³ -. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 13.

⁷⁹⁴ -. Antonio Requeni: “Prólogo” en Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 1.

En la cosmovisión de Vicente Cervera Salinas respecto al mundo subyace –ante la caducidad– una esperanza para la salvación; ahí es donde entra en juego la figura de un lector cómplice, que en el arte de la lectura reconfigura el capítulo de vivencias; la finalidad de esta resurrección de las hazañas hechas verbo es la de proclamar las ansias de eternidad, pero más allá de los márgenes caducos y agoreros que en torno al olvido dicta el tiempo a modo de epitafio: “Los suyos son poemas de una gran intimidad, pero de una intimidad universalizada; su primera persona se disuelve a menudo en el paisaje, en el instante corporeizado por un árbol, en interlocutores que no son sino un desdoblamiento de sí mismo.”⁷⁹⁵

Las dimensiones estructurales de la obra han quedado cifradas en la clave y en la armadura de la partitura, porque en ellas están albergadas el orbe de símbolos relacionados con la dimensión cultural, en la que el sujeto se desenvuelve y construye el periplo de sus días:

Estos versos citados son de su libro *La partitura*, pero en libros como *El alma oblicua* o *Escalada y otros poemas* no hace más que constatarse esa vía culterana y simultáneamente conceptista, profundizando en las cuestiones “cerverianas” —permítaseme el neologismo—: la geometría de lo sensible, el instinto de la erudición, su obsesión por lo oblicuo, la salvación o la asfixia a través de la cultura, la naturaleza espermática del lenguaje, el abrazo de lo ético, el diálogo continuo de la idea y de los cuerpos...⁷⁹⁶

Se trata de un poemario que responde a la vocación conjugada de hermanar la formación cultural–intelectual del sujeto (humanística) y su vida siempre azarosa, aunque cuestionada y reinventada desde los ejes de la actividad ensayística y cerebral en el arte de pensar: “[...] muestra común preferencia por el verso en el que habitan el sentimiento y la belleza; un sentimiento que no ahogue en su efusión la actitud reflexiva y una belleza que trascienda los convencionalismos retóricos”.⁷⁹⁷

La idea de fraguar un corpus poético en torno a la cosmovisión de la partitura está emparentada con la poética de Antonio Machado⁷⁹⁸: la vida, como arte de prefigurar

⁷⁹⁵-. Ibíd., págs. 9 y 10.

⁷⁹⁶-. Juan de Dios García: “Panegírico a Vicente Cervera Salinas”, *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, Murcia, n. 23, Julio 2012, <http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/tintero-4-panegirico_a_vicente_cervera.htm> (11.01.2013), pág. 1.

⁷⁹⁷-. Antonio Requeni: “Prólogo” en Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 9.

⁷⁹⁸ -. Vid. Antonio Machado: “XI” en *Poesías completas*, edición Manuel Alvar, guía de lectura de Pilar

caminos, se escribe habitando esta tierra poéticamente, y rellenando los vacíos existenciales con hechos que testimonien que por aquí andamos; sólo así formaremos parte del orbe que se nos manifiesta como contextualizado, puesto que osmóticamente compartieron sujeto y objeto, en el arte de la disolución, sus esencias entroncadas:

Sabemos que la patria no es una finca heredada de nuestros abuelos; buena no más para ser defendida a la hora de la invasión extranjera. Sabemos que la patria es algo que se hace constantemente y se conserva sólo por la cultura y el trabajo. El pueblo que la descuida o la abandona, la pierde, aunque sepa morir. Sabemos que no es patria el suelo que se pisa, sino el suelo que se labra: que no basta vivir sobre él, sino para él; que allí donde no existe huella del esfuerzo humano, no hay patria, ni siquiera región, sino una tierra estéril, que tanto puede ser nuestra como de los buitres o de las águilas que sobre ella se ciernen. ¿Llamaréis patria a los calcáneos montes, hoy desnudos, y antaño cubiertos de espesos bosques, que rodean esta vieja y noble ciudad? Eso es un pedazo de planeta por donde los hombres han pasado, no para hacer patria, sino para deshacerla. No sois patriotas pensando que algunos sabréis morir por defender estos pelados cascotes; lo seréis acudiendo con el árbol o con la semilla, con la reja del arado o con el pico del minero a esos parajes sombríos y desolados, donde la patria está por hacer.⁷⁹⁹

En lo referente a la filosofía platónica, hay un ideal de perfeccionamiento en la concepción de vivir “musicando”, porque la música era uno de los sistemas de desarrollo personal con el que hacer accesible al yo la verdad en torno a la belleza, con sus exigencias ascéticas. La figura del poeta queda como un demiurgo que crea al ser, hacedor de la dimensión física y a la vez vital de la partitura. Es posible efectuar el entendimiento del concierto melódico en otra dirección, ya que la escritura eufónica puede ser concebida como un ideal de progreso metafísico; para ello hay que entender la armonía musical como un ritmo que trata de sintonizar, en el ejercicio de darles forma a los días mediante los acontecimientos, el anhelo de un ritmo tántrico y reconciliatorio.

Más allá de lo descrito alrededor de la partitura como cuadratura del círculo, como solución al problema que en sí es la vida y el deseo permanente de perfeccionamiento, nos

Celma, ediciones Austral (Espasa Libros), Madrid, 1995, pág. 95.

⁷⁹⁹-. Antonio Machado: “Nuestro patriotismo y *La marcha de Cádiz*” en *Noticiero Soriano, El avisador numantino y Tierra Soriana*. Apud Ian Gibson: *La vida de Antonio Machado. Ligero de equipaje*, Aguilar, Madrid, 2006, 1ª edición, págs. 205 y 206.

hemos de enfrentar a estas preguntas que surgen en torno a la recepción de la obra: ¿Quién dirige la partitura?, ¿es acaso el director interpretativo, dentro del juego especular, un receptor-espectador, o es, en cambio, el propio yo poético el que se erige como portavoz de lo que ocurre en el trasunto de la línea musicada por donde la vida sigue su cauce y sus regueros?

La partitura, al hilo de lo que pautó Aristóteles⁸⁰⁰ sobre el arte y la mimesis, está construida con movimientos de variación vital que rotan en torno al eje del yo que los construye y modela. Ésta es la imagen de lo que es la vida y la música: repetición y variación, al ser animales de costumbres y creadores que no construyen a partir de la nada.

La única certeza es que la existencia, como texto eufónico-epopéyico, es una cadena de repeticiones; sobre éstas episódicamente se opera alguna ruptura que obligue a la reinención de los movimientos por los que circula el devenir existencial-musical: amoldarse a una rutina es algo que desgasta y a la vez apaga; ante ello se plantea como disyuntiva necesaria innovar.⁸⁰¹

Quisiera destacar esa fusión natural que desprende toda su obra entre la llamada del exceso y el buen aprovechamiento de la languidez. Vicente parece ser perfectamente consciente de los peligros de ser instruido y sobre todo de los de ejercer la reflexión: «¿Qué es / el pensar, sino el umbral de la amargura?» escribe en el poema ‘Entretanto’. Por eso, para él su forma de estar en el mundo, sus vibraciones emocionales deben quedar claras, en una posición, si se me apura, radical; en todo caso, debemos huir de la tibieza.⁸⁰²

La creación de la partitura, como sistema de cifrado de las vivencias personales, es un ardid con el que crear una abstracción paradigmática que recoja todos los comportamientos posibles. También de manera simultánea se trata de rescatar –como altares textuales– la combinación de los mismos en el espacio-tiempo dentro del encriptado musical y sintagmático:

⁸⁰⁰-. Vid. Aristóteles: *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1999, pág. 131 y ss.

⁸⁰¹ -. Es algo que se puede rastrear en otros humanistas actuales, por ejemplo, en el blog del psiquiatra y humanista Juan Rojo Moreno <<https://juanrojomoreno.wordpress.com/author/juanrojomoreno/>> y en sus propios libros como *La enfermedad depresiva (conocer y entender la depresión en lenguaje para todos)*, Albatros, Madrid, 2008 y *Comprender la ansiedad, las fobias y el estrés*, Pirámide, Madrid, 2011.

⁸⁰²-. Juan de Dios García: “Panegírico a Vicente Cervera Salinas”, cit., pág. 1.

En 2001 publicó *La partitura*, extenso volumen compuesto a partir de la escala musical de siete notas, símbolo de siete estados en la evolución poética y espiritual. Auspiciado en Argentina por Antonio Requeni, la obra reflejaba su periplo viajero por tierras americanas, desde La Habana a Buenos Aires, y por paisajes italianos [...]⁸⁰³

Vicente Cervera Salinas diseña una melodía⁸⁰⁴ con la que, desde la fácil espontaneidad con la que se comunica y juega en y con el lector, va trazando un barrenado en la esencia de la condición humana; horada con análoga finalidad en los motivos eternos y convergentes en los que el arte poético cifra su actividad a través de los tiempos; lo lleva a cabo desde una amplitud de perspectivas que acogen desde el monólogo íntimo, la prosa poética, hasta una reducción del lenguaje a lo sintético o epigramático, con el que se sirve para trazar el calado de los segmentos configuradores del poemario:

Ante la fluidez y la tersura de sus palabras reveladoras, armoniosamente concertadas, experimenté esa sensación casi física (como la caracteriza Borges) que produce en el lector la auténtica poesía. Recorrí, subyugado, el pentagrama de esta partitura, disfrutando de su acordes y variaciones nunca altisonantes, saboreando los voluptuosos o melancólicos escenarios verbales en los que el amor y el desencuentro, la perplejidad y la nostalgia, constituyen los caminos por los que el poeta transita la misteriosa aventura de vivir.⁸⁰⁵

Como motivo conductor de los movimientos de la partitura, hallamos las siguientes variantes: tanto el humor como la esencialización filosófica⁸⁰⁶, la simbología, o los protagonistas poemáticos de “Tiempo de cigarras”, que son revisitados como un emblema de la disipación y el ocio sin la connotación utilitaria impuesta por la estrechez de la didáctica moral, asociadas también a la sugestión erótica o la superación del dolor. Descubrimos el tono de admonición moral en poemas como “La maldición de la tibieza”, erigido casi como altar transido de invocaciones a la vida como lucha, a la preservación

⁸⁰³ -. Contracubierta de *Escalada y otros poemas*, cit.

⁸⁰⁴-. Denominación pertinente no sólo por el concepto musical con que nombra el libro, sino por su maestría en la utilización de recursos formales asociados a la sugerencia del ritmo, como por ejemplo el encabalgamiento.

⁸⁰⁵-. Antonio Requeni: “Prólogo” en Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 9.

⁸⁰⁶-. Sobre todo en su cuarta sección, “En tu bastión”, págs. 53-68.

de la dignidad, a la creación artística o la protección del amante convertido en paradójico enemigo.

En “Marzo o la voluntad afirmativa” vislumbra, desde su tono cercano y de cierta levedad confesional, el amor concebido como un proyecto de redención personal, que se convierte en un estímulo inconsciente para la conformación del otro. Además, surge la agudeza del sentimiento de culpa por la tristeza, o el original planteamiento del hedonismo como una aproximación más a la caridad humana que al placer. Otros textos remiten a la cosmovisión lorquiana⁸⁰⁷, que lo convierte en paradigma recurrente de otras dualidades dicotómicas (inocencia / madurez, vida / muerte o victoria / derrota), aunque teniendo en cuenta que, tal y como preludió Luis Cernuda⁸⁰⁸, para el poeta la muerte es la victoria, porque se sobrepone a ellos al doblegar las dimensiones físicas.

Junto al amor, el arte se revela como una de las escasas posibilidades de supervivencia, gracias a la fuerza sugestiva de la ficción, aunque en ella acecha el peligro de la pérdida de la identidad⁸⁰⁹; constituye simétricamente un aliento de autoconocimiento, o posibilidad de encuentro en la subjetividad dolorosa del otro.

El texto “La partitura” sentencia el arte como un intercambio humano de entre los tantos posibles que brinda el paradigma de lo creativo, tomando como referente el manantial que brota del hacedor de música y desemboca en el del concertista. Así queda caracterizada la intensidad con la que se vive poéticamente como la posibilidad de convertirse en el co-creador o artista de segundo grado, para dialogar con las costuras más íntimas de cualquier forma de arte.

Por lo que respecta a la literatura, es cantada como genealogía verdadera del ser humano, como ámbito de la inocencia, como la verdadera manifestación de resistencia al dolor; con posteridad resulta la belleza, en la que se cifra la poca eternidad que pueda concernirnos, en tanto nos consumimos al ser también caducifolios⁸¹⁰. Se concibe la literatura como un juego de impudicia, que bendice en la certeza de transformarse en la

⁸⁰⁷ -. “Tigres y palomas” o “duelos de mordiscos y azucenas” del amor como una tensión perpetua entre levedad e intensidad. (Fragmentos del poema “El poeta pide a su amor que le escriba” en *Obras Completas [Sonetos del amor oscuro]*, vol. I, RBA-Instituto Cervantes, Barcelona, pág. 603).

⁸⁰⁸ Vid. Luis Cernuda: “A un poeta muerto (F.G.L.)” [incluido en su poemario *Las nubes* (1936-1940)] en *Obras completas*, Vol. I, introducción y notas de Derek Harris y Luis Maristany, RBA- Instituto Cervantes, Barcelona, 2006, págs. 254-257

⁸⁰⁹-. Recorre subterráneamente el libro un “yo pessoano”, aquel del “todo existió porque existí”, que cifra en la creación y encuentro con el propio yo la condición indispensable para la afirmación de todo lo vivo: un temor a perderlo todo tras malograrse a uno mismo. La idea esta extraída de F. De Pessoa: *Un corazón de nadie. Antología poética (1913-1935)*, edición bilingüe de Ángel Campos Pámpano, Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, Barcelona, 2001. Nos referimos a la parte de Alberto Caeiro, págs. 47-207.

⁸¹⁰-. Vid. “El fiel de la belleza”, pág. 49.

intimidad del amado o, desvirtuando los tópicos románticos más manidos, resalta su condición de *fatum* que cercena la libertad. La finalidad es el destino aceptado que dictamina un anhelo de piedad, para consumarla con dignidad o, en cambio, una formulación de la muerte, como la automutilación del talento o de los dones entregados⁸¹¹.

Existe un hábeas de poemas que focalizan su atención en la naturaleza como depositaria de la memoria, augur y arúspice del futuro inasible, pero, a la vez, símbolo de un presente hecho plenitud; por ello, este emblema se erige con más hondura y riqueza de matices. El acto de aprehensión de este contexto-naturaleza se inicia desde una contemplación estática o al menos serena, que, en íntima relación paralelística con la simetría del pentagrama, se hermana con lo formulado acerca del arte o el amor; por consiguiente, se convierte en alimento o energía revitalizadora de aquello que la suscita⁸¹². Tanto es así que llega a convertirse en una suerte de metáfora del proceso amoroso. Por ello, se viaja del anhelo germinador, por la expectativa ansiosa de la pasión, hasta la consumación con el deseo de morir o enajenarse del propio yo para ser crecimiento en el otro.⁸¹³

La forma en la que Vicente Cervera Salinas aprehende el mundo es una mirada de agudeza (y caridad) guillenianas⁸¹⁴, en la que se acepta la propia finitud como requisito para un logro definitivo de comprensión intelectual, pero ante todo como comunión afectiva con lo vivo que ya forma parte del yo.

El poeta proclama, como máxima existencial derivada de su observación del mundo y de su lectura a modo de comentario de texto, el menosprecio de lo intelectual, el drama de su aplicación a lo abstracto e inmaterial y no al desvelamiento de cuanto nos fascina como sensorial o espontaneidad vital⁸¹⁵. Se gesta así una decidida vocación de dimisión de la lucidez para aminorar el sufrimiento.⁸¹⁶

3.2.2-. Análisis individualizado.

⁸¹¹ -. Vid. "Fuerza", pág. 79

⁸¹²-. Vid. "Árbol de agosto", pág. 31

⁸¹³-. Vid. "La mirada detenida", pág. 21

⁸¹⁴-. Vid. Jorge Guillén: *Mientras el aire es nuestro*, edición de Philip W. Silver, Cátedra, Madrid, 1994 (Letras Hispánicas, 89).

⁸¹⁵-. Vid. "Lo fugaz", pág. 51.

⁸¹⁶-. Vid. "Lo que resta", pág. 45.

En el segmento paradigmático de “La voluntad afirmativa”, Vicente Cervera Salinas vincula la idea general del apartado con la filosofía nietzschesca: emparenta el gran amor que este filósofo alemán prodigó al ser humano con la necesidad de proclamar un sí rotundo a la vida y negar, por ende, los conceptos peregrinos que navegaban por el pensamiento de la cultura occidental (con la intención de erigir como modelo existencial el miedo y el sufrimiento).

El poema que sirve de pórtico inaugural es “Marzo o la voluntad afirmativa”⁸¹⁷: el yo poético interpela-apela a una amiga, que es el lector ansiado como figura cómplice en la co-creación de la obra literaria⁸¹⁸. Por ello, el bardo lo ilustra como el modo de rellenar con música vital la demiúrgica partitura, como ejercicio combinatorio de polos de simetría y variación sobre esa misma cadena sintagmática de hechos que es la sinfonía resultante. Marina Bianchi dice de este poema: “Qui lo scrittore chiede perdono all’amica per i suoi tradimenti e le numerose occasioni in cui ha finto di amarla davanti ai nemici di lei, offrendole in cambio l’amicizia e la sincera volontà di energia, positività e allegria.”⁸¹⁹

Dentro de este primer núcleo temático, “marzo” queda erigido como un tiempo de nuevas treguas, como un volver a empezar: es el punto álgido para dejar atrás todo lo que está empañado por las amarguras de la existencia. El yo poético manifiesta su voluntad de cambio y materializa la promesa de vivir con intensidad y hondura todos los momentos que hay programados en el circuito existencial, y que el sujeto, *res cogitans*, actualiza desde su circunstancia:

Prométeme una cosa.

Durante este mes que hoy comienza

te olvidarás de mis traiciones,

⁸¹⁷-. Apareció también en: Aula de Poesía: *III Antología poética (2000-2002) del Aula de Poesía*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2003, págs. 99-106; Francisca Noguerol Jiménez e Juan Antonio González-Iglesias (eds.), *Epitafio del fuego. IX Encuentro de Poetas Iberoamericanos. Antología en homenaje a José Emilio Pacheco*, Fundación Ciudad de Cultura, Salamanca, 2006, págs. 129-150; Rei Berroa (ed.), *¿Cuándo has visto salir medio sol? Antología poética. XVI Maratón de Poesía “Teatro de la Luna” de Washington*, abril 2008, Colección Libros de la Luna, Santo Domingo, 2008, págs. 111-130; Juan Carlos H. Vera (coord.), *Animales distintos. (Muestra de poetas argentinos, españoles y mexicanos nacidos en los sesentas)*, Arlequín – Consejo para la Cultura y las Artes – Fondo Nacional para la Cultura y las Artes – Sigma Ediciones, México, 2008, págs. 219-222.

⁸¹⁸-. Al ser éste el encargado –siguiendo las premisas del postestructuralista de Umberto Eco y las propias de la Estética de la recepción– de actualizar con la lectura la obra. Umberto Eco: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Buenos Aires, 1999 y *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Tascabili Bompiani, Milán, 2006; de la Estética de la recepción Hans Robert Jauss: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1992.

⁸¹⁹-. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 13.

de mis desprecios, de la impostura
de quererte cuando me alío
a los enemigos que te invaden,
dulce amiga, que te aterran.⁸²⁰

En el segundo núcleo temático, el prestidigitador verbal expone esa voluntad afirmativa de superación y de cambio, así como de metamorfosis ante un escenario, a saber, los otros, las alteridades que por presencia-ausencia configuran la identidad del yo:

A cambio yo te aseguro
que mi voz se escuchará colmada
y que la energía presidirá
todos mis actos, de tal modo
que los otros, en perpetuo desconcierto,
sospechen que todas las zozobras
naufragaron cuando Marzo nos guiñaba
su ilusión. [...] ⁸²¹

En el tercer núcleo temático, observamos las exigencias del poeta a esa otra alteridad dialógico-conversacional, en un tiempo optativo en el que se pauta la superación. Además, en esta estructura es posible rastrear las huellas de Séneca⁸²², ya que subyace la idea de cómo soportar la adversidad:

[...] Acudirás presta
a las horas de tedio, y ese hastío
no hará mella en tu promesa.
Cruzarás las humedades sin pensar
que son la última expresión
de lo maldito, y te mostrarás espléndida
y prendida en el encanto de la piedra
que te guía. ⁸²³

⁸²⁰-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág.17.

⁸²¹-. Ibidem.

⁸²²-. Séneca: *Sobre la felicidad, De la brevedad de la vida, Sobre la clemencia, Ideario, Ciencias naturales*, con prefacio de Germán Cano, El País, Madrid, 2010. Especialmente el primer título, págs. 59-112.

⁸²³-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág.17.

En el cuarto núcleo temático, el yo poético, en el ejercicio de disolución de la identidad continuado, asevera de manera expositiva lo que él piensa aportar para superar de manera exitosa el bache existencial: no sucumbir a la amenaza nihilista y no dejar, por tanto, el timón maniobrado por la desesperación y el desconsuelo. Por ello, subyace la idea de frecuentar la vida:

Por mi parte,
te prometo no descender más al
Sur del desconsuelo, ni frecuentar
las antesalas ominosas de la
desesperación. Vagaré por malecones
y besaré todas las bocas que me
ofrezcan arrebatos. [...] ⁸²⁴

En el quinto núcleo temático, el hacedor concluye con la idea de la vida como periplo existencial (*homo viator*)⁸²⁵; en ese viaje, al modo de Ulises, considera como estandartes vitales la superación de esos hitos como momentos descosidos de la continuidad, a los que hay que venerar por su especial naturaleza y calado:

[...] Y al regreso
me verás elevarlas al altar
de la piedad. Presidirá entonces,
mi dulce amiga, la alegría soberana
nuestros treinta y un rostros de Marzo.
Y en sus noches nuestro pacto
volcará en cantos fecundos su razón
sensible, al proclamar,
tras tantos meses de humedad,
la voluntad afirmativa. ⁸²⁶

⁸²⁴-. *Ibid.*, págs. 17-18.

⁸²⁵ -. Recuerda a “Desembarco en Citera” [englobado en la selección de *Moralidades*] de Jaime Gil de Biedma: “No volveré a ser joven” en *Jaime Gil de Biedma*, con prólogo de Fernando Delgado, El País, Madrid, 2009, pág. 111.

⁸²⁶ -. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág.18.

La estructura responde a una planificación búmeran, ya que reaparece la figura del otro actante conversacional femenino, al que apela y al que insta, para que contemple como en ese futuro aparecerá como acorde de los días una alegría que todo lo impregnará, ya que la lucha nietzschesca posibilita que la fortaleza derroque las adversidades.

Este último núcleo temático tiene una naturaleza perorativa; es posible rastrear un circuito –en el nivel de fenotexto– de interconexión entre todas las partes del discurso, las que se han mencionado y las que ahora en el plano locutivo están apareciendo. Reaparece el pacto como superación y “volcará” remite a tornar / restituir un orden. La razón será la que finalmente se instaure como guía en la partitura, y las sombras quedarán derrocadas: “tras tantos meses de humedad”. Se trata de un verso que remite a un periodo de crisis, donde se cría una vida putrefacta. La razón irrumpe para derrocar con su luz el imperio atroz que las sombras estaban edificando; por eso el último verso habla de la voluntad afirmativa como estado que define al ser en su lucha.

En el texto “La partitura”⁸²⁷, en una primera estructura, el yo poético describe el quehacer artístico-creativo de un organista que se afana en la materialización expresiva de la partitura de su ser, de sus adentros. M. Bianchi también habla sobre el tema de este poema:

Così come l’uomo non deve mai arrendersi, avvisa “Lo spartito”, lo scrittore non deve smettere di creare il suo spartito di simboli che cela un messaggio universale, pur non sapendo se un giorno un artista sarà disposto a interpretarlo o un lettore desideroso di comprenderlo. Deve invece continuare a cercare la musica che dia voce a ciò che apparentemente non si può esprimere e che sappia sedurre appieno lo spettatore.⁸²⁸

Existe un otro, un ajeno, que es a un tiempo espectador y que respira la vida en el dinamismo del movimiento, a la vez que hace copartícipe, en el acto de creación, al lector

⁸²⁷-. Este poema también apareció en: Aula de Poesía, *III Antología poética (2000-2002) del Aula de Poesía*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2003, págs. 99-106; Francisca Noguerol Jiménez e Juan Antonio González-Iglesias (eds.): *Epitafio del fuego. IX Encuentro de Poetas Iberoamericanos. Antología en homenaje a José Emilio Pacheco*, Fundación Ciudad de Cultura, Salamanca, 2006, págs. 129-150; Luis Correa-Díaz (coord.): “Actas del IV Congreso Internacional de Poesía Hispánica y de las Américas, University of British Columbia, Vancouver, mayo 2006” en *Aérea*, n. 9, año IX, Santiago de Chile-Buenos Aires, 2006, págs. CCCXXIV-CCCXXV; Rei Berroa (ed.): *¿Cuándo has visto salir medio sol? Antología poética. XVI Maratón de Poesía “Teatro de la Luna” de Washington*, Colección Libros de la Luna, Santo Domingo, abril 2008, págs. 111-130; José Luis Martínez Valero (coord.): *Poesía en el archivo*, vol. II, Archivo General de la Región de Murcia – Ediciones Tres Fronteras, Murcia, 2009, págs. 195-208.

⁸²⁸-. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 14.

de estas maniobras, al acabar también inserto en el circuito comunicativo. Este estado de exorcismo es planteado como un momento de efusión vital, donde mana y bulle todo lo vivo albergado en el yo o en la dimensión material de la partitura:

Diestras son las manos y veloces, cuando
el organista emprende itinerarios del sonido.
Toda la tensión del cuerpo hace presa en los acordes,
sobre modulaciones, y entre las armonías.
Incluso la presión inquieta de sus pies
hace pensar, al arrobado espectador, que nada
será ajeno; ni una fibra, ni una arteria,
ni siquiera aquella célula que pronta está a expirar
escaparán a su atención febril, que alimenta
y que cautiva en plenitud todo su ser. [...] ⁸²⁹

Dentro de esta primera estructura, es posible ver el fraguado del arte mediante los modelos de literatura especular, puesto que estamos asistiendo al espectáculo-ofertorio de un yo poético que se afana en la recreación de lo que sufre, en tanto conforma como artefacto-poema un ser o una forma para los vacíos existenciales que reclaman de una interpretación posterior.

Es posible hallar la vida como metaliteratura escrita por un hacedor, porque subyace la proyección de la partitura como un esquema demiúrgico; se trata de un circuito prediseñado, que el sujeto, como actante, ha de formalizar en el arte de vivir. Al unísono de la exposición de estas concepciones, aparece otra línea manifiesta, que predica las implicaturas y exigencias que para sí requiere el arte en su ejercicio.

Es un texto con vocación de arte poética, y aparece la figura del artista como un ser que incardina el curso de sus afanes a contemplar lo que nos circunda, con la intención de darle un nuevo sentido más genuino y lírico. Se trata de que la melodía suene y de que la vida bulla en su plenitud e intensidad. Se preludia que sólo el que ha realizado sus trabajos ascéticos previos podrá acceder a penetrar los misterios para así crear la vida:

[...] Lo verás
como el perpetuo esclavo en la aventura que vendrá.

⁸²⁹-. Vicente Cervera Salinas, *La partitura*, cit., pág. 19.

La aventura que trazó otra mano aún más diestra:
partitura hecha de símbolos eternos
y de una entonación universal. Y así, el artista
se aprisiona con el fin de liberar la nota muerta,
el silencioso pentagrama que hace entrega
de sus dones al oficiante consumado.⁸³⁰

En el segundo núcleo temático, hallamos el deseo de que lo precedente se convierta en anáfora de este verso: “No imagino una manera de hallar / una metáfora a mi búsqueda perpetua”⁸³¹. Manifiesta el prestidigitador verbal el anhelo de contaminar de plenitud vital a todo aquello que lo circunda, a sabiendas de que algo grande y con ímpetu de ser explícito mana en los resortes mismos del alma. Para su consecución se exige de una ascética y de una templanza; en definitiva, un saber esperar:

No imagino una manera más rotunda de hallar
una metáfora a mi búsqueda perpetua.
Son las manos que presiento sobre el cuerpo
adormecido. Es la ofrenda, el ofertorio,
el silenciado contrapunto que mi espíritu atesora
y que espera enriqueciendo el pentagrama de mi vida.⁸³²

Como coda final, el fraguador de quimeras plantea la necesidad de la presencia de un espectador, así como la incertidumbre que subyace en estado de entropía. Es necesario saber si advendrá ese lector-cómplice, con el que ha de hermanarse en su búsqueda de lo otro que me define y de lo que me eleva al grado de artista que ha de interpretar el poema, para la realización recursiva del yo:

Sin saber si ha de llegar aquel artista
que interprete, absorba su mirada en mis acordes,
los fraseos musicales que forjé y dejé descritos
bajo claves, armaduras y furtivas variaciones.
A la intensa partitura que inventé con entusiasmo
y con pasión, y que hoy reposa en el atril

⁸³⁰-. Ibídem.

⁸³¹-. Ibídem.

⁸³²-. Ibídem.

de la destreza.⁸³³

En “La mirada detenida” y en su primer núcleo temático, el yo poético se examina a sí mismo en un texto espectáculo que él mismo oficia como un sujeto contemplativo en el duelo y ambición de la disolución de la identidad. Parte de la certeza existente a la hora de concebir la distancia como un sistema que posibilita un enjuiciamiento reajustado de los acontecimientos de manera más mesurada, por ser estos distantes y ser analizados fuera del proceso en el que se gestaron. Sigue con el sendero isotópico de hacer copartípe al lector de las acciones que describe en proceso de *poiesis*.

Esta “metacontemplación” es factitiva gracias a la distancia que se ha creado entre lo que se describe y la ubicación distante del yo en el espacio-tiempo. El rapsoda se testimonia en las labores de regeneración; la finalidad es la de desbrozar las hojas secas, los sentimientos mustios y las vivencias en las que la vida declinó sus filos, mientras aparecen las nuevas ramas que brotan como manantial de esperanza que doblega cualquier amenaza nihilista. Observa su crecimiento para allí hallar el milagro de la vida, la creación de la existencia y la esencialización que surge como necesaria de la aprehensión del fenómeno:

Desprendida de distancias,
se detuvo la mirada para alzar
la maceta de barro con la rosa
que tú me regalaste. Corté los tallos
en que flores blancas y marchitas
dijeron su pronto adiós y retoñaron
ramas verdecidas que anunciaban
inminencias. Observé
su crecimiento orgánico,
la formación de sutilísimas espinas
diminutas, la tierna coloración
terrosa aún en sus hojas puntiagudas,
como si esperarse, en la amorosa observación,
aprisionar aquel momento que la urge
al incipiente ascenso, que es su existencia.⁸³⁴

⁸³³-. Ibid., págs. 19 y 20.

⁸³⁴-. Ibid., pág. 21.

También se palpa la concepción de un contexto distópico, ya que los actantes externos condicionan la actividad del hacedor con desdén. Siempre entroncado con el afán de superación, con el capítulo de reinversiones como acople sistemático a la situación vital y con el estoicismo como base sobre la que rueda la música, la planta⁸³⁵ crece ajena a las tribulaciones hostiles y externas que tratan de coartar sus rumbos. Prospera con el lema de exigir el ser como presencia, y progresa ajena a los deseos y exigencias del yo poético:

[...] Hay quien sonríe sin recato a mis furtivas
ojeadas, delatorias e impacientes,
mientras ella crece ajena
a mi premura codiciosa y exalta
la razón de ser de quien no exige
sino el ser como presencia. [...] ⁸³⁶

En la segunda estructura, el yo cantor concibe el momento en el que el esqueje sea grande y haya completado su circuito de plenitud, porque inventa a partir del ahora:

[...] Cuando
el esqueje haya crecido y vuelva a ser
rosa granada, me hablará su plenitud
de tu partida y desearé haber tronchado
también yo las ramas secas de mis días
para hallar la minuciosa inundación
que siempre escapa a la mirada peregrina. ⁸³⁷

El hacedor, ya inserto en el orbe en disolución del presente, manifiesta ese estancamiento vital, y otea en lo que ha acaecido en la maceta, la alegoría que él anhelaba para su existencia. La inmovilización conecta con el título mismo del poema, la partida, porque habla del vacío que deja ausencia; por consiguiente, el sujeto-actante se ve obligado a planificar nuevos esquemas que gobiernen la lógica de su decurso. Así, al cambiar el contexto y quedar como dádivas lo recibido como metáforas, es el momento de cerciorarse de este espectáculo y de su dimensión real más allá de lo poético. Finalmente, surge la

⁸³⁵ -. Es la metáfora del circuito existencial en el que la vida se expande.

⁸³⁶-. Ibídem.

⁸³⁷-. Ibídem.

necesidad de habitar con sinceridad esta tierra, que exige quitar las ramas secas en las que la vida ya no titila e inundar, con presencia auténtica, esos intersticios, los que quedaron en esta especie de labores de superhombre nietzschesco que el sujeto ejecuta sobre su caudal de vivencias.

En “Cincuenta por ciento”, nos hace partícipes de un autorretrato donde se define como poeta; se trata de un canto convertido en creación y ejecución, en tanto va dibujando una suma miscelánea de eclecticismo, con la intención de describir al lector las fuerzas opuestas que anidan en la esencia de la vertebración del yo. De ahí surge la imposibilidad de la disyuntiva imposible en torno a Proust⁸³⁸ y Dostoievski⁸³⁹.

El trazado de este primer núcleo temático ofrece –a modo de legado– la dicotomía de dos realidades que convergen en el yo actante que las modula. Por ello, se reitera la idea de realizar grandes hazañas existenciales, pero también falta un punto para que lleguen a su consumación definitiva, que propiciaría el éxito. Surge el venero de la insatisfacción, al no poder ver consumados, por falta de proyección, los frutos y dádivas que manan de los grandes trabajos.

Dentro del seno de esta primera estructura, es posible rastrear al poeta poseído según los dones de la manía poética: “Cuando canto un ángel me persuade y me protege”, y también está la noción del fallo en la ejecución. El escaldo queda instituido como un ser que se mantiene expectante y a la espera; aquí el rapsoda ha gestado un autorretrato en clave lírica, al estilo de Manuel Machado⁸⁴⁰ y sus sucesivos y variantes impresionismos, donde se preludia la figura de su yo como un ser que se obstina en imposibles; siempre se mantiene a la espera huyendo así del clamor y la fastuosidad en el replegado interior. A pesar de ello, oteamos a esa figura de eterno espectador que ansía dar el salto, cambiar el trazo, reformularse, porque la dilación se convierte en un cierto punto en agónica: “Las gradas me queman”.

Toda la serie de imágenes centran su fuerzan en un ser que queda varado a un paso de la victoria, donde empieza esa lucha interna en torno al terreno de las certezas y las incertidumbres; éstas de manera entrópica han sido generadas por el propio yo, donde en el presente efervescente se siente un otro respecto al yo brioso de la juventud:

⁸³⁸ -. Marcel Proust: *En busca del tiempo perdido*, 3 vols., con traducción de Pedro Salinas, Consuelo Berges y José María Quiroga Pla, Alianza, Madrid, 2016.

⁸³⁹ -. Fiódor M. Dostoievski: *Crimen y castigo*, trad. de Rafael Cansinos Assens e introducción de David McDuff, Penguin, México, 2015 y *Los Hermanos Karamazov*, traducción de José Laín Entralgo e introducción de David McDuff, Penguin, México, 2015.

⁸⁴⁰ -. Vid. Manuel Machado: *Alma / Ars moriendi*, edición de Pablo del Barco, Cátedra, Madrid, 1999.

Amo a Marcel Proust, pero también a Dostoievski.

Explico con rigor y con vehemencia,
aunque la luz de otra razón me desvaríe
y pierda.

Cuando canto, un ángel me persuade
y me protege.

Mas, de repente, desafino
y queda el solar desalmado y primitivo.

Audacia no me falta,
pero deshojo esperas con la paciencia
del capitán Ahab, del asesino y la ballena.

Eterno espectador, las gradas me queman.

Siempre a un paso de entonar el "gaudeamus",
despierto antes de haber dormido

y bailo hasta la madrugada,
cuando el adolescente expira sobre el lecho
de sus fuerzas.⁸⁴¹

En el segundo núcleo temático, el rimador afirma “delirar es mi pasión”, y debemos inferir que está esculpiendo de manera sugerente los trazados del arte poética, pero también está prefigurando una actitud vital. En este mismo apartado agrega una segunda idea: la del delirio cartesiano⁸⁴², al someter los devaneos del pensamiento por el filtrado de la razón. Se trata de un espíritu romántico, pero cribado por el academicismo del Neoclasicismo, o por el eje reflexivo de los parámetros que dictó la Generación del 98. Este modelo de arte poética ambiciona una fusión entre la geometría (perfil cubista), la mirada oblicua (actitud ensayística) y el estatismo propio de la filosofía como inacción y arte estático.

Dentro de esta misma estructura, aduce la etiología que motiva este quehacer: el yo poético, como si se tratase de un auriga (inmortal) da forma al torrente (potro) imaginativo y vital, de ahí la idea de invertebrado. El foco temático anida en la base de que la razón refrena el cincuenta por ciento de los lugares a los que el quehacer poético podría llevar al yo. Por ello, traza las distancias del salmo al incendio, del incendio al leño, del estigma a una derrota, para dar cuenta de que subyace un destino señalado:

⁸⁴¹-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 22.

⁸⁴² -. René Descartes: *Discurso del Método*, Alianza, Madrid, 2011.

Delirar es mi pasión,
 y mi pasión se acoge, cartesiana, a los delirios
 y los concreta en sensatez.
 Busco el perfil cubista que aprisione
 la mirada oblicua y la de piedra,
 pues cabalgo sobre el potro invertebrado.
 Siempre a un salmo del incienso,
 del incendio a un solo leño,
 del estigma a una derrota.
 No ha de ser voraz, sino certero
 mi entusiasmo. Y he de pintar el humo
 y omitir la matemática sublime
 y la perversa. El beso clandestino
 se congela entre mi ropa
 y adolezco de placer en la lujuria
 y estremezco los conceptos de temblor,
 y los tiño como esclavos o cautivos.⁸⁴³

En el tercer núcleo temático, incide en la necesidad de un entusiasmo controlado; se reitera en el procedimiento constructivo de acumulación de imágenes, que construyen un ser que, como buen auriga, timonea su vida —a modo de virtud aristotélica— controlando el equilibrio entre razón y pasión. Es la conclusión: aceptarse de manera estoica, porque en ese punto encuentra su álgebra, es decir, en realizar y ser contenido de manera existencial y creativa:

Principiante en humedades. Viejo ya
 de solidez, así me veo.
 Al cincuenta por ciento de mis cuentas.
 Al cincuenta, ya lo veis, cuadran
 mis fuerzas.⁸⁴⁴

⁸⁴³-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., págs. 22 y 23.

⁸⁴⁴-. *Ibíd.*, pág. 23.

Todos los momentos arrebatados y no contenidos causan una sensación de indiferencia, aunque el escaldo se proclama consciente a la hora de asumir que esa filosofía le impide llegar a la plenitud; se trata de la proyección de la vida en torno a un ecuador tántrico.

En la praxis poética de Vicente Cervera Salinas, hay una intención de dibujar y desdibujar, para hacer retratos que diluyen la personalidad individual y poética; éstos paradójicamente nos acercan al abismo de la esencia que vertebra lo sustancial del yo. De este quehacer tan cerveriano se deja entrever el juego con la identidad, sus definiciones y las alteridades que están también dentro del paradigma. Así los otros que ambiciona ser (deseo) y la realidad en la que queda doblegado (ὄντος) son la fuente de la dinámica de estas tensiones. Por consiguiente, contempla perfiles de los otros de uno mismo⁸⁴⁵ que lo definen en el arte como reconstrucción que redefine, creando así una cadena sintagmática de “yoes”, frente a lo que es el paradigma identitario que contiene al yo y sus los otros.

En “Las mentiras que me cuentas”, el yo poético busca crear una alteridad conversacional con el receptor: el vate interactúa en los circuitos del bifrontismo conversacional con el narratorio desde el punto de vista pragmático-lingüístico.

En el primer núcleo temático, el poeta cimenta la idea –en términos lingüísticos– de las mentiras como un hiperónimo de las proezas, que serían el término hipónimo. En el punto de anagnórisis existencial, el yo poético se afana en saber por qué se ha entretejido la vida con falsedades. ¿Dónde está la etiología de mentir como *modus vivendi*? ¿De dónde ha surgido la necesidad de construir la vida con tejido irreal? ¿Cuál, entonces, es la verdad que late y muere tras la mentira?:

Cuéntame tus mentiras
cuéntame todas tus mentiras
y tus proezas.
Cuéntamelas. Hazme saber.
Hazme saberlas.
Si tus mentiras pautan días
y los trabajos no te abandonan
por tus mentiras o tus proezas,
cuéntame las horas que te sentiste

⁸⁴⁵ -. Vid. Carlos Marzal: *Los otros de uno mismo*, edición de Luis Bagué Quílez, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 2009.

desposeída de todo cuanto no fueran
las mentiras que me conteste
un bello amanecer, que no dormías.⁸⁴⁶

En el segundo núcleo temático, el yo lírico, siempre en tono apelativo, analiza la mentira y su sistema malsano de reproducción; el soñador de quimeras erige el trazado de la farsa en torno a la gravedad que implica un modelo funcional que se retroalimenta de la misma putrefacción que degenera. Esto conlleva una vida al margen de la libertad, porque subsiste la necesidad de esconderse de la luz que irradia la verdad sobre las sombras de la historia:

Dime de qué materia engañosa
se alimentaron sus hormonas y tus células
y cómo se expandieron por las arterias
hasta trabarse en facciones de falaz
identidad. Cómo se esconden en la voz
que repercute desde el miedo y el temor
de abandonarte y de sumirte sin ellas.⁸⁴⁷

En un segundo subapartado, el poeta apela, desde la rigidez del tono ex-cátedra y desde los condicionantes propios de la advertencia en la conversación, para pautarle a esa otra alteridad que, si sigue delineando su vida en torno a esa directriz existencial, descenderá en la escala de falsedad (vivir arropado de máscaras) y en la asunción de unos valores ético-morales.

Enunciar así la verdad y sus condicionantes propicia que el yo revele que se dirige a un ella desde la libertad como sistema de no coacción; ella es esclava, porque necesita de sus simulaciones para sobrellevar el curso de la existencia que vapulea. Vemos la transformación del yo poético en actante conversacional y en medio de cultivo (amargo paladar): se trata de la noción de estar siempre preparado para escuchar (pañó de lágrimas), y de reinventarse en tanto se soporta estoicamente esta farsa que acaece en lo que le circunda; se erige como un confesor con el que expiar sus culpas. Por ello, el proceso comunicativo ha sufrido otros nuevos desvelos: se ha convertido en oyente el propio emisor:

⁸⁴⁶-. Vicente Cervera Salinas: *La Partitura*, cit., pág. 24.

⁸⁴⁷-. *Ibíd.*, pág.24.

Y déjate con su peso descender
para sentirte arrojada al falso lecho
donde adornas tus oraciones.
Abandónate a la niebla del engaño
para luego remontarte sin temblores
y saber que yo te escucho.⁸⁴⁸

En el tercer núcleo temático, el hacedor se consagra en sus señas de identidad: el yo como medio de cultivo en el que se propaga la mentira que habita en cuanto le circunda; mientras que el tú abona potencialmente el medio de cultivo con podredumbre, en tanto le está dando forma. Es un proceso osmótico-alegórico de lo que implica vivir a nivel consciente, e ir contaminándose y depauperizándose en el ejercicio del existir para poder realizarte, aunque se pauté la asunción de este fracaso como sistema de eficiencia:

Soy el amargo paladar que te hace
descubrirte inmensa y libre
con tu cuerpo hecho saliva
en las mentiras que me cuentas.⁸⁴⁹

En “Preciosa piedra”, el yo poético ha seleccionado con maestría el paratexto textual; reconocemos los rasgos apreciativo-subjetivos que el poeta ha instilado en el objeto son los que se encargan de propiciar la sacudida vital en un punto más allá de lo que acontece en el *hic et nunc*, y lejos del dolor para aseverarnos que estamos enteramente vivos; se trata de una llamada de atención.

En el plano de la macroestructura textual, hemos sorteado la descripción de un momento de sacudida vital –personificada a través de la piedra–, con la forja del anhelo perenne de que ocurra lo que se describe en la existencia del yo, para colmar al amado y completar el sentido identitario de su propia alma.

Dentro del primer núcleo, hallamos una comparación entre piedra preciosa y el corazón. Se trata de una equiparación de planos entre el golpe de esa singular roca, que sacude lo vivo fuera del dolor, para aseverarnos que estamos en el nivel de consciencia y

⁸⁴⁸-. Ibídem.

⁸⁴⁹-. Ibídem.

que sufrimos enteramente vivos. Por otro lado, hallamos el corazón, como elemento metafórico-metonímico del sentir, donde se constata que éste se retroalimenta de esta misma mecánica, porque llena de vida e inunda de plenitud a la alteridad del amado, protegiéndolo y siendo la fragua de sus quimeras:

Como la piedra que cae
lejos del dolor, así mismo
vierte el corazón infinitas
prendas y regalos en el alma
del amado, sin causarle sobresaltos
y amparando sus quimeras. [...] ⁸⁵⁰

En la segunda estructura, de talante explicativo-catafórica, el vate confecciona una descripción con la que dar cuenta de todo el proceso que de manera germinal se insinuó. Las ondas invisibles se metamorfosean en coraza protectora y son el antídoto contra el vacío que traza la duda. En una estructura paralela, el yo poético asevera que ese golpeteo / chisporroteo existencial conduce hacia la libertad. Posteriormente, insiste en que el nivel de consciencia aumenta cuando el sujeto se siente guarecido. Hay, por tanto, una plenitud: se trata de un proceso asociado al torrente vital (el fruto es la fuente, el manjar más exquisito). La vida que brota y posibilita crear: “las palabras alcanzan su laurel”. Es el momento cenital de realización y coronación:

[...] Sus ondas
invisibles lo resguardan del tropiezo
y de la duda. Lo hace libre
y lo despierta, sin causarle
sobresaltos. Reconoce sus efectos
cuando los objetos han hallado
su lugar, cuando el peligro se refugia
en el arcén, cuando el fruto
es en la fuente el manjar
más exquisito, y cuando las palabras
establecen el laurel de la victoria. ⁸⁵¹

⁸⁵⁰-. *Ibíd.*, pág.25.

⁸⁵¹-. *Ibíd.*

La tercera estructura está vinculada con la primera, por su disposición búmeran, al estar interconexiónada intertextualmente y también paratextualmente. Aquí el hacedor, dentro de las dimensiones de un tiempo optativo, manifiesta su anhelo perenne de arrojar, con una honda, esa piedra preciosa, para que se realice lo que antes se ha anunciado de manera procesual y descriptiva. El fin es el de formar parte de la alteridad amada, que le otorga el sentido existencial, porque él es consciente de que amar al otro te colma en realidad a ti, puesto que todo revierte dadivosamente.

Oteamos un espíritu humanista y cristiano en aprehender para compartir, a través del motivo de aviso para caminantes. Para ello sigue la máxima de Francisco Giner de Los Ríos⁸⁵², que decía que el saber es algo que hacemos entre todos. Siempre hace partícipe al lector, aunque la pura referencialidad remite a la roca como objeto mencionado y llamado a cambiar el curso de la dinámica existencial, en la que el poeta queda reflejado como un deudor que aprehende de todo cuanto le rodea. Este mismo tópico también existe en Francisco de Quevedo⁸⁵³:

Músico llanto, en lágrimas sonoras,
llora monte doblado en cueva fría,
y destilando líquida armonía,
hace las peñas cítaras canoras.

Ameno y escondido a todas horas,
en mucha sombra alberga poco día;
no admite tu silencio compañía:
sólo a ti, solitario, cuando lloras.

Son tu nombre, color, y voz doliente
señas, más que de pájaro, de amante;
puede aprender dolor de ti un ausente.

Estudia en tu lamento y tu semblante

⁸⁵² -. Idea que aparece diseminada en la obra de Francisco Giner de los Ríos: *Obras selectas*, edición de Isabel Pérez-Villanueva Tovar, Espasa Calpe, Madrid, 2004.

⁸⁵³-. Francisco de Quevedo: “Amante que hace lección para aprender a amar de maestros irracionales” en *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, pág. 339.

gemidos este monte y esta fuente,
y tienes mi dolor por estudiante.⁸⁵⁴

En cambio, en el tercer núcleo temático Cervera Salinas escribe:

Así mismo, quiero lanzar
con ímpetu mi onda
para que caiga, preciosa piedra,
en la distancia del dolor
y poder, al fin, hincarme
al corazón del bien amado
y ofrecerle, jovialmente
lo que de ti hube yo aprendido.⁸⁵⁵

Con el texto “Entretanto”, el escaldo erige un poema antielegíaco, aunque se revela como un trasunto para plasmar la certeza de que sólo el paso de tiempo nos otorga una perspectiva existencial y algebraica del espectáculo contextual. Este ofertorio nos lo brinda la naturaleza, en tanto envejecemos perseverando en nuestros afanes por construir un mundo mejor, donde soñar al menos sea una posibilidad. De ahí que envejecer y el acto de contemplar para aprehender se desarrollan a un mismo tiempo.

En el primero núcleo temático, el fraguador de quimeras testimonia la degeneración, ya que el tiempo somete a las cosas, al estar inmersas en la naturaleza transitoria como principio de regeneración:

Entretanto, desvanece el vil quejido
que en otro tiempo fue canción
y alaba el suave acento de un grillo
que perdió vida y caudal por ser
cálamo nocturno y fe estival.⁸⁵⁶

⁸⁵⁴-. Isabel Paraíso dice: “[...] Barrocamente Quevedo da la vuelta al planteamiento petrarquista: no es la naturaleza quien se condeula con el dolor del poeta, sino éste quien escucha a la naturaleza su sentimiento amoroso y aprende modestamente de ella”, en *El comentario de textos poéticos*, Júcar, Gijón, 1988, pág. 59.

⁸⁵⁵-. Vicente Cervera Salinas: *La Partitura*, cit., pág. 25.

⁸⁵⁶-. *Ibíd.*, pág. 26.

En el segundo núcleo temático, el hacedor tematiza su atención en el arte de afrontar el envejecimiento con una templanza que implica una actitud vital de superación, con el fin de celebrar la vida en sí. El pulso de la existencia ha de estar regido por un destino dadivoso, en el que se palpe como mana la vida. Para conseguirlo se exige estar plenamente aferrado a ella, en armonía, en tanto seguimos el curso zigzagueante del declive como sistema tántrico:

Si desalojas la ceniza y haces
fronda en el celaje, alcanza
la fortuna que te brinda el viento
en tarde de Agosto y amarillo. El curso
agita un dios cercano, que no alcanzaste
entonces a adorar. Tu faz imita
su hermoso ímpetu y haces conjuro
sobre el junco y la azucena. [...] ⁸⁵⁷

Para la configuración del tercer núcleo temático, el cantor adopta ahora un tono y talante más reflexivo en torno a las preguntas retóricas. Así, vivir, como arte de lidiar con el tiempo presuponiendo nuestra derrota y resignación, implica habitar *Cerca de la herida*, como en Rafael Escobar⁸⁵⁸: se trata de morar con sinceridad preclara esta tierra, aunque siendo consciente del dolor que entraña el ejercicio conciliatorio con la propia consciencia, como sistema de aprehensión de cuanto nos circunda. Una subsistencia auténtica implica circundar la verdad y asumir el dolor con entereza, como algo necesario que se deriva de la mecánica misma del proceso en el que se está gestando. A modo de conclusión, hallamos la polifonía intertextual; la finalidad de su uso es la de hacer copartícipe al receptor en el nivel pragmático de la legitimidad verídica que se deriva del poema. También es el trasunto de un testamento y un cenotafio que el yo lírico ha querido dejar para el devenir, en el que se asevera que se fue feliz porque hubo fusión y conciliación:

[...] ¿Qué es
el pensar, sino el umbral de la amargura?
¿Y qué lo puro, si renuncia a su verdad?
Entre labios que apostrofan

⁸⁵⁷ -. *Ibíd.*

⁸⁵⁸ -. Vid. Rafael Escobar Sánchez: *Cerca de la herida*, Tigres de papel, Madrid, 2014.

y preludian dulces síncopas de labios
consagra y persevera. Tu luz es
pérdida del planto. Entre albores
y delicias. Entre vértigos y albricias.
Entretanto.⁸⁵⁹

En tono de aviso para el devenir de los peregrinos, el yo poético apela para que se siga la senda de la perseverancia y para la consagración vitalista del instante. Su ambición es que se seleccione lo relevante en las cadenas sintagmáticas de recuerdos, para que confeccionen la labor de un yo íntegro. Surge la idea focalizada de la antielegía, donde existe la disyuntiva entre lo que, por un lado, nace y causa el placer de todo lo que adviene; se trata de una realidad celebrativa. Por otro lado, se halla el encaje desestabilizador que propicia todo el caudal de vivencias con sus vaivenes y distorsiones en la lógica del circuito existencial. Son los hechos memorables los que han de timonear en la existencia, para doblegar los capítulos sombríos que cercenan los márgenes de lo correcto.

El segundo movimiento, con el que Vicente Cervera Salinas ha querido organizar la partitura como dimensión ulterior de las vivencias aprehendidas por el yo lírico, está relacionado con otra de las preocupaciones recurrentes: la impostura, que también aparece en *El alma oblicua*. Sin embargo, el ejercicio de la metamorfosis lo focaliza en torno a la no asunción de un rol al andar aturdido existencialmente. El título del aparatado es “La Maldición de la tibieza”.

En el texto homónimo, el hacedor busca a alguien a través del circuito especular, para que se defina, junto a él, existencialmente en la asunción de un rol que permita clarificar el destino y sus caminos a recorrer. Marina Bianchi habla sobre este texto:

Con questi presupposti, le liriche seguenti racchiudono consigli, spesso rivolti direttamente a un tu, che rinforzano l’incitazione a non arrendersi. Così “La freddezza maledetta” suggerisce di agire con veemenza, passione o emozione secondo quanto richiedano le circostanze, di alternare sentimenti positivi e negativi, ma sempre con intensità, perché senza le morti non ci possono essere rinascite: se per evitare di incorrere nelle prime si eliminassero anche le seconde, esisterebbe solo la fredda indifferenza.⁸⁶⁰

⁸⁵⁹-. Vicente Cervera Salinas: *La Partitura*, cit., pág. 26.

⁸⁶⁰-. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 13.

Formalmente es posible hallar dos núcleos temáticos que se ajustan a las dimensiones de las dos estrofas que lo constituyen. En la primera estructura el prestidigitador de mundos manifiesta su voluntad por incardinarse hacia la comunión con esa alteridad anhelada; esto no supone una losa que transforme nuestro camino en una penitencia, sino que en el proceso de hermanamiento se busca un funcionamiento leve y sin estridencias en el arte de vivir. Por consiguiente, al igual que aceptas lo perenne, estás obligado a concebir la muerte como algo que forma parte de tu esencia. Esto sería el deseo que formaliza en primer lugar: “Que la tierra te sea leve. / y que leves, el aire y la luz y / las distancias, leves te sean”⁸⁶¹.

Dentro de este mismo núcleo temático, hallamos el deseo que exterioriza en segundo lugar: el yo poético insta a su caro lector a asumir la vida como una lucha contra lo animadverso que se manifiesta en lo contextual interno y externo; hay una necesidad de defenderse contra lo circundante que se concibe como hostil, porque está escrito en los roles programáticos que vienen pautados en el instinto. Ajústate, pues, a tu definición y se sincero: “[...] Que ante el enemigo saques la uñas / y los dientes te sean emblema / de la fuerza y del instinto / que te dio quién sabe quién.”⁸⁶²

El tercer deseo –inserto en primer núcleo temático– es aquel en el que el vate insta a su lector a que fragüe un amor en el que se sienta cumplido. Ha de otorgarse a sí mismo una definición, puesto que ha completado a la otra persona en el ejercicio de autorrealizarse a través del hermanado con la alteridad que nos concreta. También se le exige que aprenda a intercalar la pasión y el sosiego como variantes de un mismo emblema, y de una misma definición regida desde un centro conductor:

Que al amar te adornen las guiraldas
de la efímera belleza, y al arrojo
de abrazarte un cuerpo ardiente
seas lava y mineral, seas la espada
que en la espalda clava el filo
sin veneno. [...] ⁸⁶³

⁸⁶¹-. Vicente Cervera Salinas: *La Partitura*, cit., pág. 29.

⁸⁶²-. *Ibidem*.

⁸⁶³-. *Ibidem*.

Para cerrar este primer núcleo, el yo poético aboga por una existencia en la que la fortuna medieval ruede a nuestro favor y nos sea propicia; allí la suerte ayudaba a los audaces⁸⁶⁴. Hallamos la necesidad de ser honesto consigo mismo, y la obligación de ser habilidoso socialmente, puesto que respetar el comportamiento de los demás es un requisito para ser aceptado, como ocurren en la mecánica misma del funcionamiento de los signos de un sistema. Es deontológico crear una música vital entonada y afinada, respetando las directrices de lo humano y social dentro de la mecánica que fija la partitura como destino. Hay siempre una tendencia a la naturalidad:

[...] Que el azar te sea propicio,
que los hombres te saluden sin esfuerzo
y la armonía de tus gestos
nunca pueda abandonarte,
ni te pudra ni te pierda.⁸⁶⁵

El segundo núcleo temático –teniendo como punto de fuga en el horizonte el ejercicio de la creación musical– está concebido con una estructura de simetría respecto al primero. Sin embargo, hallamos las respectivas modulaciones que exige el devenir de la melodía en tanto se desenvuelve. El primer verso aparece inserto como un elemento anafórico que será explicado de manera ulterior en el resto de rimas que configuran la segunda estrofa: “Mis deseos son tu vida en la mudanza. / Vida y muerte que no falten en tu vida.”⁸⁶⁶

El yo poético manifiesta el primer anhelo, al rogar a su interlocutor que se comporte en su vida como si fuese la praxis de un ensayo de la sinceridad, en la que se fluya hacia delante, pero sin deberle nada a nadie. Te requiere para que huyas de la artificialidad, y que te ajustes siempre a tu definición inicial, respondiendo al principio del decoro en el que el actante desarrolla una acción dentro de un sistema solidario: “No fatigues la súplica del poderoso / ni ensayes la virtud de quien siempre / se arrodilla. [...]”⁸⁶⁷

En ese arte de la apelación y los anhelos, se nos insta a que ejercitemos el curso de la vida en torno a la felicidad, aunque siendo conscientes de las sombras que nos acechan, y

⁸⁶⁴ -. Es una paráfrasis de Publio Virgilio Marón: *Eneida*, Luarna, Madrid, S.F., Libro X, Verso 284, pág. 441 <<http://www.ataun.net/BIBLIOTECAGRATUITA/Clásicos en Español/Virgilio/La Eneida.pdf>> (6-10-2017).

⁸⁶⁵-. Vicente Cervera Salinas: *La Partitura*, cit., pág. 29.

⁸⁶⁶-. *Ibidem*.

⁸⁶⁷-. *Ibidem*.

sin dejar que dobleguen nuestra voluntad: “[...] Que no dejes de entonar / la loa, ni los días te hagan olvidar / el encono amargo de la mórbida elegía.”⁸⁶⁸ Es una estructura reiterativa de anhelos que expresan voluntades, con el fin de crear un arte poética del vivir y un ejercicio sobre cómo entonar los ritmos de la vida. Así cantar implica vivir la partitura como discurso polifónico e intertextual y, por ende, rico al ser completo y poroso a la vez que mestizo. Es la porosidad cultural como metáfora de los dones y las riquezas:

Que al cantar seas voz de plenitudes
y te arrullen melodías que aprendiste
en el amigo Brahms, arqueado en los
violines, flexible astucia de gato,
en la abierta inexistencia de lo estulto.⁸⁶⁹

Con el cuarto anhelo manifiesta aceptar la realidad y no caer en los vacíos existenciales: “Que no hayas de extrañarme, / ni enviarme tus misivas arrancadas / de un retoño de melancolía”.⁸⁷⁰ En el quinto anhelo nos pide que asumamos cuanto antes que “viviendo todo falta, pero que muriendo todo sobra”⁸⁷¹. Siéntete lleno de vivencias, porque es lo único que te sobrevivirá y te llevarás: “Que te sea leve, y fecunda te devuelva / a la vida la tierra que inclinó / tu voluntad de posesión.”⁸⁷²

Añádase que, sumados los cuatro anhelos del primer núcleo y los seis del segundo, conforman un doble pentagrama (acordes y melodía), a la vez que conforman un decálogo en el que se insta a que seas lo que seas, siempre dirimas ser algo auténtico de acuerdo a los principios de virtud, medida y decoro pautados: “Que seas tal vez hielo, tal vez llama, tal vez escalofrío.”⁸⁷³

Como conclusión plasma el anhelo de que jamás caigamos en la impostura, y que la melodía siga repiqueteando —en el ejercicio de configuración de la partitura— de acuerdo a estas leyes de la armonía. Éste es pues su decálogo de principios: “[...] Y que nunca, y que jamás conozcas, / bello arco de melodías, / la maldición de la tibieza.”⁸⁷⁴

⁸⁶⁸-. *ibidem*.

⁸⁶⁹-. *Ibid.*, pág. 30.

⁸⁷⁰-. *Ibidem*.

⁸⁷¹ -. Lope de Vega: *La Dorotea*, edición de Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 1987, pág. 295.

⁸⁷² -. Vicente Cervera Salinas: *La Partitura*, cit., pág. 30.

⁸⁷³-. *Ibidem*.

⁸⁷⁴-. *Ibidem*.

En “Árbol de agosto”⁸⁷⁵, el mes estival queda descrito como un territorio distópico y hostil para la esperanza, que mana a través del verdor, ya que la pasión amorosa fenece por lo retratado. El yo poético asiste a la contemplación de un árbol que rememora en el tiempo, y que es el símbolo de una pasión o el estado de su ser actual. Esto le permite cerciorarse de que sobre lo que fijaba la atención sólo queda la desolación de la quimera⁸⁷⁶. El propio difuminado, que en la lírica opera entre sujeto y objeto, propicia el retrato de un yo desvencijado, una suerte de presencia espectral.

Dentro del primer núcleo temático, subyace la presencia del *tempus fugit*, gracias a esa dinámica del antes que se perpetúa como eco en el ahora. Se legitima a modo de pátina los entes que han quedado metamorfoseados en presencias, a las que hay que vestir existencialmente en el arte de actualizar con vida. Se trata de objetos que circundan al yo, que han portado la vida, pero que se han convertido en un árbol despojado de savia, desposeído de la esperanza:

Atraído por su silueta,
lo reconocí tras años de miradas
sin relieve. Y hoy, a la anochecida,
no me sobresaltó ni pretendí hundirme
en juegos vanos. Se elevaba,
eso sí, sin arrogancia, pero con pureza
y serena majestad. Ni una hoja,
ni un atisbo de verdor lo adornaban.
Seco y vivo a la vez. Erguido,
estilizado en la figura que recorta
su grosor en cada tramo de madera
silenciosa. [...] ⁸⁷⁷

Dentro de este primer núcleo temático, oteamos la idea de la contemplación estática, que no extática, que se ejercita como una reflexión. Así el ejercicio mental, de calado inspiratorio-poético, crea con recuerdos lo vivo o mediante la ensoñación misma.

⁸⁷⁵-. También lo hallamos en la *La puerta falsa*. Revista de la Asociación de Escritores y Artistas, Murcia, n. 3, año III, febrero 1997, pág. 6.

⁸⁷⁶-. Vid. Luis Cernuda: *Las nubes / Desolación de la quimera*, edición de Luis Antonio de Villena, Cátedra, Madrid, 2009.

⁸⁷⁷-. Vicente Cervera Salinas: *La Partitura*, cit., pág. 31.

En el segundo núcleo temático, el bardo proclama el deber de llenar el tiempo de instantes, con la intención vital de que no haya fragmentos temporales descosidos de la continuidad: “árbol traspasado de nosotros”. El yo queda descrito como alguien que irradia, frente a la distopía y sobre ella; es el árbol que creció, y el que ha quedado como muestrario de resquicios que remiten y presagian lo agorero. En sí es un emblema de lo que es la vida contemplada desde ese punto:

[...] No me turbó una llama
de emoción. Fue la claridad de su
presencia, ante una casa
oscurecida que de pronto se habitó
por dos paseantes que observaban
lentitud. Colmar de instantes
el tiempo, eso fue aquella figura,
árbol traspasado de nosotros,
que crecías sin que yo te alimentara.
Que cegaste mi pasión con tu piedad.⁸⁷⁸

El siguiente poema es “En el museo”⁸⁷⁹; este paratexto sirve para ilustrar la predilección por los ambientes locativos, como en Manuel Machado⁸⁸⁰ y en el propio *El alma oblicua*, donde es además el lugar de convergencia de mundos, prismas, cosmovisiones, pensamientos, artes y personas.

Está temáticamente circunscrito a la idea de la configuración de la identidad del poeta, donde surge la necesidad de encontrarse con sus los otros de uno mismo, que quedaron varados en las costuras del tiempo; con éstos además existe un capítulo de correspondencias en la obligación de “ubicalizar” de nuevo la lógica existencial.

El primer núcleo temático es una estructura anafórica en el nivel de fenotexto textual, donde hallamos la pseudopregunta retórica y, con posterioridad, plasma la correspondencia. Reincide en esa noción y, por oposición, cataloga dentro de este muestrario el resto. Como en la última etapa de Eloy Sánchez Rosillo⁸⁸¹, halla la certeza en la consumación de unos

⁸⁷⁸-. Ibídem.

⁸⁷⁹-. También apareció en Francisca Noguerol Jiménez e Juan Antonio González-Iglesias (eds.), *Epitafio del fuego. IX Encuentro de Poetas Iberoamericanos. Antología en homenaje a José Emilio Pacheco*, Salamanca, Fundación Ciudad de Cultura, 2006, págs. 129-150.

⁸⁸⁰-. Vid. Manuel Machado: *Apolo: Museo...*, Ulan-Pres, California, 2012.

⁸⁸¹-. Los libros que van de Eloy Sánchez Rosillo: *La certeza*, Tusquest, Barcelona, 2005, hasta Eloy Sánchez Rosillo: *Quién lo diría*, Tusquest, Barcelona, 2015.

pasos, gracias al capítulo de correspondencias bilaterales y a la reciprocidad en la configuración identitaria:

¿Será vivir estar así?
Indiferente a cuanto indiferente es
y pleno en cuanto a plenitud.
¿Será esto vivir, y lo demás
vanidad? En cada paso me tropiezo
con lo cierto. En cada decisión
me sé y me reconozco.
En cada recuerdo, te recuerdo.⁸⁸²

En el segundo núcleo temático, el poeta se testimonia como un espectador de los demás, que andan aturridos en su devenir. Ejecuta la maniobra de la pregunta retórica desde una posición de integridad, al sentirse colmado vitalmente; adviene por ello el capítulo de reencuentros como arte donativo de correspondencia, de autocompletarse con sus alteridades, con las que se hermana porque forman parte sustancial de su definición:

Si los demás se agitan, bullen,
torpes se mueven sin saber qué buscan,
sin hallar encuentro,
¿seré este sentir –colmado
el vaso y debido el beso-
aquello que buscaba,
y se perdió en el ligero paso?⁸⁸³

En el tercer núcleo temático, el escaldo desde la posición de eterno espectador, en el banco del museo, expone que todo aquello que consigue aprehender forma parte de su ser; lo demás, en cambio, pasa desapercibido por entre el caudal de vivencias y fenómenos. Además, arguye que “y vibra”, para dar cuenta de que bulle la vida en todas aquellas cosas con las que osmóticamente se ha reencontrado, puesto que en estas ha hallado parte de su ser y de su definición. También concibe este proceso de anagnórisis existencial como una

⁸⁸²-. Vicente Cervera Salinas: *La Partitura*, cit., pág.32.

⁸⁸³-. *Ibídem*.

manifestación de la anamnesis platónica, donde el alma, dentro de los confines de esa ascética, camina hacia la verdad:

En este banco, en el museo,
cuanto me rodea que no advierto
es fútil y banal,
y solamente lo que capta mi mirada
impacta y exalta. Y vibra.
En cada gesto, gesticulo como yo.
En cada quietud, venzo el momento
que se dona y que se da.
Nada se va.
En cada recuerdo, me recuerdo.⁸⁸⁴

En el texto “El Reposo”, aprehendemos el reencuentro y la paz que este hecho paratextual trae consigo: aparece la memoria como un sistema que posibilita la resurrección / reconstrucción de recuerdos que permiten al sujeto “presentizar” y presentir realidades que lo han de auxiliar como brújula existencial. El reposo es la etiología y consecuencia que mana del estado de ubicación en el sendero de la vida, ya que se sabe de y hacia dónde se va; sólo así se pueden superar los límites que traza el aturdimiento nihilista. Hay valores que son perennes a la hora de timonear en el circuito de la experiencia, porque son señeros dentro del orbe de lo certero.

El primer núcleo temático posee un valor locativo, pero a la vez subyace una atmósfera de vaguedad, puesto que se pauta el trazado de un viaje que comienza como incorpóreo (trabajo mental). Hallamos las proyecciones y direcciones de la memoria, en sus afanes en el presente de rescatar los asideros vitales de siempre, que posibilitan el acople de los parámetros armoniosos de la partitura:

Al fondo de lo inmerso
y vertical, se hunde la memoria
de lo que siempre he visto
estío tras estío
como el secreto confiado

⁸⁸⁴-. Ibídem.

que el tiempo me permite
compartir con todos ellos.⁸⁸⁵

Entenderemos que “inmenso y vertical” remite a los abismos a los que hay que descender para conseguir efectuar esta maniobra. Es un viaje por y a través del tiempo, para reubicar objetos señeros en el espacio. Recuerda al proceso de la filosofía platónica, en el cual el alma peregrina ha de realizar ese éxodo para llegar a conquistar la idea de belleza que es en consecuencia la verdad. No obstante, ésta puede aparecer personalizada a través de esta ascética mental en la presencia de algún ser.

El segundo núcleo temático está erigido sobre la base de la descripción: plantea el yo poético que el acceso a la verdad supone un modelo de reubicación, donde existen las jerarquías que custodian la idea cenital. Los sentidos, como mecanismos de orientación previos y de interconexión entre las realidades de planos distantes, atisban esos latidos de lo que se presiente, y actúan como emisarios del alma en este trazado ascético-místico. Se efectúa la descripción con mecanismos formales, en cuanto que materializan, pero el yo poético no desvela nunca cuál es la etiología de estos desvelos:

Se recorta minúscula esta silueta.
Es increíble, tan breve y lejana,
¡cómo puede destacarse,
si hay cordilleras soberbias
y majestuosas que reclaman
su visión y su descanso!
Sin embargo, no dejan mis sentidos
de atender a su llamada y su gesto.
A su figura de su decoro,
al perfil intenso y desolado.
Y si hubiera recorrido
Desde el Polo Glaciar hasta la Tierra
del Fuego, también estaría ante mí.
También en su quietud lunar,
en su azulado mate
de demencia convertida en oración.
En el espejo que, aun remoto,

⁸⁸⁵-. *Ibíd.*, pág. 33.

se me brinda dadivoso, perspectiva
de violeta y amarillo,
que es mi aliento.⁸⁸⁶

El cantor proclama su carácter inmaterial y remoto, ya que se manifiesta más allá de las dimensiones físicas del espacio / tiempo. Así surge la concepción de la memoria como proceso que personaliza en el presente y que puede desplazar los objetos en el tiempo. El fraguador de esencias hermana realidades distantes, y en la dinámica de este proceso sujeto y objeto tienden a la fusión y confirmación. El hacedor de mundos plasma esa presencia de la luz y su orbe en la noche (oscura del alma), donde ésta hace de guía y se convierte en la llama (de amor viva) que ilumina el sendero a seguir hacia esta verdad. Comulga todo con San Juan de la Cruz⁸⁸⁷.

En el tercer núcleo temático, el escaldo nos aproxima hacia la definición de esta presencia, pero siempre respecto a los ejes de verdad de este mismo yo. El vate retrata el poder de la memoria para convocar recuerdos en el *hic et nunc*, sin necesidad de tenerlos físicamente, para posteriormente coaligarse con ellos; la finalidad es la de circundar lo algebraico en torno al reposo. Se trata del sosiego que propicia sentirse realizado en el itinerario existencial, al ser alumbrado por las presencias reubicadas en el ahora:

La caricia sin su mano.
Su perpetua compañía
de silencio y vaticinio,
al recorrerte y recogerte
en este encuentro. Su visita.
Mi reposo.⁸⁸⁸

Dentro del tercer núcleo, se baraja la posibilidad de efectuar una interpretación concebida desde los parámetros de la mística, ya que se está hablando de la fase unitiva. De ahí surge la idea de fusión, con una fuerte espiritualidad, “tu visita” = “mi reposo” en la maniobra de recorrerte y recogerte como actitud hospitalaria y de admonición.

⁸⁸⁶-. Ibídem.

⁸⁸⁷ -. San Juan de la Cruz: *Obras completas*, edición de Lucinio Ruano de la Iglesia, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2005.

⁸⁸⁸-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 33.

El siguiente texto es “Árbol de septiembre”. El yo poético, en ese territorio fronterizo entre el capítulo de mudanzas y de metamorfosis que trae consigo el mes de septiembre, se ve arrastrado por un destino de magnitudes cabalísticas y de otro tipo de convergencias circunstanciales emparentadas con el *fatum*. La finalidad es la de llevarlo ante un árbol, donde va a asistir a una revelación poética, con su pertinente éxtasis, al ser espectador, en la misma morfología de la criatura vegetal, de la dinámica por donde la vida señala y surca sus afluentes y torrentes.

Describe cómo el sistema identitario se diluye por contaminación espacio-temporal, para después aprehender esta verdad de calado poético-existencial: sobrevivir al tiempo, al ser siempre presente y no anhelar proyecciones temporales (analepsis / prolepsis), como sistema de supervivencia al devenir. El sujeto contempla lo que se erige con vocación de eterno en su contexto circundante, en la gesta de los días desde los dones que habilita el ser caducifolio y ser consciente a un mismo tiempo.

En el primer núcleo poético, el escaldo dirime sobre la fuerza del destino y los lugares que habitamos por una suerte de circunstancias, que son fruto de los condicionantes que exige la partitura; por otro lado, diserta sobre lo programático que ejecutamos como praxis última de nuestro libre albedrío. Dentro de esos itinerarios existenciales, lo cabalístico y la necesidad del virtuosismo en las maniobras, así como en el timoneo, influyen de manera notable en la escalada y en el sistema de acceso a lo poético-revelador:

Esta vez alguien me guió.
Y el número era plural.
No el dos prefecto. Pero casi.
La carretilla de tres ruedas
que no es fácil dirigir.⁸⁸⁹

En la segunda estructura, en el nivel de fenotexto aparece la textura descriptiva, con la que sigue exponiendo su verdad como proceso. El hacedor, en tono invocatorio y a través de la pintura con palabras, realiza una semblanza del sentido extático que lega el arte contemplativo. La temática de naturaleza poética aparece vinculada a la concepción del árbol como un altar en el que se exhibe el pulso de la vida sin esperar, como contrapartida, nada a cambio, salvo el propio sentido de envejecer (exhibir sin esperar). Por tanto, el ser

⁸⁸⁹-. *Ibíd.*, pág. 35.

herbáceo se proclama como una ofrenda al poeta y al lector, que en diferentes dimensiones asisten a este peculiar milagro:

Y en ti, magnífico ejemplar
centenario, sentí la compañía
de lo amado, y tu sabio
descenso, en la hendidura,
de la enramada, en el vetusto
entrelazado de materia
acartonada y de madera
seminal. Descubro, huésped
sin maldad, que en tu interior no surge
otro deseo, sino el flujo
de tu curvada ofrenda.⁸⁹⁰

En la tercera estructura, el rapsoda asevera que, al hacer suya esta visión reveladora, la existencia en abstracto del árbol ha pasado a formar parte del yo, diluyendo los contornos identitarios; ansía para sí estar inserto en la verdad que se adhiere a y de este proceso: manifestarse siempre como un presente perpetuo y sobrevivir al paso del tiempo:

Te dejo revivir en mi tejido
de sangre erguida y de músculo
abrazado. Desaparezco el deseo,
presentido, árbol agosto,
hechicero de verdades;
y sé que en ti no existe
instante que está fuera
del ahora.⁸⁹¹

En el poema que aparece nominado como “Principio y fin”, el bardo insiste en que la praxis del vivir implica asumir –siempre de manera resignada y racional– que hay un orbe de serenidad pactado en los esquemas de la partitura como sistema cultural. Por ello, quien no sabe guiar las pulsiones instintivas puede salir descarrilado de las directrices demiúrgicas,

⁸⁹⁰-. Ibídem.

⁸⁹¹-. Ibídem.

al manifestarse éstas como tentaciones. Posteriormente, sigue reincidiendo en la vida como un ir consumiéndose lo instintivo para hallar, en el arte del modulado y del virtuosismo ético, una definición de calado más racional y poético de lo que es el ser y su circunstancia dentro del marbete de existencia plena. Hay que vigilar de manera racional los instintos; de ahí que el poeta esté advirtiéndolo desde su experiencia. Al final, ya entronizado con lo que proclama, asume también de manera resignada que vivir es envejecer e ir dejando cenotafios de nuestro paso por esta tierra, que benevolentemente nos engendra y en ella echamos raíces. Este ideal de resignación está emparentado con Séneca⁸⁹², puesto que es otra opción de cómo saber soportar el dolor / adversidad.

M. Bianchi dedica unas líneas a este poema y refiere lo siguiente:

“Principio e fine” chiarisce a riguardo che non è importante neppure l’esito cui condurrà il tentativo di trovare la propria identità: non conta che il soggetto poetico, titubante, opti per l’uomo o per la donna, bensì che ogni esperienza, positiva o negativa, lasci un segno e un insegnamento.⁸⁹³

El primer núcleo temático está dinamizado desde la partícula adverbial ‘así’, con la que proclama el proceso de envejecimiento. Esto implica un *modus vivendi* que se fundamenta en la aceptación resignada en la lidia de la vida; hay que compartir la savia y desterrar cualquier duda de que haya alguien más, y exigir una existencia en torno a aquellos verbos que proclamen una actitud vitalista. Por otro lado, junto a lo controlado por estar circunscrito a lo racional, hallamos las pulsiones instintivas, que pueden desvariarte de los itinerarios consensuados en los esquemas demiúrgicos de lo admisible:

Así. Entre un hombre y una mujer.
Permanecer de esta manera,
sabiendo que tal vez no hay otra.
La dulzura, la presunta inocencia,
la mirada azul que invita a
recostarse en ella y prometer
bella e imperfecta encarnación
de cualquier verbo vital

⁸⁹² -. *Op. cit.*

⁸⁹³ -. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág.14.

y último. Y al otro lado, la fuerza,
la tensión, la violencia
y el arrobo tenaz de quien
te llama: pasión, deseo.
Voluntad.⁸⁹⁴

En el segundo núcleo temático, el hacedor expone que el camino de las pulsiones, que son tercas y arrastran, puede virar el timón de manera oblicua, no en el buen sentido, y llevarte a descubrir otras realidades: “Entre fuegos bizarros / y primeros, seguir y desviarse / y equivocar el camino / y hallar”.⁸⁹⁵ Hay que lidiar nuestra propia batalla, hasta que advenga la anagnórisis existencial, para darnos fe de que los tramos vitales cambian. Esto se debe a que han de terminar unos para que puedan surgir otros, bajo los dictados de la renovación perpetua como sentido de la vida.

El proceso de envejecer, que se postula como el de echar raíces, consiste en asumir que una cosa es la historia en sentido aristotélico y otra el poema, ya que éste cuenta la “fábula” como podría haber sido. Ésa es la certeza que nos lega la existencia como algo que declina a cada paso que consumimos; éstos son los límites que dicta la partitura:

Sin poseer, hallar.
Entre el niño y el hombre,
¡qué abismo, qué arrebató,
qué insoportable vocación
de vivir el principio y el fin!
Entre la historia y el poema,
echar raíces. Sin claudicar ni vencer.
Radicar en el aire. Y hollar.⁸⁹⁶

Ésta es la realidad (la distopía) y éste es el deseo (la utopía): rodar existencialmente y asumir que vivir implica envejecer y dejar nuestras huellas (poesía y poema) como cenotafios y última supervivencia de nuestro canto.

El poema “Trayecto” se refiere a un itinerario del que se deriva el desgaste a la hora de habitar, con formas, el pentagrama de manera plena. También brota un vínculo

⁸⁹⁴-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 36.

⁸⁹⁵-. *Ibidem*.

⁸⁹⁶-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 36.

intertextual y temático con la poesía de Jaime Gil de Biedma⁸⁹⁷, aunque Vicente Cervera siempre recolecta los idearios que forman parte de la cultura, para darles un enfoque en consonancia con sus circunstancias personales, aledañas a las vivencias en torno a una alteridad con la que convive. En este caso, como trasunto de ambos, se erige como portavoz mediante un plural confesional y mayestático.

En el primer núcleo temático, el vate nos describe el trayecto y su pertinente relación con él en la fase ascensual hasta el consecuente declive, que obliga a otear otros rumbos.

En el subnúcleo A, hallamos la exposición / descripción del arte de vivir en la fase de ascenso vital, donde se afirma que las prisas nunca son buenas consejeras, porque todo lo atropellan y malbaratan. Subyace el haber habitado esa relación, la vida en sí junto a su circunstancia, con los bríos propios de la juventud; se deduce que este ejecutar atropelladamente la melodía acarrea que esta se vuelva indigesta. Ésta es la fase de ascenso climática. Esto lo acomete a modo de máxima y cercano al tono de aviso para caminantes:

Que la vida estaba todo por sentir
cuando quisimos atajarla
y tragarla de una vez,
sin pauta, sin compás, sin tiempo.
Sin contrapunto.⁸⁹⁸

En el segundo subnúcleo, adviene la fase de la calma y de la plenitud en un punto de mayor sosiego. El yo poético asevera que es necesario saborear la armonía existencial de lo que se va viviendo y gestando en la vida, pero se ha de hacer con serenidad y con trazo calmo. Se prescribe hallar esa paz que modula el alma, y asir esa conexión con la otredad, donde podamos reconocer nuestro propio sello identitario:

Después supimos serenarla.
Vinieron nuestros rostros
que emanaban paz y supuraban
el tajo abierto
con palabras de caricias,
con espejos rotundos

⁸⁹⁷ -. Jaime Gil de Biedma: “No volveré a ser joven” [englobado en la selección de *Poemas póstumos*] en *Jaime Gil de Biedma*, con prólogo de Fernando Delgado, El País, Madrid, 2009, pág. 135.

⁸⁹⁸-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 37.

donde mirarnos era reconocer
sin admirar.⁸⁹⁹

En el tercer subnúcleo planea otro hito existencial: el hacedor vertebró este apartado en torno al declive agónico, donde se expone que la relación del yo con su alteridad / circunstancia concluyó hace ya algún tiempo, aunque todavía siguen el yo lírico y su otredad varados en ese punto:

Y ahora, debido de un sorgo el trago
y apurado en el labio el poso,
nos esperamos a la vuelta
de un camino
que no sabemos ya dónde comenzará
ni cuando acabó.⁹⁰⁰

Es el momento de las incertidumbres, de saber que hay que buscar (explorar) nuevas vías sin saber de su naturaleza, ni de sus destinos y asumir, por ende, que el presente ya es algo distópico, porque no es posible transitarlo / pensarlo y existir en y con él.

La segunda estructura está confeccionada en torno a la decisión derivada de los hechos descritos con anterioridad: aparecen la luz y la razón como elementos necesarios para iluminar todo lo humano; son un mecanismo para despejar esta ecuación existencial que se presenta como una encrucijada. Con posterioridad, el yo poético concibe un proceso iluminativo basado en la entrega a los demás, con el que vencer los obstáculos que se exige para ascender a la siguiente fase:

Pero una fuerza atávica, que llaman
ambrosía, lucidez o caridad
nos remonta,
como afortunados hijos de dioses,
al arco de entrada
que, rematado en gótica armadura,
es el emblema tuyo y mío
de tu segunda, de mi segunda,

⁸⁹⁹-. Ibídem.

⁹⁰⁰-. Ibídem.

tal vez jamás de una segunda
y nuestra oportunidad.⁹⁰¹

Vencer obstáculos es el emblema de vivir. Hay toda una imagería religiosa que remite a una atmósfera que le lleva a asumir los preceptos esperados de lo humano. El acceso a la bóveda, así como la posibilidad de expiar y reconocer nuestras culpas, le plantea la exigencia de una segunda oportunidad para ambos (albergados en el plural confesional y mayestático). No obstante, es éste un proceso que siempre exige reciprocidad.

El texto encargado de dar cierre al segundo movimiento es “A Proserpina”. Mediante este paratexto, que bien pudiese ser concebido como una dedicatoria, el poema-altar se convierte en un texto votivo y en una ofrenda de carácter verbal, con la que se venera a Proserpina⁹⁰² como auriga inmortal. Se trata de una muestra más del politeísmo cultural y del eclecticismo que Cervera Salinas procesa en el arte de ejecutar la vida como praxis de un *logos*. La *res cogitans* se ha transformado en un sujeto poliédrico que da sentido a sus días desde filosofías personales, aunque construidas con impronta humanística; mezcla la dimensión mítica y la personal de manera convergente y subjetiva.

La macroestructura textual se fundamenta en el entendimiento de la literatura como paradigma de todos los comportamientos existenciales posibles; el yo poético desvela el juego propio de la ya citada disciplina artística: jugar a ser otro y crear un terreno ambiguo, en el nivel pragmático, con el propósito de cercar al lector, que juega a ser Proserpina, a ser el interlocutor... Recordemos que la susodicha está emparentada con la vida, con la muerte, pero también con la resurrección, a la vez que también vivió en el inframundo, aunque esté imbricada con el mito de la primavera.

En el duelo existencial de Proserpina, el yo poético ha atisbado una señal de las dicotomías que rigen una identidad fraguada por la tensión que converge y resulta del choque de dos filosofías radicales (la realidad y el deseo, o la de la distopía *versus* la utopía). La causa es que Proserpina se ve habitando dos mundos; por ello se convierte en una musa en parámetros cortesanos, y en la llama mística que ha de iluminar el camino de fusión con la verdad, el cual se ha de abrazar para la realización plena del yo.

La realidad literaria se convierte en un itinerario existencial, en una señal de identidad, en la disyuntiva que se vislumbra entre la realidad y el deseo... Al igual que

⁹⁰¹-. Ibíd., pág. 37 y 38.

⁹⁰² -. Publio Ovidio Nasón: “El rapto de Proserpina” en *Metamorfosis*, traducción de Ana Pérez Vega, Biblioteca Virtual Universal y Editorial del Cardo, Valparaíso, 2003, vv. 332-571, págs. 81-86. <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89549.pdf>> (10-10-2017).

sucede en Juan Ramón Jiménez en su obra *Diario de un poeta recién casado*⁹⁰³, ya que se predica la necesidad de la ruptura y la muerte del padre en sentido freudiano. Lo mismo ocurre en la postura de Fray Luis de León⁹⁰⁴, donde desde su posición terrena focaliza sus afanes en reclamar / ansiar lo divino y su orbe, es decir, el hecho de ser poeta y asumirlo: descubrir la primavera que estamos también llamados a habitar, pero anidando el Hades y ciñendo la herida.

En la primera microestructura plantea la reinención de sí mismo como jugar a ser el otro. Esa posibilidad –también de metamorfosis– se permite por la mutación que se produce en los esquemas especulares de comunicación, al jugar con el espectador / lector que se ve inmerso en el juego de la historia del mito revisitado en clave actual:

¿Y si yo fuera Proserpina,
descubierta, presentida,
vislumbrada y, al fin,
amada por ti?⁹⁰⁵

En la segunda microestructura, el yo poético apela a Proserpina que ahora es interlocutor en ese ámbito lúdico y referente englobado. Subyace la intención de reactualizar el / su mito. Se trata de una reconstrucción que tematiza la consumación de la vida, en torno al eje señero del modelo conductual que propicia el actante mítico como un duelo entre dos mundos, y saber alternarlos como elección de los vaivenes que traza la melodía vital en su ejecución.

¿Y si yo fuera, y si yo fuera,
y si yo viajara, Proserpina,
de la tierra al averno,
del averno al mar
y del mar al paraíso
de vivir y no morir,
y regresar, casada y alerta,

⁹⁰³-. Juan Ramón Jiménez: “Diario de un poeta recién casado (1916)” en *Obras completas. Tomo I*, selección, organización y prólogo de Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, editorial RBA Coleccionables, Barcelona, 2005, págs. 312-342.

⁹⁰⁴ -. Fray Luis de León: “Noche serena” en *Poesías*, edición, introducción y notas del Padre Ángel Custodio Vega, Planeta, Barcelona, 1982, págs. 29-32.

⁹⁰⁵-. Vicente Cervera Salinas: *La Partitura*, cit., pág.39.

al dormitorio de Plutón?

Nuevamente.⁹⁰⁶

En la tercera microestructura, la isotopía gira en torno al encuentro con la mirada de Proserpina adyacente a los ecos de Narciso, en donde se puede rastrear la tónica del amor cortés. Hallamos toda una atmósfera de lo especular, lo contradictorio y lo efímero que está relacionado con el relativismo de la mirada que crea en tanto contempla:

¿Y si fuera todo esa mirada
que se descubre y se revela
en el momento atento y fugaz,
en la instantánea externa
y gratuita, no casual,
nunca fortuita? Desde siempre
articulada y viva
y prefigurada.⁹⁰⁷

En la cuarta microestructura, el yo poético predica, al son de las teorías del *Dolce still nuovo* y del código del *Isolano*, que el amor es un principio superior que educa el alma y que permite descubrir; el amor es el deseo de engendrar en la belleza. Por ello surge la necesidad vital de explorar lo desconocido y de hacer, de manera recíproca, mío lo que desconozco. Es también diálogo con la otredad que al fin reformula, es decir, la necesidad de alumbrar a través del conocimiento lo oscuro. Existe la cárcel de amor materializada y personificada en el cuerpo como dádiva material, aunque al final se proclama que el amor es un gesto narcisista, porque se autorrealiza en el trazado de lograr la completitud como ideal de perfección:

¿Y si el Amor fuera descubrir?
Sólo eso, descubrir.
Ver al fin. Y sentirte liberado
en la prisión de saberte
condenado contemplar,

⁹⁰⁶-. Ibídem.

⁹⁰⁷-. Ibídem.

a contemplarte.⁹⁰⁸

En la microestructura número cinco se sigue insistiendo en la concepción del amor como un gesto autorreflexivo:

¿Y si me amarás hasta el punto
de decirme, de dejarme de
acusar, de prepararme
para que declare?⁹⁰⁹

En el núcleo sexto, el lector es el que ama al yo que juega a ser, a su vez, Proserpina, por este tipo de mecánica narcisista; subyace la revisitación de la mitología que se encuentra en una de las siguientes partes. Posteriormente, aclara que es la luz (filosofía platónica), que en realidad es un foco de esperanza, la que ha de advenir y solucionar los devaneos que arrastran el cauce melódico fuera de la partitura en esta encrucijada:

¿Y si me amaras, tú
que no eres ni el raptor,
ni la madre, sino la luz
que inunda un muro
de porvenir, y esclarece
la enredadera?⁹¹⁰

En la microestructura número siete encontramos una suerte de invocación mística sobre la llama de amor viva, aunque conectada con el amor cortés. Es una imagen reveladora y se convierte en el elemento jerárquico. La mirada ha posibilitado el proceso de conocer, puesto que permite definir los contornos:

Oh tú, lámpara de aceite
que me abrasas sin que arda.
Todo se destaca en esta imagen.
Y en el relieve, lo plano

⁹⁰⁸-. Ibídem.

⁹⁰⁹-. Ibíd., pág. 40.

⁹¹⁰-. Ibíd., pág. 39.

y tenue, lo vago y torpe
se desvanece.⁹¹¹

En la octava microestructura, el yo poético concibe para sí –y en su existencia– una nueva realización de la dimensión del mito de Proserpina; queda erigido su modelo mítico como una actitud que define su posición en el orbe de sus cosmos:

Sí. Proserpina, que no advierte
ni amenaza. Que se ofenda.
Que se convierte en mi visión,
donde se anega y anula
cualquier otra verdad.⁹¹²

El tercer movimiento es “Los perros de Moctezuma”, que remite a otra de las realidades que configuran el crisol de convergencias eclécticas del ser que piensa para construir. El paratexto enfoca la temática a la realidad hispanoamericana, de la que Vicente Cervera Salinas es docente e investigador.

Según Alicia Blanco⁹¹³, se pauta que esa colección de cientos de chihuahuas era un emblema de poder, y podían ser usados en los sacrificios que se llevaban a cabo en torno a la dimensión mítica y religiosa. Subyace, en una doble vía convocada y aglutinante, la idea de sumisión combinada con la de escaparate para exhibir.

En el poema “Los perros de Moctezuma”⁹¹⁴, el yo poético, mediante una disposición triádica dispuesta en torno a las preocupaciones cerverianas de la impostura existencial y de la maldición de la tibieza, describe problemas enraizados con posturas y modelos existenciales no éticos. Sin embargo, se pueden hacer extensivo a contextos que se comprenden como resultado del proceso colonialista y el postcolonialista, representados éstos de manera alegórica en la sumisión de los perros, a través del pertinente adiestramiento y de la aniquilación de su voluntad para despertar nuestra lástima. Finalmente, el escaldo,

⁹¹¹-. Ibidem.

⁹¹²-. Ibidem.

⁹¹³ -. Vid. Alicia Blanco, Gilberto Pérez, Bernardo Rodríguez, Nawa Sugiyama, Fabiola Torres, Raúl Valadez: “El zoológico de Moctezuma ¿Mito o realidad?” en *AMMVEPE*, Vol. 20, n. 2, Marzo-Abril 2009 págs. 28-39 <http://www.academia.edu/650028/El_Zoológico_de_Moctezuma_Mito_o_realidad> (11-10-17)

⁹¹⁴-. También lo hallamos en Francisca Noguero Jiméñez y Juan Antonio González-Iglesias (eds.): *Epitafio del fuego. IX Encuentro de Poetas Iberoamericanos. Antología en homenaje a José Emilio Pacheco*, Salamanca, Fundación Ciudad de Cultura, 2006, págs. 129-150.

que es consciente de esa historia que ha ansiado sujetos moralmente resentidos y de los modos (sacrificios) con los que se ha entretejido, se siente culpable y afligido por los actos cometidos por esta civilización de la barbarie, con la que el ser humano ha ido pavimentando su destrucción, aunque lo vista –para el anfiteatro donde se desarrolla la tragicomedia de la existencia– de progreso y así también lo llame.

En el primer núcleo temático, el rapsoda ha creado una arquitectura para aseverar que antaño el poder doblegaba la voluntad: es posible rastrear toda la visión espectral que han dejado los fenómenos del colonialismo y el postcolonialismo. Lo que se está describiendo y cuestionando es el hecho de que llegase a existir una serie de personas que se vieron obligadas a cumplir un rol por miedo, y no por una opción de libertad. El hecho de amedrentar posibilita un generador con el que vertebrar la esclavitud, puesto que se trata de un adoctrinamiento conductual mediante vejaciones, para conseguir, en el arte del dominio, la aniquilación final de la voluntad como arte de gobierno:

Un antiguo cacique los condenó a yacer
bajo la sombra de los hombres.
Doblegaron sus colmillos al menguante son
de una luna que venía de otros mares,
y accedieron a ladrar, más por temor
que por vigilia. Al primer golpe del amo,
regruñeron. Al segundo, disfrazaron su
recelo en servidumbre. Cuando contaron diez,
perdieron toda esperanza de victoria
y el designio se cumplió.⁹¹⁵

En el primer subnúcleo de esta segunda estructura y ya en la dimensión del presente, los afanes del yo poético se centran en la asimilación de la convivencia mestiza y en la aceptación de tales roles como algo papable en el teatro del vivir. El hacedor se ejercita en la descripción de su comportamiento, para dar cuenta de cómo asedian la rutina y las conspiraciones el instinto de supervivencia y se quedan aniquiladas por él. También está la idea de las cicatrices del alma, que son un fiel reflejo de un interior tamizado y labrado por las torturas, donde todo lo sufrido sucumbe en el olvido con una caricia, que es el bálsamo que ejercita la actividad de no recordar, y dejar los recuerdos inactivos

⁹¹⁵-. Vicente Cervera Salinas: *La Partitura*, cit., pág.43.

en el presente. Los seres descritos carecen de dignidad; el bardo presenta la etiología del problema: son unos sufridores desde los parámetros paradigmáticos que pauta la moral del resentimiento, frente a lo puramente vitalista: sufren y callan y por tanto son buenos. En los versos sucesivos sigue criticando la falta de nobleza de las personas que incardinan el curso de los acontecimientos hacia la negación de su propia existencia, en pro del adoctrinamiento y de sus dictados:

Hoy los verás arracimarse en torno
a los nativos y foráneos,
sin distinguir razas ni credos.
Olisquean furtivos, temerosos se acercan
como quien mendiga el pasto de la
costumbre. Entre ellos traban mil
recelos y venganzas, que pronto olvidan,
presurosos al olfato glandular. No les
importa que les griten o apedreen:
son capaces de regresar incólumes
al punto de partida y allí prodigan
una caricia, un embeleco, una mirada
al menos, con tantos ojos
como heridas. Su dignidad estriba
en no tenerla, en haberla arrancado
de su diccionario de aullidos.
Dicen que son amigos de sus dueños,
pero lo cierto es que pesa sobre ellos
el decreto del gran Moctezuma
y perpetúan los defectos más visibles
que adornan la especie humana.
Sumisos. Serviles. Miserables.
Peregrinos sin puerto. Andariegos
sin Oriente. Vagan y divagan
eternamente.⁹¹⁶

⁹¹⁶-. *Ibíd.*

En el segundo subnúcleo, el escaldo⁹¹⁷ expone, desde una imagería no verbal y platónica, el compromiso de solidaridad que surge desde nuestro sentimiento de culpabilidad, porque brota del deseo, de estos “medios seres”, que circunda la imperfección y de la que somos creadores responsables:

[...] En ocasiones,
clavan sus ojos en ti con una
ternura, más que humana, infinita,
y es entonces cuando vemos
reflejada nuestra culpa y nuestra
pena, en su avaricia de perdones,
mendicantes de pasión.⁹¹⁸

En “Lo que resta”, el poeta prefigura un dibujo del itinerario por donde fluye la vida y sus resortes. Se dirime que se existe dentro de un circuito demiúrgico, en el que el yo, debido al nivel de autoconsciencia, se siente inmerso en una carrera de caducidad permanente y reformulado constantemente en el devenir de los días. El yo poético se siente en perpetua metamorfosis hacia un yo certero en el horizonte al que se camina y que advendrá en el futuro. La finalidad es la de fusionarse y sentirse entero; por ello traza esta idea en torno a dos momentos o realidades: lo que dicta el modelo sapiencial y lo que, por otro lado, y frente a esas enseñanzas, él entiende que es la vida derivada de un caudal proteico de experiencias.

En el propio paratexto-título el escaldo trata de incardinar el poema hacia lo que queda por vivir; florece la necesidad de fraguar un timoneo que lleve a buen puerto los hechos que han de completar el curso de lo que ha de advenir.

En la primera estructura, el rimador preludia un ser que se desvanece a lo largo del tiempo sin posibilidad de volver a ser nosotros mismos, al estar dentro del circuito dinámico de la rotación del acontecer. En un segundo momento, se insta a que la existencia siempre ha de estar proyectada dentro de unos umbrales (la suerte de pentagrama por donde rueda la partitura), porque, en caso contrario, todo viraría a la deriva, por discurrir fuera de un timón existencial que permita reconducir las necesarias modulaciones.

⁹¹⁷ -. El artificio de la descripción es en este caso un sistema de denuncia social y de espejo en el que volcar su contrafilosofía existencial.

⁹¹⁸-. Ibídem.

Hay puntos de interconexión textual con *El alma oblicua*⁹¹⁹. La vertebración del texto está montada sobre una dicotomía existencial que surte en el curso del vivir: a imagen y semejanza de la persona que conduce un vehículo y puede ver por el retrovisor lo ya recorrido, y por la luna delantera lo que le queda por recorrer, queda como poso la certeza de lo que ya se ha consumido; por otro lado, está lo que queda por atravesar.

El yo poético describe nuestra naturaleza contradictoria, imbricada en un punto meridiano entre dos semánticas, donde nos queda como salvación, a la hora de sobrellevar esta sensación de ir declinando, existir en la felicidad, porque este momento está condenado al contraste con lo ya vivido. Esto es ser poeta: un ángel con grandes alas de cadenas⁹²⁰, es decir, una vida que brota dentro y que es cercenada de manera externa por la dimensión física; es posible rastrear el estado del hombre como un ser que se fagocita de luz, y lo propio de otras criaturas que pululan por el planeta, pero que, a diferencia de ellos, posee la conciencia de caducidad:

Somos un fragmento que se fue,
y el cuándo quedó detenido.
Sin replica.
Es lo mismo franquear el umbral
o vagar por lo remoto. Siempre
está lo que partió. Lo que resta.
Sujetos de un mismo brote,
Alguna vez palidecemos de dicha
y simulamos el coraje
irreductible; pero esa tierra
resultaba estar en la maceta
de lo medido. Y a raíz, pronto
se topa con la forma que la sume
y la reduce. Arcilla quieta.
Que el vegetal precisa luz;
Y el animal, la presa.

⁹¹⁹ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: “Al que quedó” en *Alma Obliqua / El alma oblicua*, edición bilingüe con traducción al portugués de Rodrigo Da Rosa, Terracotta, Sao Paolo, 2012, pág. 70.

⁹²⁰ -. Fernando Carratalá Teruel: “La obra poética de Blas de Otero” en *Verba hispánica* (anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana), n.14, 2006, University of Ljubljana, Eslovenia, pág. 32 [el poema pertenece a “hombre” en *Ángel fieramente humano*, 1950]; las págs del artículos son 49-76 <https://pau-lengua.wikispaces.com/file/view/La_obra_po%C3%A9tica_de_Blas_de_Otero.pdf> (18-03-2018).

Y que el hombre, presa y luz
más la traición de ser conciencia
me despertó.⁹²¹

La segunda estructura es de naturaleza más confesional; el yo poético asevera que, frente a los dictados pautados por varias doctrinas filosóficas y poéticas que han erigido los maestros, está su propia voz como *res cogitans*: exige la necesidad de un sujeto ensayístico que en el ejercicio de vivir derive sus afanes. A través de la figura del héroe ensayístico, plantea la necesidad de haber viajado con la esperanza, en tanto que no importa tanto el fin al que llega como el camino que quiebra / esboza el pensamiento en tanto fluctúa y discurre:

Eso dicen los maestros.
Por mi parte, rindo culto
a un abandono
donde vayan demorando las preguntas
más allá de toda prueba.
En la medida de mi aplomo,
brindo a los días mis deseos,
y voy dejando en el camino
la amenaza de que surja,
hecha deseo del otro,
la figura que nos resta.⁹²²

Se erige un rapsoda que traza su sello de identidad en torno al dinamismo de la reinención del yo del devenir; lo hace desde la esperanza de un mañana mejor, por la suma constante de “yoes” que nos han de advenir, confundir y modificar –de manera mestiza– de acuerdo a nuestra circunstancia.

En un tono apelativo que imita las estrategias publicitarias, en las que se reta al sujeto a una especie de *carpe diem*, hallamos el texto “Arriésgate”⁹²³. En el plano de la macroestructura textual, desde un tono apelativo, el yo poético plantea esta invitación a

⁹²¹-. Vicente Cervera Salinas: *La Partitura*, cit., pág.45.

⁹²²-. *Ibid.*, págs. 45 y 46.

⁹²³-. Aparece también en Juan Carlos H. Vera (coord.), *Animales distintos. (Muestra de poetas argentinos, españoles y mexicanos nacidos en los sesentas)*, México, Arlequín – Consejo para la Cultura y las Artes – Fondo Nacional para la Cultura y las Artes – Sigma Ediciones, 2008, págs. 219-222.

disfrutar el día, aunque desde los parámetros propios de la postmodernidad. El bardo manifiesta que si te hallas varado existencialmente, y que en cuanto te circunda no aprecias los dones de la naturalidad, ha llegado el momento de arriesgarte, y dar el vuelco (anagnórisis) en el que te reinventarás en busca de un yo más algebraico y auténtico, que sintonice con las circunstancias en las cuales se desarrolla la melodía vital.

La primera estructura es de calado condicionante, porque para arriesgar, para dejar la huella que asevere que has pasado con integridad, has de presentir la magia que late en la naturaleza. Si vislumbra la realidad del signo que remite a algo que palpita más allá, podrás habitar ubicado algebraicamente el presente, aunque para ello haya que estar sincronizado con el tiempo. El yo poético afirma que los motores que habías constituido como timón conductor de tu existencia (amor u otra suerte de mecanismos) ya no te llamarán la atención, porque ha llegado el momento de reinventarse: la metamorfosis se planea como un dispositivo para buscar una alteridad que te redefina en el ejercicio de llenar con notas el tiempo en tanto se habita (vida):

Arriésgate si reconoces raras
las respuestas que recorren los ríos
y las ramas. Si ruedan desvaríos
en las rocas y se enredan las caras
del rostro arrepentido; si reparas
y revisas los relojes tardíos,
y te encuentras riquezas y amoríos
que ya no rinden sus razones claras,
recuerda: es que el riesgo te reclama.⁹²⁴

Es posible otra interpretación: se trata de sentirse descontextualizado, fuera de una ubicación existencial en el curso de la partitura: notas a destiempo.

En la segunda estructura, el yo poético te cerciora de que tu misión no es otra que la de entregarte a la afanada búsqueda de aquello que ahora bisbiseas como posible itinerario. Se ha de realizar una ascética que te alejará de lo que intuyes que trae consigo el rencor y sus manantiales (mirar hacia delante y nunca hacia atrás). El rapsoda te exige, a imagen de su manera de obrar en el interior de los márgenes del pentagrama, seguir esa

⁹²⁴-. Vicente Cervera Salinas, *La partitura*, cit., pág. 47.

verdad; te pauta que no repares en el tiempo que te ha de llevar a entretejer estas exigencias, sino que vivas cual piensas como construcción de lo vital:

Al retoño renacido, arrójate;
al rencor renuncia, que nunca hermana;
al reflejo repentino, entrégate;
no resguardes el rigor de la trama
que resta soterrada: Arriésgate.⁹²⁵

Vicente Cervera Salinas presagia en “Deshumedecido” que el proceso de deshumedecer implica quitar lo mohoso del tejido existencial, con el fin de recuperar el equilibrio tántrico en el proceso de metamorfosis, como dictó Octavio Paz en *El arco y la lira*⁹²⁶. El escaldo asume que el presente se ha convertido en un circuito en el cual la ascensión del yo, al estar sometida a los dictados de las leyes del tiempo, sigue su curso declinatorio. En tanto se afana en la superación de esa distopía, practica la evasión espacio-temporal, con la intención de corporeizar un presente en el que se recreen las escenas en el que la vida pululaba.

En la dinamización del primer núcleo temático, el soñador de esencias describe un plano que sigue los esquemas de un planteamiento condenatorio bajo las leyes del tiempo, que dictan que todo ha de expirar. El yo poético, ajeno a la voz de los otros actantes que configuran el contexto conversacional, se evade, como sistema de lucha y de recreación a través del procedimiento ficcional, a otro punto del espacio-tiempo. Su objetivo es asumir que la dimensión actual está varada y construir, como sistema de superposición, otro hoy con recuerdos en los que la vida brille y refulja:

Negrísimo y brillante. Humedecido
recién para la tarde que empezaba
a declinar. No tu voz. Resonaba
el acorde de un viaje emprendido
para atraer de la ausencia un latido
común: nuestra voluntad convocaba

⁹²⁵-. *Ibidem*.

⁹²⁶ -. Octavio Paz.: *El arco y la lira*, ediciones Club Internacional del libro-Universidad de Alcalá, Madrid, 1998. Lo hallamos en los apartados de “Los signos en rotación”, págs. 145-222, y en el capítulo de “La revelación poética”, págs. 305-344.

comensales furtivos. [...] ⁹²⁷

En el segundo núcleo temático, el poeta retrata aquellos momentos inundados de emoción, y que por tanto instilaban / destilaban vida (la amiga remota, el padre perdido...). En la premisa del cabello lleno de plenitud, que vuelve a brotar, está el concepto de renacer y la del proceso de metamorfosis. De otro modo, la arena que fluye se pudiere emparentar con una historia que se revisita como forja para contener nuevas fábulas, ya que antes éstas estaban enterradas por el olvido o por el curso cuantioso de las vivencias. Hay una superposición de imágenes en convergencia, que testimonian la serenidad de habitar el pentagrama, aniquilando compases de espera innecesarios, calmando la espera tortuosa y la expectación:

[...] Se acercaba
la amiga remota, el padre perdido
y cuantos integran la alforja llena
de tu emoción. Tu cabello renacido
a nueva luz brotó. Del mal la arena
fluía. Libre y deshumedecido,
hiló el tapiz de la vida serena. ⁹²⁸

“El fiel de la belleza” se presenta como un soneto postmoderno; el paratexto está vinculado a una serie de tópicos convergentes y al eclecticismo; entre ellos se hallan la porosidad con la filosofía platónica, con el viaje del alma al mundo del que proviene al averiguar su identidad, la intertextualidad con la temática de J. Keats ⁹²⁹ –que también entiende que la belleza es la verdad–, el sentido de autenticidad existencial, el recorrido que Octavio Paz ⁹³⁰ plantea de lo poético como un proceso hacia la definición inicial del yo a través de la otredad...

Para la confección de la macroestructura textual, el yo poético, en un tono confesional, ha de caminar hacia la idea de belleza, que es la verdad en Keats ⁹³¹ y también

⁹²⁷-. Vicente Cervera Salinas: *La Partitura*, cit., pág. 48.

⁹²⁸-. *Ibidem*.

⁹²⁹-. Vid. John Keats: “Endymion” en *Obras completas. Tomo II*, edición bilingüe con traducción de Arturo Sánchez, ediciones 29, Barcelona, 1986, quinta edición revisada y corregida por E. Sánchez Bustamante, 1986 [1975], págs. 167-347.

⁹³⁰-. Octavio Paz: *El arco y la lira*, ediciones Club Internacional del libro-universidad de Alcalá, Madrid, 1998, págs. 145-222 y 305-344.

⁹³¹-. *Op. cit.*

en Platón⁹³², para posibilitar una autenticidad existencial que se planea como necesaria. El hacedor ha hilvanado su periplo con una serie de lecturas en las que ha reconocido el acceso a la autenticidad, y de las que posteriormente se ha apartado para hallar la certeza. Todo ello bendecido por el contraste como sistema de conocimiento, donde asevera que la verdad siempre estuvo allí, en esa senda primigenia. Surge la necesidad de incardinar la beldad hacia esos hitos existenciales, a los que se proclama fiel, porque le han legado un circuito de vivencias que conduce hacia la plenitud y la veracidad.

En la primera estructura, el yo poético manifiesta un deseo para su devenir, que en sí implica una incongruencia en un primer momento: en el presente se siente descontento con su definición existencial, pero después ambiciona lo contrario; se proclama que la identidad del yo se fundamenta en el ejercicio de la lectura, ya que realiza al yo y conforma su asertividad:

Cómo quisiera ser, no despedirme
de mi stirpe que entre líneas hallé
y me hizo dichoso, del yo que alcé
en los hombres que ansiaron persuadirme
a su retina, para disuadirme
de la afrenta cuyo feudo cobijé
en todas mis partidas. Si viajé
para alertarme fue. [...] ⁹³³

En el segundo cuarteto hallamos la idea de la contradicción: desde la comunión, en un punto de convergencia, a la reinención en otro hito del circuito identitario (momento en el que el yo ya ha entretejido su nueva definición). El motivo del éxodo⁹³⁴ implica la vuelta a su Ítaca, al lugar de partida, donde se halla su centro en el ejercicio del replegado.

Para la segunda estructura, el yo poético asume, con posterioridad a la fase de anagnórisis, que ha llegado el momento de marcar el nuevo rumbo itinerante en el labrado del pentagrama. Surte la verdad de proclamar un nuevo modelo vital de acuerdo a esa

⁹³² -. La teoría aparece diseminada en los siguientes diálogos de Platón: El itinerario más preciso para hallarla sería: *Hipias Mayor*; *Crátilo*; *Banquete*; *Fedón*; *República*; *Fedro*; *Teeteto*; *Parménides*; *El Sofista*.

⁹³³ -. *Ibid.*, pág.51.

⁹³⁴ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: “Vuestro juicio y Odiseo” en *Alma Oblíqua / El alma oblicua*, edición bilingüe con traducción al portugués de Rodrigo Da Rosa, Terracotta, Sao Paolo, 2012, pág. 94.

doctrina, donde siempre se han reconocido las huellas de la vida y su curso. De ahí surge la necesidad de incendiar toda la maleza hallada, a modo de lastre en el camino, para seguir ornamentando los sonidos en los días sobre el pentagrama que habrá de ejecutar. Rescata, como altares señeros, los puntos en los que el yo poético ha descubierto la belleza y la verdad, de las que se declara seguidor en su ansia de perfección ascética e identitaria:

[...] Para rendirme
a aquel que se alojaba en los estantes
de lo puro. Fundar la fortaleza
y descubrir que latían instantes
todavía, e incendiar la maleza
acumulada. Tallar los diamantes
donde respira el fiel de la belleza.⁹³⁵

El texto de la “La curación” es toda una poética vital, puesto que vivir supone recorrer un camino de sanación, en el que se gestan –también se regeneran– cicatrices. Se trata de brechas esclerotizadas en el alma, emparentadas con el vitalismo nietzschesco desde un punto de vista abstracto, en torno a la vida como camino de superación, y con Séneca⁹³⁶ y su estoicismo como ideal de resistencia. Marina Bianchi asevera sobre la temática de este poema: “Per la stessa ragione, “La cura” per superare il dolore consiste nella scelta di continuare a vivere nonostante le ferite, affrontando la causa del dolore.”⁹³⁷

Macroestructuralmente, el yo poético describe una herida que porta, así como las dimensiones y calado de la misma. Consciente de ello, asume que ha llegado el tiempo de la reinención: se dirime como menester abrazarse a las cosas en las que bulle la vida, antes de que el destino agorero las enturbie con su quehacer, para sobrellevar el dinamismo que rige la subsistencia. El lector ha de asumir una disyuntiva para sobrellevar y capitanear el recorrido que media entre los dos polos de la travesía.

En el primer núcleo temático y en el circuito del presente, el yo poético describe el estado de las cosas que existen albergadas en el paradigma del alma (sintomatología), donde se habla de una ascética incardinada a la forzosa superación. El yo se ha pautado

⁹³⁵-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág.51.

⁹³⁶-. *Op. cit.*

⁹³⁷-. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 14.

cerrar todas esas brechas que tan honda huella le han dejado, con el fin de pasar página ahora que de manera natural, al descubierto y en condiciones más óptimas, todo ha cicatrizado:

Hoy destapé otro frasco con alcohol
y se absorbió sobre mi herida. Basta
recordar que desde el torso hasta
la espalda se oscureció el mismo sol
y ardió al descubierto la cicatriz
que me acompaña y quiero al fin cerrar.⁹³⁸

En el segundo núcleo temático, el prestidigitador verbal retrata la ascética. La pregunta retórica se convierte en un ardid para exponer su camino de salvación: hay que saber escuchar la vida en lo que vibra, y despojarla de esa condena que marca el destino agorero que se obstina en anunciar la fatalidad:

¿Cómo conseguirlo? Basta abrazar
la circunstancia viva, la matriz
del llanto y despojarla de ese dios
espurio y cruel que anuncia, con tinta
invisible, el triunfo del adiós
y saja la esperanza que agoniza.⁹³⁹

En el tercer núcleo temático, adviene la conclusión, en la que también hace copartícipe al lector, que ahora se enfrenta al problema que acucia a Cervera Salinas: la bifurcación del camino en la que hay que elegir la necesaria disyuntiva, comulgando con Shakespeare⁹⁴⁰, entre ser vida que genera savia o muerte que revisita la podredumbre para recrearse en el dolor: “Todos estamos vueltos ante Dios / y elegimos ser semen o ceniza”.⁹⁴¹

“Lo fugaz”⁹⁴² es el siguiente texto que encontramos en la audición de la partitura. Destacaríamos que la disposición del trazado musical responde a un esquema búmeran,

⁹³⁸-. Vicente Cervera Salinas: *La Partitura*, cit., pág. 50.

⁹³⁹-. *Ibidem*.

⁹⁴⁰ -. William Shakespeare: *Hamlet*, Biblioteca Virtual Universal y editorial del cardo, Valparaíso, 2003 <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89485.pdf>> (09-10-2017).

⁹⁴¹-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 50.

⁹⁴²-. También apareció en: Francisca Noguero Jiméñez y Juan Antonio González-Iglesias (eds.): *Epitafio del fuego. IX Encuentro de Poetas Iberoamericanos. Antología en homenaje a José Emilio Pacheco*,

donde el primer verso es la conclusión del poema; se completaría con el último verso, que posee una dimensión más paradigmática de todo lo que contiene esta poesía: “¿por qué es enemigo mi pensamiento de lo inmediato?”⁹⁴³ El tema aparece en los estudios de Marina Bianchi: “Fugacità” raccomanda inoltre di apprezzare il momento presente, in un monologo nel quale l’io lirico si domanda perché la sua ragione rimanga ancorata al passato, oppure sia proiettata verso al futuro, non comprendo che la salvezza si trova nell’istante immediato.”⁹⁴⁴

El poema está trazado desde la concepción de un “anti-*carpe diem*”, porque plantea que las preguntas aparentemente retóricas son de manera factitiva un sistema de acceso a la verdad en sintonía con la realidad que se canta. El poema se vertebra en torno a la asunción de lo verídico a través de la dicotomía que existe entre lo físico y lo efímero. Este trasunto se halla en el presente más inmediato; por otro lado, está lo que la razón y los impulsos vitales más genuinos presagian, en un territorio aledaño a la utopía, pero prefigurado desde un modelo más sapiencial, más cercano a la verdad ya mencionada y su hallazgo a través de los itinerarios posibles.

En el primer núcleo temático, el circuito de la razón redimensiona la realidad desde otro prisma, ya que ese filtrado crea una nueva lógica existencial. Se trazan nuevos horizontes que se pautan como destino en el pentagrama-itinerario de las creencias y el vivir mismo que éstas condicionan:

¿Por qué es enemigo mi pensamiento
de lo inmediato? ¿Por qué se demoran
las inquietudes, los sueños se atorán
y huyen, se traba infausto el movimiento,
súbita declina la acción, mi aliento
se sume en el altar donde se adoran
dioses postergados?⁹⁴⁵

Salamanca, Fundación Ciudad de Cultura, 2006, págs. 129-150; José Luis Martínez Valero (coord.), *Poesía en el archivo*, Murcia, Archivo General de la Región de Murcia – Ediciones Tres Fronteras, vol. II, 2009, págs. 195-208.

⁹⁴³-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 51.

⁹⁴⁴-. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 14.

⁹⁴⁵-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 51.

En la segunda estructura, encontramos las contraposiciones entre el *hic et nunc* y el camino difícil, aunque verdadero, que late en la lejanía: el ahora brinda lo emparentado con el triunfo de lo físico, porque se puede palpar; la razón, por otro lado, como parte más interna del yo, tiende hacia la utopía que mejor crea al ser por ser más verdadera:

[...] ¿Por qué atesoran
mis ojos el más lejano alimento
y no la dicha del ahora que es hoy
y es forma palpable, tierna y fugaz,
tesoro vivo en el cáliz que tienta,
enramada fresca en el aire que soy
y siento, palabra clara y audaz?
¿Por qué es enemigo mi pensamiento?⁹⁴⁶

El cuarto movimiento es el que hallamos bajo la rúbrica de “En tu bastión”, en el que es posible inferir las convergencias temáticas de la fortaleza existencial, a la vez que resuena la gravedad musical que apunta hacia la solemnidad de la que Vicente Cervera Salinas es un buen oficiante.

El texto que aparece como “Resurrecciones” es el primero; el yo poético expresa su anhelo de volver a habitar con la impronta de la poesía la tierra sobre la coexistimos. De ese fragor surge la necesidad de danzar por la vida con impacto y alegría (esperanza), al realizarse nuestras aspiraciones de manera natural. En el poema subyace otra temática: el radiografiado de los fantasmas idiosincrásicos que irrumpen en el curso de los derroteros que vamos trazando sobre el pentagrama, para quedar así aturdido existencialmente:

Que resucite,
o ya el morir todos mis sueños.
Que resuciten ellos
y a mí me dejen
sin saber dónde virar.⁹⁴⁷

⁹⁴⁶-. Ibídem.

⁹⁴⁷-. Ibíd., pág. 55.

El poeta, desde la fortaleza, desde su bastión como punto desde el que ejerce su lucha sintiéndose seguro, reta a sus animadversiones, con el fin de sentirse cumplido dentro de su filosofía vital; el no saber dónde virar implica la necesidad de la reinvención.

El texto “Al rabino”⁹⁴⁸ se erige, por un lado, como una dedicatoria aparente a este sabio de la cultura judía y, por otro lado, se manifiesta como una interpelación, dentro de una supuesta controversia filosófico-verbal entre el yo poético y el mismo rabino. El texto se cimenta sobre la concepción que el yo poético tiene acerca de la existencia como un espectáculo prodigioso, mágico e irrepetible en términos que van más allá de lo poético; sin embargo, éstos se repiten en la rotación del devenir, en tanto la vida se consume y fluye en el orbe de su propia mecánica. Frente a lo que dicen las sagradas escrituras, está lo que el sujeto, como *res cogitans*, enjuicia sobre la existencia a raíz de sus vivencias (filosofía), donde la vida se plasma como un milagro que se repite diariamente tras los dones del sueño como regeneración. El enfrentamiento entre la religión, como gramática, y la libertad de pensamiento, como filosofía, será algo que hallará su máxima explotación en *El alma oblicua*:

Reza el Talmud:

"No todos los días sucede un milagro".

Yo añadido:

Cuando sucede,
se filtra de tal modo en cada una
de las auras que habitas,
que imposible resulta no ver
en cada día que te habita
un nuevo y un mismo milagro.⁹⁴⁹

El siguiente texto es “Desencuentros”, donde de manera apriorística la naturaleza del paratexto remite a los sonidos que se ejecutan a destiempo y, por tanto, quiebran las leyes de la medida rectora, provocando disociaciones en la audición musical y también en la composición / creación. En el plano de la macroestructura, desde el emblema paradójico de

⁹⁴⁸ -. Además de en esta obra aparece en Francisca Noguero Jiméñez e Juan Antonio González-Iglesias (eds.), *Epitafio del fuego. IX Encuentro de Poetas Iberoamericanos. Antología en homenaje a José Emilio Pacheco*, Salamanca, Fundación Ciudad de Cultura, 2006, págs. 129-150. También lo encontramos, junto a lo ya señalado, en José Luis Martínez Valero (coord.), *Poesía en el archivo*, Murcia, Archivo General de la Región de Murcia – Ediciones Tres Fronteras, vol. II, 2009, págs. 195-208.

⁹⁴⁹-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 57.

la contradicción, el yo poético expone uno de los momentos en los que se desprende una ruptura, con los presagios de sus consecuencias, cuando ni siquiera ha comenzado. Surge la interrogación que arroja al sujeto al diálogo intenso con el silencio, cuestionándose por esta vía, acerca del dolor:

Llegar cuando me iba.
Prometía intensidad con su mirada.
Ni maletas aguardaban.
Acostumbrado estoy a estas desdichas.
Ya sólo me pregunto
hasta cuándo durarán
y hasta dónde punzarán.⁹⁵⁰

Otro de los textos es “De élite”. A propósito de este poema Marina Bianchi apostilla lo siguiente: “Non comportano invece sollievo le decorazione impeccabili e sontuose, dato che non alleviano né mutano la solitudine, come si evince nella rivelazione finale in “D’elite”. [...]”⁹⁵¹

El yo poético indaga en los escaparates de lo yermo con una textura descriptiva, solemne y decadentista; traza su irrupción en una estancia, en la que, homenajeando la referencialidad, el poeta asume la soledad en un ambiente distópico por ostentoso; asevera que todo era una atmósfera de exclusividad, incluso la desolación con la que el escaldo se encuentra y se duela. Ante esta manifiesta adversidad, se retrata como un alma oblicua condenada a habitar más allá de lo meramente material; como consecuencia centra sus afanes en buscar el hermanamiento con la otredad, que posibilita la autorrealización física y metafísica por la convergencia de planos:

En la puerta, y en dorado, un letrero
inequívoco: ÉLITE.
La habitación, excelsa y de gran lujo.
En el comedor, servicio completo
con vajilla de orquídeas moradas
para cuatro invitados de postín.

⁹⁵⁰-. Ibíd., pág.56.

⁹⁵¹-. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., págs. 14 y 15.

Las vistas, majestuosas. Exquisito
el servicio. Ni un detalle en el deseo.
Todo a la atención del huésped,
inequívoco también en su intachable condición.
De élite. Todo fue de élite.
Incluida la soledad.⁹⁵²

“Redacción definitiva” está trazado, por un lado, en torno a la línea isotópica de la formalización del trabajo creativo de manera manuscrita, con el fin de ser impreso y editado; la otra red temática está relacionada con el proceso selectivo de la depuración de los recuerdos a través del filtrado de la memoria como criba. En ese decurso el sujeto ha quedado varado en el presente, y acepta estoicamente ese estado que pauta algún tipo de reinención, aunque la memoria manipula las remembranzas a la hora de manufacturarlas. Como consecuencia, el yo poético actúa como censor, dictando lo que puede y debe ver la luz en el poema. Finalmente, surge el exorcismo poético como un vuelco de las vivencias internas al contexto, con la disolución de los contornos; por otro lado, queda el vacío de esta proyección en la dimensión interna que se ha de regenerar:

Una vez que pasamos a limpio
nuestros recuerdos. Que los papeles
tachados de sus días y las erratas
infamantes de mi calendario alcanzaron
redacción definitiva, y dimos vía libre
al editor, quedamos en estado
de sitio, más vulnerables que nunca
al hachazo sin rencor y sin semilla.⁹⁵³

Para la confección de “El mejor empeño”, el vate tematiza su lucha por desasirse de los recuerdos y de una alteridad que ha trazado las dimensiones vitales del yo; ha barajado tres opciones que corresponden a cada uno de los núcleos temáticos que a continuación se reseñan. Marina Bianchi arroja luz sobre la interpretación de este poema: “Così come gli oggetti di lusso non portano consolazione con la loro presenza, in “il migliore impegno”

⁹⁵²-. Vicente Cervera Salinas: *La Partitura*, cit., pág. 58.

⁹⁵³-. *Ibíd.*, pág. 56.

liberarsi de una foto depositaria del ricordo non cancella il dolore: l'obiettivo non è tanto dimenticare, quanto attendere il superamento delle delusioni.”⁹⁵⁴

En el primer núcleo temático, circunscrito a lo pretérito, el hacedor de mundos expone, en tono descarnado y con un ápice de crueldad, que podría haber arrojado la fotografía, para que ésta hubiese sido pisoteada u orinada por algún perro como sistema de venganza / aniquilación de los recuerdos:

Pensé arrojar tu fotografía,
tu idolatrada fotografía,
al jardín, para que rodase
perdida en el mayor
anonimato, tal vez pisada
por algún niño risueño
u orinada por el perro
del vecino.⁹⁵⁵

En la segunda estructura, ya circunscritos a una dimensión presente, el sujeto juicioso y ensayístico expone que se retracta de esa primera decisión, porque ese destino sería demasiado único para la venerada imagen tiempo atrás, donde se observa cómo el curso de las notas en el pentagrama –como vivencias– modula la relación del sujeto con sus los otros (circunstancia):

Luego consideré que ese gesto
perpetuaba en su trazado
imaginario un destino
demasiado singular
para tu imagen adorada.⁹⁵⁶

En la tercera estructura y en un plano cohesionado en torno a lo optativo, el yo poético describe cómo y por qué opta por conservarla. En una especie de terapia psicológica, se logra superar el perímetro del problema al convivir con él y al poder percibir en esa misma

⁹⁵⁴-. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 15.

⁹⁵⁵-. Vicente Cervera Salinas: *La Partitura*, cit., pág. 60.

⁹⁵⁶-. *Ibidem*.

fotografía, como anhelo y proyección, un sentimiento neutro: la aniquilación de sentimiento aliado a los recuerdos como trasunto etiológico del sufrimiento presente:

Preferible dejarla intacta
en mi cartera
y esperar a que ese día
llegue, en que al mirarte
no te vea.⁹⁵⁷

Mediante el procedimiento descrito, se logra la conversión del objeto metafórico en algo inerte, donde el yo poético ha sabido instaurar la muerte de ese capítulo. Todo ello podría ser emparentado con los vaivenes que cursa la música en el curso de su ejecución, como lugar en el que se revisitan combinatorias, pero con variantes (simetría y variación en el proceso de proyectado en el tiempo).

Uno de los textos nucleares es “En tu bastión”. El mismo paratexto ya pauta un desdoblamiento del sujeto que ejecuta la materia del vivir: el actante desfila por el pentagrama metamorfoseado en sonidos, mediante la conversión del yo poético en espectador de lo que va a acontecer dentro del bastión, donde fluye otra música, otro caudal de experiencias. Sin embargo, ¿no sería posible, acaso, entender la referencia del título como un sistema que se incardina hacia la alteridad con la que combina la existencia, o bien, saber ver en este esquema una apelación al lector que ahora se cuestiona estos problemas?

El yo poético se erige como portavoz de un nosotros, al ser el encargado de testimoniar la anagnórisis, porque se ha alargado la agonía; es necesario un cambio que se ha manifestado como traumático, por ser la razón y la prudencia los parámetros que han dictado alargar la angustia en este bastión, donde se refugian existencialmente en un primer momento ambos, al no haber asumido antes la verdad. Ante la adversidad, se establece la coraza del vivir dentro del baluarte, en tanto uno no siente como la vida desfila en el contexto. En un segundo momento, el yo poético utiliza como armadura el bastión –y por tanto queda constreñido dentro de los márgenes del pentagrama– para sobrellevar sus días, privándose de lo que acaece extramuros. Marina Bianchi señala lo siguiente sobre el poema:

“Quanto, ancora, dovremo aspettare?”, chiede allora il soggetto poetico al suo cuore, nel verso che apre “Nel tuo bastione”. La chiusura in se stesso offre

⁹⁵⁷-. Ibídem.

nuovamente l'occasione di ribadire che è meglio soffrire piuttosto che scegliere di evitare ogni rischio, perché senza amore ci sono solo indifferenza e solitudine.⁹⁵⁸

El primer núcleo temático aparece ubicado dentro del refugio existencial, en el que se sobrevive envejeciendo. Las preguntas retóricas dan cuenta de la angustia y del pulso, a un mismo tiempo, que se le mantiene a la vida en una relación que consume a los actantes. El yo poético y portavoz asevera que se va menguando vitalmente, y los márgenes de este mismo yo son devorados por las costuras del tiempo y sus circunstancias:

¿Cuánto tiempo habremos de aguardar?
¿Cuánto para que se cierre y cicatrice
este consuelo de tenernos así, tan
pobrementemente? Mucho más disminuidos
cada vez. Cada vez más acechados
por el don de la mediocre sensatez
que nos aloja. Que nos habita cada vez
en la mezquina tolerancia. Sin amor,
qué indiferentes a los vivos y a los muertos
cuya voz befa y escarnio a nuestro estéril
perpetuarnos en el “vendré mucho más tarde
cada vez”.⁹⁵⁹

El decoro y lo razonable han cercenado el cambio de rumbo y la ruptura necesaria, que se preludiaba y que implicaba una reinvencción factitiva. Subyace la idea de acomodo a una situación que se perpetúa en el tiempo del pentagrama: es una convivencia sin amor, en la que la distancia va dibujando sus itinerarios entre los actantes.

En el segundo núcleo temático, el escaldo realiza una invocación –a modo de lamento– a la libertad; surge la irrupción del deseo de la literatura, es decir, el saber cómo hubiese sido la substancia si hubiesen dado ese paso transcendental, si hubiesen roto los moldes programáticos y se hubiesen acercado con firmeza al peligro que implica ejecutar esta certeza. En el mismo tono de lamento personal, figura la imploración, apelación y

⁹⁵⁸-. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 15.

⁹⁵⁹-. Vicente Cervera Salinas: *La Partitura*, cit., pág. 61.

condenación del y al corazón en su papel de confidente, de batuta existencial y de refugio racional, que pautó este destino y que ahora, insensible, no da sintomatología alguna de arrepentimiento. Es otra forma de desdoblamiento del yo como sistema de autoconfidencia:

¡Oh, inútil libertad,
no te perdono! Preferible hubiera sido
descarriarnos en el paso a nivel sin la barrera,
y tropezar juntos en el cruce peligroso
que supimos sortear. No te perdono,
justiciero corazón, que me amenazas
con volver a infligirme nunca más
nuevas heridas. Acrisolado corazón,
no te mereces las sanciones. No te
mereces el castigo. Ni te mereces
el perdón que no suplicas.⁹⁶⁰

En la estructura tercera, surge el motivo de la despedida precipitada por toda la casuística señalada, y asevera que el arrojo ya no se puede condenar, porque no es el momento. Habla consigo mismo para manifestar su contemplación dentro de la fortaleza existencial, que el yo ha erigido como menesterosa para sobreponerse al cambio en el circuito demiúrgico. Si antes se esperaba una tonalidad musical determinada, ahora el pentagrama se está rellendo con otra melodía carente de los acordes que le son propios. No obstante, la vida como andadura es un camino tántrico, por ello, de los dones que acaecen fuera no le llega el fruto, porque está preso en la coraza que le protege, aunque apartándole del subsistir pleno:

Torpemente
se escaló la despedida. Miserable
arrojo, no necesitas oraciones
ni blasfemias. Te mantienes rígido
y seguro en tu bastión. Pero ni una sola
de las hojas que perecen te acaricia.
Ni una sola de las hojas te rozó.⁹⁶¹

⁹⁶⁰ -. *Ibíd.*

⁹⁶¹ -. *Ibíd.*

El siguiente texto es “El maleficio”; el motivo de lo anatematizado está adherido al destino que le ha sido encomendado, al tener que desempeñar el rol de poeta y asumir que se ha de desfilarse por la vida con este aire demoníaco. En un primer momento, el yo poético se centra en la descripción de la fase de emergencia de este don maléfico, y se asume su naturaleza contradictoria, porque está habitado por ese ser / presencia que irrumpe en el yo y en su circunstancia, por ser proyecciones de su aprehensión. Finalmente, el rapsoda asume que él crea los signos que construyen la identidad del poeta y configura la identidad del poema como manifestación de un sujeto habitado por sus alteridades, que lo condicionan en el arte de vivir.

En el primer núcleo temático se centra en la fase de advenimiento: el hacedor describe el incardinado existencial del yo a la naturaleza inesperada de este maleficio, que está emparentado con el don de ser tildado por el destino como poeta, y estar llamado a discurrir más allá de los márgenes físicos del pentagrama:

Ignoro ya si lo busqué con besos
o si surgió súbitamente, inesperado
y repentino, como el frío de las manos.
Tampoco importa que ideara algún remedio,
que pidiera a gritos los auxilios,
o que amigos sin pereza me valiesen
en las horas del tormento. Lo único real
y exacto es que el maleficio me sostiene
y aun me abraza. [...] ⁹⁶²

Se habla de esta asunción y de lo inesperado de la aparición de esta sintomatología / casuística. También se refiere la certeza de su posesión, es decir, la certidumbre de estar poseído por este aire demoníaco a la hora de danzar por la vida.

En el segundo núcleo temático, se procede a su descripción panteísta de este ser, su carácter despótico a la hora de manifestarse e irrumpir: es una sensación que contempla el ser consciente de albergar el yo y todo cuanto le es aledaño. Además ese espectro se ha adueñado del nivel subconsciente. Al estar fuera de control, el sujeto no dicta sus designios:

⁹⁶²-. Ibid., pág.62.

[...] Que se filtra en cada gesto
y que se eleva en cada ausencia. Que avasalla
sin venia y no atenúa al menor filo
en su obstinada humillación. Es el aire,
es el paso y la sombra que alargo,
es el trémulo aliento que me nutre y la brisa
oxidada que respiro. Cuando duermo,
sueña por mí. En mis bostezos se despierta
y en los sorbos del café se posa, altivo
en su pobreza. [...] ⁹⁶³

Adviene un segundo subnúcleo contradictorio, en el que el escaldo anuda imágenes en torno a la isotopía de devastar, y las pérdidas que este devenir dicta en torno al orbe de las consecuciones y las posesiones más personales (como el amor, la vida plena...). Nos lega la sensación de fagocitarse de manera malsana, y va allá –incardinado a esa dinámica– donde ve lo más palpable, que no es necesariamente lo poético. El duelo de soñar anhelos y encontrar realidades:

[...] Arrebata mis pasiones
el airado afán, que desvanece sin crecerlas
ni alojarlas. Pide amor, y tropieza
torpemente en el brazo para caer lejano
al país de las quimeras, donde se pierde
y pierde cuanto tuvo, y pierde
y se pierde en lo que arranca. Hurga
sin consuelo y satisface lo que bulle
innecesario. [...] ⁹⁶⁴

En el tercer núcleo temático, el bardo emerge para enunciar, en sentido epifánico y revelador, que él es quien propicia el acercamiento al signo como instrumento que nos traslada a una realidad que late más allá. Cierra el poema aseverando que ese maleficio es el que ha dictado la macroestructura germinal del poema. Siente que el anatema queda dibujado en la disposición formal, así como en la misma temática, también en la música

⁹⁶³-. Ibídem.

⁹⁶⁴-. Ibídem.

como arte de vivir y en la reflexión que trae consigo: “Es él quien dicta ahora / mis signos. Él, quien interrumpe / y fragmenta este poema”.⁹⁶⁵

“En plural y desamor”, el rapsoda dirime, con una imagería emparentada con la poesía social y con el amor cortés, los requisitos que se les exigen a los poetas en su quehacer en la fase ascética. Todo ello apunta a la posibilidad de transformar en arte lo que comúnmente se percibe como intrascendente y baladí, y los vates, en cambio, divisan como mágico desde su posición privilegiada, una vez ya realizados los requisitos expuestos.

A pesar de formalmente recorrer cierta tópica que incardina su referencialidad hacia el amor cortés, no se dirige esta producción textual a una dama, sino que el yo poético se manifiesta como el representante y apela al lector mediante la suerte de juegos especulares, o motivo inspiratorio, para manifestarle el trabajo estoico en el que se afana por mantener una definición, a pesar de la adversidad. Es el momento en el que se observa que ese vínculo es el desamor, donde se es consciente de la necesidad de la reorientación de las ambiciones y de reprogramar la brújula existencial.

En el primer núcleo temático, el rimador concentra su atención en la acción verbal, para dar cuenta de libar hasta lo último de la materia contextual. Se relata cómo se sorbe de otro cáliz, que es el corazón, hasta el agotamiento. En ese proceso son asidas las ilusiones que manan en el contexto de manera altruista, las cuales pasan inadvertidas para la plebe poética. El camino del rapsoda es recorrer la vida zaherido –con aire diabólico– y ofrecer los dones extraídos del dolor al receptor. Esta figura del esquema comunicativo se ve inmersa en el proceso y copartícipe de las acciones en esa especie de plural mayestático, que lo emparenta con la literatura social:

Aspiramos la copa hasta las heces.
Sorbemos corazones hasta el estertor
y arrancamos soberanos las ilusiones
que se relajan fuera de nuestro balcón,
sin que les rindan homenaje y pleitesía.
Sacamos tentáculos del paraíso y os
los arrojamos para abrazaros en la ficción
de nuestra hermosura. Y de la entrega
sin concesiones nos alimentamos.
De la cesión perpetua y absoluta

⁹⁶⁵-. *Ibíd.*

de vuestro ser, que esclavo arde
en la ira, en la lujuria y la tensión
de no vernos nunca heridos. Ni en tormento.⁹⁶⁶

Pauta una ascética, en la que el estado contemplativo prescribe la superación de lo meramente terrenal como sistema para sobreponerse al escenario mezquino, a través de la naturaleza del signo poético y del arte propio; es la idea de un arte puro, de una actividad de raigambre osmótica que se fagocita a sí misma. Reaparece una imaginería que lo emparenta con el amor cortés, por ejemplo: el amor total sin concesiones, la entrega según los preceptos propios de esta religión, el corazón que arde en llamas en el proceso de su propia combustión, y la superación de esa herida que es ese mismo poro ígneo.

El segundo núcleo temático gira en torno a la necesaria reinención motivada porque el rostro ya ha perdido sus atributos; se planea desde la llegada a un punto prefijado por el esquema condicional-temporal, y desde la anunciada cópula en el desamor. La metamorfosis ha de reinventarse a través del olvido, que se exterioriza como sistema para abrir nuevas ambiciones e itinerarios:

Cuando vuestro rostro pierde figura
y el perfil se ha maridado en la imperfecta
cópula del desamor, sin más tregua
os olvidamos.
Y rejuvenece nuestra ambición.⁹⁶⁷

El penúltimo poema del cuarto movimiento de la partitura es “La ira”. El rimador, desde la asunción de que el odio ha acompañado al yo en su sistema de configuración, describe la nomenclatura y el funcionamiento de esta pasión. Cuando ya ha asumido que este sentimiento habita el presente, el yo poético expone de manera descriptivo-enunciativa los ardides que ha realizado en pro de zafarse de ella; aunque sobreviene el encuentro, animadverso y final, con la presencia que se transforma en guía de las obras y de los virajes vitales. En la parte conclusiva, el hacedor asume nuestra efímera naturaleza de peregrinos en el circuito, aceptando lo que forma parte de nuestro destino.

⁹⁶⁶-. *Ibíd.*, pág. 63.

⁹⁶⁷-. *Ibíd.*

En el primer núcleo temático, este soñador de mundos retrata, desde una analepsis espacio-temporal que ha servido para hilvanar la construcción actual del “ὄντος”, el sentimiento de la ira y dirime que en el pretérito siempre lo acompañó. Dibuja con palabras, mediante una serie de adjetivos calificativos (capital, pecaminosa, rotunda), con la intención de acotar la idea abstracta de la ira, es decir, con el fin de corporeizarla. Posteriormente radiografía su actuación en el plano ontológico; asevera que te aparta de la buena línea por su naturaleza, puesto que se ha estado trazando a través de la praxis de la ascética / mística, y por consiguiente, abre los filtros que racionalmente controlan los arrebatos y se convierte en un torrente desmedido:

Porque siempre me acompañó.
Capital. Pecaminosa. Rotunda.
Libera los sabrosos dones
de la meditación, y los mezquinos
dones los libera con una ráfaga
de luces que son fuerza incontenible.⁹⁶⁸

En el segundo núcleo temático y ya inserto en la dimensión del presente, este sentimiento sigue manifestándose. El yo poético adopta una actitud de desconfianza y de lucha hacia este modo de interactuar con el contexto y con sus semejantes; por ello, trata de esquivarlo, siguiendo el precepto de que quien evita la ocasión, evita el peligro (derrotero existencial). Es consciente de que forma parte de nuestra condición; se instituyen como herramientas el estoicismo y la fortaleza, para doblegarla de manera resignada y cohabitarla:

Porque siempre me acompaña.
Me he despedido de sus signos
y cuando los vislumbro, como puntos
más remotos del camino, sorprenden
mi pasión y me saludan de nuevo,
viejos amigos que no quiero saludar
y que no esquivo.⁹⁶⁹

⁹⁶⁸-. Ibíd., pág.64.

⁹⁶⁹-. Ibídem.

En el segundo subnúcleo, cuando la ira se revela como una presencia que se adueña del ser y de sus acciones, el yo ha de sortear un nuevo hito: los pasos, que el sujeto va conformando como notas en la dimensión del pentagrama, lo avocan hacia la “autoanagnórisis”, al descubrir flancos del actante que hasta ese punto se desconocían. La finalidad es crear esa ambigüedad entre el hecho de hallarse a sí mismo entre lo conocido (patria) y lo proyectivo incierto, aunque sí que se palpa la corazonada de que te descarrilará existencialmente (amante):

[...] La recupero.
Volando poderosa hasta mis brazos
se instala en parajes que ignoro
y me estremece como patria
y como amante. Al besar su tez
beso mil brillos y reflejos
peregrinos, que dirigen las etapas
y los pasos.⁹⁷⁰

En esta segunda estructura, ya en la fase de ascensión, aceptación y hermanamiento, el yo poético plantea la desorientación presente y el aturdimiento como guía de sus pasos; en la etapa conclusiva, aparecen cavilaciones de tipo filosófico-existencial en torno al papel que ocupa el yo como pasajero de la vida. Dentro de esa dinámica, subyace la amenaza de que esta reconfiguración de la alteridad nos visite y forme parte de nosotros alguna vez; somos conscientes de que lo que ha aparecido una vez, tiene la ocasión de volver a manifestarse sintomáticamente:

[...] Pasajeros somos,
siempre es perpetua la amenaza
de lo que ha sido alguna vez.
Pues lo que ha sido, siempre recurre
y permanece. En vano los atajos
y las fintas son, en vano los rumores
de otros vientos que preludian
calidez. No te demores y acude
presto a su cita. Pero no olvides

⁹⁷⁰-. Ibídem.

los obsequios. Así merecerás
la despreciable sombra que te adorna
y te envanece.⁹⁷¹

Asume que no sirve evitar lo que es irremediable con ardides, porque forma parte del camino y sus obstáculos. Admite que en la definición del yo entra este tipo de comportamiento, que no se puede eludir esta cita, ya que conforma parte de lo humano.

El último poema del cuarto movimiento es “Respira, desamor”. Aparece el escaldo interpelando a un supuesto referente, o al mismo lector, para invitarte a que beba de esa ponzoña de la cual él se alimenta, o ha podido vislumbrar en el contexto. El yo poético describe el proceso de metamorfosis constante que sufre el desamor, en su viaje contagioso, desde que alguien se fagocita de él, pasando por ese estado en el que es inherente a la naturaleza del propio ser. También tiene cabida aquí el viciar el circuito, al exorcizarlo, con la intención de que otro actante se vuelva a alimentar de él con diversos trasuntos; rebajar la naturaleza del sufrimiento en el acto purgativo de compartir las penas, o el hecho de castigarlo, o un acto de venganza, porque el tono del poema resuena a ese dolor visceral.

Las situaciones externas pasan a formar parte de los generadores de la vida mismos del ser, mediante mecanismos de replicación celular; después, por esta irradiación mencionada, se contamina hasta el mismo contexto. En este caso, la ejecución de la partitura irradia emociones.

En el primer verso, en un tono apelativo, el vate describe el proceso por el cual se alimenta del desamor, y la transmutación que este elemento va sufriendo en su viaje hasta la esencia del ser, así como la secuencia contraria de exorcismo (ya segundo núcleo). Uno empieza fagocitándose de este secuenciado, y después la ya mencionada sustancia del desamor acaba formando parte del mismo ser, incluso de los motores germinales de los que mana la vida, por medio de las diferentes funciones fisiológicas de la anatomía del cuerpo humano:

Bébetelo. Tráгатelo. Que llegue
Hasta tu estómogago a través de garganta
y traquea, y allí trotúralo, conviértelo
en tu sustancia. Amásalo con tus humores
y espárcelo por tus venas. Riégate

⁹⁷¹-. Ibíd., págs. 64 y 65.

con él. Humedécelo en tu sístole
y tu diástole y expándelo por cada célula
hast la posesión. Inúndate.
Invádete. Que rija soberano,
que alimente la partícula de vida
infinitesimal.⁹⁷²

En el segundo núcleo temático, el vate describe cómo el elemento sufre otra suerte de metamorfosis hasta culminar, en una mecánica inversa, en el proceso de exorcismo-contaminación del contexto, con el objetivo de que el receptor se fagocite de ello en ese circuito osmótico, cíclico y viciado:

Y desde allí, se
reproduzca. Se convierta en glóbulo,
en mirada, en sacudida, en erección.
Cómetelo. Absórvelo en cada suspiro
y desde allí fecúndalo con la palabra.
Atrevete a cantar su tiranía.
Respira con coraje. Sé fuerte
y no le dejes transpirar. Retenlo
en la molécula. Hazlo tu instinto y tu voluntad.
Respira sin vergüenza, hermano.
Respira, oh sí, respira desamor⁹⁷³

Al alimentarse y respirarlo cualquiera de nosotros, vuelve a formar parte de su ser por contagio vírico; el fin es que el acto de compartir suponga algún motivo de alivio de las penas. Sin embargo, el tono autoritario lo emparenta con sentimientos como la venganza o el castigo.

La parte número cinco es “Tiempo de cigarras”; suena a cántico y renovación, junto a la idea de la vida que bulle. El poema con el que se abre este movimiento musical es homónimo. A nivel de macroestructura, el poeta plantea la necesidad de los compases de espera en la dinámica de una relación (inspiración-materialización / creador-lector / los miembros de una relación). El bardo se erige como portavoz, para enunciar su anhelo de que

⁹⁷²-. *Ibíd.*, pág. 66..

⁹⁷³-. *Ibíd.*

advenga un tiempo de cigarras, un tiempo estival, donde la vida irrumpa en todo el contexto / cotexto, con su luz y su fragor, porque supondría una resurrección de lo que se fue. Posteriormente, plantea la consagración del instante: desde el fulgor vital y estival abraza todo lo que ha resurgido con la irrupción de este lapso y su mecánica, donde han manado todos los movimientos de dinamismo e inestabilidad (donde hay torrente emocional con sus altibajos), que incardinan a lo aletargado o a lo álgido.

En el primer núcleo temático, el bardo apela con este ludismo a su interlocutor, que bien podríamos ser nosotros, o bien una alteridad que reconfigura la relación, sobre la necesidad de los compases de espera en la praxis de ir rotando por estos caminos del vivir:

Dejemos pasar estos días.
Dejemos que amanezca el fuego al sol
y nos despierte la cigarra,
desafío de la culpa y del edén.
Dejemos que las horas se conviertan
en descanso placentero,
mientras frotan las cigarras
sus pasiones de canícula.
Que sus élitros exhalen
incendiarias sacudidas al llegar
a nuestra alcoba. Y que irradien,
poderosas, su monótono entusiasmo
y celebren la llegada del ausente
que volvió de su destierro. [...] ⁹⁷⁴

Se baraja como necesaria la venida de lo estival, y con él la presencia del elemento metonímico de las cigarras, con lo que lleva asociado de manera implícita en el contexto cultural. Tras los pertinentes compases de espera, irrumpirá el canto en la vida aletargada de estos seres que se afanan en compartirla (lector / creador o dos amantes); hallamos lo celebrativo y sus tonalidades, la idea del verano, como sucede en los versos de Eloy Sánchez Rosillo⁹⁷⁵, que retorna con su luz derrocando las sombras y creando una suerte de claroscuro en la relación.

⁹⁷⁴-. *Ibíd.*, pág. 69.

⁹⁷⁵ -. Eloy Sánchez Rosillo: “Agua fresca” en *Oír la luz*, Tusquest, Barcelona, 2008, pág. 147.

En el segundo núcleo temático surge la necesidad de la consagración del instante y de la celebración. En tanto esto descrito sucede, el curso de los acontecimientos presagia el letargo que traerá consigo el invierno como venidero capítulo de mudanza, aunque lo sigue dibujando desde la dimensión estival. En realidad, la etapa celebrativa tiene un proyecto de resurrección, al inundar de vida para después asumir a modo de presagio la llegada del invierno como contrapunto de remanso, sosiego y quietud:

[...] Consagraremos
su reposo. Perfumemos sus estancias
con jazmines y verbenas, mientras
baja la marea y escuchamos sus hazañas
de australes latitudes en la gélida
estación. Susurremos
olvidadas melodías. Permitamos
que las horas adolezcan, sin dar la vuelta
a sus hojas. Que el latido del ausente
halle pronto su solaz
en el sopor de estos acordes
estivales, y en el sueño se remansen
sus rigores. [...] ⁹⁷⁶

En el tercer núcleo, pauta la necesidad del advenimiento de un periodo en el que la cigarra calla (otoño como preludio del invierno). Abraza a todo cuanto andaba aletargado, y ahora resucita con la irrupción de la cigarra, como elemento sintomático de una mano que hace sonar la música de la vida que mana:

[...] Esperemos otros tiempos
en silencio de cigarras. Abracemos
otras gestas, que hoy dormían
con fruición, al contrapunto de sus alas.
Y dejemos que despierte otra vez
ecos perdidos de tormenta
en los días del frío y de la pasión. ⁹⁷⁷

⁹⁷⁶-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 69

⁹⁷⁷-. *Ibídem*.

Asume la conclusión: en esos dos puntos equidistantes y antitéticos de la dinámica temporal –y de la mecánica de la vida– es necesario que los recuerdos, que laten apagándose, despierten otra vez, aunque ello implique recordar los ecos de la tormenta como situación de inestabilidad. Las remembranzas y evocaciones se asocian a vivencias que se perpetúan en el tiempo, aunque varíen los esquemas espacio-temporales.

En “Balsamo y venero”⁹⁷⁸, el rapsoda describe –inserto en un presente que se concibe como punto de superación de una ruptura dolorosa– el conocimiento que posee de ese otro actante y su rumbo existencial, así como la certeza de imaginar que las palabras del poeta consiguieron aliviar el palpito fiel de que algo estaba concluyendo, y que la comunicación con el espíritu mitigaba esta dimensión. Finalmente, intuye la pérdida como resorte final desde un nostálgico todavía.

En la primera estructura y en el presente, se siente como vencedor, al haber superado unos obstáculos en el pretérito, donde surgió la despedida como bifurcación:

Ahora que ha pasado el sufrimiento.
Ahora que ya no es aquel ahora
y sus cimas ya no auguran
tu perpetua y tu doliente despedida.⁹⁷⁹

En la segunda estructura, el rimador se reinstala en el ahora, para hablar del rumbo que llevaba el otro actante de la relación. En ese terreno de desolación, de ausencias y de insatisfacción, quiere imaginar que tal vez su palabra sirvió como bálsamo y como manantial, con el que satisfacer sus inquietudes y colmar el proceso de comunicación de los dos espíritus. Por eso el cantor habla de dos tipos de interactuado: el verbal y el no verbal (el abrazo). No obstante, la lexía “velar” remite a un proceso que se comprende de penitencia y de rito:

Transcurrida la amenaza.
Ahora, conocidas las vertientes
y las desembocaduras que tu cuerpo
maduraba y el mutismo de tu carne

⁹⁷⁸ -. Texto emparentado con “La curación”, *ibíd.*, pág. 50.

⁹⁷⁹ -. *Ibíd.*, pág. 71.

acarició, hecho de ausencias,
difícil no resulta imaginarme
que alguna de las tardes de tu ocaso,
mi palabra, como bálsamo y venero,
despojara en el velar por un momento
tu inquietud y así colmara, con la suave
concordia de un abrazo, esa nostalgia
que el espíritu conoce y atesora.⁹⁸⁰

En la tercera estructura habla de la nostalgia que queda cuando se es consciente de que lo que va a advenir está incardinado a la caída. En este ahora que se está yendo, surge la idea de velar algo que se va a perder:

La nostalgia que precede al hundimiento
y desamparo. Amorosa en el velar,
esa nostalgia del presente caudaloso
que se encierra en las manillas
del ahora.⁹⁸¹

El siguiente texto es “Críptico regalo”, donde el bardo rememora las armas vitales que el padre le legó para que pudiese afrontar de una manera feliz –a la vez que exitosa– el curso de su propia vida. Pese a lo dicho, el conocimiento de una alteridad, que reconfigura al ser, supone la muerte del padre en sentido freudiano, y surge el deseo de llevar a cabo lo que aquel libro pautaba como itinerarios; el conocimiento del otro aparta de la senda al yo, y ahora reconoce la infancia como paraíso perdido.

Halla esa armonía / consuelo en el revisitado de la memoria como ficción de la vida –por ausencia de presente–, hacia un camino que se manifiesta como verdadero, por revelación del abrazo definitivo de habitar al otro. Ahora ha hallado la seguridad de que se ha consagrado a lo que lo ha apartado de la senda de las ensoñaciones, y lo ha arrojado al verso tildado por la soledad e irrealizado; tiene una nueva percepción de la existencia que queda manifiesta como libro. También surte la certeza de que la lidia con los días nos va alejando del yo que fuimos en el paraíso de la infancia. Así quedan enterradas todas las posibilidades de realización que admitía el paradigma del yo actante en el circuito de las

⁹⁸⁰-. Ibídem.

⁹⁸¹-. Ibídem.

reinenciones; el código quedó cerrado sin haber sido consumado en su totalidad. Ésa es su magia: la de aseverarnos que hemos vivido, pero no en toda la extensión del paradigma.

En el primer núcleo temático, se desvela cual es el críptico regalo que encierra el marbete del poema: el libro y el texto que queda cifrado en el quehacer poético ilustrado por una manera de sobrellevar el curso de los días. Allí tiene cabida la capacidad de reinventarse y de “autoconocerse” mediante la imaginación, aunque todo ello en otro punto del espacio-tiempo. Sin embargo, en el presente, se ha forjado un nuevo yo anagnorizado que ha ejecutado la muerte del padre en sentido freudiano, y se enfrenta a la aventura de la vida desde ese otro sentir descubierto en la etapa posterior: el ansia de realizar las inquietudes no cumplidas:

Es el libro que mi padre me regaló
cuando andaba por las calles
con mis sueños, y en mis sueños
me inventaba. Pero ahora
que este solo ser me habita,
la visión del viejo libro me incomoda
y desafía contra el tiempo no cumplido
por mis pasos ni mis días,
y me apremia a consumir mi antigua sed.⁹⁸²

En el primer subnúcleo de la segunda estructura, afirma cuestionando si no será eso la armonía: la búsqueda de un itinerario regido por un equilibrio tántrico hacia una sola advocación, un punto de llegada en sentido epifánico-celebrativo (es una aparición). Describe el encuentro del ser con su correspondiente alteridad, que finalmente lo redimensiona para sentirse vivo en la integridad de esta fase de madurez:

Será entonces la armonía.
El diluvio o la amenaza de la torre,
desterrados al teatro de la inhóspita
memoria, y encendidas
las antorchas de una sola advocación.
Abrazar el aire de tu ser, y en él

⁹⁸²-. Ibídem.

sentir que no se escapa en cuatro vértices
la estéril dispersión de nuestra edad.⁹⁸³

En el segundo subnúcleo y en el hoy, el rimador enuncia esa sensación de pérdida, al irrumpir en su orbe existencial fuerzas atávicas como la soledad y el espíritu de la incertidumbre, que adviene de lo que queda por descubrir:

Que hoy se aleja
a cuatro vientos cegada,
y no puede asir dulce su deseo,
pues del Este me conminan
las apátridas estepas,
y en el Sur el mar apresa
sus espacios para hablar
de una aventura no surcada
en ningún cauce.⁹⁸⁴

En la tercera estructura, plantea la idea del libro abierto y de obrar para lograr la medida desde la serenidad. En el arte de vivir, laten todos los desvelos que quedaron sin realizar, los deseos no cumplidos por prudencia; el poeta queda así preso en el anonimato de lo terminado:

Y entretanto, el libro abierto
nos advierte en nuestras horas
de reposo. Su amenaza de nuestro
nuevo batallar. Y en él laten prisioneras
las mañanas que no fueron, y nos dejan
atrapados en la orilla. Atrapados
en la línea de olvido.
Atrapados en la orilla de otra página final.⁹⁸⁵

“Claustro” se centra en la dicotomía que existe entre lo poético y los poetas que lo cantan: se concibe la actividad creativa como un don que permite resucitar el pasado, y

⁹⁸³-. Ibíd., pág. 72.

⁹⁸⁴-. Ibídem.

⁹⁸⁵-. Ibíd., pág. 73.

convertirse en una arqueología con la que revisitar los temas que inquietan al ser humano. Estos motivos crean el consabido asombro, pero no solventan las dudas que cercan. Esta acción supone un viaje, con su preparación ascética, para regresar colmado de dicha, al erigirse el yo como monumento al que se le da forma en esta posesión. Finalmente, testimonia la radicalidad de este *modus vivendi*, que queda circunscrita entre la futilidad de la palabra pasajera y lo poético, que ha de sobrevivir a nuestras aspiraciones trascendentales, por tanto, poéticas desde nuestra posición insatisfecha y terrena.

En el primer núcleo temático, el yo poético acota el tema del poema: la poesía que es cantada por hombres (percederos) que observan los dones de la naturaleza (cíclica y en eterna renovación): “Hablan de esta historia de los hombres. / Pero sólo la viven los gorrones.”⁹⁸⁶

En la segunda estructura, el bardo nos muestra la palabra como un instrumento capaz de convocar las presencias del pasado mediante la resurrección; es una actitud de serenidad, en la que se traza un trabajo por la vía de la enajenación y en la que el yo es punto de fuga, sujeto ejecutor y, en sí, una filosofía vital por el modo de interrelacionarse. El discurso poético es un sistema de acceso a la verdad, a través de la arqueología como método de recreación: lo comprendemos como un arte en el que por medio del signo intuimos otra realidad; surte la perplejidad por descubrir los escenarios que siempre han estado ahí para quien ha sabido verlos, aunque no solucionan las preguntas existenciales. ¿Deducimos que es un *modus vivendi* en el cual el sujeto se nutre de las miserias de los ideales?:

Comentan y dominan el resto del pasado
con palabras,
glorias vanas que divagan
mas no arrostran las paredes
con intrépido aleteo.
Son los signos de los siglos,
los sofismas y los dueños
de la dulce arqueología,
que se ignoran
y que, al cabo, sólo nutren
los asombros o las dudas.
Las miserias de otro amor.⁹⁸⁷

⁹⁸⁶-. Ibíd., pág. 74.

⁹⁸⁷-. Ibídem.

En el tercer núcleo temático, plantea todos los requisitos que son necesarios, a modo de ascética, para poder consumir este arte. La idea del viaje que se emprende, para regresar colmado de riquezas y otras dádivas no materiales, está emparentado con la autoconsciencia del trabajo realizado en reposo sobre el propio yo y sin esperar nada a cambio. Sólo aquel que erige una deontología vital así de férrea, estará capacitado para retornar venturoso, dichoso y rico a su Ítaca, porque ha sabido volver fortalecido en parámetros estoicistas y nietzschescos:

Vuelan en cambio sin reliquias
los alados habitantes de este centro.
Sin recelos lo recorren,
sin el lastre de la más docta ignorancia.
Hienden la profunda geometría
y velan el trabajo secular
de quien fue cincel y piedra oscura,
tensa mano sin plegaria,
amador de alma en sosiego,
ignorante de la dicha
y, por ello, venturoso en el final
y en la distancia.⁹⁸⁸

En el cuarto núcleo temático, el escaldo asevera que lo que pasa a la posteridad no es la voz del poeta, sino que prevalecerá la realidad poética. Este don es un advenimiento inspiratorio que permite asociar lo humano con lo que late más allá y le otorga una explicación:

No se elevan en la tarde nuestras voces.
Sólo ascienden en un soplo que atempera
los gorriones. Y en su encuentro,
el viejo espacio reproduce las antiguas
claridades y confirma en un gorjeo
de expresión no articulada
nuestra inútil oratoria,

⁹⁸⁸-. Ibídem.

nuestra estéril gravedad.⁹⁸⁹

Como verdad final se erige la inutilidad de la palabra, porque sólo representa nuestras aspiraciones, desde nuestra posición terrena, frente a la solemnidad de lo poético y que se erige como altar en lo que nos rodea.

En el poema “Destierro”, el paratexto tiene conexión temática con el *Poema de Mío Cid*⁹⁹⁰ y con los primeros compases de la zarzuela *Katiuska*, de Pedro Solozábal⁹⁹¹... Sin embargo, asir genéricamente la tonalidad del planto o la letanía, así como el viaje de la alegría al dolor, por medio de la palabra lo conecta con José Hierro⁹⁹².

A nivel de macroestructura, el vate describe mediante la disposición dicotómica de las dos realidades que existen entre la que resulta: por un lado, el momento actual, en el que las sombras y la falta de vida se han adueñado de los timones; por otro lado, el futuro, en el que se dispone que la luz irradiará con fuerza y apagará todos los desvelos que han surgido. El yo poético ha sabido vislumbrar la esperanza en lo que ha de advenir; en cambio, en el ahora que fluye quedan el nihilismo y su amenaza. Todo ello lo hilvana en un texto barroco por mecánica de contrastes, por el tenebrismo y por las ideas polarizas, como en Carlos Marzal⁹⁹³.

En el primer núcleo temático, el conector de disposición temporal “y después” ubica al lector en una fase que es posterior a este momento de separación, y en el que se ha pautado la reconciliación. El segundo elemento conector indica la fase de postsuperación, donde se prefijan, como hechos constructivos de la plenitud del vivir, el cese de todas las sombras que se habían adueñado de la existencia del grupo al que se hace referencia (poeta / alteridad, poeta / lector...). Es una fase de reencuentro, de paz y curativa:

Y después de este destierro
mostrarás tu ardiente luz
que hoy yace extinta
para mí, irradiarán misericordias

⁹⁸⁹-. *Ibid.*, pág. 75.

⁹⁹⁰ -. Vid. *Poema de Mío Cid*, edición de Colin Smith, Cátedra, Madrid, 2005, 19ª edición

⁹⁹¹ -. Vid. Pedro Solozábal: *Katiuska* (opereta en dos actos en prosa y verso), libreto de Emilio González del Castillo y Manuel Martí Alonso, estrenada el 28 de enero de 1931 en el Teatro Victoria de Barcelona. Nos referimos a la parte eminentemente triste que relata el éxodo.

⁹⁹² -. José Hierro: *Alegría*, Universidad Popular José Hierro, San Sebastián de los Reyes, 2003.

⁹⁹³ -. Vid. Carlos Marzal: *Ánima mía*, editorial Tusquest, Barcelona, 2009, 1ª edición (Marginales, 253) y también en Carlos Marzal: *El corazón perplejo. Poesía reunida (1987-2004)*, editorial Tusquest, Barcelona, 2005, 1ª edición (Marginales, 230), concretamente en *Metales pesados*, págs. 243-384, donde también se palpa este fenómeno.

y aleluyas, porque entonces
en clamantes oblaciones
mi ansiedad y tu ventura brillarán.
Y no habrá tardes ya
de denso ocaso
en que enmudezcan tus heridas
sin rendir a mis ardores.⁹⁹⁴

En la segunda estructura, mediante el conector causal-temporal, el rapsoda describe de manera asociativa las imágenes que configuran la etapa de superación. Frente a la situación actual, en la que se pauta un poso de nihilismo por falta de asideros metafísicos, se intuye en ese porvenir que los habrá, y se hallará una divinidad dentro del orbe de las creencias. Esta deidad los rescatará del ostracismo sobre un punto que va más allá del mundo físico, y detrás del cual se observa la esperanza:

Porque entonces
otro dios nos levará
fieles vasallos a su rito
con ardor, y a la plegaria
que atraviesa en inquietud
este retoño de apatía
aquí nacido, sobre un cuerpo
de horizontes y rocíos.⁹⁹⁵

En el segundo subnúcleo, preludia una fase de plenitud y de expectación que habrá de suceder, tras la pertinente tregua que dictamina que se han superado los problemas que le son aledaños. Hay que dejarse llevar para que el azar pueda abrir nuevos itinerarios, y que entonces surjan otros hitos para venerar:

Porque entonces
nuevos himnos sonarán
en las campanas desprendidas
del azar y alzaremos al amparo

⁹⁹⁴-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 76.

⁹⁹⁵-. *Ibidem*.

de otros templos
la señal del armisticio.⁹⁹⁶

En la tercera estructura, el nexa temporal nos otorga la convicción de que el yo poético está en la fase de anagnórisis, en la que se ha reconciliado con su álgebra al hallarse pleno, aunque la fe en lo que ha de manifestarse dejará al descubierto la definición trascendente de las cicatrices que le han legado las vivencias:

Cuando el hilo al fin concilie
el extravío y el principio.
Cuando en rezo los descubra
sin penumbras qué quedó
de tanto abismo.
Cuando el turbio
claroscuro de mirarte
en el destierro muestre
en la furia de su fuego,
la clausura de este exilio.⁹⁹⁷

En esta misma estructura, vemos una tonalidad que lo emparenta con las poéticas de Brines⁹⁹⁸ por los claroscuros, y de Antonio Carvajal⁹⁹⁹ por el planteamiento del contenido: el rimador acepta su final de héroe trágico al estar condenado a un destino inevitable; surge la contemplación del otro resultante desde el destierro (ruptura), como certidumbre en un momento desgarrador, donde rastreamos las pautas de tormento que conlleva el exilio.

El siguiente texto es “La ciudad de las cigüeñas”. El poeta describe cómo en la localidad de las cigüeñas, ante la contemplación bella que como caminante –tanto físico como existencial– le brinda el contexto, reaparece, a modo de síndrome de Beatriz, cierta sintomatología de este tópico de amor ausente, que se presentiza en todo cuanto contempla el yo. Los límites identitarios entre el yo, el contexto circundante y el amor ausente sufren un difuminado, para testimoniar que la belleza es la verdad y que el amor es esa misma

⁹⁹⁶-. Ibídem.

⁹⁹⁷-. Ibídem., págs. 76 y 77.

⁹⁹⁸ -. Vid. Francisco Brines: *El otoño de las rosas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013, segunda edición.

⁹⁹⁹ -. Vid. Antonio Carvajal: *Cuerpo lento del tiempo. Antología*, selección de poemas de Concepción Argente del Castillo Ocaña, editorial Point de Lunettes, Granada, 2013, especialmente la parte que media entre *Tigres en el jardín*, Ciencia Nueva, Madrid-Barcelona, 1968 y *De un capricho celeste*, Hiperión, Madrid, 1988.

exactitud o conduce a ella. El sujeto queda radiografiado en la mecánica descriptiva como un punto convergente de dos sacudidas: la emocional y la contemplativa. Habría que añadir que tal vez hace referencia a la ciudad de Alcalá de Henares, que es conocida por ser urbe de las cigüeñas.

En el primer núcleo temático, la *res cogitans* articula el ejercicio del pensamiento en la reinención locativa a través de literatura, al ubicar en el ejercicio del pensar –y en lo pensado– a la alteridad con la que lidia, en tanto cae la tarde y ejerce las labores de caminante en sentido metafórico (existencialmente) y real. Esta primera parte se cimienta sobre la imposibilidad de fijar el pensamiento, por el duelo entre la contemplación de la belleza y los desvelos amorosos que han causado el hecho de estar preso de la beldad ya no sólo espacial, sino del amor ausente:

Te pienso en la ciudad de las cigüeñas,
cuando rinde el tumulto y sofoca la luz
su incandescencia. Cuando se instauran los rincones
de pendientes suntuosas, sumergidas en mi dicha
caminante. Te pienso, mas la piedra
no me deja aprisionarte en su belleza.¹⁰⁰⁰

En la segunda estructura, el uso de la variación en la elección sintagmática de los pronombres de un “te” a un “la” supone un paso más en el ambiente irracional y confuso que el pensamiento, en su labor de interpretar y de arar la realidad, esculpe en la acción discursiva. El yo poético preludia cómo en la lírica los límites –en este arte contemplativo– entre sujeto y objeto tienden al difuminado por contaminación. A un mismo tiempo va surgiendo la sintomatología propia del síndrome de Beatriz, como un canto lánguido que subyace tras la música. Es una actividad combinatoria y dicotómica, que reside en fagocitarse de la belleza contemplativa y el palpito de tener presente en toda su hondura aquello que amas y que está ausente:

La pienso. La recorro necesaria,
esa ciudad es un largo escudo, tardo el paso,
la convierto en mi mirada. Graves torres
me acompañan, y así evoco cuanto quiero

¹⁰⁰⁰-. Vicente Cervera Salinas: *La Partitura*, cit., pág. 78.

retener en la distancia miserable.
Esa luz desencadena repentina mis visiones:
la portada solariega, los balcones presentidos
y el volar de la cigüeña que mostró su despedida
en dos colores conformada. La pienso
y en ti pienso sin pensar, y sólo alcanzó
claridad en el creciente firmamento,
en el arcángel que anunciaba, en la tensa
sobriedad que me sumerge y me arrebató.¹⁰⁰¹

En la tercera estructura, el conector temporal “mientras” da cuenta de que en tanto sucede en eje lineal lo mencionado, en la otra disyuntiva se superpone el peso de la soledad que gravita y se cierne en el yo. El bardo se siente aturdido por la profusión de pensamientos y sentimientos que están anidando en él, mientras camina como un peregrino, con sus cuitas personales y deleites paisajísticos, en esta manera de convocar las presencias:

Mientras el mundo agita el paso
y surge el rito en los altares, y unas voces
apagadas se confirman y se gastan.
En el aire de ciudad si más presente
que su historia, aspiro abierta soledad
y pienso en todo y pienso tanto y se cruza
la ciudad de las cigüeñas de ofuscados pensamientos,
el confuso vendaval
sobre piedras seculares de mi plegaria
hasta tu aliento.¹⁰⁰²

En el poema “Fuerza”¹⁰⁰³, el prestidigitador verbal asevera que los dones por los cuales rogó le han sido dados; se refiere a la fuerza como emblema vital: habla de un vigor en sentido metafórico y necesario para habitar de verdad y de manera íntegra la savia. Traza un paralelismo con la energía creativa que hace falta para darle la forma a este libro, que ya

¹⁰⁰¹-. Ibídem.

¹⁰⁰²-. Ibídem.

¹⁰⁰³-. Este poema apareció en Miguel Metzeltin y Margit Thir: *El arte de contar: una iniciación: un ensayo metodológico y antropológico acerca de la textualidad*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2002, págs. 209-210.

concluye en tanto que declinan esa fortaleza (en el sentido de asir) en el ejercicio de vivir; como paso consecuente, se ha dejado de lado el camino de las tentaciones, para seguir el sendero de la perfección. Ante esa sensación de caducidad, se funda la felicidad, para dictaminar que sólo podrá ser dichoso aquel que disfruta en el espectáculo de lo que caduca y rota, por estar inmerso en los ejes del tiempo. Florece la fuerza como un estribillo, como un emblema, y entiende que este don vital se le ha concedido. Así todo en el lapso existencial forma parte de un paradigma superior, y por tanto reclama su atención para poder definir por contrastes.

Florece la idea del desdichado como la figura de aquel que no disfruta de los momentos graves y grandilocuentes, porque sus inquinas personales le han creado prejuicios que no le permiten acceder a ese circuito. Ese alguien, al que se está refiriendo ahora como ejemplo de infeliz, se deja llevar, al no habitar la vida, por las presuntas dádivas físicas, instantáneas, corpóreas y materiales. Concluye con la idea de aquellos que pasan por la vida sin esa firmeza, sin esa brújula ética.

En el primer núcleo temático, el poeta asevera que lo que pidió, en una especie de espejo constructivo del yo que lee, le ha sido concedido; proclama que ha habitado de verdad y de manera íntegra, con esa fortaleza en el arte de hallarse, la vida misma. En este punto de concurrencia ha asimilado que ha llegado hasta esta cala existencial, sabiendo que la fuerza vertebró el curso del vivir y la construcción de esta partitura, en tanto el tiempo desarrolla su mecánica:

Rogabas fuerza y fuerza se te da.
Fuerza para asistir a los renglones
finales, y dejar que fluya
esta sensación de arrobamiento ante el libro
que concluye, ante la vida que declina.
Ellos te salvan, pues aprendes hoy
que no serías más dichoso por haber
hollado otros caminos. Sólo es feliz
quien goza con la vida que consume,
con los tiempos de diversa forma y tacto
que le arriendan días y estaciones
para transitar. Injurias, culpas y lamentos

forman cauce de tu manantial.¹⁰⁰⁴

Lo creado queda fundado como un altar que hoy cerciora al yo poético de que vivir implica el camino seguido más allá de las tentaciones y según los dictados de la ascética incardinada a una mística. Arguye la definición de feliz: el que sabe disfrutar de cuanto le ofrenda la vida, aunque siempre sujeto a los vaivenes del circuito de la caducidad, y asimila su natural heterogeneidad como el trazado de cualquier partitura de naturaleza miscelánea.

En el segundo núcleo temático, surge el estribillo: “Rogabas fuerza y fuerza se te da”; surte lo dadivoso del tiempo como elemento reordenador de la lógica. Después arguye la definición del desdichado como aquel que no vive los dones que el mundo le lega, porque prevalecen en él las inquinas no superadas; este sujeto fundamenta su tensión existencial en torno a lo físico material, y malgasta su tiempo en discernir lo que por naturaleza es engañoso y lo está desviando de la senda que conduce a la autenticidad. De ahí surte la noción que preludia en el último verso en torno a la impostura: pasar por la vida sin brújula ética que gobierne el timón, y que nos diga que algo hemos estado haciendo mal en el ejercicio del vivir, en tanto la partitura sigue su rumbo hacia su expiración:

[...] Rogabas
fuerza y hoy descubres que la fuerza
se te da para saber que todo tiempo
reclama su existencia, y que sólo
es desdichado quien deja intactas
las pasiones que le asedian
en el recuento de las sinrazones
que acunó, en los balances insidiosos
del placer y en la impostura de las fuerzas
consumidas.¹⁰⁰⁵

El último poema del quinto movimiento es “Hasta el amor”. Su macroestructura queda articulada en torno a la dicotomía entre las certezas del hoy frente a las convicciones del tiempo pretérito. El yo poético asume que pueden surgir de nuevo en el presente las amenazas que potencialmente asediarían al yo ante la dispersión. Asimismo, mediante la

¹⁰⁰⁴-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 79.

¹⁰⁰⁵-. *Ibidem*.

asunción de lo imprevisible (duda), con los elementos explícitos de la isotopía (“es posible”), el bardo vislumbra construir, junto a una necesaria alteridad, algo duradero desde los cimientos, aunque haya que hacerlo con los materiales efímeros de la existencia, ya que se le revela seguir el camino de esa brecha.

Posteriormente, plantea la resurrección donde todo era yo baldío; asume el planteamiento actancial de representante del nosotros, motivo que le sirve para rememorar cómo superaron juntos la época de hastío vital, en pro de la esperanza que se podía adivinar; doblegaron las tristezas habitando los vacíos que iban sorteando. Concluye, mediante la pregunta retórica, aseverando haber circulado por la vida con principios estoicistas de superación y de tesón, hasta el advenimiento del amor que completará por oposición al vacío actual desde un nosotros aglutinador. Afirma Marina Bianchi sobre este texto que: “l’única speranza per non cadere nell’apatia dopo la sconfitta è di ricominciare a combattere per ritrovare il sentimento perduto.”¹⁰⁰⁶

En el primer núcleo temático (y desde la incertidumbre que plantea el conector), el yo poético despliega el ejercicio de la consciencia en el nivel presente para hacernos copartícipes de que hoy puede ser otro de esos días epifánicos que dictan que seguimos formalizando la existencia en el circuito del devenir. Asume que en este terreno dubitativo ha obtenido la convicción de que su relación discurre en la fase declinatoria, frente a aquel otro periodo de plenitud que forjaron en amalgama con lo duradero y lo efímero:

Es posible que hoy, de nuevo,
nos aceche el vértigo a la vuelta
del camino. Que un tropiezo
nos revele que seguimos en el campo
de batalla, y al erguirnos
suenen las campanas de la ciega
dispersión. Y es posible que en las brumas
del despojo, distingamos con pericia
aquella fronda que, en la tregua,
edificamos sobre arena y pedregal.¹⁰⁰⁷

¹⁰⁰⁶-. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antologia poetica 1993-2013*, cit., pág. 15.

¹⁰⁰⁷-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 80.

En el segundo núcleo, el poeta ejerce una anagnórisis retrospectiva, para testimoniar que *in illo tempore* hubo un proceso de resurrección y de superación sobre los escollos que ahora han quedado anidados y marcan el curso vital. Después erige la actitud del nosotros como unos seres que creen y tienen fe en la esperanza como vencedora de todos los agravios; desde la impronta vitalista redimensionaron la lucha, con la intención de derrocar la incertidumbre que se cierne sobre lo que están configurando. Al final, la comunicación venció a los nihilismos que se cercaban en los derroteros del hallarse:

Otros fuegos florecieron
hace tiempo entre surcos de miseria
y mansedumbre. Mas nosotros, educados
en la pronta aparición de lo posible,
rendimos la quietud y pronunciamos
credos destrenzados a la vista
de las rosas verdecidas. No tememos
al temor de la esperanza. Desalmamos
la oquedad, el beso opaco, engalanando
la mirada y los latidos.¹⁰⁰⁸

En el tercer núcleo temático, la pregunta retórica le sirve al yo poético para ejercer la asunción de verdad. El sentimiento final que se deriva del arte del existir “desnudos” es que sólo queda como posibilidad real luchar estoicamente, hasta que advenga el amor dentro del orbe de la esperanza:

¿Quién pronuncia el veredicto?
Combatientes sin escudo y sin arma heridos,
no nos queda otra oración
que la ansiedad de remontar y perecer
hasta el amor.¹⁰⁰⁹

El apartado de los poemas en prosa lleva el título exótico de “Ormai”. Más allá de ser un vocablo de la lengua italiana que sirve para decir “ya”, es el toque de queda, el chispazo vital, una filosofía de vida, lo que precede a lo consagrado o lo que viene con

¹⁰⁰⁸-. Ibídem.

¹⁰⁰⁹-. Ibídem.

posterioridad al momento al que algo ha sido bendecido, y el intervalo de realizar una metamorfosis en el arte poética para hilvanar el toque misceláneo y heterogéneo que mejor relata al yo.

El primer texto es “Templarios”: se trata de un poema en prosa con estructura búmeran amortiguada mediante variación convergente en la percepción. Arranca con el discernimiento de algo que remite a los templarios y la duda que ejercita el yo poético al respecto. Elevar la rapsodia al altar está emparentado con los fundamentos del arte poética: ha sabido mezclar elementos de naturaleza heterogénea (diferentes partes temáticas unidas sin un vínculo aparente) y también abraza, a nivel de transtextualidad, los antiguos poemas épicos, puesto que narra hechos legendarios de los referidos guerreros y las propias hazañas personales.

Comienza con la descripción solemne de la prosopografía externa del ara mencionada, desde el arrobo poético –hecho que posibilita la contemplación extática–, aunque de manera contenida. Crea una pintura con palabras de los principales rasgos etopéyicos de la dimensión de estos héroes para esculpir su itinerario existencial, el cual les lleva a metamorfosear el territorio en el que ellos creen.

Posteriormente habla sobre el recinto sagrado que los configura: su álgebra meditativa con sus simbologías cabalísticas, y su *modus vivendi* dentro de lo que exige la ascética como ceremonia. Se trata de una rectitud, donde alguna vez surgen aquellos que se descarriaron hacia la autoagresión y, por otro lado, los asedian las amenazas externas, a pesar de la impronta de firmeza en el ideal.

Finalmente, irrumpe el yo poético, con la pregunta ya en presente, con la intención de saber quiénes son en la actualidad y cómo reconocerlos ahora que no portan la parafernalia externa que los hacía identificables, aunque sí sus ideales. Entonces, ¿quién los ha traído hasta aquí?, ¿el propio azar?, ¿o acaso el azar no es otra cosa que el hecho mismo de percibir sus presencias?

El texto está emparentado con muchas de las preocupaciones cerverianas, por ejemplo, la ascética como ideal con el que metamorfosear el contexto y como camino inexorable hacia la verdad; en segundo lugar, la incidencia de agentes externos que obstaculizan los itinerarios del yo; en tercer lugar, la andadura, como filosofía que gobierna el curso de sus días, estoicista y vitalista como mecanismo para salvar los obstáculos; en cuarto lugar, la vocación humanística y convergente de las artes, la contemplación de los templarios como héroes al igual que el propio poeta, el juicio filosófico construyendo una nueva verdad al dismantelar lo dado y emparentarlo con lo ensayístico o someterlo a sus

vaivenes, la atmósfera mística, la idea de conquista cultural y el reconocimiento de los patrones identitarios, reconocer de manera bien acotada los itinerarios de la salvación en torno a la beldad y la veracidad, la misión del poeta como un ser que trae la verdad de otro mundo al nuestro...

El primer núcleo temático está dispuesto en forma de pentagrama, disposición que lo conecta con el núcleo cinco. En tanto que la música fluye entre los límites del pentagrama, aparece la certeza de no saber ante la aprensión inefable de una realidad que se erige poéticamente: “Nunca sabré si compadecen por azar o si el azar es su presencia repentina.”¹⁰¹⁰

La segunda estructura se fundamenta en el peso de la descripción, donde hallamos a un yo poético dibujando con palabras la partitura que a lo largo de la existencia han dejado los templarios en su quehacer, así como la representación de su arte poética, en su dimensión física y ascética, y también como ideal artístico:

Elevaron la rapsodia hasta el altar y, a través de los caminos, trabajaron por un reino donde hollar esa andadura antigua. Pleno de rigores y carente de estrategias pasionales, su trayecto de una línea dibujaba un estandarte y una enseña abanderada, portadora del color y de su ausencia. Cruz bermeja. Capa blanca, y el cabello rasurado sin asomos de cualquier prolongación: sedosa, al fin, la tentación de acariciar es cercenada por un filo, de raíz, y desfallece en su espinoso adiós. Por la cota, hecha de malla, se distingue su acerada bizarría, que destinan a columna siempre erguida. No le es dado besar esa celada del lamento, la impostura del dolor, pues su aplomo los trasciende y purifica, y nunca aspiran a la sola posesión de aquellos bienes que en sí mismos mueren. Voluntariamente cifran el marcado itinerario por las bárbaras regiones, en la fuerza conjurada que les guía hacia el Oriente eliminar.¹⁰¹¹

En la tercera estructura aparece el templo erigido como brújula existencial: es el lugar donde ver con claridad los principios éticos que rigen su peregrinación. Dirime cómo el hecho de ostentar un poder ha propiciado que la historia tenga una orientación determinada, y cómo desde siempre han existido las amenazas externas que han centrado sus afanes en boicotear su misión:

¹⁰¹⁰-. *Ibíd.*, pág. 83.

¹⁰¹¹-. *Ibíd.*

De obediencia y castidad iluminadas están hechas sus renunciaciones, pero saben que en el templo encontrarán su faz, la noble y rígida templanza en el reflejo, en el refugio de su arquitectura. Por ella, velarán, someterán horas del día al ayuno y a la oración, y por ella sangrarán y harán por ella heridas, religados al designio de su altiva geometría: la capilla octogonal. Iniciática la voz, nunca lasciva la plegaria, transformaron el Grial que en majestad les hermanaba, pero muchos confundieron esa tácita armonía con rituales lacerantes y sin vida. Su poder universal les rescató de la blasfemia hereje, pero siempre les acecha el desprestigio de otra torpe acusación.¹⁰¹²

La cuarta estructura es la de cambio, porque focaliza su interés en el arte de contraponer el itinerario actual, frente al que había regido en *illo tempore*. El actante poético valora esas épocas como ominosas y ensombrecedoras; con posterioridad, habla de quiénes son y cómo se reconocen los templarios ahora y fuera del formato de la armadura:

Me preguntó por su incauta pervivencia cuando observo las cruzadas ominosas de estos tiempos. Me pregunto quiénes son cuando imagino su presencia de inseguro resplandor, pues sustituyen sus insignias y sus cotas por la tibia convicción de una mirada, de una inquieta apología espiritual, sepultada la armadura.¹⁰¹³

El apartado número cinco supone el punto de retorno, para concluir con la ya consabida pregunta, en la que se dirime si el azar los ha traído hasta aquí, o bien, se podría llamar azar al hecho de percibir su presencia: “Nunca sabré si compadecen por azar o si es el azar la fina urdimbre de sus formas presentidas.”¹⁰¹⁴

El siguiente poema, “Olvidar a Narciso”, está erigido a modo de tríada. El mito de Narciso se convierte en una estructura especular en la que el poeta se contempla; la finalidad es la de asumir cómo el reencuentro con la mismidad –estudiada de modo introspectivo– conduce a los abismos de la fragilidad del ser y las dudas que surgen en torno a la identidad. También se establece como misión el abrazo con una alteridad que le dé un sentido de perfección al ser.

¹⁰¹²-. Ibid., pág. 83 y 84.

¹⁰¹³-. Ibid., pág. 84.

¹⁰¹⁴-. Ibídem.

En el primer núcleo temático y frente a la fragilidad contemplativa, surge la idea de la imperfección y la necesidad imperiosa-afirmativa de realizarse en el hermanamiento con la otredad. Surte el problema de la ruptura con los lazos atávicos de la mismidad, en pro de buscar un equilibrio tántrico en el rellenado de los vacíos existenciales con los contrarios:

¡Me ahogo! No puedo escapar de esta tenue seducción que me adormece y que me acerca hacia esos labios que conozco desde siempre, desde dentro. Pretendo desterrar la esclavitud de esta vigilia con pasiones desbocadas pero, al cabo, me atormenta el resquemor de lo incompleto, de lo incierto y lo infecundo: de aquello que revela la imperfección. Y en la traición de revelarme y proscribir mi amada imagen, me proscribo y me desterró a un territorio sin espejos y sin formas, sin recuerdos ni obsesiones donde ya no soy, donde se abisma mi conciencia.¹⁰¹⁵

En el segundo núcleo temático, el cantor plantea el proceso de persecución al que las ninfas lo someten, a la vez que bosqueja el abrazo a lo otro que contempla. Se trata de una fase de aturdimiento existencial, al no sentirse realizado por no poder conseguir la muerte del padre en sentido freudiano, aunque lo reorienta hacia el desligado de sí mismo, y de ahí la relación con el mito. Es el hecho de la seguridad que otorga el ser sólo yo mismo, frente a un Shakespeare poliédrico¹⁰¹⁶, por ejemplo:

Muchachas de talles pálidos me acechan. He seguido sus caminos trenzados por Flores que danzaban con ardor y suavidad. He transitado sus cinturas veleidosas y mis manos recorrieron fatigadas sensaciones en la piel que reverbera abiertos poros ansiosos. Abismo o sueño, yo no sé qué enaltecían sus abrazos, pero en ellos me anulé y perdí mi norte y mi tiniebla. Yo no sé quién es Narciso ni qué oscura suerte habré heredado de su nombre. Me levanto en el instante de perderme, y salgo al aire que forjé cuando fui inmoral abierta. Cuando supe en este placer de ver sumida en el arroyo mi sonrisa.¹⁰¹⁷

¹⁰¹⁵-. Ibíd., pág. 85.

¹⁰¹⁶ -. Jorge Luis Borges: "Everything and nothing" en *Obras completas I*, RBA-Instituto Cervantes Barcelona, 2005, pág. 804.

¹⁰¹⁷-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 85.

En el tercer núcleo temático, el hacedor se repliega en el orbe de la mismidad. Se cuestiona, mediante la duda racional, el porqué de este cambio de dirección. Sin embargo, la belleza también tiene un sentido epifánico, al erigirse como un altar que invoca la presencia del nihilismo. Por ello, se pauta la reinvención existencial, donde abraza el logro con lo otro que le habrá de otorgar la integridad final; esto posibilitará al yo poético una ontología en la correspondencia amorosa plena:

Regresó lento y frágil a mi orilla. Quienes cruzan por azar en mi camino,
no suponen que mis pasos retroceden sin torcer la voluntad que lo dictó.
He preguntado la razón. He aventurado tentaciones. He profanado y
ofendido los recuerdos, sin que mis dudas le sorprendan, y al final, he
comprendido que me espera un largo día de belleza insoportable e infinita,
donde hallaré la inclinación definitiva. La promesa de unos labios que en
su beso sin piedad formen el cauce donde fluya en arrebato esta pasión
correspondida.¹⁰¹⁸

El siguiente poema, que forma parte de este tríptico reunido en torno al motivo de Narciso como instrumento recolectado de la cultura, es el titulado “El lamento de Narciso”¹⁰¹⁹. A nivel de macroestructura textual, se puede rastrear el hallazgo a ese problema que quedó manifiesto mediante la invención del doble, silueta desdibujada con señas de identidad trazadas en torno a la otredad. Marina Bianchi advierte de lo siguiente: “Il lamento di Narciso” suffraga lo stesso concetto: circondarsi di un doppio così simile da essere prevedibile e facile da gestire porta all’indifferenza, un’altra forma di non vita”.¹⁰²⁰

En un primer momento, plantea la aceptación de esa invención como algo de naturaleza pluscuamperfecta y plenamente cohesionado a través del proceso descriptivo. El lamento responde a una solución para llenar los vacíos que surgen al huir de lo otro, y acabar en el circuito especular de la mismidad y sus nudos. En la última etapa esa presencia se diluye, mientras que el yo se metamorfosea continuamente en su camino hacia la anhelante perfección.

¹⁰¹⁸-. Ibid., págs. 85 y 86.

¹⁰¹⁹-. Apareció también en Rei Berroa (ed.): *¿Cuándo has visto salir medio sol? Antología poética. XVI Maratón de Poesía “Teatro de la Luna” de Washington, abril 2008*, Santo Domingo, Colección Libros de la Luna, 2008, págs. 111-130.

¹⁰²⁰-. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 15.

El primer núcleo temático se fundamenta en la irrupción de esta alteridad hasta la fase de aceptación, con la posterior descripción de convergencia en las dimensiones etopéyica y prosopográfica:

He concebido un doble. Perfecto. Al menos eso me pareció cuando lo descubrí. Casi perfecto. Al conocerlo tuve que repetirme cien veces la lección olvidada y dividir el tiempo restante en horas de sosiego y de quietud para vivirlas en compañía de este doble que por fin yo concebía. Su aspecto no podía ser más próximo y cercano. Sus gestos, pertenecían antes a mi pensamiento que a su imaginación y sus respuestas estaban ya previstas sin que hubiera de formular ningún interrogante. En cuanto a sus gustos y aficiones, eran tan afines que apenas ponía empeño en celebrarlo con exclamaciones consagradas a la tradición. Era mi doble. Sus silencios no tenían la sonoridad de un compás de espera. Forjaban ansiedades de imprevista permanencia, pero mi ritmo las medía. Yo mismo había cultivado esos recelos en un estanque donde crecen las larvas de la desilusión. Sus secretos eran para mí primera plana y su conducta ante la gente no admitía un sólo punto de extrañeza.¹⁰²¹

En el segundo núcleo temático, aparece hilvanado en torno al motivo del viaje convergente y simultáneo de las dos alteridades, mediante la alegoría del río que camina hacia el mar, para aceptar una dimensión más universal. También se diluye la presencia de esa alteridad en otro punto vital más sosegado:

En verdad, era mi doble. Conversábamos sedientos como lo harían dos ávidos afluentes de un mismo río taciturno y sentencioso que fluyeran con sigilo y buscaran sin quererlo la orilla hermana de su desembocadura. Resistíamos los saltos y cascadas sin quejarnos, con idéntica templanza en las espumas y entre tímidos repechos clandestinos se volcaba un desafío zozobranante, de repente inoportuno: la tendencia inmoderada de este espejo fluyente a arrojarse en esas aguas saladas y voraces de la indiferencia y la extinción.¹⁰²²

¹⁰²¹-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 87.

¹⁰²²-. *Ibíd.*, págs. 87-88.

El último texto encargado de cerrar este tríptico es “Narciso en Taormina”. A nivel de macroestructura textual, el adverbio locativo le sirve al escaldo para describir la presencia de las sensaciones. La dimensión espiritual de la ciudad, que va contaminando al yo poético de vida ante la adversidad, da cuenta de ello por la caducidad soportada. En ese ambiente se erige la figura del poeta que se siente observado, especialmente en la recreación postmoderna de Narciso. En un segundo momento, describe a ese Narciso en el escenario, en un terreno fronterizo entre la percepción, la recreación, la imaginación y el advenimiento de un ámbito que preludia la aceptación para sentirse vivo. Finalmente, esboza la conciliación entre los dos primeros núcleos temáticos, es decir, entre la dimensión que se circunscribe a lo locativo y la emparentada con todo lo espiritual. En la fase del beso se produce la fusión definitiva entre paisaje y sujeto, al proceder a la definitiva disolución entre sujeto, objeto y la cultura misma que sirve de escenario. Se trata de una reinterpretación actual y en clave postmoderna de la recreación del mito de Narciso, para explicar una dimensión problemática, con su sintomatología, de la existencia en el plano en el que se busca la ósmosis entre ese yo y su circunstancia. Esto será uno de los preceptos creativos que guíen el arte poética de *El alma oblicua*.

En la primera estructura, centrada en la descripción locativa y mediante un proceso de inversión de la tópica, el paisaje es el que difumina y transforma el alma del yo. Se trata de un lapso en el que se preludia la anagnórisis vital: es el punto de gestación clave en el que se concibe que todavía existe lo que ya se creía zaherido y derrocado. Brota en presente, desde el ámbito descriptivo, todo el caudal de percepciones con los vaivenes menesterosos hacia el orbe de la serenidad que produce el arrobamiento de tanta belleza, hasta que irrumpe Narciso, realidad desdibujada en versión postmoderna del yo:

Donde la belleza aviva corazones sofocados por el hábito de la inutilidad, la bestia negra de Pavese, descubre fascinado la abundancia de oraciones que creía mutiladas. Pródiga de esperas, la llegada a la ciudad es un ascenso de inquietudes abiertas al mar. El hechizo lo invade como prende la armonía que despierta esa visión serena de la herencia humana. Enredadera prendida y ascendente al roquedal. Esbelta y altiva, rinde Taormina sus arcadas y sus nervaduras a la luz, y en el teatro de la noche se envuelve en mantos lascivos, traspassados por la nítida caricia de Perseo y del Auriga. Como arden luminarias estivales, la plaza presiente un contubernio de ebriedad y rescata

la pasión del solitario observador que fue Narciso.¹⁰²³

En la segunda estructura, el actante poético redimensiona la figura mitológica de Narciso, al ubicarlo existencialmente en un momento actual en una ciudad pretérita y presente, para hallar una explicación a un problema que acucia al yo. Aparece un campo asociativo que versa en torno a la escritura poética y su percepción: intuir, presagiar, atisbar, otear, recrear, ensoñar, cifrar-descifrar..., con el propósito de dar cuenta de la sensación de posesión, gracias a la dinámica de sensaciones que está estimulando el espíritu. Realiza una descripción con raigambre modernista y decadentista, para volcarla de manera introspectivo-intimista en las galerías del alma del yo, en tanto se sucede el exorcismo poético actual, a través del hecho poemático y en su dimensión de fenotexto. La sensación que nos lega es la de plenitud:

[...] Ausculta voces y penetra los ámbitos prohibidos con la fe de quien ya nada teme, pues apuesta por su magia la propia voluntad de Taormina, voluptuosa. Conversa con la imprecisión fugaz de los desconocidos, bajo la mirada atenta de la estéril centauresa. Y las lejanas vislumbres del Etna, que aun de noche vigila, se tamizan y oscurecen sin reposo entre las nieblas. Brilla, Narciso, apasionado y poderoso al descubrir en todo cuanto ve y domina, las facciones y los gestos que sus años resplandecen. Se abalanza incorruptible entre la abierta muchedumbre y hace añicos los tesoros de morales convicciones en el sueño que Taormina le confiere, a rosa y lava. Los mortales corazones ya no están petrificados.¹⁰²⁴

En el tercer núcleo temático, hallamos la reconexión locativa con el sujeto espacializado de manera corpórea en este *locus amoenus* postmoderno. El prestidigitador poético, transmigrado en un narciso reinterpretado en clave moderna, ve en ese lugar la belleza y ansía abrazarse con ella; en el momento factitivo del beso acaban fundidos, derrocando las sombras y ciñendo lo que consideraba extinto. Llega así la consagración del momento –posterior a la ascética– místico y extático:

[...] Donde soplan los placeres del aliento como gozo. Donde exhibe vocación de luz sensual en isla bella, y bocanadas de caricias, considera descubierto su

¹⁰²³ -. Ibid., pág. 89.

¹⁰²⁴ -. Ibid., págs. 89 y 90.

lugar nativo, su amoroso espacio de miradas. Inclinado sobre espejos de espumoso mar siciliano, Narciso procede al beso, y su cuerpo es deseado y retenido por la tierna superficie de las aguas.¹⁰²⁵

El siguiente texto es “Tibio placer”; el rapsoda postula un acercamiento a la anhelada otredad desde el mundo gris en el que vive: asume que su nivel, exigencia de corrección y de humildad han propiciado el cultivo de la distancia en torno al repliegue personal y anacoretismo. Posteriormente (y transformado en espectador), plantea luego cómo la alteridad a la que se hacía referencia desfilaba indiferente a lo que acaecía en el mundo interno del yo. Después retoma el hilo inicial, para aseverar que hoy el yo es el que quiere mostrar el gesto de aproximación, que se preludia baldío, aunque subyace la esperanza de que el encuentro final (místico) se produzca y surja la reinvención del yo.

En el primer núcleo temático, el trovador manifiesta la postura expresa de acercamiento hacia la alteridad, con la que ansía converger mediante la metáfora de la luz, al cimentarse ésta como la vida en un mundo habitado por las sombras; son los requerimientos que exige el ser compungido y atribulado: “He acercado la lámpara un poco más a la ventana para que puedas ver la luz cuando caminas ante mi casa, como sueles, y desviar un ápice la dirección y así observar si hay vida en ella, o si pasea, como suele, la oscuridad.”¹⁰²⁶

En el segundo núcleo temático, el poeta afirma que acaso será ésta la vez primera en la que manifiesta esa postura de acercamiento; se sabe consciente de las propiedades que le son inherentes, por ejemplo: el enclaustrado en la mismidad y su ejercicio, la deontología que reivindica este solipsismo y el carácter de eremita y anacoreta que pauta esta actitud de modo paralelo. Sin embargo, relata como espectador el capítulo de cercanías y distancias que mana del propio juego de la relación, sin reparar en la dimensión más espiritual del yo. De manera paralela, observa el sujeto actante al tú amparado en un cierto punto de narcisismo y de desdén hacia el sujeto poético:

Reconozco que se trata de la vez primera. Reconozco que siempre me molestó la intromisión, la curiosidad y la indiferencia en mi bien pactada certidumbre del pudor. Opuse resistencia, como un solícito artesano que trabaja ensimismado en menesteres, ajeno al ruido o a la espinosa confianza de la

¹⁰²⁵-. *Ibíd.*, pág.90.

¹⁰²⁶-. *Ibíd.*, pág. 91.

vida cotidiana, perito en formas que sus manos desembocan y aman. Sé que estuve tamizado por la ley del prisionero y sé que pocos vieron en mis fueros se aherrojaban demolidos. Pero tú pasabas por delante de mi casa y preguntabas con bellísima imprudencia hecha mirada, hacia el lugar que separa nuestras vidas de los vientos, y con el fuego de inquietud, en ocasiones, y otras veces en el hastío de la indolencia proseguías sin respuesta. Sin acaso. Sin recoger brillo más que el de tu luz.¹⁰²⁷

En el tercer núcleo temático, el bardo reconecta con este gesto, por si ocurriese el milagro místico de la unión; por ello late la esperanza, aunque se presagia como estéril. Existe toda una imaginería mística, que fluye en torno a la isotopía de la luz y de las pasiones cercadas por el placer, que trae consigo esta actitud si así lo dispone el azar:

Permíteme este gesto que no escuchas. No nos importe que prosiga la arbitraria persistencia del lenguaje sin coloquio. Deja que regale yo, esta vez, signos a la nada, por todos aquellos que esparcieron tus pasos sin brillar y que inundan hoy lentas estelas derramadas por los rayos que acaban mis manos de acercar un poco más a la ventana. Por si el azar depara, o por si el azar no depara. Por si, en su contraluz, en fin, nos incendia todavía algún placer, y nos arrasa, al fin, como un reguero ese placer, tibio placer, como un reguero que velase entre las llamas.¹⁰²⁸

El siguiente poema es “Ormai”; el poema da cuenta de cómo irrumpe la palabra “ormai” en la vida del poeta, y cómo después se gesta su posterior desinterés hacia ese mismo vocablo. Con posterioridad, se produce, en sentido epifánico, el encuentro entre el yo poético y el ya citado *verbum*. El rapsoda se afana en entretejer –con el procedimiento de la descripción– cómo es posible utilizarla. También da cuenta de las dimensiones posibles que ha sido capaz de otorgarle desde su percepción, donde sujeto y objeto, también difuminados en una especie de panoptismo osmótico, se alían en los dones y magia que hace posible “Ormai”.

Finalmente, plantea los fundamentos de un arte poética que retrata al yo y a sus productos artísticos: la conversión del presente en un vehículo de convergencias, la imbricación de lo ausente en el sentido existencial, la pérdida en lo que queda como altar

¹⁰²⁷-. Ibídem.

¹⁰²⁸-. Ibíd., págs. 91 y 92.

ornamentado, el ser atrapado por la magia del lenguaje en una dimensión que alberga el reencuentro con lo identitario...

En el primer núcleo temático, el yo poético describe cómo irrumpe la palabra en el caudal de vivencias del yo lírico. Asevera que ya era un vocablo conocido, pero que fue con motivo de esta ocasión cuando aprehendió su dimensión estética, y el posterior advenimiento del desinterés hacia el mismo:

La palabra me fue presentada por un buen amigo con quien sostuve una contienda de pasiones, que en este punto no interesan. En realidad, ya la conocía. Me había llegado a los sentidos y, sobre todo, a ese sentido aún innominado de la percepción estética de las palabras, pero cayó sin darme cuenta en el silencio y el desinterés.¹⁰²⁹

En el segundo núcleo temático, el *verbum*, aliado con el destino, tenía preparado un capítulo de encuentros con el yo lírico. Retoma el primer núcleo temático al convocar al amigo que le mostró la palabra, en tanto el yo poético se postula como poeta-espectador, y la necesidad que siente por hacerla suya:

[...] Poco importó este inicio pésimo y carente de importancia. En verdad, la pulpa y la entraña del vocablo me esperaban en rincones presentidos. Una afición común nos aliaba en concordias entrevistas. La sugestión de su hermetismo llegó con ese amigo al que al principio yo aludía. Grabada en un hermoso texto, breve y denso, que tuvo la ventura de mostrarme, brillaba con el genio de la exactitud, al fin armonizada a la donosa intensidad.¹⁰³⁰

En el segundo subnúcleo, el actante poético describe el proceso de aprehensión de la palabra y las sensaciones que desata, al tener la certidumbre de poseer un fruto prohibido. Concibe que este vocablo no fue arrojado del paraíso, a pesar de reunir la grandeza de lo poético por sus contradicciones. El escaldo plantea la labor digresiva, así como el capítulo de desvelos, que le acarrea ya no sólo el *verbum*, sino toda la problemática gnoseológica que lleva pareja, por ejemplo: saber la etiología que late tras de la misma, los sobresaltos que en el presente todavía sacuden al poeta por su magia...:

¹⁰²⁹-. Ibíd., pág. 93.

¹⁰³⁰-. Ibídem.

[...] Quise hacerla mía, palpar hasta el último dibujo de sus letras su sustancia, ese hálito esencial que un alguien, hecho de muchos corazones, le insufló, dotándola de vida en libertad, capaz de transgredir la ley humana que le prohibía comer de cierto fruto que bautizaron con palabras confusas. No fue arrojada, sin embargo, de su extraño paraíso. Acuña la voluntad de ser lo que ya no era posible que fuera, y de ello obtuvo su prestigio, su sabor, su sabrosísima melancolía que desde entonces me fascinó. Aquel asedio a sus sentidos fue muy largo, he de admitirlo. Pero en cada nuevo envite me arrojaba con renovado placer y ella me ofrecía sus presuntas rendiciones. Alguien me explicó su porqué, pero todos sabemos que el porqué carece de vida si no hay un sin porqué que lo circunde y, por ello, cuando parecía absorta y sometida, me tendió en un suave abrazo de letargos y vigiliass que en esta hora me envenenan, todavía, y me alivian de la exactitud no armonizada a la donosa intensidad.¹⁰³¹

En el tercer núcleo temático, el poeta describe la solemnidad de la palabra como si se tratase de un ritual, y el sentido de posesión que acarrea en el sujeto. “Ormai” queda, a modo de espejo, como un retrato del arte poética, al preludiar como posible y hacer convergente lo que es ausente en presencia, erigir altares como cenotafios del yo, las contradicciones de despojar / habitar por la luz y por la sombra que coexiste en este estandarte de lo vital:

[...] Ormai: tu sola presencia me sacude y me estremece. Tu imprecisión cautiva mi tendencia al equilibrio zozobranter. Ormai. Aludes a lo ausente en la presencia y lo hechizas hasta embriagarlo y convertirlo en parte sustancial de tu dicción. Eres lo que dejó de ser y por eso me fascina tu cuerpo de robusta e inasible permanencia. Tu concepto nos despoja, mas, de súbito, nos salva tu calor y nos convierte en prisioneros, ormai, en prisioneros felices de las sombras.¹⁰³²

El séptimo movimiento de la partitura es “Donde pienso”, dimensión existencial en la que habitar el espacio y el caudal de vivencias a través del pensamiento. El primer poema

¹⁰³¹-. *Ibíd.*, págs. 93 y 94.

¹⁰³²-. *Ibíd.*, pág. 94.

es “Especie en extinción”, donde la divinidad –y su interrelación con el yo– aparece como especie que discurre hacia la desaparición. El trovador obtiene la certeza de que existe algo en el que palpar la textura de un territorio hostil, frío e hierático, como la iconografía románica, a la vez que distante y dañino. Posteriormente, explica cómo es la simbiosis entre ambas realidades, donde el yo se ha ido distanciando de esta “verdad”, y como consecuencia la ya citada alteridad le ha legado la frialdad de lo inhóspito. Finalmente, el hacedor aboga por la necesidad de la resignación, dentro y como parte del yo, puesto que ha brindado su redefinición constante.

En el primer núcleo temático, el poeta regenta el oficio de la interrogación como arte de asediar la verdad y como destreza deconstructiva; se ve incardinado hacia la convicción de que un nivel de consciencia mayor posibilita habitar el dolor más profundamente:

Te preguntó quién eres
y veo en ti el rostro del mal.
Un ceño fruncido,
un rapto de hosco acomodo,
un deleite enardecido que se huela
y súbitamente.
Y, sin embargo, me acerco a ti,
dios deseante y deseado,
a ti que mueves las piernas
al compás del espasmo
y aúnas la fuerza
con la rigidez,
salamandra o serpiente
que sonrío y lacera.¹⁰³³

No son preguntas, sino inquisiciones, puesto que tienen que ver con Borges¹⁰³⁴ y la dimensión ensayística; la respuesta es el lugar que deja entrever, como reacción conductista de la pregunta, un territorio hostil. Finalmente, asume la noción nihilista de vacío existencial en la dimensión espiritual, al erigirse como Dios, que deconstruye y crea, un ser hierático que sonrío y causa daño a un mismo tiempo.

¹⁰³³ -. *Ibíd.*, pág. 97.

¹⁰³⁴ -. Jorge Luis Borges: *Inquisiciones / Otras inquisiciones*, Debolsillo, Madrid, 2017, segunda edición.

En el segundo núcleo temático, el yo poético vuelve al reto de las inquisiciones como asedio a la verdad, en torno a este *close-reading* sobre la divinidad. Se revelan otra vez las certezas de la reinención del yo, que se ve coercitivamente arrojado a sacar su mejor prototipo idiosincrásico, para actuar ante el escaparate de la vida en los momentos de desesperación y con maniobras bruscas, que causan sinsabores, puesto que existe una hostilidad entre los parámetros del yo y los ejes de la divinidad. Esta lejanía causa torsiones y un hábitat inhóspito. A modo de analogía señalaremos que es como el que se aleja de la fe y ésta, cada vez, refulge con menos fuerza en él:

Me preguntó quién
y tú eres.
Me pregunto y hallo
tu presencia cuando desespero
y vienes sin dulzura
a sacar las dulzuras de mí.
Región sacrílega.
Esparto tendido al incremento
corazón que no te acuna.¹⁰³⁵

En la tercera estructura, se revela la definición final: de la aceptación como necesidad existencial de alteridad espiritual, para poder desarrollar las sucesivas metamorfosis, en su afán de conocer y autoconocerse; el yo de manera coercitiva acepta esta realidad. De ahí se deriva lo de especie en extinción, que se apaga en el contexto y también en el sujeto que se ve así abocado:

Eres la tierra que al fin
he de tragar
para ser, para saber
mucho más, mucho mejor
de lo que sé, de cuanto soy.
Me has abierto sin remedio tú,
sí, tú, especie en extinción.¹⁰³⁶

¹⁰³⁵ -. Ibídem.

¹⁰³⁶ -. Ibíd., págs. 97 y 98.

El siguiente texto es “De agua y fuego”. Primero plantea la necesidad de redefinir al yo mediante los dones de una nueva identidad vital, a través de una imaginería cultural y religiosa. El modelo es deconstructivo sobre el proceso comunicativo, por ello puede referencializarse al yo que crea, o al tú que recrea, pero ambos necesitan ser encarrilados existencialmente; es todo un ritual. Posteriormente, se plantea como *modus vivendi* el arte de coexistir asertivamente, e ir ejemplificando con una conducta que proclame ese vitalismo en nombre de la sed de conocimiento, con las reinvisiones que posibilita, y el fuego como certeza que nos habla de nuestra caducidad en tanto que nos consume.

En el primer núcleo temático, Vicente Cervera Salinas vuelve a la confección de los esquemas especulares; la finalidad es proclamar el anhelo de reinversión del yo, que podría ser un tú por las distorsiones realizadas en el esquema comunicativo bajo parámetros deconstructivistas a través de la imaginería cristiana. Darte un nombre es darte una identidad, con todo lo que ello implica más allá de lo puramente referencial:

Quiero bautizarte.
Como a Jesús, Juan en el Jordán,
y apoderarte el nombre
aún errático que ignoras.¹⁰³⁷

El segundo núcleo temático se centra en la etapa postbautismal. La serie de adjetivos que el escaldo ha dispuesto están emparentados con la serenidad, con la disolución, con lo infinito y con la abnegación. Surge el modelo del arte poética a la hora de alojarse en la vida: habitar de manera asertiva la existencia exige que obres ejemplificándote, el yo o el tú, en base a la doctrina de un ideal superior: la sed de conocimiento y el fuego como certeza de estar vivo en el oficio de ir consumiéndote:

Renacido, licuefacto,
diluido, evaporado
y genuflexo, derramarás
en la liturgia afirmaciones
que serán nuestro alimento,
en el nombre de una fe

¹⁰³⁷ -. Ibíd., pág. pág. 99.

de sed y fuego.¹⁰³⁸

El texto que aparece ahora es “Emanatione et fulgore”. Vicente Cervera Salinas repasa los principales pensadores que trataron de demostrar, de manera racional, la existencia de Dios (aparecen algunos que están entroncados con la mística). Habla de la unidad, del todo ardiente que todo lo mueve en forma de fuerza. Luego aduce otros nombres que más recientemente se han referido a este fenómeno, también llamado emanación y fulgor. Ulteriormente, el yo poético rememora aquella época, en la que instruido entendió el mundo desde la filosofía y la artificialidad que traía consigo; se erigió la necesidad de una religión, al contrario de lo que ocurre en *El alma oblicua*. Finalmente, invoca, a la vez que apela, a este mensajero-portador de la fe que ha de quedar en el anonimato. La intención es que le legue los dones de la inspiración, y pueda instilar la serenidad en el lector, aunque también en el creador. Cierra con una interrogación retórica en la que se reta sobre la verdad, al ser un problema de fe el creer lo que el poeta expone.

En el primer subnúcleo temático, el rimador dispone una serie de nombres emparentados con la filosofía escolástica, con el neoplatonismo, con los franciscanos, con las teorías de la predestinación y con la mística, con la intención de dar cuenta de los diferentes nombres y terminologías (todo ardiente, unidad...) con las que se han acercado hacia la explicación de la emanación y el fulgor:

Plotino o Agustín. Buenaventura.

Tomás de Aquino.

Escoto el Erígena, hablaron

del fulgor que emana el Todo ardiente,

la Unidad cuya luz desintegra

en verdades vividas

nuestro corazón mental.¹⁰³⁹

En el segundo subnúcleo, aduce otras maneras de referencialidad que ha tenido esta entelequia en tiempos más modernos y también emparentados –a modo de imaginería– con la inspiración y su advenimiento:

¹⁰³⁸ -. Ibídem.

¹⁰³⁹-. Ibíd., pág. 100.

El resplandor, estruendo,
relámpago o fulminación
son otras voces modernas
de ese recreo en el Verbo
diverso, fuente de fuegos:
"de emanatione et fulgore".¹⁰⁴⁰

En el primer subnúcleo de la segunda estructura, el yo poético rememora aquel punto en el que pululaba al borde del agotamiento existencial; se vio ante la necesidad de una menesterosa reinvención. Es la etapa de la filosofía, en la que se halla la idea del panoptismo de la realidad y de la verdad, aunque también está la sensación de habitar la soledad, o un consuelo, que lo aproxima de manera más vertiginosa a lo doloroso:

Recuérdate a la orilla de un cabo;
en el perfil de un precipicio
junto a tu compañero o tu custodio.
Qué triste la filosofía
por consuelo. Allí viví,
confieso, la palabra sin fisura.
Si miraba, veía.
Si atendía, escuchaba.
Si callaba, renacía.
Si no tenía, hallaba.¹⁰⁴¹

En el segundo subnúcleo, reaparece ese "nosotros", unitario y mayestático del que el yo se erige como portavoz. La intención es relatar el momento de la revelación de la cruz como nueva dimensión existencial (camino), frente a la ya citada filosofía en la dimensión diacrónica. Asimismo, la señal cristiana se concibe como hogar en el que desplegarse, y como centro que enlaza con el reposo; expone que derrocar este misterio religioso ha sido el afán de los que tienen miedo y no creen, ya que están alejados de la realidad espiritual:

Desligada de nosotros
apareció una cruz impresa

¹⁰⁴⁰-. Ibídem.

¹⁰⁴¹-. Ibídem.

con materia acuosa y luz rendida:
camino, reposo y hogar.
Supe que escindir esa verdad
era el empeño de los profetas
del error y del miedo.¹⁰⁴²

En la tercera estructura, el yo poético asevera que el virtuoso mensajero, que bien podría ser la fe, o bien la fuerza que mueve el mundo, quedará en el anonimato de la historia, porque es voluntad del yo. No obstante, ruega para que alumbre estos poemas; también reclama el iluminado para el tú que los lee y para el yo que vive ávido de reinención y de anhelos por saber para construir y dejar huella de cómo se relaciona con la vida:

Tu nombre, mensajero,
nunca estará entre los anaqueles
históricos del pensamiento.
Ilumina esta página
y los ojos que escudriñan
desbocados.
Esta enseñanza sostengo.
Tu nombre sellado y omitido
queda.¹⁰⁴³

En el cuarto núcleo temático, el lírico se cuestiona sobre quién creará lo que aquí ha manifestado, porque es una cuestión de fe como el tema del texto: “¿Quién me creará?”¹⁰⁴⁴ Es una interrogación sobre la recepción que hallará el poema dentro de las vivencias de sus receptores, es decir, el que sea capaz de creer, sólo él, podrá acceder a esta verdad que mana y que es fulgor.

“De tus dobles” es el siguiente poema; el paratexto resuena a tratado latino, y por tanto se presagia hacer ciencia en torno al arte de conocer y de clasificar lo vivido. El sujeto poético trama la *inventio* en torno a los circuitos de oposición, y al hablar de sus dobles, plantea en qué consiste este mecanismo. La invención de sí mismo, el hecho de albergar multitudes, es una operación de óptica intelectual que reubica al yo en el espacio / tiempo, y

¹⁰⁴²-. Ibid., págs. 100 y 101.

¹⁰⁴³-. Ibidem.

¹⁰⁴⁴-. Ibid., pág. 100.

construye la gnoseología como el resultado de la invención de yoes, en el arte de la ensoñación jerarquizada. Esto está emparentado con Machado¹⁰⁴⁵ –al preludiar al yo en un terreno fronterizo entre la vigilia y el sueño– y también con *La odisea*¹⁰⁴⁶, porque desearon dormir y también obtuvieron los dones del sueño. Se trata del conocimiento como juego de la literatura, emparentado con Aristóteles y su concepto de mimesis, ya que se baraja copiar a través del arte mediante un prisma para crear realidades alternas. Entonces, ¿qué es lo real? Parece que el sujeto que construye al mundo, pero no al revés.

En el primer núcleo temático, el adverbio de negación ‘no’ da cuenta de una actividad dialógica del yo con su desdoble en el proceso conversacional. En un afán muy sausseriano y deconstructivo, empieza a definir el mecanismo por contraposición a lo que no lo es; crea imágenes de animales descontextualizados en territorios distópicos, o bien varados en el espacio / tiempo, para aseverar que la creación de alteridades (o erigir un yo que alberga multitudes) es una pericia de óptica intelectual. Se trata de ensoñar, de reinventarte y superar las dimensiones locativas que pauta el cronotopo sin el mecanismo del espejo y sus límites:

No. No es el mundo el mudo
gorrión de la playa. El puerco
en el muladar, la cigarra de tu abierta
infancia y ni siquiera el mulo
en el abismo lezamiano. Es un mecanismo
que taladra con ojos de escarnio
una sencilla operación de óptica
intelectual. Sólo tienes que impulsar
la gimnasia impura de los párpados
y fijar, sereno y limpio, la atención
en el espacio o en el corredor.
Ya no hace falta el socorrido
símbolo, y gastado, de un espejo
más o menos oval. Innecesario.¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴⁵ -. Vid. Antonio Machado: *Soledades, Galerías y otros poemas*, Biblioteca Hispano-Americana, Librería de Pueyo, Madrid, 1907. La edición manejada está digitalizada en <<https://ia800403.us.archive.org/14/items/soledadesgaleri00mach/soledadesgaleri00mach.pdf>> (1-06-2017).

¹⁰⁴⁶ -. Vid. Homero: *La Odisea*, ILCE, México, SF, pág. 291. <http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/Odisea.pdf> (11.10.2017)

¹⁰⁴⁷-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág. 102.

En el segundo núcleo temático, el rapsoda pauta que no se trata de una música que relata el fracaso existencial como algo que le han arrebatado, sino que se fundamenta en una estructura sumativa: no es el sonido el que activa las alertas, pues advierte de que es el amor el que está pasando. Tampoco es el vacío vital repercutido en el ahora; tiene en cuenta la praxis que se ha hecho con lo que nos permite realizarnos, ya sea para bien o para mal (vicios / aficiones). La estructura es simétrica, porque el sistema de operatividad se cimenta en exponer lo que es frente a lo que no lo es. Aduce una definición siempre aproximativa sobre este mecanismo que requiere de precisión; por otro lado, obtiene resultados grandes y festivos. Explicado este dispositivo de manera teórica, ha llegado la praxis demostrativa mediante un plano alegórico y otros de fantaseo con lo real: el hecho de arrancarle al piano unas notas, como ejecución de un mecanismo, y de manera paralela tener la sensación de zaherir lo cercano y abrazar lo desconocido, con reminiscencias diabólicas, posibilita conocer su textura y después conocerte a ti mismo:

Porque no es ese gorjeo
o impudicia que los infames perros
se llevan a los belfos para atesorar
tu desesperación de alumno aun ingenuo
o singular. Ni es la llamarada
acústica de ese paso alerta que una vez
llamaste amor, ni los errores traspasados
a afición o vicio por los vasos comunicantes
del hastío. Es un mecanismo
que combina la pericia de un leve
tacto y el estruendo de una orquestación
alemana. Toca tu pulso en el teclado
y escucha con sumo asombro.
Cruza la cara al amigo y besa
la barba de chivo al que pasa.¹⁰⁴⁸

En el tercer núcleo temático, surgen las conclusiones: el poeta expone que podrás cerciorarte de que el conocimiento redimensiona los objetos; la percepción que el sujeto

¹⁰⁴⁸-. Ibíd., págs. 102 y 103.

posee del mundo no es más que otra invención de estas otredades que nos habitan; el yo se convierte en un paradigma que alberga jerarquizadas a otras alteridades, que juegan a entretejer la identidad del yo:

Ausculda su piel sin sobrepasarla
y dime entonces, cuando sepas
que el Himalaya no es más alto
que el charco que pisas; dime,
entonces, si no es el mundo más que
una constelación desordenada
de tus dobles,
de los dobles de tus dobles
y de vuestros terribles juegos
y presagios.¹⁰⁴⁹

El vate, con un paratexto que resuena a publicación clásica latina, “Amoris causa”, ha querido rubricar el antepenúltimo poema, para focalizar la dicotomía entre lo material, a lo que se han dado los demás, y lo divino, a lo que aspira el poeta. Cabe hacerse esta pregunta: ¿cuál es la causa del amor realmente? La construcción del hecho poemático se sostiene en la revisión de los actos que en el pasado una serie de actantes llevaron a cabo para que el presente se desarrolle así: las vicisitudes pretéritas son la ceremonia familiar, ya siendo consciente de que erraban, porque sólo buscaban la conquista de la dimensión material y sus atributos, como el trofeo (metafórico) para exhibir en la galería a modo de conquista. Así es como siguen obstinados y el contexto se contamina de esta manera de errar.

En el presente las palabras, aproximadas a lo divino, circundan una dimensión que está más allá de lo material, y se alzan como un castigo; los dioses, conscientes del error en el cual siguen obstinados el común de los mortales, les dicen insensatos por seguir equivocando la senda. El hacedor manifiesta que no hay posibilidad de enmendar; surge así el olvido por condena, pero cabría preguntarse ¿quién dio su amor creyéndose que era otra cosa?

En el primer subnúcleo temático, desde el orbe presente, el yo poético revisita el momento pretérito y ceremonioso en el que se forjaría –siendo conscientes de ello– la

¹⁰⁴⁹-. Ibídem.

formalización de esa relación, que habría de llevar a la desolación. Lo hace mediante la disposición de la subordinada adverbial:

Cuando, al fin, caísteis en la cuenta
de que cuatro firmas de los cuerpos
capitales no acopiaban más
y la miseria uniformada, la encumbrada
mediocracia, y que el abismo al que
asomarse rebasada aquel decálogo
de altisonante y ideología. [...] ¹⁰⁵⁰

En el segundo subnúcleo, preludia de manera reiterada y consecutiva la obstinación en que se seguían alimentado de él y lo extendieron al contexto, a pesar de ser conscientes de este error:

[...] Cuando perdurasteis
en el error, aún sabiendo que error comíais
y, a pesar de todo, imperasteis
la doctrina y la inyectasteis
en el pecho de los fuertes, en la torpeza
de los arrogantes, en la hiperestesia
de los melancólicos. [...] ¹⁰⁵¹

En el segundo núcleo temático, radiografía las consecuencias que se derivan de haber erigido como motor existencial ese *modus vivendi*; el yo poético ha adoptado, respecto a la actitud del espectador del núcleo anterior, la de portavoz:

[...] Y descubristeis
que, al final, todos abrazaban la conquista
del áureo verraco, hermanada su
pasión por la materia. [...] ¹⁰⁵²

¹⁰⁵⁰-. Ibid., pág.104.

¹⁰⁵¹-. Ibidem.

¹⁰⁵²-. Ibidem.

Dentro de esta segunda estructura, el escaldo describe el momento de la anagnórisis: da cuenta de la etiología material que movía a aquellos actantes a obrar de acuerdo al interés. Después se instituye como portavoz, para manifestar que la *inventio* del poema no es un acto de venganza: por medio de la palabra del poeta hablan los dioses, como si se tratase de una especie de karma que exige sus maniobras en el destino. La teleología es la de aseverarles que han errado; por contraposición, el bardo habla correctamente al distanciarse de afanes meramente físicos; las deidades les dicen insensatos y descansan porque ya advirtieron, mientras que los contemplados se lamentan en este reino que subyace por debajo del espiritual. Se dilucida entonces que la causa del amor es material, y han sido condenados al sufrimiento:

Y lo que ahora
yo os transmito no es un abuso
de poder, es la burla de los dioses
que exigen su tributo de cobre
y os dicen: "insensatos,
en verdad os decimos, insensatos",
y se echan a dormir siestas de ociosos
sueños estivales, mientras vosotros
lamentáis que, debajo de vuestro reino
de este mundo, enfangado quedó
el aliento personal, la causa
última en que nos movió y nos hará
seguir errantes mapas de ansiedad.¹⁰⁵³

En el tercer núcleo temático, se desprende que en el curso del existir no es posible recuperar el pasado como subterfugio para enmendar, sino que en el presente y su pertinente prolongación está el olvido por condena eterna:

Sin el derecho a regresar
a quien cedió la credencial de
"amoris causa" y un olvido eterno
por condena.¹⁰⁵⁴

¹⁰⁵³-. Ibídem

¹⁰⁵⁴-. Ibíd., págs.104 y 105.

El penúltimo texto es “Cuenta atrás”; está montado como un juego respecto a la posición que ocupa dentro de la partitura. El hecho poemático está concebido desde el trasunto de la abstracción de dos modelos existenciales: por un lado, uno pretérito que concluye con la cuenta atrás, en el que según describe el hacedor tuvo que erigir el estoicismo y sobreponerse a las circunstancias animadversas, sorteando con entereza el nihilismo. Después viene la anagnórisis con el pertinente vuelco existencial: el contacto con otra dimensión más espiritual que lo instala en el orbe de la serenidad y de la paz. Por otro lado, en el presente, el otro modelo existencial se muestra como un canto a la vida, donde el proceso inspiratorio / creativo mana. También el yo se siente dueño de un destino único más allá del orbe que transitan los mortales, en donde la existencia de las inquinas, en torno a lo material y sus prebendas, no tienen razón de ser. Es conquistar un paraíso en la vida.

En la primera estructura, asevera haber habitado de manera intensa un tramo existencial, aunque sea a través de la inocencia que los demás otean en el proceso que el yo vivió. Describe el caudal de vivencias que allí le acaecieron: la idea de transitar por los nihilismos y cómo manaban criaturas engendradas, con las que convivir, con falta de civismo por motivos de la tradición; en la misma línea surgió la necesidad del estoicismo como sistema vital. Fue la misma suerte, así como el aprendizaje en torno al perfeccionamiento, la que puso al yo en contacto con otras realidades que lo habrían de metamorfosear:

La distancia entre la llegada
y la partida es la densa curva
de una sonrisa que alguien
llamó infantil. Median decenas
de oquedades, donde aguardaban
los vástagos salvajes de una herencia
secular. Allí viviste, entre
colores de cruel intensidad
y viñetas salpicadas de estoicismo;
comulgaste convulsiones
y nombres bebiste;
Atlas, Atlante, Atlántico.
Allí rompieron los corales
y la piel sedujo cautiverios

o imposturas. [...] ¹⁰⁵⁵

La segunda estructura se centra en lo inspiratorio y la riqueza del contacto con la otredad que lo ha de salvar. Estamos en la fase de la anagnórisis, frente al período de lo varado. La idea está vertebrada mediante una imaginería reiterativa, en la que se preludia el encuentro con la paz y la serenidad:

[...] Mas llegó,
cómo negarlo, el viento polifónico
y le atrajo. Y llegaron
los que habían de salvarte, acariciando
tus cejas con yemas de pulcritud
y salmos. Cuando bebiste paz,
viviste abismos y, como siempre,
demoraste lo aprendido
para volverlo a aprender
y añadir legiones al olvido
inveterado. [...] ¹⁰⁵⁶

En el tercer núcleo temático, posterior a la cuenta atrás e inserto dentro de una dimensión dialógica y comunicativa con lo otro, lleva al exorcismo poético, para que el yo poético pueda regentar la identidad que hoy lo define: la de saberse una criatura especial que está llamada a ocupar un destino exclusivo. La conclusión sería que la aproximación al orbe de la verdad como riqueza exige de la lejanía de lo tangible y caduco. Así, las dimensiones e inquinas que acechaban al yo corren hacia su disolución. Habitar sereno lo más profundo es lo que se pondera y exalta en esta fase: lo proteico de los dioses:

[...] Cantaron ellos,
y la llaga brotó,
y dijiste tus palabras
que los otros esperaban
para dejar vivir
una vez más

¹⁰⁵⁵-. Ibíd., pág. 106.

¹⁰⁵⁶-. Ibídem.

y partir a los contornos
donde habitas,
incólume y constante,
mientras la isla te disuade
y te hace ver
que, mientras vuelas,
tocas tierras de la Antártida
y en sus troncos abisales
las traiciones se disuelven
y disipan.¹⁰⁵⁷

El último de los textos es “Donde pienso”¹⁰⁵⁸. El poema se articula en dos momentos esenciales: el del anhelo y, frente a él y en el ejercicio del hilvanado del pensamiento, surge la realidad que anhela. Para el primer punto, el yo poético cambia el molde del juego de la literatura; para ello crea un presente inerte, en el que plantearía el reto, al lector, de reinventar sin vivencias pensadas la figura del creador. Tras esto quiere seguir cultivando esta poesía ensayística, para ofrendarla al lector con el que se comunica en tanto que piensa. La casuística responde a que él es una *res cogitans* que articula el poema como el resultado de una actividad mental, posterior al caudal de vivencias del yo lírico, con la intención de comulgar con el lector cómplice que co-crea. Marina Bianchi señala lo siguiente:

[...] leggiamo in “Dove penso” che anche lo scrittore ha a volte la tentazione di smettere di riflettere, di evitare di produrre liriche per eluderne la lettura, ma di nuovo è preferibile non arrendersi e lasciare sempre uno spiraglio affinché qualcuno continui a entrare nell’anima dell’autore attraverso le parole, convivendo con lui strategie, sfide, gioie, delusioni e pensieri tradotti in parole.¹⁰⁵⁹

¹⁰⁵⁷-. Ibíd., págs. 106 y 107.

¹⁰⁵⁸ -. También lo hallamos en: Francisca Noguero Jiménez y Juan Antonio González-Iglesias (eds.): *Epitafio del fuego. IX Encuentro de Poetas Iberoamericanos. Antología en homenaje a José Emilio Pacheco*, Salamanca, Fundación Ciudad de Cultura, 2006, págs. 129-150; Luis Correa-Díaz (coord.): “Actas del IV Congreso Internacional de Poesía Hispánica y de las Américas, University of British Columbia, Vancouver, mayo 2006”, *Aérea*, Santiago de Chile-Buenos Aires, n. 9, año IX, 2006, págs. CCCXXIV-CCCXXV; Rei Berroa (ed.): *¿Cuándo has visto salir medio sol? Antología poética. XVI Maratón de Poesía “Teatro de la Luna” de Washington, abril 2008*, Santo Domingo, Colección Libros de la Luna, 2008, págs. 111-130.

¹⁰⁵⁹-. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 15.

El primer núcleo temático es el del anhelo: el yo poético plasma su intención de cesar en su actividad pensante, para que el lector no pueda acceder más mediante el artificio de la lectura a su intimidad, y cambiar la dimensión del juego de la literatura; ambiciona crear un presente en el que el ejercicio del pensar, como construcción del ser, sirva para plasmar poéticamente ese metamorfoseado, de tal suerte que la primera barrera, con la que el mismo lector se enfrentaría, sería con la del nihilismo:

A veces quisiera
no seguir pensando
para que dejaras de leer
mi intimidad
y actuar a partir de tu
lectura, cambiando de lugar
las piezas y las pruebas.
Abandonarme a un presente
inerte, donde cediera
hasta la inanidad
tu obediente hegemonía.
Sin el arma de mis pensamientos,
doblegado y rendido,
dejarías de luchar.¹⁰⁶⁰

En el segundo núcleo, frente al anhelo, está la realidad: el vate asume la convicción de querer seguir compartiendo lo pensado, o la creación del yo con el lector en el ejercicio de metamorfosearse mediante el pensamiento, porque la literatura, a través del juego, va perfilando la identidad con el estandarte de esta poesía ensayística:

Pero entonces quisiera
que nunca, que jamás
dejases de leer
mis cábalas ni mis cavilaciones,
para que en cualquier momento
tuvieras un resquicio
para adentrarte en mí

¹⁰⁶⁰-. Vicente Cervera Salinas: *La partitura*, cit., pág.108.

y perseguirme
y trazarme nuevos retos
y estrategias
donde vivo y fenezco,
pero sobre todo
y ante todo,
donde pienso.¹⁰⁶¹

3.2.3-. Conclusiones.

La partitura está confeccionada a imagen y semejanza de las cosas de la vida; surge así la etiología en el caudal de experiencias del sujeto, donde hay, sobre la línea de acordes, una serie de altibajos melódicos, (es decir, una existencia) y allí encontramos sus momentos de luz con sus pertinentes sombras. Lo que se efectúa, mediante la invención de la partitura como trasunto existencial, es la mimesis aristotélica, ya que se copia aquello que acaece en la naturaleza y lo transforma en arte a través de la palabra con enfoque musicado.

En la construcción de la partitura verbal, se rastrean unos intentos siempre exitosos para que ésta aparezca tamizada de sustrato musical, sobre la vocación creativa de erigir un *arte facto* plenamente convergente, donde se abracen la filosofía, como impronta vital, con los acontecimientos que se derivan de ella en el curso de la existencia. Dentro del capítulo de las ambiciones cerverianas, todo es osmótico y está inserto dentro de un amplio diálogo cultural. Los elementos –tradición, vivencias, lecturas, ideales, cultura, música, idiomas...– se convierten en un caldo de cultivo, con el fin de crear una palabra proteica y mestiza, por ser el crisol donde queda albergada la esencia de lo que se ha gestado en ese proceso de destilar esencias.

Hay un yo lírico que en sí ha sabido acaudalar el curso de las vivencias –o hacer calas y síntesis de los momentos más importantes–, para después, en el ejercicio pautado de la vida en soledad y el diálogo con las sombras, recrearlas a través de un yo poético que escribe para legar y compartir. La ambición es siempre un lector despierto y activo que coopere, como advierte la pragmática, en la creación del poema y de su verdad.

Otro de los recursos que ha utilizado es la distorsión en el esquema comunicativo, creando así, por un lado, un arte especular con reminiscencias borgesianas, para hallar la

¹⁰⁶¹-. Ibídem.

disolución de la identidad del yo: ha erigido el poema como un escenario, en el que interactúa y se contempla descreado; por otro lado, ha creado un sistema con el que apelar al receptor y hacerlo copartícipe de la creación, hasta el hecho de convertirlo en una suerte de actante que forma parte de la realidad del hecho poemático. Busca algo más que un mero descifrador cómplice; el leyente forma parte de la línea de acordes del yo.

En una parte importante de los poemas, se pauta que, para llevar a cabo una próspera existencia poética, hay que realizar una ascética que posibilite la fase posterior mística, aunque reinterpretada en clave personal; se trata de otro de los fundamentos de la poética cerveriana en los poemas con impronta mitológica. El afán es el de tomar elementos dispares de la cultura, en todo lo amplio de su paradigma, y acoplarlos a un esquema y dominios personales.

La reinención cerveriana proclama que el creador que confecciona a partir de la nada no existe, cual afirmaron los griegos, sino que el creador asocia elementos y materiales de procedencia identitaria diversa. Lo hace bajo su prisma y caudal de vivencias, y esto le permite crear reconfigurando, como arte dialógico en el que se entreteje un tejido poroso e intertextual, pero siempre novedoso y hasta desconcertante.

La partitura es un libro construido con la melodía de las vivencias, tratando de imitar con sus ejes de simetría y variación respecto al elemento de pivotaje (sujeto que la vive con intensidad); por otro lado, bajo la dimensión puramente melódica, late la mecánica de los acordes, es decir, la filosofía constructiva de todo lo vital, por ejemplo, el papel de un Vicente Cervera Salinas que no persigue la fama, pero sí la prudencia como base de la actuación, realizando una praxis vital, a modo de ascética, que lo incardina hacia la idea de perfeccionamiento espiritual en el orbe místico, el trabajo poético como un ideal de perfección... En realidad, *La partitura* bien pudiese ser un tratado acerca de los itinerarios existenciales.

3.3-. Estudio de *Escalada y otros poemas*.

3.3.1-. Introducción.

El que aquí suscribe estas líneas advertía de que en la poesía de Vicente Cervera Salinas¹⁰⁶² es posible hallar un afán por construir un poemario en el que el adjetivo matiza

¹⁰⁶² -. Vid. Miguel Ángel Rubio Sánchez: “Reseña crítico-literaria de *Escalada y otros poemas*, de Vicente Cervera Salinas” en *Plaza Mayor*, apartado de Ocio y Cultura (Al curioso lector), La Roda: editorial

una manera de entender la realidad a la hora de aprehenderla. Según señaló el propio poeta en la conferencia-recital que tuvo lugar en la Academia de las Artes y las Letras conquenses, la voluntad del título se erige como un homenaje a un libro que su padre escribió¹⁰⁶³, y que también guardaba ciertos vínculos analógicos con el que aquí sometemos a análisis.

En el trabajo al que he hecho referencia, explicité que la intención de Vicente Cervera Salinas era la de efectuar una correcta inmersión en cada uno de los tonos que exige la praxis del perfecto uso del lenguaje. Así, cuando se aboga por la comunión con la figura del lector desde los parámetros inversos a los que V. Huidobro proponía en *Altazor*¹⁰⁶⁴, el rapsoda aboga justo por el itinerario contrario desde la metáfora de raigambre machadiana del camino. Gonzalo Gómez Montoro pauta que es un camino que va desde el dolor a la alegría:

El cuarto poemario de Vicente Cervera Salinas, *Escalada y otros poemas*, constituye tanto en el fondo como en la forma un viaje ascendente, de sentido inverso al que realiza el chileno Vicente Huidobro —citado por el propio Vicente Cervera antes del prólogo de José Emilio Pacheco— en su obra *Altazor*. Como se sabe, el poeta sudamericano planteó su poemario como un viaje en paracaídas dividido en siete etapas, cada una de las cuales se hallaba situada un punto por debajo de la anterior, y por las que Huidobro iba pasando en su descenso del zénit al Nadir.¹⁰⁶⁵

En la figura de Vicente Cervera Salinas y en su producción poética como manifestación última y verdadera de su ser, hallamos una voluntad de crear un poemario orgánico, donde las artes dialoguen y se vuelvan convergentes: el sentido de la escalada está emparentado con la arquitectura, con la música, con la melodía que crea el ser en tanto zigzaguea sobre la línea de acordes, que es su filosofía existencial, es decir, la de

Asociación Cultural Plaza Mayor, octubre de 2010, pág. 33. Posteriormente publicado en “*Escalada y otros poemas*”, *Manifiesto azul. Fanzine de literatura e inquietudes varias*, Murcia, Colectivo Ilustrados, n. 11, otoño de 2011, págs. 52-55 <<http://es.scribd.com/doc/75887766/Manifiesto-Azul-11>> (19-04-2018).

¹⁰⁶³ -. Vid: José Cervera Tomás: *El pequeño corredor y otros cuentos*, edición póstuma con prólogo de Vicente Cervera Salinas, La Fea Burguesía, Murcia, 2015, aunque en su interior se conserva el prólogo original de Mariano Baquero Goyanes y la ilustración primigenia de la portada de Manuel Muñoz Barberán.

¹⁰⁶⁴ -. Vid. Vicente Huidobro: *Altazor / Temblor del cielo*, edición de René de Costa, Cátedra, Madrid, 2011.

¹⁰⁶⁵ -. Gonzalo Gómez Montoro: “Reseña de *Escalada y otros poemas*” en *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, n. 7-8, Editum, Murcia, 2010, pág. 282 <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/112971/107081>> (19-04-2018).

saber ver el verdor tras el fondo nihilista. Para nuestro escaldo la desesperación no tiene cabida:

A pesar de lo que pueda sugerir el título, estamos también ante un libro orgánico y de estructura musical. Compuesto por tres partes de similar extensión, con un poema prólogo o de obertura, el que da título al libro, y un poema epílogo “Ánfora”, observamos en él un claro desarrollo ascensional. Se trata, en fin, de una indagación en la existencia entendida como camino o como viaje vertical y contra el tiempo, marcado, entre otras cosas, por la pervivencia de la infancia y la búsqueda de lo trascendente.¹⁰⁶⁶

Alberto Chessa, en cambio, sobre el título y su naturaleza opina:

En cualquier caso, nos hallaríamos ante un peldaño más en la incesante *escalada* en la que el poeta anda atareado, una coherente reunión del andamiaje simbolista, que ha caracterizado toda su producción, con ese mirar afuera, al otro, a los otros, y que la lidia se dirima en el poema. «La conciencia es conflicto», concluía Yeats, un autor del que Cervera siempre se ha declarado devoto. El título completo de su última entrega, *Escalada y otros poemas*, parece remitirnos, de hecho, siquiera sea como un eco ulterior, a *La escalera de caracol y otros poemas*, una de las obras cumbre del irlandés. [...]¹⁰⁶⁷

Díez de Revenga añade:

La disposición de los cinco apartados que componen el poemario no pueden ser más clarificadores y sugestivos. *Escalada*, *El destructor*, *Advientos*, *Azul heraldo* y *Ánfora* darán nombre a las secciones de un unitario poemario que, a la manera de los escritores anglosajones, glosará en el título del libro el perfecto conglomerado de su interior con el nombre de la primera sección y la añadidura *otros poemas* [...].¹⁰⁶⁸

¹⁰⁶⁶ -. Luis García Jambrina: “Voluntad arquitectónica. *Escalada y otros poemas*”, *ABC Cultural*, Madrid, 11 septiembre de 2010, pág. 17.

¹⁰⁶⁷ -. Alberto Chessa: “Semen o ceniza: Sobre *Figli del divenire*, de Vicente Cervera Salinas” en *La galla ciencia*, 6 de julio de 2015 <<http://vicentecervera.lagallaciencia.com/2015/07/semen-o-ceniza-sobre-figli-del-divenire.html>> (04-12-2017).

¹⁰⁶⁸ -. Francisco Javier Díez de Revenga: [Reseña de] *Escalada* de Cervera Salinas” en *La opinión*, Murcia, 5 noviembre de 2010, pág. 10.

Junto a esa línea interpretativa de Díez de Revenga, Alberto Chessa, al igual que nosotros, aboga por la interrelación de las artes como motivo definitorio del quehacer poético de Vicente Cervera. Recordemos que para el vate albaceteño tan importantes son los dones (la humildad, la prudencia, el buscar la comunión con la figura del lector) como saber conjugarlos con la memoria, porque ésta nunca fue sepulcro, sino que siempre los revisita desde nuevos prismas que le otorgan nuevas vidas. Así la evocación es otro sistema de conocimiento y de reelaboración de la realidad:

En parecidos términos se ha expresado el poeta cuando ha escrito sobre «las líneas de fuga del pensamiento y sus virtualidades creadoras, más allá del poder y la voluntad de mi persona, no sólo de mi poesía». En efecto, no es la razón, entendida como sujeción coercitiva, la que conduce los poemas de Vicente Cervera, sino el desafío a la apprehensión exclusivamente cerebral. Lo cual no nos lleva por sistema a un gastado automatismo, claro que no: hay orden, hay criterio, hay armonía y contrapunto; las teselas encajan todas en el mosaico. Es más sencillo (y, a la vez, mucho más extenuante): la batuta que orienta estos versos es una articulación natural de la mano y, a un tiempo, la garante de la autonomía de cada iluminación, cada destello, cada sonido.¹⁰⁶⁹

En el estudio señalé que, aparte de “Escalada”, el poemario consta de una disposición triádica, a lo que habría que añadir la parte conclusiva de “Ánfora”. “Escalada” es un poema construido, más allá de todo el aparato de concurrencias personales, literarias y musicales, con una voluntad de autorretrato, en clave lírica, de un yo poético dinámico y siempre en movimiento hacia una definición relativa que le otorgue un sentido al devenir de sus días. Así, desde el presente como punto motriz o como momento presentido, el hacedor, en lucha contra el tiempo, se convierte en un ser llamado a conquistar un destino superior: el de cifrar / descifrar, es decir desgranar los fundamentos de una poética vital. De esta forma aborda la realidad para posteriormente, mediante el lenguaje, metamorfosearla por revelado en una nueva construcción en la que se dé cuenta de cómo operan los destellos de los seres que aspiran a ese destino superior:

¹⁰⁶⁹ -. Alberto Chessa: “Semen o ceniza: Sobre *Figli del divenire*, de Vicente Cervera Salinas” en *La galla ciencia*, 6 de julio de 2015 <<http://vicentecervera.lagallaciencia.com/2015/07/sem-en-o-ceniza-sobre-figli-del-divenire.html>> (21-03-2018).

Volviendo al poema que da título al libro, supone éste una presentación del autor, un pórtico introductorio a la obra y la persona de Vicente Cervera Salinas, un autorretrato poético en la línea de los que abrían algunos de los grandes libros modernistas, como los de los hermanos Machado en *Campos de Castilla* y *Alma* (en realidad, más cercano al carácter reflexivo de Antonio Machado). Al igual que sucede en el resto del libro, y en esto el poema funciona como una metáfora de todo el poemario, la composición va *in crescendo* en ritmo e intensidad, imbricando perfectamente estilo y materia, tal que una ascensión a la montaña en la que, de vez en cuando, nos detenemos a mirar el paisaje y hacer balance del trecho recorrido. Desde el primer momento vemos que estamos ante uno de esos pocos libros de versos que rezuman auténtica sinceridad, en los que el propio autor habla de sí mismo sin complacencia, decantando sus experiencias vitales y poniendo el pasado “en claro”, por decirlo en palabras de Jorge Guillén. Se trata, pues, de una subida hacia la luz desde la oscuridad, tal y como quería el alemán Goethe cuando afirmaba que él pertenecía al linaje de aquellos “que de lo oscuro a lo claro aspiran”¹⁰⁷⁰.

Alberto Chessa también ha sabido ver un itinerario ascendente, no sólo musical, sino existencial, donde es importante el canto de la existencia como reconocimiento de la dicha, de la dádiva que supone el aferrarse a la vida, pero de igual modo el hecho de escudriñar para conocer, para reinterpretarse, para ubicarse lógicamente en el sendero:

Si algo caracteriza, por encima de cualquier contingencia, la poesía de Cervera Salinas es la búsqueda; indesmayable, feroz, con visos bien patentes de elevación, de ascenso. La mirada viene definida insobornablemente como un «don», y eso hace que, como propone «Ánfora», devengan «materia» y «espacio» todo lo que el poeta ha querido, todo lo que ha imaginado (en otra composición, «Tus labios de piedra», el espacio -otra vez- se habrá convertido incluso en «tacto»). Buscar, averiguar, descubrir tan solo para constatar el imperativo de seguir escudriñando; tal es la ecuación que ordena y cifra la razón de ser de esta aventura, su *caza sin alcance*. El poeta es consciente de la imposibilidad de coronar su indagación, lo cual, lejos de infundirle

¹⁰⁷⁰ -. Gonzalo Gómez Montoro: “Reseña de *Escalada y otros poemas*” en *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, n. 7-8, Editum, Murcia, 2010, págs. 282 y 283 <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/112971/107081>> (19-04-2018).

desánimo, le alienta a proseguir con nuevos bríos. Como un nuevo Dante regresado del círculo infernal, en «Marzo o la voluntad afirmativa», anuncia: «prometo no descender más al / Sur del desconsuelo». Y así, de cada trecho de la *escalada*, se vuelve como de un viaje jalonado de bellezas impuras y amores tiznados del «Azul heraldo» (recordemos que Juan Ramón supo ver que «Dios está azul»), y con palabras justas y cardinales, se diría que trasplantadas al papel desde el interior de una brújula.¹⁰⁷¹

Díez de Revenga añade que la voluntad creativa de Vicente Cervera se perfila como un afán de crear –a través del poema– una realidad que permita la reflexión retrospectiva, en tanto se ubica en el presente y éste sigue su curso:

Estos versos reflejan la esencia de un poeta que precisa la palabra para ordenar su cosmos, el sintagma puro que verifique (o más bien verbifique) la razón de su existencia, la utilidad última de vivir y escalar sobre los días deteniéndose un peldaño para mirar atrás y ordenar la experiencia en el poema. [...] Pronto advertirá el lector que a sus páginas acceda el calado filosófico y moral que tiñe la palabra poética de Vicente Cervera. El yo lírico recreará en este libro la indagación introspectiva por un sujeto corriente, un hombre de hueso y piel que detiene su esfuerzo en la *Escalada* para mirar atrás la vida, hacer balance en “el arte de la memoria” y atajar la quemazón de la rutina “con las palabras que instauran la fortaleza de lo desconocido”. Ahí radica precisamente la fuerza de su lírica, en la reinención de los espacios y estados cotidianos a través de una palabra honda y meditada, de una disección profunda de esa capa del mundo que trasciende lo banal para adentrarse en las fauces de una realidad meditada.¹⁰⁷²

Díez de Revenga, en torno al poema “Escalada”, en el que ha sabido ver una clara voluntad de arte poética, a través del hilvanado de los motivos de la praxis existencial que el poeta ejecuta, añade lo que aquí se cita. Véase cómo ha llegado a la idea de la metáfora del camino –de raigambre machadiana–, aunque el sendero posee aquí la idea de la

¹⁰⁷¹ -. Alberto Chessa: “Semen o ceniza: Sobre *Figli del divenire*, de Vicente Cervera Salinas” en *La galla ciencia*, 6 de julio de 2015 <<http://vicentecervera.lagallaciencia.com/2015/07/semen-o-ceniza-sobre-figli-del-divenire.html>> (04-12-2017).

¹⁰⁷² -. Francisco Javier Díez de Revenga: “[Reseña de] *Escalada* de Cervera Salinas” en *La opinión*, Murcia, 5 noviembre 2010, pág. 10.

aventura de vivir, con una dimensión ya no sólo musical, sino también ensayística, de peregrino de la vida con sus vaivenes de azar:

En la primera sección, el título *Escalada* dará nombre a la misma y al único poema que ella contiene. Son estos unos versos capitales para comprender la esencia que engloba el poemario, la meditación del sujeto poético que “hinca el talón” en el tiempo para observar como “el camino era un ascenso y el viaje una escalada” donde “surco el tiempo con la escala de cada decisión”. El poeta dará vida a la reelaborada metáfora machadiana ofreciendo la imagen de la vida como camino, pero diferenciando aquí el mero caminar en ascenso, -el devenir biológico del tiempo que en Machado dibujaba la línea descendente de un meandro que iba a parar a las fauces de su muerte-, a la escalada que supondrá el viaje, la decisión, la aventura de decidir los pasos más ciertos que marcarán nuestra existencia.¹⁰⁷³

La primera parte de esa tríada sería la que se halla bautizada con el marbete de “El Destructor”, donde aparece la línea isotópica de la destrucción / deconstrucción – emparentada con el fondo nihilista– como sistema de conocimiento. En todos estos poemas, como nexos, se vislumbra o retrotrae al presente una vivencia que al poeta le ha causado un dolor interno, y la va metamorfoseando hacia un prisma más lumínico:

La segunda parte de *Escalada y otros poemas* (si no contamos el original y extraordinario prólogo de José Emilio Pacheco), llamada El destructor, ofrece una serie de poemas de tono más sombrío; es, sin duda, la fase oscura de la que parte el autor en su búsqueda incesante de la claridad. Aquí, Vicente Cervera se sirve de diversas metáforas para corporeizar las reflexiones metafísicas que suponen estos poemas.¹⁰⁷⁴

Gómez Montoro presta atención a los fundamentos creativos del modelo de la Deconstrucción como una filosofía de aprendizaje, y también a la reflexión existencial que se ejecuta desde el presente al practicar el *flash-back* analítico:

¹⁰⁷³ -. Ibídem.

¹⁰⁷⁴ -. Gonzalo Gómez Montoro: “Reseña de Escalada y otros poemas” en *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, nn. 7-8, Editum, Murcia, 2010, pág. 283 <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/112971/107081>> (19-04-2018).

En la segunda sección, *El destructor*, el poeta echará la vista atrás con el fin “de separar, de dividir / y analizar cada resorte, cada tuerca y cada / mínima bombilla que encendía la traviesa / maquinaria”. Con la clarificadora metáfora del niño que observa con asombro un juguete desarmado, el yo poético analizará las piezas de su realidad presente, “destruirá” el bien armado conglomerado de la existencia para observar en él las cosas pequeñas llegando a la conclusión de que una vez detenida la escalada, -detenida la vida-, llegaremos al último peldaño sin un pasado que nos identifique donde saldar “las cuentas / para cruzar el solitario umbral / sin que freno alguno lastre / el peso de mi alma desnuda”.¹⁰⁷⁵

La segunda parte que conforma la tríada es “Advientos”. Aquí el poeta situado en un punto ecuador entre el Zénit / Nadir concibe el lenguaje como una herramienta que posee el don y el poder de anticiparse a la propia realidad, ya que se trata de formalizar físicamente lo que la reflexión y la imaginación presagiaron en su actividad elocuente. En este segundo apartado, Vicente Cervera Salinas presta especial interés al reaprovechamiento de los recuerdos, con el fin de ir contextualizando el hecho poemático y la circunstancia existencial del poeta. Gonzalo Gómez Montoro ha sabido interpretar esta segunda parte como un momento de transición:

El empleo de símbolos, como decíamos, prosigue en el tercer apartado del poemario, Advientos. Sin embargo, se advierte en él un tono distinto respecto a su predecesor. Ahora se trata de una poesía menos umbría, como muestra el hermoso y musical poema Violeta o el emocionado recuerdo de la infancia Altozano, aunque también continúan las reflexiones de hondo calado, de las que Un billón de luces o El santo y la roca representan dos buenos ejemplos.¹⁰⁷⁶

Díez de Revenga fija su atención en otra serie de puntos, como que el momento de transición sea tiempo de salvación, o los problemas de la circularidad del mismo eje

¹⁰⁷⁵ -. Francisco Javier Díez de Revenga: “[Reseña de] *Escalada* de Cervera Salinas” en *La opinión*, Murcia, 5 noviembre 2010, pág. 10.

¹⁰⁷⁶ -. Gonzalo Gómez Montoro: “Reseña de *Escalada y otros poemas*” en *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, n. 7-8, Editum, Murcia, 2010, pág. 283 <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/112971/107081>> (19-04-2018).

temporal, o la renovación en tanto el sujeto fluye y la utilización de los elementos culturales como motivos con los que otorgarse una explicación existencial:

El último poema de la segunda sección, “Emaús”, ya anuncia la simbología bíblica que teñirá la tercera sección del poemario. *Advientos*, aludiendo simbólicamente al periodo del año litúrgico cristiano que nos preparará para el nacimiento del Salvador, será un tiempo utilizado metafóricamente por el poeta para la reflexión, la meditación y el perdón si cabe entre el zenit y el nadir de la edad del hombre. “La espera no es un tiempo de condena. / Los años no conforman la brida de los sueños, / mas tampoco espolean su decurso. / Tan solo deja que la piel siga su ruta / hasta que temple su pincel. Del zenit / al nadir eres el punto que a sí mismo / se persigue”. Es la idea del eterno retorno, los cuentos de Borges y su “Tiempo circular” como telón de fondo, la asunción de que el tiempo muere en la piel y en las acciones, pero es ésta al fin y al cabo la razón última por la que la vida fluye. “Los hechos nunca permanecen como rocas”, nos dirá el poeta en “El santo y la roca”, utilizando simbología bíblica para esclarecer una firme postura filosófica en un apartado del poemario en el que el yo poético realizará una visión introspectiva de la existencia desde esos “renglones de hierba” y el “Altozano” de su niñez a esa “ceniza de la historia” que “se disuelve en los despojos del jardín” del tiempo y su vejez.¹⁰⁷⁷

En nuestro estudio también hallábamos, en la tercera parte de la tríada, “Azul heraldo”, una serie de poemas cuyo hilo conductor –más allá de las resonancias y ecos modernistas y vallejianos– sería el hecho de retrotraer al punto presente una serie de recuerdos; para ello el yo poético ejecuta una nueva exégesis instalado en este nuevo marco existencial. Vicente Cervera Salinas centra su foco de atención en una línea isotópica que está emparentada con el quehacer poético y la figura del lector como punto necesario de intersección:

Azul heraldo es la sección más sensual de todo el poemario. En ella encontraremos algunas reflexiones metapoéticas y poemas en los que el ensimismamiento en la palabra misma, las exuberantes sinestesias, las

¹⁰⁷⁷ -. Francisco Javier Díez de Revenga: “[Reseña de] *Escalada* de Cervera Salinas” en *La opinión*, Murcia, 5 noviembre 2010, pág. 10.

imágenes poéticas, el deleite de los sentidos y la fusión del poeta con la naturaleza serán capitales. El devenir del tiempo y sus implicaciones seguirá vigente como telón de fondo en esta sección del poemario. En el poema “Eón”, el poeta, refiriéndose al dios del tiempo eterno y de la prosperidad de la mitología fenicia que después adoptaría el pueblo romano, dirá: “cuando alguien descubre / su imagen de divina juventud / tiemblan las bóvedas del firmamento”. Éste es el verdadero sentir del sujeto poético que observa ya con tranquilidad cómo la vida fluye y escapa por las yemas de sus dedos, la “ruda raíz” del orden vital que ya no ahoga. “Observas la nueva ley / del tiempo soberano con la horma / de los vientos. Ajeno a la brújula sin norte / entona un himno nuevo la consciencia, / mientras tus sueños reconquistan / la canción que -afinada al fin- recreas / y la ruda raíz, que ya no ahoga”.¹⁰⁷⁸

En cuanto a “Ánfora”, parte colectora de todo el poemario, el yo poético se afana en dar cuenta de las siempre difíciles singladuras y vicisitudes por las que el poeta ha peregrinado –de manera ascética– para encontrar una voz que lo defina, en su camino de perfilado hacia su yo más auténtico, y en la poesía una labor que exige un arte testimoniado como huella de que se vivió hondamente. Este poema homónimo al apartado que lo encumbra supone el triunfo definitivo en el Zénit, en la luz, en la alegría y en la remontada de la escalada:

La parte final, Ánfora, contiene curiosamente un solo poema, homónimo. Resulta ser el colofón en forma y contenido de todo el poemario, un recorrido vital paralelo a Escalada, sólo que ahora la trayectoria autobiográfica del autor aparece reflejada de manera más clara, en forma de las imágenes clásicas y, al mismo tiempo, excepcionalmente personales que jalonan toda la composición. Se trata de un poema narrado desde el yo, que describe el paso de la oscuridad (“Caminé entre las tinieblas”) a la consecución del ansiado ánfora como símbolo de la luz (“descansé sin turbación bajo el ánfora de abiertos labios”), a través de un recorrido homérico lleno de sabiduría.¹⁰⁷⁹

¹⁰⁷⁸ -. Francisco Javier Díez de Revenga: “[Reseña de] *Escalada* de Cervera Salinas” en *La opinión*, Murcia, 5 noviembre 2010, pág. 10.

¹⁰⁷⁹ -. Gonzalo Gómez Montoro: “Reseña de *Escalada y otros poemas*” en *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, n. 7-8, Editum, Murcia, 2010, pág. 283 <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/112971/107081>> (19-04-2018).

Díez de Revenga añade también la idea de tiempo circular como sistema de renovación y proporciona datos sobre la idea de ánfora:

Se cerrará el poemario con el apartado *Ánfora* y el poema del mismo nombre. Creando una estructura circular que nos remitirá al comienzo de su *Escalada*, este poema de corte clásico con ecos de epitafio nos ofrece una imagen sacralizada del yo y una metáfora de la vida como el ánfora de estrecho y largo cuello por la que habrá de discurrir nuestro camino. El poeta vive, reflexiona y dejará constancia de su escalada en este libro.¹⁰⁸⁰

3.3.2-. Cuerpo analítico.

El poema “Escalada”, a nivel de macroestructura, es un texto hilvanado desde el ejercicio de convergencias de un yo en el crisol de las artes y de las inquietudes (personales, filosóficas, musicales...). El paratexto del título advierte ya de este sistema de proyección; se trata de un autorretrato en clave lírica, con ecos de Manuel Machado¹⁰⁸¹, donde desde el presente el yo poético describe y presiente, en concepción dinámica con la vida, su perenne lucha en y contra el tiempo:

“Scalata” apre il libro e fornisce spiegazioni che ne guidano la lettura: il volume si concentra sul cammino in salita dell’esistenza, dove ogni passo regala insegnamenti, consigli, indizi che aiutano a programmare o a intuire il futuro, una quantità sempre maggiore di sicurezza e infiniti ricordi indimenticabili. Si tratta di un’ascensione spirituale verso il paradiso, ma non può essere compresa come tale durante l’esistenza, condizione che impone uno sguardo umano che scorge soltanto elementi terreni. La natura accompagna il viaggiatore, così come le persone care destinate a lasciare un segno evidente nella memoria, mentre le decisioni scandiscono il tempo e gli errori non impediscono di continuare sulla strada in ascesa della vita.¹⁰⁸²

¹⁰⁸⁰ -. Francisco Javier Díez de Revenga: “[Reseña de] *Escalada* de Cervera Salinas” en *La opinión*, Murcia, 5 noviembre 2010, pág. 10.

¹⁰⁸¹ -. Vid. Manuel Machado: *Alma; Ars moriendi*, 1901 y 1921, edición de Pablo del Barco, Cátedra, Madrid, 1999.

¹⁰⁸² -. Marina Bianchi: “Lógos e Mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 17.

Así se describe y se contextualiza la circunstancia desde la que ese yo descifra y cifra los fundamentos de su “ars vivendi”. De la misma forma, dentro de las prescripciones de este quehacer, observamos cómo los dones (la humildad, la prudencia, la comunión de sentimientos, el interés por el conocimiento...), en conjunción con la memoria¹⁰⁸³, crean un ideario poético y una síntesis personal de todo el caudal de experiencias. Todo ello propicia que este poema se erija como un arte poética, pero también como un arte existencial. Por consiguiente, la escalada implica dos cosas: el acceso al conocimiento, por un lado; por otro lado, la puesta en escena, en sentido asertivo, de estar poéticamente habitando esta tierra en constante reinvención / superación.

La disposición de la que Cervera Salinas se ha servido para configurar el poema tiene un calado de pentágono, es decir, consta de cinco núcleos temáticos. En un ejercicio de simetría, en cada una de esas estructuras es admisible una subdivisión ulterior; vemos que hay una voluntad musical, en cuanto que se escribe literatura sobre una disposición en forma de pentagrama, con el fin de unir la palabra y la música.

En el primer subnúcleo temático de la primera estructura, hallamos a un yo poético cantando / aseverando que el hecho de recorrer este ascenso implica las exigencias de una formulación personal: la del virtuosismo cerveriano y la prudencia de este mismo autor como rasgos definitorios:

Avanzo instintiva,
luego, cabalmente.
Descanso si mis pies
se fatigaron en exceso
o si latía en desmesura
el corazón.¹⁰⁸⁴

En el segundo subnúcleo se pauta que dentro de ese discurrir existencial es necesaria la observación de la naturaleza, con la intención de hacer mimesis y praxis de la misma en este ejercicio ascético de perfeccionamiento continuo:

[...] Observo siempre

¹⁰⁸³ -. Vía alternativa de conocimiento y recurso que pauta actuaciones en el presente.

¹⁰⁸⁴ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., pág. 19.

cuanto brinda la arriera
y madre Natura. Y de ella
pretendo incorporar algún
apunte a mi persona;¹⁰⁸⁵

Para el tercer subnúcleo, se concibe el sueño como un tributo necesario, ya que posibilita nuevas vías de conocimiento. También la actividad onírica es entendida como un don, pero nunca como una manifestación del cansancio, sino como una herramienta más con la que sortear el devenir. Se trata de una especie de manual sobre cómo se ha de acometer el viaje: “reposo cuando el sueño me / reclama y dejo que me venza / sin darme nunca por / vencido”.¹⁰⁸⁶ Recordemos que es práctica habitual dentro de la praxis cerveriana la confección de decálogos normativos.

En el cuarto subnúcleo se describe el comportamiento del escaldo ante la irrupción, en su contexto y circunstancia, de personas que acarrearán el desasosiego existencial. El yo poético prefiere no entrar en contiendas verbales y deja que sea el lenguaje no verbal el que los advierta de su sentir:

[...] Si me asaltan
los ladrones de mi paz,
procuro ahuyentarlos
con el don de la mirada.¹⁰⁸⁷

En el quinto subnúcleo, el yo poético esgrime como necesidad para sobrevivir el tener siempre presente todo lo aprendido en la aventura del existir; por otro lado, se advierte de que hay que seguir el orbe de la racionalidad exigido por la materia y erigir la fe como único postulado:

Intento que del trecho
recorrido me acompañen
las señales aprendidas, y proyecto
el tramo que me resta
por hollar, obedeciendo la ley

¹⁰⁸⁵ -. Ibidem.

¹⁰⁸⁶ -. Ibidem.

¹⁰⁸⁷ -. Ibidem.

de la materia y el mandato
más robusto de la fe.¹⁰⁸⁸

Sobre ese viaje, en el sexto subnúcleo, hallamos a Vicente Cervera Salinas con los talismanes que le brinda la memoria como sistema de conocimiento y como paradigma de situaciones previsibles en el ahora. El libro al que hace referencia es *El pequeño corredor y otros cuentos*, de José Cervera Tomás¹⁰⁸⁹. El trayecto se realiza como un tributo a la felicidad:

[...] Llevo
en la cartera talismanes
que aprendí ejercitando el arte
de la memoria:
un libro de mi padre,
un poema de mi amiga,
y siempre voy contigo,
en la andanza de mis pasos
o en la percusión de los ecos
y en la luz que todo irisa.¹⁰⁹⁰

En el séptimo subnúcleo se señala que ha llegado el momento en el que el poema ha de surgir, porque la arena remite a la comodidad donde el vate se siente confortable, un terreno propicio para la creación literaria. En cambio, cuando el camino es pedregoso, ese mismo yo poético ha de saber poner la herradura y estar siempre atento –dentro de las exigencias propias de esa prudencia– al calado del contexto que divisa, porque el follaje remite a esta idea señalada. Obsérvese que la subdivisión del poema está en siete partes, porque siete son las notas musicales, y así es cómo se pregonan el ascenso cromático de la nota do al si:

Dejo que me asalte la canción
si mi suelo forma arena;
cuando hay peñas, amortiguo

¹⁰⁸⁸ -. Ibidem.

¹⁰⁸⁹ -. *Op. cit.*

¹⁰⁹⁰ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., pág. 19 y 20.

con las suelas del equino,
atento a los follajes que diviso.¹⁰⁹¹

En el primer subnúcleo de la segunda estructura, hallamos a ese hacedor advirtiéndolo sobre el momento idóneo para la creación poética, tras la certeza del vértigo de lo que supone vivir:

Entono versos cada vez que la sombra
de la certeza deja al descubierto
superficies de hondonadas
y prosigo veloz en mi lentitud.¹⁰⁹²

En el segundo subnúcleo, el rapsoda proclama la alegría de existir sin ser esclavo del tiempo, porque, como las notas que se modulan, existe un brío para cada acontecimiento: “No porto reloj en mi pulsera; / surco el tiempo con la escala / en cada decisión.”¹⁰⁹³

En el tercer subnúcleo las equivocaciones son concebidas como algo necesario dentro de la existencia del sujeto, y lo asume como una ineludible superación. Surge así la idea de las treguas:

[...] Al error,
le presento mis disculpas,
y le concedo al extraño
el beneficio de la duda, para
no inclinar con su lastre mis espaldas
laceradas, y no reconocirme
sólo en el reino de la culpa
y de sus fracasos.¹⁰⁹⁴

En el cuarto subnúcleo hallamos la idea del centro y sus innumerables periferias: el yo poético, como en la teoría del canon de Even Zohar¹⁰⁹⁵, va sometiendo a un continuo

¹⁰⁹¹ -. Ibid., pág. 20.

¹⁰⁹² -. Ibidem.

¹⁰⁹³ -. Ibidem.

¹⁰⁹⁴ -. Ibidem.

¹⁰⁹⁵ -. I. Even-Zohar: *Polysystem Studies* (Número monográfico de *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*), nn. 1-2, Duke University Press, Durham, 1979,

análisis los elementos que siendo centrales pasan a ser marginales y viceversa. Por ello, vemos que el vate es consciente de que la meditación exige una reflexión con el pertinente reajuste sistemático de los valores dentro de la lógica existencial. El conocimiento implica la nueva reformulación:

A menudo medito
sobre el límite entre el centro
y sus innumerables periferias,
recibidas o nuevamente formuladas.¹⁰⁹⁶

La estrategia del yo poético para sobrellevar el curso de los días, plasmada en el quinto subnúcleo, consiste en cortar de manera tajante el cinismo, porque se aleja de la prudencia cerveriana. Además, se exige el sobreponerse a esos malos resortes con palabras que instauren la asertividad y la fortaleza:

Atajo el cinismo y la presión
de la rutina con las palabras
que instauran la fortaleza
de lo desconocido, o de lo eterno
restaurado.¹⁰⁹⁷

En el sexto núcleo, el hecho de arrancar los brotes de los almendros en flor supone ese gesto dadivoso; se captura la eternidad para legárnosla: por un lado, es vida efímera y, por otro lado, un detalle poético. Se ha aprehendido lo eterno de la naturaleza, en pro de establecer diálogo entre lo imperecedero y lo efímero en ese acto votivo:

Arranco algunos brotes
del almendro en flor para regalar
ramos de aromas efímeros
y, en el recuerdo, permanentes.¹⁰⁹⁸

págs. 287-310. Traducción de Ricardo Bermudez Otero <
<http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>> (21-03-2018).

¹⁰⁹⁶ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., pág. 20.

¹⁰⁹⁷ -. *Ibidem*.

¹⁰⁹⁸ -. *Ibidem*.

El tercer núcleo aparece una disertación acerca de la existencia como camino andado, donde se afirma que, a pesar de las experiencias, siempre ha de ser mayor el caudal de hechos por vivir que los vividos. Así surge la certeza de que, si se vivió con intensidad y de manera auténtica, no le pediremos prórrogas a nuestra existencia. Ésta es una de las constante mutabilidades del yo en sus reformulaciones:

La distancia de lo andado nunca
es mayor que el continente imaginario.
Y si lo fuere, será que el tiempo
consumido había sido el otorgado,
el necesario, el que la sabia mano
sobre mí depositó. Otra imagen
del mundo sobreviene, sin que
el sentido de lo hollado desfallezca.¹⁰⁹⁹

La labor del poeta, según se nos dicta en el cuarto núcleo, es la de estudiar la belleza e inusual matemática divina que late en las cosas; en un estado contemplativo el vate se siente un ser pleno y colmado, ya que los acontecimientos le advierten de que es el momento de parar; el diálogo osmótico con la naturaleza, como metrónomo existencial, pauta el ritmo del existir. Estamos, pues, en el momento de transición hacia un punto álgido:

Escudriño las fauces del león
y de la tórtola aboceto isocronías,
y aligero así cuanto se inclina
a la caída. Mudo y órfico,
rico en tesoros de huellas vivas
que manos ajadas me hacen
observar, susurra alguna voz
que ya debo detenerme.¹¹⁰⁰

En el quinto núcleo final, el hacedor poético expone la idea identitaria y dialógica de verse reflejado, como culminación personal, en la naturaleza y el contexto. Reaparece

¹⁰⁹⁹ -. Ibíd., pág. 21.

¹¹⁰⁰ -. Ibídem.

la idea de renovación cíclica y los vuelcos existenciales que han sido necesarios hasta llegar a este yo que nombra y es nombrado en la mecánica de los versos. El presente se ha convertido en un punto desde el que otear que el camino siempre fue un ascenso –con raigambre ascético-mística y platónica– y un pentagrama de silencios –como la estructura del poema–, para rellenar con melodía vital, es decir, con la amalgama de acontecimientos vividos. Finalmente, en este punto de plenitud, ha hallado el *aleph* de su existencia:

El viaje en espejo coincide
entonces con la serie y el contraste
de estaciones. Hincó el talón.
Miro en torno, y advierto
-sorprendido- que el camino era
un ascenso y el viaje una
escalada, que permite recostarme
en su penumbra vertical
donde distingo una constelación
de brezo y piedras,
que un sol terrestre hace
brillar.¹¹⁰¹

Para el texto “El destructor”, a nivel de *dispositio*, aseveraremos que se trata de un poema de disposición triádica; a nivel de *inventio*, enunciaremos que, como la ejecución de un acorde, el prestidigitador de quimeras revisita desde el presente el pretérito, para dar cuenta de cómo en la remota infancia se concebía como necesaria la destrucción de los objetos; éstos forman parte del contexto del ser que anda inmerso en el entendimiento global de sí mismo y del mundo respecto a él, en cuanto que deconstruye para ubicarse y por los atributos funcionales del *homo ludens*:

Tra i possibili sbagli, rammenta “Il distruttore” a un tu che sembra essere un doppio dell’io, un impulso cui è impossibile resistere condurrà l’interlocutore a scomporre la coppia come il bambino smonta un giocattolo, per capirne il funzionamento e le motivazioni.¹¹⁰²

¹¹⁰¹ -. Ibidem.

¹¹⁰² -. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., págs. 17 y 18.

En un segundo momento y ya instalado en el presente, el bardo asevera que ese mecanismo forma parte consustancial del yo, aunque la dimensión de las aplicaciones abarca fenómenos de naturaleza más complicada, como el amor, los problemas existenciales... En la conclusión de este proceso, en el momento de plenitud, surge este sistema inquisidor en torno a los enigmas del vivir.

En la primera estructura, vemos cómo el prestidigitador verbal se afana en evidenciar que del pretérito sobrevive en la actualidad ese instinto destructor, que exige el hecho de adentrarse en la tarea de conocer. El yo poético escoge una suerte de imágenes que dan cuenta de que, en cada aventura del conocer, sobrevive en su alma el afán destructivo —y necesario— del niño. Ante nuestra evidente inexperiencia y diletantismo a la hora de conocer, surgen estos intentos como un proyecto de disección de la realidad, con la intención de otorgarle una lógica desde nuestro prisma y circunstancia:

Como el juguete desarmado y hecho trizas
por la mano escrutadora de aquel niño
que persiste en cada paso de aventuras.
Como ese roto tren y destripado, que destroza
en otro tiempo tu curiosa inexperiencia:
desmembrada criatura que nació para el asombro
del infante y cuyo fin se desbarata en torpes
dígitos crueles.¹¹⁰³

En la segunda estructura, la inteligencia creadora asume como parte inherente de su ser esta manera de conocer en la aventura del existir. Pese a lo dicho, la utilidad actual de estos procedimientos se centra en otro tipo de afanes, por ejemplo, el desmenuzamiento de sentimientos y objetos de calado más metafórico y complejo. Surge así la necesidad de perseverar en un código deontológico que le ha de legar esa manifestación analítica, ya que ésta será la que le permita ubicarse existencialmente. También observamos que el yo poético es consciente de que, cuando el hecho de vivir sacude su conciencia, se pone en marcha este mecanismo cuasi inquisitivo:

[...] Reconoces hoy como pareja

¹¹⁰³ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., pág. 25.

esta inclemente disección de los más
gallardos sentimientos, de los frágiles
recuerdos y de las caricias trémulas.
Perseveras en tu ser. Te descubres en la
extrema voluntad de separar, de dividir
y analizar cada resorte, cada tuerca y cada
mínima bombilla que encendía la traviesa
maquinaria. Se desata aquel instinto cada vez
que el viento sacude tu conciencia.¹¹⁰⁴

En el tercer punto de la tríada, que coincide con el tercer núcleo temático, el yo poético analiza el resultado del proceso. En el momento de plenitud, irrumpe este sistema de conocimiento pueril, asediando con la interrogación los hechos mismos que vertebran el arte de vivir: el amor, la vida plena, el éxtasis, el conocimiento, la perfección del yo...

[...] Y cuando
alerta estás al gozo y aún es más voraz
el resplandor, el viejo espíritu pueril se reproduce
y compadece despertando la vigilia de los pulsos:
los mil y un timbres del porqué; las más de mil
y ciento luminarias del latir; las convulsiones
del amor que se encendió y de la carne
que bullía.¹¹⁰⁵

En cuanto al poema “La fuga”, a nivel de *inventio*, el cantor platea –a través de una dicotomía– la intención de enfrentarse a sus estigmas personales y, al no poder afrontarlos porque todo se vuelve contra él, surge como destino epifánico la idea de la huida ante la imposibilidad de otras salidas.

En el primer subnúcleo de la primera estructura, se manifiesta la deserción como un impulso vital que se ejecuta para evitar el dolor, cuando las brechas psicológicas, o heridas del alma, se revelan con cruel hondura:

Tratas de huir, y a cada paso

¹¹⁰⁴ -. Ibídem.

¹¹⁰⁵ -. Ibídem.

se acerca el mismo impulso
que te movió a esquivar la pena.
Tropiezas entonces con tristezas
soterradas o con cuitas imprevistas,
que ahondan el descenso donde
cada piedra del sendero agrava
el tortuoso caminar.¹¹⁰⁶

En el segundo subnúcleo, sucede una suerte de metamorfosis que propicia que la percepción de las cosas, antes afables, se tornen ahora hosca. Se deriva de aquí la irascibilidad para con los demás, por la casuística de fenómenos en torno a las coordenadas espacio-temporales en el que se desarrollan. Surge así la imagen del yo como un ser errante:

[...] Los rostros
más benignos apagan los brillos
y muestran sus pliegues hoscas,
sus turbias grietas. No perdonas
contratiempos ni a los otros
la mínima torpeza, que rima
entonces con la tuya y la abisma
hasta simas borrascosas, por cuyas
veredas yerra el perro del alba
con ojos sin memoria.¹¹⁰⁷

Fruto de esa suerte de metamorfosis, en el primer apartado de la segunda estructura, el corazón se erige como un instrumento que contamina de sus pesares hasta el existir mismo. El yo poético focaliza su atención en la idea de la sombra hilvanando una maraña existencial que va cercado al yo:

Es reloj solar tu corazón, que mide
por sombras las horas. Ves cómo
crecen y se adensan, abriendo elipses

¹¹⁰⁶ -. *Ibíd.*, pág. 26.

¹¹⁰⁷ -. *Ibíd.*

que ensanchan un compás impenitente.
Sus fronteras trazan el deseo
que no imaginas sortear, en cuyos
gruesos bordes la tinta te deslíe
y emborrona.¹¹⁰⁸

En el segundo tramo de la segunda estructura, surge el deseo / la necesidad de vencer los miedos y asideros existenciales del vacío que el poeta creó. Sin embargo, subyace la lucha por salir, pero de manera irreversible vemos al vate más varado en esa disposición atípica y dañina. En ese acto de autoarenga, el yo poético se insta a quebrar el cerco imaginario para ascender espiritualmente. Para superar esta parte de la escalada, es necesario la lenta espera ascética en ese ámbito de inestabilidad y convivencia con el dolor. Se trata de un atolladero existencial, cual arenas movedizas, donde tus propios movimientos te dirigen más rápidamente a una inevitable agonía. Por ello, cualquier manifestación de alegría conduce al yo a evadirse del problema, porque sobredimensiona al ser:

Quieres saltar
las líneas que tú mismo fatigaste,
y a cada impulso hunden los talones
en el polvo su entelequia. Buscas
el modo de que rompan ese tenso
círculo de tiza, mas es platónico
el conjuro, y ante el silencio
niega su carrera la piedad y,
sin fiel, se tambalea. Cuanto más
veloz es la zancada, más profundo
el surco que te embarra. Si mayor
es la embestida, con más poder
irrumpe la ley que precipita
la alegría hasta enterrarla en el erial
de arcanas fugas.¹¹⁰⁹

¹¹⁰⁸ -. Ibídem.

¹¹⁰⁹ -. Ibíd., págs. 26 y 27.

En el tercer núcleo temático hallamos la conclusión, donde se explicita la imposibilidad de que ese yo poético habite la paz, ya que las fugas constantes lo han dejado estigmatizado y sin posibilidad de forjar un destino paralelo:

Ellas persiguen
hoy tus huellas y te arrastran,
inconsciente de ti mismo, a otro vértigo
desorbitado, donde fallecieron
las guirnaldas de tu paz.¹¹¹⁰

En el poema “El jugador”, a nivel de *inventio*, el yo poético, en el ejercicio de exorcizar y dividir su dolor, nos hace copartícipes de sus fantasmas personales, en los que se evidencia la imposibilidad de derrotarlos: sólo queda el estoicismo y lidiar sin posibilidades de victoria.

El primer núcleo temático sirve como ambientación del contexto distópico en el que se ha de desarrollar la partida; el yo poético sabe que se va a enfrentar a sus fobias y las consecuencias que de tal proceso se derivan: “y me hace daño”. Se trata del duelo con sus fantasmas personales en el capítulo de insomnios:

Y me hace daño. Con expertos no se
juega. Sobre todo si son las tres
de la mañana y en la cama espera
algún fantasma primoroso,
y espectros exquisitos.¹¹¹¹

En el segundo núcleo temático, a pesar de ser consciente de los ultrajes que va a traer consigo esta actividad, el rapsoda insiste en la necesidad de volver a intentarlo. Entra, pues, en un rol lúdico donde juega con sus miedos: tiene la sensación de estar cada vez interactuando con algo de compostura y calado demoniaco y malsano. Se trata de la tentación, es decir, de la serpiente que aparta al yo de su itinerario-destino:

Son dañinos. Sobre todo. Pero pruebo.
Juego a veces con mis miedos y

¹¹¹⁰ -. *Ibíd.*, pág. 27.

¹¹¹¹ -. *Ibíd.*, pág. 28.

obedezco a su concurso. Me parece
que su rostro es cada vez más cercano
al de Mefisto. Y me hace daño.¹¹¹²

En la tercera estructura, observamos cómo adviene la segunda noche, donde el escaldo se manifiesta prevenido y preparado para afrontar esta aventura personal. El poeta, que auto-dialoga consigo mismo, se auto-reprocha que no se debe jugar contra este tipo de fantasmas:

[...] La segunda
noche anduve ojo avizor. Ya sin mis
muecas conocidas. Saboreé lo que podía.
Recalamos en la cima incongruente.
Ya lo sabes, te lo digo una vez más, no
se juega con sujetos avezados en el arte
de mirar sin sacudidas.¹¹¹³

En el cuarto núcleo temático, describe su actitud ante el ejercicio de esta lidia. El proceso ha concluido, sin embargo, el insomnio permanece todavía, a la vez que se erige el empate, como resultado, en lo físico y en lo soñado:

[...] Y a pesar,
y a su pesar, yo fui sereno y dulce, y
arriesgué algún que otro malestar,
palabra o hierba. Dijo adiós cuando
restaban todavía largas horas
para el alba y tal vez no dormiré.
La apuesta al fin acaba,
y rinden tablas y quimeras.¹¹¹⁴

En la quinta estructura, el vate sabe que, al no haberlos podido derrotar, advendrán nuevamente estos miedos; ante tal función no cabe más que desarrollar un rol estoicista

¹¹¹² -. Ibidem.

¹¹¹³ -. Ibidem.

¹¹¹⁴ -. Ibidem.

y soportar las adversidades dentro de este periodo de oscuridad: “Él tardará otros quince meses en volver. / Y no me quejo. / Aunque me duela.”¹¹¹⁵

En el texto “cercanía”, el yo lírico describe cómo el mal estuvo a punto de hacerse con el gobierno del timón existencial. En un primer momento, se afana el hacedor en la descripción de un ideario de lugares / sensaciones – siempre distópicos– que dan cuenta de cómo se iba envenenando su itinerario, para cantar su victoria, al lograr superar estos obstáculos y ver ahora la maldad como una anécdota.

En el primer núcleo temático hallamos al poeta aseverando que el mal, en otra etapa de su vida, estuvo a punto de habitarlo y poseerlo: el yo poético se afana en la descripción de un contexto falaz que lo circundaba, y vemos cómo este mal había incardinado el curso de sus días fuera del itinerario ascético, que estaba llamado a transitar hacia la espiritualidad interna. Para cerrar, el bardo agobiado busca una salida y halla solamente el dolor:

Cuán cerca estuvo de mí el mal.
Asiduo en labios fríos, faz
enharinada o arena disfrazada
de argumento tenaz. Presente
en el ángulo donde se torna esquivo
la mirada. Constante en el asiento
de la confusión, allí se hallaba,
solapado, bajo muecas añejas
de rencor, a la vera febril
de la demencia. Busqué ansioso respirar
y topé con una aguja desojada.¹¹¹⁶

Solamente el relativismo que lega el fluir temporal posibilita que este hacedor pueda describir la tiniebla, la sombra, la hipocresía en los extraños, la ignorancia, el engaño, el hecho de convertir al enemigo en próximo, las espinas que se clavan sobre heridas amplificando el dolor, la pérdida de la confianza en la dinámica familiar, el preludiar la muerte... La maldad se quiso erigir como brújula y guía de su mapa

¹¹¹⁵ -. *Ibíd.*

¹¹¹⁶ -. *Ibíd.*, pág. 29.

existencial y casi lo consigue. Se trata de una estructura sumativa de imágenes que se anexionan:

Cuán cerca estuvo la noche de ser
muda y soberana. Qué próxima
a desbocarse enmarañada la ilusión.
Cuántos fueron los extraños
que en su seno simulaban ser oráculo
y rincón. Qué adensada estuvo
la ignorancia y de qué modo
la sorpresa confiaba en el engaño y
el error. Cuántos miles de segundos
abrazaron camaradas a enemigos
entre lechos de rosas y ortigas.
Qué cercanas sus espinas a rozar
sin compasión el viento blanco
que meció la herida. De qué
modo se usurpó la confianza en
la merienda familiar. Cuántas veces
fue la muerte la aliada. Qué cerca
de mí estuvo infatigable
la minúscula maldad.¹¹¹⁷

En “La sospecha”, el yo poético dibuja el quehacer existencial de un supuesto actante femenino. Observa en él un tránsito por el curso de sus días tratando de aparentar un estoicismo falso. Sin embargo, ese otro sujeto se erige arrogante e hipócrita, jugando a mantenerle el curso a la vida, aunque se evidencia en él un vacío interior que lo arropa de indiferencia.

En el primer subnúcleo de la primera estructura, construido sobre la textura de la apelación o el desdoblado, se puede inferir cómo ese otro actante desquició la percepción de la realidad, o la llevó más allá de lo que procede. La educación recibida ahora exige que se haga una praxis de la imperturbabilidad del ánimo a la hora de soportar el dolor:

Llevaste muy lejos tu sospecha.

¹¹¹⁷ -. *Ibíd.*

Tus maestros te educaron bien,
sin duda, pues escogiste la senda
tortuosa que no admite disidencias.¹¹¹⁸

En el segundo subnúcleo, la estrategia de la superación del dolor posibilita el hecho de ocultar las caídas que han acaecido en el curso de las vivencias. No obstante, esa manera de actuar se revela como una vía que acarrea consecuencias a terceros, al ser ésta una forma de proceder inauténtica e hipócrita:

Y así ocultaste los traspiés
precipitando la caída de terceros,
sabedora de tus faltas, mas rauda
siempre a sofocarlas con falacia
y compostura.¹¹¹⁹

En la segunda estructura, en cambio, surgen los sentimientos y el sentir que delatan al alma del poeta, porque florece la pena, a pesar de las máscaras que trataban de camuflar la verdad. De aquí se deriva que el otro actante, cual el mecanismo de la culpa, se sienta sucio y no confortable consigo mismo:

[...] Ajena al corazón
que te delata, asoma la pena
inconfesa en sucesivas capas
de un liviano maquillaje
que declaras, sin embargo, detestable.

En la tercera estructura de cierre, cuando adviene el periodo de quietud materializado en el advenimiento de la tarde, observamos que el yo poético contempla a ese otro actante como un ente que porta la indiferencia, que se muestra altivo como si estuviese por encima de las circunstancias y, sin embargo, está habitado por un vacío interior:

Y, al caer la tarde, la luz exigua

¹¹¹⁸ -. Ibid., pág. 30.

¹¹¹⁹ -. Ibidem.

te concede un halo de vetusta
indiferencia y de añoranza
inconsolable por los pasos
que simulas ignorar.¹¹²⁰

A continuación, en “La tijera”, el rapsoda focaliza de manera metafórica la idea de ruptura que hizo el instrumento en el momento de irrupción en su existencia. Además, manifiesta de manera ferviente el deseo de que no aparezca más en su vida, en tanto ahora ya se han superado aquellos hitos traumáticos. Por otro lado y como instrumento subsidiario, el paso del tiempo va matizando ese olvido.

En el primer subnúcleo de la primera estructura, el hacedor manifiesta su anhelo de que las tijeras y su mecánica destructiva, porque disocian, no vuelvan a hacer acto de aparición en el curso de sus días, ya que metafóricamente este instrumento representa la ruptura en diversos planos:

Abatida en el cubil de los cubiertos,
quiero que reposes tú, espíritu
afilado, que fuiste en otras manos
instrumento de separación y tajante
rasgadura en dos partes que eran una.¹¹²¹

En el segundo subnúcleo, vemos al poeta afanado en la descripción de ese proceso de disociación: en un primer momento dirime que ese decurso se manifiesta como traumático; después focaliza su atención en dar cuenta de cómo aquello que era unitario queda ahora escindido:

Voraz y despiadada, sajabas el pacto
nunca escrito y, caprichosa, trizabas
con tus hojas los contornos de una
forma emancipada, pero ajena
y dividida, siempre extraña a su raíz.¹¹²²

¹¹²⁰ -. Ibidem.

¹¹²¹ -. Ibid., pág. 31.

¹¹²² -. Ibidem.

En la segunda estructura, el constructor de mundos y soñador de quimeras, en un tono apelativo que hace copartícipe al lector, manifiesta su anhelo de que se escuchen las lamentaciones, y desea que no aparezca este instrumento:

Ahora atended el aullido de los árboles,
al latido amortiguado de los órganos.
Que la fina telaraña que os envuelve
sólo ceda con el grano último de arena.¹¹²³

En “El bien impío”, el yo poético ensambla la *inventio* sobre una estructura hipotética; esto le sirve para enunciar que no va a dudar de lo impío; si lo hiciese se cebarían contra él innumerables amenazas¹¹²⁴. Justifica su motivación en la conquista existencial de aquello que pudo vislumbrar hipotéticamente. Surgiría así la creación poética: se trata de un sistema de rescate de los recuerdos inmaculados en un presente que se va tornando pretérito.

El cantor, en la primera estructura, manifiesta una declaración de intenciones¹¹²⁵ para con el otro actante, o para consigo mismo como referente, pero siempre teniendo en cuenta cómo repercutiría esto en el curso de sus días y en el argumento de su existencia. La estructura hipotética sentencia la necesidad de seguir convencido de la bondad sin cuestionarla ante amenazas que malbaraten el futuro. Ante esta situación enunciada, el yo poético no se siente con fuerzas para afrontar esa batalla y sus consecuencias, porque no encontraría consuelo ni en la literatura, ni en la vida. En ese nihilismo muere la irreverencia que te ha de hacer bueno:

No dudaré de tu bondad.
Si lo hiciera, al punto
volaría la audacia
y sin temple se impondría
la amenaza más huraña.¹¹²⁶

¹¹²³ -. *Ibidem*.

¹¹²⁴ -. Dolor que conduce por estructuras encadenadas y sumativas a la ignominia y la incomunicación.

¹¹²⁵ -. De calado existencial.

¹¹²⁶ -. *Ibid.*, pág. 32.

En el primer subnúcleo de esta estructura surge la afirmación. El sujeto poético manifiesta que, si actuase así, se abriría en la piel del inocente una herida no merecida. Por tanto, este otro cargaría con el dolor y el escarnio, de ahí viene el elemento referencial de las carcajadas como instrumento de burla e ignominia:

Un tajo sordo en la piel
del inocente, ante los muros
del lamento, se abriría
sobre inmensas carcajadas
como azote en las entrañas.¹¹²⁷

En el hipotético caso de que se llegasen a dar esos circunstancias, el bardo cantor, de manera asertiva, ha querido ver en el acto del indulto un bien para aquellos que se alejan de la tragedia. Surgiría así la ruptura comunicativa como estrategia de previsión para ese futuro:

En la antesala del insulto,
los sabuesos mostrarían el brillo
fiel de helada plata.
Una tabla muda cruzaría
el desierto de las aguas.¹¹²⁸

Siempre con las miras puestas en esa hipotética situación, en el tercer subnúcleo el sujeto poético, carente de valentía, exigiría esa otra realidad que pudo vislumbrar en ese acto de perdón:

Desprovisto de coraje,
ante el sueño exigiría
el horizonte alzado que entreví.¹¹²⁹

En el cuarto subnúcleo, el poeta asevera que pondrá en marcha el quehacer lírico para convertir en presente esos recuerdos puros e inconfundibles:

¹¹²⁷ -. Ibidem.

¹¹²⁸ -. Ibidem.

¹¹²⁹ -. Ibidem.

Con violencia volcaría la lujuria
de blanca tez y sombra alada,
para hurtarle jirones al recuerdo
sin tacha.¹¹³⁰

En el tercer núcleo de cierre, el hacedor expone que no soportaría convivir con esa situación reseñada, porque no es factible volver atrás y desandar los pasos que han entretejido esta infamia; no hallaría consuelo en la vida y tampoco la verdad de la poesía como territorio que permite el conocimiento íntegro del yo. Entonces, el yo lírico se sabe consciente de que en ese vacío no caben dudas; allí hallaría una suerte de nihilismo, puesto que, al morir este acto de irreverencia religiosa, escogería otro sendero incardinado hacia la libertad y sus porqués:

[...] No podría soportarlo.
No cabría vuelta atrás.
No hallaría los peldaños
que desandan los pasos de la infamia.
Ningún cortejo de gorriones,
ni arrogante y alba enredadera,
ninguna hoja del grimorio me podría consolar.
En la carne del vacío,
la impía expiración de tu bondad.¹¹³¹

Adviene el poema “Razones del deudor”, donde el yo poético manifiesta su voluntad de acceder a lo que hay tras la muerte. Deja así las máscaras hipócritas o de deudor pactadas con la religión, porque en ese mundo sólo ve viable el anonimato en pro del ansia de igualdad. Sólo si conseguimos incardinar el curso de nuestros días hacia un sentido íntegro, hallaremos la panóptica que nos permita descartar lo fútil:

Come questa, lungo il percorso dell'esistenza, molte azioni si riveleranno inopportune; tuttavia, avvisa il monologo di “Ragioni del debitore”, di tutte si dovrà rendere conto per tempo ed estinguere i propri debiti senza attendere

¹¹³⁰ -. Ibidem.

¹¹³¹ -. Ibidem.

una nuova vita, altrimenti si rischia ancora una volta di cadere in un'estrema e inutile solitudine.¹¹³²

En la primera estructura, aparece el yo poético manifestando su voluntad de no querer saberse deudor de los itinerarios que exige cualquier contrato religioso, donde se precisa de una segunda vida para saldar las cuentas aquí adquiridas. No cree, por tanto, en los engaños:

No necesito aguardar hasta la otra
vida. Muy largo se me fía, y no
quiero acumular débitos o pagarés
bajo capas de justicia. Este juego
reniega de esas fintas. Renuncio
a la sorpresa ya fatal de saberme
deudor acorralado, sin monedas
ni poder que restañen mis heridas
o revoquen la sanción.¹¹³³

En la segunda estructura habla sobre la hipocresía de las exigencias. El nuevo mundo ha de ser un lugar donde prime el anonimato, ya que sólo así podemos hallar una suerte de materia o modo que nos legue la igualdad. Por ello, no habrá desvelos, sino que ha de primar la tranquilidad de un lugar donde todo es ignorado y desconocido:

Por más que anuncien riquezas,
de nada valdrán las oraciones
en un mundo donde nuevos
rezos se alzarán. Allí no habrá avales
ni tarjetas rubricadas. Nadie sabrá
mi nombre ni atestados paraninfos
se harán eco de la unánime
ovación. Ningún perro será amigo
de mi sombra ni el amante profanará
el silencio de la tarde con sus sueños.

¹¹³² -. Marina Bianchi: "Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo" en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 18.

¹¹³³ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., pág. 33.

Todos los libros tendrán títulos
desconocidos e ilegibles grafías;
ignorados ángulos, los guarismos
de imposible ondulación.¹¹³⁴

Finalmente, en el segmento de cierre, el cantor manifiesta su voluntad de despojarse de esas deudas contraídas, con el fin de acceder a ese otro mundo limpio y desnudo. Sólo el que así se halla, está cercano a la verdad, donde no existen los miedos y habita en el yo la tranquilidad de ser uno y auténtico:

[...] Anhelo,
por ello, despojarme de las deudas
que sumé y que no fueron libradas
todavía. Saldaré las cuentas
para cruzar el solitario umbral
sin que freno alguno lastre
el peso de mi alma desnuda.¹¹³⁵

En “Melancólico vacío”, en el plano vertebrador, el prestidigitador quimérico ha creado un poema mediante el artificio de la disposición búmeran: la finalidad es advertirnos de nuestra minúscula posición en el devenir mismo de los días, en cuanto que la tierra se pronuncia y nos deja entrever el vacío con el que estamos forjados. Superada esta fase –y ante la epifanía de este vacío–, sólo pueden tener cabida los trabajos ascéticos, para materializar las quimeras y proclamar así una victoria. No obstante, en este ciclo de paz, la tierra vuelve a manifestarse con la intención de revelarnos nuestra insignificante posición; sólo cabe como respuesta el firme estoicismo y el seguir la peregrinación.

En el primer núcleo temático, la tierra se erige como una metáfora del devenir y un emblema de poder que se manifiesta en un momento dado; entonces para el hombre surge el abismo, y de ese vacío brota el advenimiento de lo inspiratorio:

Abre su faz la tierra.
El hombre cubre sus grietas
y temores con medidas infinitas,

¹¹³⁴ -. Ibídem.

¹¹³⁵ -. Ibídem.

donde caben los proyectos
y los fines no alcanzados
por sus predecesores,
la progenie de vientos y quimeras.¹¹³⁶

En el primer subnúcleo de la segunda estructura, el yo poético revela que el precipicio surgido es el que le permite vislumbrar la realidad que late más allá de las cosas:

Ocultos a cuanto les rodea
y a ellos mismos, la sospecha
y el peso de lo desconocido
–tan inmenso que resulta
preferible ignorar– se evaporan
en un charco enlodado
que arrecia en gotas negras.¹¹³⁷

En el segundo subnúcleo, aparece la figura de ese yo una vez realizados los mandamientos y preceptos ascéticos. Surge un ser dispuesto a derrocar los silencios, con un aire demoniaco, en pro de la conquista de lo desconocido (la victoria en la materialización de las quimeras):

Curtido y ataviado, dispuesto
al combate con la osadía de creerse
invulnerable, estampa la estaca
al corazón del adversario,
a la lámina velada del recuerdo
y desdeña lo que no aprendió
en beneficio de las briznas adquiridas,
los castillos y las fortalezas.¹¹³⁸

El tercer tramo estructural es el de la etapa de triunfo, del momento en el que el poeta proclama la comunión con el contexto circundante. Gracias al procedimiento

¹¹³⁶ -. Ibid., pág. 34.

¹¹³⁷ -. Ibidem.

¹¹³⁸ -. Ibidem.

búmeran, la tierra se vuelve a abrir, aunque esta vez el vacío no se erige como reinante, sino que se eleva a plegaria ese nihilismo armonioso que sólo el poeta ha sabido escuchar. Ante la grandeza de ese arrebató, sólo cabe la opción de taparse los oídos. Así es como la tierra nos posiciona de manera minúscula dentro de su orbe y de acuerdo a su magnitud:

Y se sienta al fin, urdido el triunfo,
a vegetar, abre entonces
su faz la tierra, y eleva
a los oídos, incluso aquellos
más dormidos o al absurdo
acostumbrados, el bostezo
estrepitoso de sus cuevas.
Ante el quejido, resta sólo
al hombre sacudirse sus jirones
y apresurarse a tapar, con la cera del tiempo,
sus oídos al vacío melancólico de Gea.¹¹³⁹

En el poema “Emaús”, con el que cierra “El destructor”, el texto se articula en torno al sentido epifánico de Jesús y cómo, para los actantes que por allí pululan, su magia y metáfora pasa inadvertida; no han realizado los trabajos ascéticos y, por consiguiente, no pueden tener acceso a la contemplación mística. El profeta se siente descontextualizado existencialmente, por tanto, asiste pasiva y conscientemente a la cena en la que sus interlocutores no advierten su grandeza. La importacia –dentro de la obra– radica en el hecho de reivindicar la anagnórisis: es el punto en el que el yo abandonó la penumbra y camina hacia la luz, sabiendo que este proceso de metamorfosis lo está incardinando hacia un destino superior.

En el primer núcleo temático, los dos discípulos, que a Jesús se le aparecieron, no pueden admirar la grandeza de un otro en un hombre común, es decir, no están poseídos por el don que predica la contemplación del milagro que se halla en ese actante metafórico, porque no se han ejercitado en el arte de ascética que redunda en la mística:

Bajo el altar del sueño, no reconocen
las manos del maestro. Carecen de pasión

¹¹³⁹ -. *Ibíd.*

y sus espinas son laureles de oropel.
Apartan el misterio porque jamás
consagraron su palabra.¹¹⁴⁰

En el segundo segmento, surge la idea del Jesús epifánico varado existencialmente y circundado por la distopía y el nihilismo:

[...] Ni camino ni posada.
ni aldea en lontananza. Ni cestas
ni pan. Lenguas de fuego no alumbrarán
el regreso.¹¹⁴¹

En el núcleo de cierre, el yo (Jesús) es consciente de que estos dos sujetos actanciales son meros interlocutores, que no han sabido ver la magia del símbolo, ni tampoco, en él, un trasunto de una realidad metafórica ulterior:

[...] Su mesa asiste a un soplo
de miserias errabundas, donde
labios sordos ciegan una sed ya extinta
que no puede despertar.¹¹⁴²

En del “Zénit al Nadir” abre la sección de “Advientos”. El yo poético teoriza en abstracto sobre el ejercicio del pensamiento como capacidad intuitiva y creadora, es decir, un tipo de proceso que, además de asediar la realidad, permite adelantarse a los fenómenos que en la misma acontecen por la dinámica de la lógica existencial.

Este hacedor es consciente de que advendrán –por esta vía y modo– los dones inspiratorios y creativos, junto a un curso de vivencias pleno. En este mismo ejercicio teórico en torno a las poéticas existenciales, acepta la realidad de la expectación como los necesarios compases de espera que se ejecutan antes de que la melodía vuelva a sonar con plenitud.

Surge así la necesidad de dejar que fluya la melodía, en tanto se camina hacia ese yo más auténtico y se van descartando los yoes superfluos que se van convirtiendo en

¹¹⁴⁰ -. Ibid., pág. 36.

¹¹⁴¹ -. Ibidem.

¹¹⁴² -. Ibidem.

periféricos. Siempre antes de la celebración ha de advenir un tiempo de espera, para después festejar la comunión con la liturgia referida; la intención es la de reinterpretarse en clave personal. Cabe reseñar, también, que está jugando con los preceptos de la poética hudobriana de *Altazor*¹¹⁴³.

En el primer apartado de la primera estructura, se teoriza sobre el ejercicio mismo del pensar y las posibilidades que brinda, a saber: crear, visitar, reformular... Se trata de una actividad que tiene y marca su propio ritmo circadiano. Este arte es concebido como un proceso de matices puros:

La línea de fuga de tu pensamiento
no se puede salvar ni detener.
A veces dormita y otras fulgura
y otras muchas se dispara y
multiplica, y que crea -estrato sobre
estrato- una geología de huellas
puras.¹¹⁴⁴

La ejemplificación de la doctrina expuesta se halla en el siguiente tramo estructural, donde el pensamiento se manifiesta como una capacidad de previsión anticipatoria, que se materializa de manera atemporal:

[...] Persona, título, melodía,
paraje o sentencia que pensaste
materializan su presencia y su
figura, al doblar una esquina
o al pasar la hoja de un libro. Segundos,
instantes sin cronología, años
del calendario o de la luz, poco importa.¹¹⁴⁵

En el segundo núcleo temático, el poeta –ya inserto en el momento de transición– se proclama consciente de que advendrá un mañana inundado de vida (luz), de creación en la que se han de materializar las quimeras prefijadas antaño. Concebimos esta etapa

¹¹⁴³ -. *Op.cit.*

¹¹⁴⁴ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., pág. 39.

¹¹⁴⁵ -. *Ibíd.*

como la llegada de los dones inspiratorios, donde se pauta como requisito la consabida espera cerveriana:

Vendrán otras mañanas luminosas,
hasta el punto de que no podrás casi
asomarte a tus persianas, pues con
ellas se volcará la canción que tus
pasos compusieron cuando niño,
o las imágenes grabadas que fraguó
tu fantasía, o la fábula, el relato
y el poema dictados por un dios
jovial de arborescentes labios.¹¹⁴⁶

En el primer tramo de la tercera estructura, asume la necesidad de esa ascética (espera) y la valora de forma positiva. Teoriza sobre el paso del tiempo como algo consustancial a la vida, y lo entiende como una vislumbre menesterosa con el que consumir los sueños expuestos en la dimensión física del poema y de la vida. Se exige una secuencia de maduración para la consecución de estos dones. El yo poético se erige como el elemento álgido de este destino algebraico que está llamado a coronar, y para ello hay que aceptarse y aceptar los preceptos ascéticos:

[...] Ya lo sabes.
La espera no es un tiempo de condena.
Los años no conforman la brida de los sueños,
mas tampoco espolean su desuso.
Tan sólo deja que la piel siga su ruta
hasta que temple su pincel. Del zénit
al nadir eres el punto que a sí mismo
se persigue. Y sólo te hallarás si dejas
que el misterio te fecunde sin traición
ni sacrilegio.¹¹⁴⁷

¹¹⁴⁶ -. Ibídem.

¹¹⁴⁷ -. Ibídem.

En el segundo subnúcleo, el yo poético se auto-exige la escalada hacia la perfección, hacia la séptima nota, hacia la séptima esfera, hacia el encuentro con el yo más identitario... Quedan varados los yoes conquistados anteriormente y que se reconocieron como auténticos:

[...] Evanesciente y grave,
pesaroso u arabesco, ungido o bajo
sospecha, perversa sin temor al abismo
hasta la séptima espiral, desde lo imposible
hasta el hartazgo, inseparable compañero
que conmigo naces, y que escalas
fugitivos centros de la esfera.¹¹⁴⁸

Con “Un billón de luces”, el rapsoda observa, abstrae y sentencia los vacíos y ocasos que se hallan en el devenir de la existencia, pero lo traslada al espectáculo de la ciudad, donde concibe la vida en la luz y donde halla una muestra de sueños y deseos que quedan varados. Así se palpa nuestra eterna insatisfacción y nuestra caducidad, que se erigen como fiel reflejo del trasunto de lo humano. En ese magnánimo rostro de la urbe, el hacedor otea el rostro de lo pagano: el ideal de estar eternamente insatisfechos, y la ostentación que nos ha de incardinar a nuestro enclave terreno y caduco. Se nos radiografía como eternos soñadores y esclavos de una tierra que nos reclama, para revelarnos nuestra verdadera definición. Existe una novela de Clara Sánchez que guarda ciertas similitudes paratextuales, se titula “Un millón de luces”¹¹⁴⁹.

En el primer núcleo temático, el yo poético observa en el citado núcleo de población un espectáculo en el que bulle la vida y donde se puede presagiar la muerte. El prestidigitador verbal sabe interpretar hermenéuticamente las ausencias y los vacío que siempre relata la luz:

Alberga esa galaxia un alud
brillante que se precipitaba a encenderse.
Alguien pregunta por la constelación
de puntos luminosos. Así se anuncia
el primer rostro de la urbe,

¹¹⁴⁸ -. Ibíd., págs. 39 y 40.

¹¹⁴⁹ -. Clara Sánchez: *Un millón de luces*, Alfaguara, Madrid, 2004.

brillando en minúsculos albores
de vidas y de muertes, de ausencias
y placeres, de mudos gritos y
sordinas en la voz.¹¹⁵⁰

En el primer apartado estructural del segundo núcleo, la máscara de la luz se convierte en cementerio de deseos, donde lo que ahora reluce, luego se tornará una eterna insatisfacción:

[...] Conforman
un osario de deseos,
cuya arqueología ningún sabio
podría descifrar. Serán pasto de la tierra
hambrienta. Y si ahora se esplenden
cual fulgores, mañana exhibirán
su palidez desnuda y acre.¹¹⁵¹

En el segundo subapartado, la multitud aparece como una masa amorfa y por definir; en el relato de los vestigios de vida la luz presagia la agonía: “No hay pasión ajena a esta multitud, / y todos los colores del alma afloran / cuando grita encendida tanta luz.”¹¹⁵²

En núcleo de cierre, el yo poético concibe el billón de luces como la cara presente de todos los desarraigados presentidos; este espectáculo de luz se metamorfoseará en una especie de ebria locura, para dar cuenta de nuestra ostentación y de nuestra firme caducidad, como trasunto y metáfora de lo humano, porque en el fondo todo es barroco, todo son luces agrupadas a sus pertinentes sombras, altanería siempre pareja a su caducidad:

Un billón de luces es el rostro
de los rostros soterrados por los siglos
y las horas. Un billón que noche tras noche
resucita el caos en mosaico de caminos,

¹¹⁵⁰ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., pág. 41.

¹¹⁵¹ -. *Ibidem*.

¹¹⁵² -. *Ibidem*.

en mural de sueños vacilantes,
en pirámide extendida y amarilla,
donde fulgen los ocasos
sin saber qué impulso heroico alcanza
a consagrar. O qué misterio
intransitable y loco.¹¹⁵³

En “Violeta” aventuramos a interpretar que el ejercicio creativo de la imaginación fue el que configuró a su receptor / referente violeta y libre, con la intención de aspirar a esa libertad como fin último. El hacedor hace referencia a las metamorfosis y labores ascéticas necesarias que ha perpetrado, tanto consigo mismo como con el contexto, en pro de propiciar esta conciliación. Finalmente y a través del artificio búmeran, afirma que violeta la creó el pensamiento, porque es asertivo el que así quede erigida y creada:

Appartiene a un’identica tipologia di impegno il tentativo di rendere libera la
persona un tempo amata in “Violetta”, tramite un nuovo atteggiamento
mentale che conduca a maggiore tolleranza, all’armonia, alla serenità e al
perdono.¹¹⁵⁴

En el primer subnúcleo el yo poético manifiesta que su voluntad creativa –para con su referente– ha sido materializarla en violeta:

Te imaginé violeta y dulce
para que lo fueras.
Para que llegaras a serlo
en ti pensé sin amargura de rencor,
sin maldición ni sombra,
lejos del árbol turbio
y del agua abyecta.¹¹⁵⁵

¹¹⁵³ -. Ibídem.

¹¹⁵⁴ -. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., págs. 21.

¹¹⁵⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., pág. 42.

En el primer trazo segmental de la segunda estructura, el constructor de mundos se afanó en conciliar el contexto, con la intención de que el referente hallase la paz y pudiese encontrar un sendero por el que escapar de las distopías que lo asediaban:

Entronicé un reinado de concordia
y dijiste adiós a la estación traidora,
donde alisan las horas su corteza
y refrescan los días su meridiano atroz.¹¹⁵⁶

En el segundo tramo estructural, en cambio, observamos cómo metamorfoseó los puntos helados del contexto / cotexto, con el fin de posibilitar como actitud el acercamiento: “Bosquejé contornos helados / para avivar la calidez lozana y fresca / donde crecen las entrañas del perdón”.¹¹⁵⁷

El subnúcleo más amplio es el tercero, donde el fraguador de quimeras asevera que el ejercicio de la imaginación la conformó con los dones de la felicidad manifestados en la sonrisa. Él la halló en una especie de corazón de las tinieblas, donde comenzó la lid en pro de la felicidad, después de conocer la cara de la vida y sus ásperas durezas. También sería admisible que se le mostró para que desarrollase el curso de sus días con felicidad:

Te imaginé sonriendo para que sonrieras.
Te descubrí una noche sin aurora
para que arrostraras las mañanas venideras
con hábito gozoso y sereno.¹¹⁵⁸

En el núcleo de cierre, sentencia que el ejercicio creativo del pensamiento la conformó violeta como sinónimo de libre. La intención es que nosotros, ahora receptores, alteridades, amantes, inspiración y, en definitiva poesía, seamos más libres. La libertad, por tanto es el don supremo: “Así te concibió mi pensamiento. / Violeta y libre. / Para que lo seas.”

El “El santo y la roca” queda estampado como un texto de disposición búmeran, en el que el poeta desmitifica la idea de que el perdón es obra de santos. Después

¹¹⁵⁶ -. Ibidem.

¹¹⁵⁷ -. Ibidem.

¹¹⁵⁸ -. Ibidem.

reformula sentenciando que la misión del bienaventurado no es otra que la de merecer esta indulgencia. En un primer momento, efectúa una equiparación entre los hechos y las rocas, abogando siempre por la naturaleza cambiante de los avatares que acaecen, frente a la inmutabilidad de la piedra. Posteriormente, observa en las partes más débiles de este material el lugar en el que cala la doctrina del bendito, para que el alma se mueva a exorcizar sus cuitas. Sin embargo, es posible entender la figura del beato como un punto de jerarquía inferior respecto a lo divino, que ansía el merecer la clemencia, y por ello realiza estas maniobras y manifestaciones. Vemos, también, el proceso de santificación como fruto de la debilidad de lo humano.

En el primer núcleo temático, el soñador quimérico centra sus afanes en la desmitificación de los posibles vínculos entre el santo y el perdón, con la intención de llevar esta nueva doctrina a lo humano mismo. Después, este cantor teoriza sobre la arbitraria y movediza naturaleza de los hechos, su dimensión no material y fugaz:

El perdón no es obra de santos.
De meros hombres, tal vez.
Y los hechos nunca permanecen
como rocas. Se deshacen
y agrietan. Se enmohecen.
Se perforan. Los actos no son
eternos jueces que ostentan
espíritu material: son porosos
y destiñen. Se desvanecen.¹¹⁵⁹

En el primer tramo estructural del segundo núcleo, surge la necesidad de cuestionar la posición del bendito sobre el eje del perdón. Advierte que es un posicionamiento de superioridad, ya que se le prescribe exorcizar sus lamentos y culpas para obtener estos dones:

Atributo de los santos, merecer todo perdón,
ocasionarlo como forma del misterio.
Hermosa en la victoria de aceptar
el lamento del otro,

¹¹⁵⁹ -. *Ibíd.*, pág. 43.

haberle arrancado una disculpa,
la fuga lastimosa ante un tormento
que hace mella en toda solidez.¹¹⁶⁰

En el ecuador de esta segunda estructura, se precisa que sólo aquellos que son capaces de llegar con su luz a las opacidades del otro pueden lograr una respuesta conductista en sus receptores. Se ceban estos benditos en nuestros puntos débiles y partes del alma más vulnerables:

Alumbran esa esfera los que tejen
un bramante de calor en los rincones
gélidos del cuerpo atormentado.
Los que asoman en la humedad
sabrosa de la roca. Una gota de sudor
donde enjuga y despoja la esencia
del rencor.¹¹⁶¹

Para el tramo final, se dice que desde ese proceso de metamorfosis arranca el germen que descarrila el alma de su pureza:

[...] En ellos mora el torbellino,
la semilla, la almendra aún amarga.
La luz que fecunda las siniestras simas
del alma.¹¹⁶²

En el tercer núcleo temático, el poeta asevera que el perdón no es un acto benevolente de estos ungidos, sino que su misión es la de ser dignos de merecer la piedad tal vez por sus obras y ejemplo: “El perdón no es obras de santos. / Merecerlo es su misión.”¹¹⁶³

El texto “El candor” está construido bajo las leyes del *flash-back*. Desde el presente, el yo poético rememora una época de plenitud y candidez pretérita, frente a la que se impone un hecho sombrío. La inocencia –falta de madurez– posibilitó el

¹¹⁶⁰ -. Ibidem.

¹¹⁶¹ -. Ibidem.

¹¹⁶² -. Ibidem.

¹¹⁶³ -. Ibidem.

entendimiento hermenéutico de la despedida como una esperanza, en tanto se desarrollaban unas experiencias vitales y otras se desvanecían en el fluir temporal; el poeta se siente dichoso al poder intuir la vuelta del amor, la plenitud y el candor de antaño.

En el primer núcleo temático, el yo poético efectúa una anamnesis con la que valora esa época pretérita, donde tuvo acto de presencia la vida plena y, por tanto, la candidez ante lo que supone vivir y sus condicionantes:

Era un tiempo de pureza y de dulzura.

La apariencia obedecía a los latidos

e impulsaba la atención.

Atrapado por sus gestos,

la armonía entre los rostros

y los días se mostraba nítida

ocasión de contemplar la vida

como forma primitiva de embriaguez.

Hilo invisible del deseo

donde la pupila se religa

con la cándida expresión.¹¹⁶⁴

En el primer tramo del segundo núcleo temático, el escaldo sigue afanado en el rememorado y en la convocatoria de las presencias. Realiza una cala en ese pretérito para otear una escena en la que se hallan dos jóvenes (ella y él metaforizado en el crecimiento que no ha abierto todavía los ojos a la realidad) en una especie de paraíso de plenitud (*locus amoenus*):

Rememoras. Detienes la mirada

mientras la joven canta

con el enigma de candor,

en tanto que el durmiente,

con párpados serenos, invita al recreo

en su vergel.¹¹⁶⁵

En el segundo apartado, sigue insistiendo en esa estampa pretérita de felicidad:

¹¹⁶⁴ -. *Ibíd.*, pág.44

¹¹⁶⁵ -. *Ibidem.*

[...] Hay una alegría
tersa y coronada por los dioses
del recuerdo. Se impone
a los sentidos cuando irrumpe
ese entusiasmo, que aleja
los desaires y el desdén.¹¹⁶⁶

En el tercer segmento estructural, el yo poético desde el punto de vista presente contextualiza la ciudad en la que acaecieron los hechos referidos; aparece ésta como un sitio tranquilo y alejado de los vaivenes del progreso, pero donde conviven los matices antipoéticos. Se intuye el momento álgido como el cambio en la dinámica del devenir, y con aquel *locus amoenus* como invitación a la vida. Surge el territorio distópico:

[...] En las aceras
de un pueblo al que extirparon raíles
y naranjos sopla aún su ley,
pero un muro umbrío
agostó aquel dulce despertar.¹¹⁶⁷

Sin embargo, en el núcleo final, la inocencia ha desencadenado y propiciado una manera de ser; ha posibilitado que en la despedida se otease la esperanza entre lo que se vivió y lo que para siempre huyó. No obstante, vuelve a intuir la llamada del amor, y la posibilidad de asir y visitar de nuevo esta candidez:

La inocencia proclamaba, sin embargo,
sus mejores intenciones al decir
las buenas noches, y mantuvo la esperanza
entre los gozos y las fugas.
Ya sabes que no puede malograrse
aquel brillo primordial. Es la hora
-oyes decirte- en que las piedras abren paso,
mientras suenan apacibles melodías

¹¹⁶⁶ -. Ibídem.

¹¹⁶⁷ -. Ibídem.

que retornan con el ritmo de candor.¹¹⁶⁸

El siguiente poema es “Altozano”, donde el rapsoda rememora otro *locus amoenus* de la pretérita infancia, en la cual quedó varada una parte del yo con motivo de la partida. En el hoy –y a pesar de quedar briznas de aquello– el vate testimonia que la vida sigue y la felicidad lo habita. No hay, por tanto, ruptura plena y la confraternización de yoes se baraja como posible.

El primer núcleo temático está ubicado contextualmente en el parque del Altozano, de Albacete; el yo poético consigue transformar ese referente en un *locus amoenus* por factores relacionados con la recreación introspectiva:

Y figurábase un gran hueco
el soto verdoso del altozano,
sobre césped y gravilla
entre el Gran Hotel y el Capitol.¹¹⁶⁹

En el segundo núcleo temático, el yo poético, sobre aquel día remoto de la niñez, rememora aquella época de vida plena, sin aburrimientos y hasta febril:

Allí dejé caer mi cuerpo que correteaba
una tarde de mi vieja niñez.
La vida resolvía ser alegre y promiscua,
sin resbalar hacia el tedio.¹¹⁷⁰

En el tercer núcleo temático, el poeta enuncia cómo advino la partida; su huella no sería indeleble y, a pesar de haber quedado una parte del yo en aquel lugar referencializado, sigue en ese olvido – como actividad– la sensación de estar allí:

Un día, solícito y sinuoso,
despedí mi corazón de aquel
humilde lar. Sólo dejé la huella
de mi peso hundida entre renglones

¹¹⁶⁸ -. Ibid., pág. 44.

¹¹⁶⁹ -. Ibid., pág. 46.

¹¹⁷⁰ -. Ibidem.

de hierba, sin que manos o ramas
recubrieran la oquedad, y hoy persiste
en un remanso del olvido
con los labios siempre abiertos,
suplicando a la piedad que no cese
de latir su eterna risa.¹¹⁷¹

El siguiente artefacto poético es “Jardín botánico”; el yo lírico realiza una lectura hermenéutica de lo que metafóricamente hacen los árboles en el jardín, y plantea un territorio hipotético de comunión plena entre lo terreno (árboles) y lo eterno (cielo), con la intención de confraternizar a todas las especies, para que lo identitario se defina en la amalgama de otredades; quedaría como ceniza y, por ende, de olvido aquello que se revela como accesorio:

Il medesimo nucleo tematico della possibilità di un atteggiamento positivo che comporterebbe un miglioramento delle relazioni interpersonali è mantenuto in “Giardino botanico”, dove gli alberi reagiscono negativamente alla “minaccia del predatore”, dimenticando il loro primordiale ruolo di rifugio e la loro stirpe che li vuole portatori di armonia. Al contrario, la scelta di rimanere fedeli alla loro origine implicherebbe gioia, piacere, musica e il ritorno di Minerva, la dea della sapienza protettrice delle attività dell’intelletto, delle scienze e delle arti.¹¹⁷²

En el primer núcleo temático, el hacedor realiza una lectura hermenéutica del jardín botánico, para llegar a las siguientes conclusiones: en primer lugar, los árboles se manifiestan soberbios e inconscientes librando su batalla contra su depredador, que bien pudiese ser el sol o el hombre, aunque éste ahora se revele como su protector; en segundo lugar, podrían hermanarse, a través de la ósmosis comunicativa, los tallos de nuevos árboles y el mismo cielo, es decir, los seres terrenos que ansían la eternidad y que han sido ungidos con unos dones; en tercer lugar, se crearían una especie de armonía musical y ascensional que nos colmaría de plenitud:

¹¹⁷¹ -. Ibidem.

¹¹⁷² -. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 18.

Ajenos a la necesidad, virtuosos
y seguros, libran batalla sin saberlo
contra la amenaza del depredador.
Sin ellos, la vida carece de sombra,
la luz hostiga y calcina despiadado
su rigor. Pudiera, en cambio,
despuntar la superficie del resguardo
azul con brotes tiernos de sauces,
olmos, hayas, arces y abedules,
que en airosos salves saludasen
a los cielos del mañana,
sobre escalas musicales
y décadas de vida inmarcesible
entroncada al corazón del humus
y a la arcilla primordial.¹¹⁷³

En la segunda estructura se procedería al hermanamiento y mestizaje de las diversas especies de árboles que conforman el mosaico del bosque:

Así, el pinar soberbio
del romano abrazaría con sus ramas
la armadura de la encina castellana.
La tierna estirpe del ciruelo
festejaría el puntiagudo arrullo
de la palma, en tanto que el longevo
impulso del abeto sedujera
a la secuoya solitaria. Magníficas
raíces de magnolio danzarían con la sed
del eucalipto, y el olivo confiaría sin
asomo de impaciencia en el retorno
de Minerva, festejando la pronta
floración del limonero
o el ramaje generoso de una acacia.¹¹⁷⁴

¹¹⁷³ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., pág. 48.

¹¹⁷⁴ -. *Ibíd.*

Según se pauta en el tercer núcleo, la amalgama de otredades consiste en la mescolanza de la heterogeneidad que es identitaria de la vida, a saber, música que se combina sobre silencios, para que lo pasional nos guíe hasta el placer, y lo residual quede metamorfoseado en olvido:

Aunarían nuestros pasos
música y silencio, y una espada
flamígera nos guiaría
hacia al seno desterrado de placer,
mientras la ceniza de la historia
se disuelve en los despojos del jardín.¹¹⁷⁵

El poema “La fortaleza” se presenta como una alegoría entre las hazañas y prodigios que un caballero andante gesta en el curso de sus andaduras, y el devenir de los días de un poeta con sus exigencias ascéticas.

En el primer nudo estructural, el yo poético realiza una hagiografía del héroe hacia su destino que aparece referencializado en la fortaleza, en la búsqueda por materializar sus quimeras; la figura del héroe “clásico” y trágico, cual caballero andante, camina hacia su inexorable destino. Se trata de un ser superior que, como el poeta, está llamado a labrar un camino que otros (a modo de vestigios) habrán de seguir:

El héroe avanza con coraje
y con vigor, más tenaz que la barrera.
Persigue siempre lo furtivo
y en su camino otros escrutan
el mapa trazado por sus huellas.¹¹⁷⁶

Así, en el primer tramo estructural del segundo núcleo, en caso de que sea atacado, siempre saldrá airoso de la lidia, aunque en su alma quede incrustado el material hiriente con el que peregrinar por la vida:

Si la ciudad le arroja flechas,
un baluarte lo protege

¹¹⁷⁵ -. Ibid., págs. 48 y 49.

¹¹⁷⁶ -. Ibid., pág. 49.

pero alguna roza su tendón
y queda la saeta en su piel encarnada.¹¹⁷⁷

Dentro de esa escalada, en el siguiente tramo de este segundo núcleo, aparece la figura del nigromante emparentado con la poesía; el poeta sufre una reorientación, puesto que lo descarrila (al acogerlo y apartarlo) del camino ascético donde se evidencia como menester el hallazgo de la paz y el volver a bregar. El nigromante está emparentado con la fastuosidad y los sentidos turbios por la cantidad de estímulos:

Cuando el nigromante cede en acogerlo,
dos meses de tregua en paz y dicha lo solazan,
y al tercero, un viento hostil lo expulsa
de la cálida oquedad.¹¹⁷⁸

El héroe –llámese también poeta– observa sus conquistas como el fruto de una ascética, para aseverarse que la lucha continúa:

[...] Acaricia los trofeos
que tras gélidas vigiliass mereció.
Amanece la jornada sofocante
y se derriten en sus aristas congeladas:
vuelve el tiempo del sudor.¹¹⁷⁹

Ya en otro subnúcleo, el haber recorrido estos hitos le posibilita que el contexto se alíe con él: podrá así ser consciente de que la lucha insaciable sigue, porque la vida que se ha de llamar plena requiere hechos:

Las albas compañías le prodigan
bastimentos para el próximo proyecto.
Las hormigas le dispersan del tributo
y despierta nuevamente
con el hambre de su alforja.¹¹⁸⁰

¹¹⁷⁷ -. Ibídem.

¹¹⁷⁸ -. Ibídem.

¹¹⁷⁹ -. Ibídem.

¹¹⁸⁰ -. Ibídem.

En el último segmento de este segundo núcleo temático, sigue el rapsoda el ascenso, aunque haciendo praxis de la melodía aprendida. No obstante, existe un punto en el que ese canto se convierte en parte de un acorde, al volverse su destino anónimo y al aspirar a algo de calado más universal. Es evidente el nihilismo existencial:

Entona la más hermosa melodía
que escuchó del preceptor.
Las alimañas se detienen arrobadas,
mas, llegado el instante en donde el canto
se hace orquesta, su voz se desvanece
en timbres vanos y la letra
del himno yace ciega.¹¹⁸¹

En el último núcleo temático, un anónimo le ofrece los compases de espera que son menester para hallar la posible paz (ambición última de todo lo humano). Por tanto, erige sus atributos resplandecientes (como escudo, por ejemplo, la palabra), y sin embargo, esa sed de lo vital lo vuelve a llamar (la esperanza). En ese punto, el poeta halla el duelo con la fortaleza a la que ha de acceder para seguir vislumbrando los ecos de la eternidad:

Alguien le ofrece un armisticio
de ballestas. Vuelve a brillar el relieve
victorioso de su escudo. Cuatro noches
forjan la guirnalda en su frente.
La sed entonces avasalla
e inclina el rostro al arroyuelo
del verdor. Allí fulgura y sueña,
deseoso de adentrarse en la ruta
para alcanzar una vez más la fortaleza
que circundan los sillares
y sustentan las quimeras.¹¹⁸²

¹¹⁸¹ -. Ibídem.

¹¹⁸² -. Ibíd., págs. 49 y 50.

En el poema “Oros”, el vate declara ser consciente de estar ungido para conquistar un destino victorioso, y advierte que ha sido envidiado y ha recibido múltiples heridas en esta batalla existencial. Ahora proclama su estoicismo y asevera que ha habitado poéticamente esta tierra.

En el primer núcleo temático, se evidencia la asimilación de la revelación profética: “Me fue profetizado”.¹¹⁸³ Siguiendo el procedimiento de ampliación del elemento anafórico, en el primer tramo del segundo subnúcleo, el poeta revela que él sabía que estaba llamado a conquistar las riquezas del amor, como los dones del descanso y la paz:

Un destino dominado por el oro
del amor preside mis días
y amordazada la inocua sombra
de los sueños en noches sin
vigilia.¹¹⁸⁴

En el siguiente tramo estructural, ve factible la rememoración de una vida plena de alguien que ha habitado de manera intensa la tierra. La disposición de los adjetivos en posición nuclear da cuenta del brío y de la alegría:

[...] Imperiosa será
la enumeración de las pasiones
en un crepúsculo erguido por la suave
remembranza.¹¹⁸⁵

En el tercer tramo estructural, los demás han reconocido su propio fracaso, y por tanto, surge la victoria del poeta en el hallazgo de este destino. “Incalculable” es ahora el adjetivo:

[...] Incalculable,
la suma de las almas penitentes
que alguna vez se ahogaron

¹¹⁸³ -. Ibid., pág. 51.

¹¹⁸⁴ -. Ibidem.

¹¹⁸⁵ -. Ibidem.

al áureo deleite de mi victoria.¹¹⁸⁶

En el cuarto segmento estructural, se suceden las heridas que relatan el haber vivido. También se pueden referir a Cupido, pero aquí estas heridas se materializan en el llanto de la palabra (poema):

Infinitas como las constelaciones
de arena, sucederán las horas afiladas
por arquero tan terrible y despiadado,
e incontables se mostraron las heridas
en labios abiertos por sus flechas.¹¹⁸⁷

En el tercer núcleo temático, el hacedor sabe que su fuerza, en este ascenso, es tal que no hay brío que lo detenga en la conquista de su destino-paraíso; surge así la necesidad de proclamar su estoicismo y su fortaleza que va siendo superlativa:

Pero no podré detener la veloz apostura
de su carrera. Y el gallardo perfil
de la saeta elevará el egregio cetro
de mi corazón.¹¹⁸⁸

En el poema “Advientos”, el yo poético describe uno de esos momentos de vacío existencial en los que otea su caída; después arguye una definición para ubicar a ese yo, y se ve cercado por el nihilismo en un hastío temporal descosido de la continuidad. Ante este cerco que atenaza, sólo cabe esperar un tiempo de adviento, de celebración, de alegría y plenitud que derroque a las sombras y se erija el estoicismo proclamado.

En la primera estructura el yo poético plantea el advenimiento de la tristeza o una sensación de caída:

Tan fácil, tan sencilla llega
la filigrana del desconsuelo. El descosido

¹¹⁸⁶ -. *Ibidem*.

¹¹⁸⁷ -. *Ibidem*.

¹¹⁸⁸ -. *Ibidem*.

hilván de la costura donde exhibes
la brecha desdoblada, tu caída.¹¹⁸⁹

En el primer tramo del segundo núcleo temático, se describen algunas situaciones que han causado esta sensación, como la irascibilidad y la llegada de los capítulos sombríos de la existencia:

Se prende en un insulto a quien te ama
o idolatró, y descubre un eco apenas
perceptible que supura. O se manifiesta
en la aterida remembranza que asoma
turbia por las hojas de renglones
olvidados. Pistas sin alondra.¹¹⁹⁰

En el siguiente segmento, el yo poético define la sensación de habitar los días descosidos de la continuidad y los indicios en donde puede intuirlos, de modo que todo se vuelve distópico. El alma se siente sobrecargada y constreñida; surge entonces la rabia de quien se siente impotente:

Mensajes sin paloma. Belfos sin bridas.
Es la notación del hilo ausente de mañanas,
una araña destejida que alguna extremidad
aplastó sin compunción. Su marca está
en el deceso de la gravidez, donde
el espíritu se aturde y calla. Perdido
el compás, es suplantada la raíz del llanto
por la rabia de apretado cuello.¹¹⁹¹

Así, en la tercera fase, se evidencia la explicación anafórica de lo planteado en el núcleo anterior: la sensación dirige el destino del poeta hacia un hastío que condena y doblega toda alegría y canto, porque el contexto se ha convertido en la cárcel del bardo:

¹¹⁸⁹ -. Ibid., pág. 52.

¹¹⁹⁰ -. Ibidem

¹¹⁹¹ -. Ibidem.

Te subyuga un deleznable emperador
que no permite dirigir a otro punto
la mirada, si no es hacia la fiera
que apresa la alegría y tuerce el cuello
al ruiñeñor. Te somete
a un tiempo cifrado en los latidos
de la cólera y en las mazmorras
del hastío.¹¹⁹²

En el tercer núcleo temático, el yo poético se sabe consciente de estar atenazado por esta sensación; sólo le queda la espera de una época de mudanza y transición que habrá de derrocar estos sinsentidos; surgirán la alegría, la felicidad y la plenitud que advendrán con este periodo de renovación:

[...] Aherrojado,
has de esperar tus adventos, que soplan
con furia sobre la sinrazón tenaz, danzan
milagrosos laudes en tu pecho
y trenzan rigodones a dos pasos,
donde la ciénaga fenece
ante tu alada compañía.¹¹⁹³

En “Clarividencia”, el yo poético que plantea la necesidad de desligarse de lo puramente material y desasirse de los yoes malparados y vapuleados en el ejercicio del recuerdo. Con el objetivo de llevar a cabo tal misión, enjuicia los hechos desde la distancia y el relativismo, redimensionándolos a través de estos prismas. Solamente así advendrá, en un proceso de resortes místicos,¹¹⁹⁴ esta luz que permite acceder a una realidad superior, en la que se intuyen las huellas de lo divino para desligarse de lo terreno y material. En definitiva, una claridad, que viene del cielo, concebida con la ambición de interconectar lo terreno y caduco, aunque la aspiración primigenia sea la de lo eterno:

¹¹⁹² -. Ibidem.

¹¹⁹³ -. Ibidem.

¹¹⁹⁴ -. Vid. Claudio Rodríguez: “Don de la ebriedad” en Antología de la poesía española del siglo XX, edición de José Paulino Ayuso, volumen II, editorial Castalia, Madrid, 1996, pág. 496.

In presenza di Minerva, in “Lungimiranza”, la poesia offre un punto di vista privilegiato, non deviato, che permettere di guardare oltre e di distinguere lo splendore, la finezza e la perfezione di dettagli che normalmente appaiono spenti, sgradevoli o privi di vita, come un cumulo di carte buttate per strada.¹¹⁹⁵

En el primer núcleo temático, el vate, con voluntad afirmativa, apela a través del circuito del desdoblado al yo dolorido de antaño, para aseverarle que ya no tiene cabida, aunque percibe los ecos de ese sustrato en el yo que escribe el poema; se equivocaría de itinerario si ese otro se adueñase del curso de sus días:

Te equivocas, corazón de lo maldito.
Aún laten los recios mandatos
que legó el azar en mi violenta
conjura de sueño y resistencia.¹¹⁹⁶

En la segunda estructura, más allá de afanarse en reiterar que hay que crear quimeras para trascender lo puramente físico, así como la necesidad de circunscribirse a un orbe de calado más metafísico, supone la negación de su yo más auténtico que desde su posición terrena ansía los infinitos. Se erige el paso del tiempo como sistema más justo para medir y recrear los hechos con juicio pleno y bien relativizados:

Yerras, si no imaginas.
Aléjate y comprueba los vértices
del tiempo, que se erigen elevando
el ángulo a la vista desviada
y miden su precisa ondulación.¹¹⁹⁷

Realizado este trabajo, obtendrás los dones para ver con tranquilidad las sensaciones a cantar y a vivir: hallarás la felicidad y la libertad; y llegar a un punto señero en el que todo tiene un sentido:

¹¹⁹⁵ -. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antologia poetica 1993-2013*, cit., pág. 18.

¹¹⁹⁶ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., pág. 53.

¹¹⁹⁷ -. *Ibidem*.

Lo distingues diáfano en los pétalos
del labio al sonreír. O en las esquinas
repletas de papeles arrojados al viento.
Son un cúmulo de desecho que transforma
en perfección su vida yerta.
Desnuda su esplendor,
vuelca su risa y cifra en el verbo su fineza.¹¹⁹⁸

En este segundo apartado, el yo poético –a la manera de himno– da las gracias por estos dones inspiratorios, que le posibilitan el elevarse de lo material y vislumbrar la matemática de lo divino:

Bellos trazos que desoyen tu desdén,
corazón de lo vulgar,
y auscultan con deleite divino
en latido de la clarividencia.¹¹⁹⁹

Con “La lana védica” da cierre al apartado “Advientos”. En un primer momento, el yo poético define el vigor existencial que reconoce en una juventud que lo habita; superada esta fase, aboga por la unión del vigor con el conocimiento al que remite el título.

En la primera estructura, partiremos de que en sánscrito “veda” significa conocimiento. El yo poético diserta sobre el vigor a la hora de habitar los días, para concluir que se vivió con integridad:

Fuerza imperiosa del deseo, verde
crótalo de la fatiga que silba por
cuando pudo haber sido y aun pudiera
ser, mientras vivo sea el aliento.¹²⁰⁰

El conocimiento se aúna con esa fuerza primigenia, para descubrir las briznas de la vida joven que todavía habitan el alma del poeta:

¹¹⁹⁸ -. Ibidem.

¹¹⁹⁹ -. Ibidem.

¹²⁰⁰ -. Ibid., pág. 54.

La lana védica ata esa pulsión
con tu ser primero hasta descubrir
las flores tiernas de tu cuerpo
inseminado.¹²⁰¹

En cambio, en el segundo nudo, el yo poético se auto-arenga a vivir una vida plena en aquello que nace y que todavía germina; se trata de una especie de *Carpe diem*, pero descubriendo la existencia plena y no el de vivir sin más:

[...] Desmadéjala, escarmena
sus fibras de tiempo y de dolor,
reconócete en los brotes del olivo
donde aguardaban la traición, y en los tenues
pigmentos de una tabla que escondieron
en el templo, hasta el día
en que pudieras llorar al descubrirla
ya olvidada.¹²⁰²

En el último trazo de esta estructura, el yo poético advierte de que, dentro de la escalada, habrá un punto en el que transites por los obstáculos y necesitarás de asideros existenciales (en los que a falta de presente éste se construye con recuerdos), y se erige la necesidad de la lucha, con la intención de posibilitar la superación de los momentos agoreros:

Y cuando creas que no puedes
proseguir, al confín de los recuerdos o
en el dintel de lo prohibido, ten coraje y aventura
un paso más, allí donde el hilo se deshace
y parece desmembrarse en la ceniza.¹²⁰³

¹²⁰¹ -. Ibidem.

¹²⁰² -. Ibidem.

¹²⁰³ -. Ibidem.

Finalmente, en el tercer núcleo temático, se advierte de que pasado el umbral espera la música del triunfo:

Una música te espera. Sabrás si la
puedes escuchar sin derrumbarte. Asomará
otra entretela, el corazón, y en su latido,
el sueño eterno o el renacer de la ilusión.¹²⁰⁴

“El alce” le sirve al poeta para abrir la sección de “Azul heraldo”. El yo poético focaliza en la figura del alce un reencuentro con su yo más identitario en un contexto de libertad, así la mística personal lleva al capítulo de la auto-anagnórisis del yo.

En la primera estructura el yo poético deja entrever el acceso a un momento clímax; se trata del episodio de la anagnórisis, y observamos un territorio casi sagrado, donde se intuye, en la figura del alce, un encuentro con los dominios de la libertad:

La formación de tu presencia.
Los espíritus de nuestra alianza.
Los ámbitos de pasos que se agitan
más todos los que hablan o silencian.¹²⁰⁵

En la segunda estructura, el yo poético manifiesta su voluntad afirmativa para poder ser ungido por lo descrito en el núcleo anterior. Vuelve a insistir en la idea de la confortabilidad en el *locus amoenus*:

Admito su llegada tenaz,
y la honro y adivino y reconozco
porque en ellos, en todo aquello
que nos une, alza un alce
su tamaño de tiempo y majestad,
para alojarnos en el seno
de una velada armonía y consonancia
que hoy es nuestra más preciada
dádiva, nuestro prado, nuestro soto

¹²⁰⁴ -. Ibídem.

¹²⁰⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., pág. 55.

y un bramido al despertar.¹²⁰⁶

En “Amorosa intersección”, el escaldo asume el reto de saber mirar en sus adentros para materializar en algo físico el advenimiento inspiratorio de dimensiones eternas. El poema se fundamenta en la descripción de ese proceso desde el intuitivo caos hasta la materialización de la fuerza en palabra. Entonces, el yo le imprime su ser –por contaminación osmótica– al signo y a la realidad que modela según sus patrones existenciales.

En el primer núcleo temático, el yo poético se posiciona para describir la irrupción del elemento inspiratorio, en un paso previo a su materialización y desde la máscara del desdoblado:

Miras hacia abajo, y allí descubro
la niebla donde penetra
una semilla salada,
un gesto abierto al libro,
unas manos que, al tocarlo,
lo abrazan sin querer,
al deseo de sus hojas vivas.¹²⁰⁷

En el primer nudo de la segunda estructura, el poeta intuye cómo esa presencia se va materializando en una forma:

Erguido, adivino cómo
habrá de transformarse lo esbozado
en plenitud de rostro y mandamiento
luminoso. De qué manera se embellece
cada ángulo del frente, cada pliegue
de los rasgos, la escala en que es
hermosa la apariencia desabrida.¹²⁰⁸

¹²⁰⁶ -. Ibidem.

¹²⁰⁷ -. Ibid., pág. 58.

¹²⁰⁸ -. Ibidem.

En el segundo tramo, sigue ahondando en ese mismo proceso, pero ahora le da una proyección más física, en la que lo abstracto se personaliza en el cuerpo físico de la palabra:

Cómo ahorma lo perfecto sus
contornos en carne, párpado y visión,
y cuán recta es la presencia
desde el signo sin memoria. Palidece
la adusta geometría. Es instante
que reclama lo inmediato.¹²⁰⁹

En el primer segmento de la tercera estructura, el proceso es gradual y se reivindica como necesario el anclaje material de esa fuerza eterna en canto. Todo es fruto de un yo que presiente desde su posición terrena:

Sólo falta ya la tierra
cuando del humo emerges y ejerces
tu poder. Percibo el tendón
que eleva la mandíbula
y, atento, fija el gesto
en la contemplación.¹²¹⁰

En el último tramo surge el necesario hermanamiento entre el yo, que crea esa imagen, y la inspiración que la ha hecho factible:

Emanas de la imagen
que ahora admiro, convertido
en fotograma que te observa.
Le inspiro savia y sangre,
y pulso el equilibrio
entre la carne y el papel,
entre lo inmóvil y lo esquivo:
la amorosa intersección que nos aloja.¹²¹¹

¹²⁰⁹ -. Ibidem.

¹²¹⁰ -. Ibidem.

¹²¹¹ -. Ibid., págs. 58 y 59.

En “Te crecerán las manos”, el hacedor describe las sucesivas metamorfosis que las vivencias del yo van a propiciar en el interior, donde se preludia que vivir consiste en envejecer. Es necesario asumir esta premisa para ser feliz, aunque después afirma que sólo se puede experimentar la vida plena cuando poéticamente materialices tu personalidad en un sistema de proyección artística.

Dentro de la primera estructura, en su primer tramo, el crecimiento de las manos no se plantea como algo meramente literal, sino que se concibe como una suerte de envejecimiento físico, en donde se intuye lo que queda por vivir, por soñar y además un sentimiento de pérdida:

Te crecerán las manos
al curvado hilo de cenizas.
Cruzarán de nuevo lomas
de un paraje donde la vista
se hace prisionera. Sin duda
alargarán sus nudos las falanges
de arrugas tiernas y las uñas
grabarán el negativo de lejanas
pertenencias. Dibujos desterrados
o carne que no supo a despedida.¹²¹²

En el siguiente tramo estructural, vemos el momento de plenitud del proceso:

Elevará el dorso su planicie placentera
y la palma exaltará sus líneas maestras
en el solar donde tu vida se hará plena.¹²¹³

En la segunda estructura, lo mismo ocurre con las pestañas que se habrán de convertir en un instrumento con el que guarecer todo lo aprendido:

Te crecerán las pestañas
y protegerán con su alivio tu mirada.

¹²¹² -. Ibid., pág. 60

¹²¹³ -. Ibidem.

Ahondará la raíz de ortiga en tus cabellos
a la luz de un satélite recién divisado.¹²¹⁴

En la tercera estructura, el yo poético afirma que sólo conocerás la vida en tus adentros cuando seas capaz de crear poéticamente algo vivo, sin dolor, en el que quede dibujada tu personalidad:

Conocerás la poderosa extensión
de tus huesos y tendones,
cuando una mañana se desprenda
del mutuo silencio un dibujo vivo
en las alas alejadas de lamento,
con la inicial lacrada de tu nombre
y un compás de espera por troquel.¹²¹⁵

En “Galán de noche”, el bardo plantea como justa la necesidad ascética de esperar, para después disfrutar de los gozos que emanan de la unión plena con el galán de noche (otredad / actante) que lo ronda. Esta alteridad es la que ha de dar un curso pleno al discurrir de sus días, ya que posibilita y hace factible ese abrazo que el yo necesita para conseguir su reformulación.

En el primer núcleo temático, como fiel reflejo de la prudencia cerveriana, el yo poético se pauta una necesaria espera:

Sólo has de esperar algunas horas,
mas no las cuentas.
Si caes en esa estéril tentación,
te tenderán garras y grilletes.
No des curso al desconsuelo.¹²¹⁶

Ya inserto en la segunda estructura, el hacedor describe el momento celebrativo, tras la citada espera. Se trata de un lapso extático y de encuentro con sus pertinentes dones:

¹²¹⁴ -. Ibidem.

¹²¹⁵ -. Ibidem.

¹²¹⁶-. Ibid., pág. 61.

Todo aroma emerge
 en el momento providente
 y te abraza por sorpresa.
 Se cubren de perfumes los instantes
 al otro lado de la hiedra.
 Los infinitos cuerpos de semilla
 erecta despliegan sus labios
 y te brindan su esencia,
 que escapa jovial y sin tardanza,
 más allá del reloj de arena.¹²¹⁷

En el tercer episodio estructural, el prestidigitador verbal describe el encuentro con esa otredad que le hace sentirse pleno, tras ese periodo de anhelo en los compases de demora:

Desnudo y cubierto por la piel
 brillante del ser libre, te visita,
 hasta el abandono de todas tus
 medidas, el nocturno y fiel galán.¹²¹⁸

El siguiente poema con el que Cervera sigue dándole forma a su inmersión en la luz es “Condición”. El hacedor realiza una descripción de índole morfológica y botánica del rosal, con la finalidad de descubrir en ese tronco el emblema de lo vivo y, por tanto, de lo poético. El yo lírico enuncia los altibajos, el dolor, los difíciles caminos que se suceden en el proceso de crecimiento..., para proclamar su comunión con el objeto en el que hermenéuticamente ha sabido hallar la vida. Así nos lo presenta en forma poema y de legado:

Come gli oggetti che sembrano morti ritrovano un loro senso nei versi,
 “Indole” propone ancora una volta la metafora dell’albero per ricordare che la
 sua natura permetterà al tronco di resistere: come per l’esistenza delle rose,

¹²¹⁷-. Ibidem.

¹²¹⁸ -. Ibidem.

l'essere umano ha petali che cadono e spine appuntite; può inoltre ammalarsi,
ma il fusto sopravvivrà e da questo, puntualmente, rinasceranno i fiori.¹²¹⁹

En el primer núcleo temático, nos encontramos con una disertación en el plano físico de la morfología del rosal, donde el poeta vislumbra, en la aparente fragilidad, un robusto tronco en el que habita encriptado el trasunto de la vida:

Tiene tu talle condición de tronco
cuando nace. Rojizas hojas
tenues, que a la luz elevan
su envés y su faz, determinan
convertirse en forma vida del rosal.¹²²⁰

En el primer segmento de la segunda estructura, ese yo poético manifiesta que incluso en la belleza habita el dolor, lo espinoso, ya que por los mismos circunstantes forma parte de la definición de lo que es la vida. Se produce así la comunicación, alma a alma, entre el poeta y el objeto contemplado, para presagiar el futuro de la existencia:

No carece de espigas
y en la estación de los remansos
alguna plaga lo amenaza,
pero sé que en su materia
algo de mi ser aventura
a decir que será, [...] ¹²²¹

En el segundo tramo, asevera que ve en el rosal un emblema de lo vital y en el tronco una metáfora del misterio que implica vivir, y que el poeta ahora nos lo lega: “pues condición no le falta / para perdurar como tronco / incardinado al claustro de mi vida”.

En el poema “Ruda raíz”, el yo poético concibe su itinerario existencial hasta el presente como un movimiento errante, que deja atrás los sinsabores pretéritos; el yo se contempla en un momento de plenitud, donde se reconoce en ese verso hermanado con la felicidad en el arte de vivir y crear para testimoniar que se vivió de manera sincera.

¹²¹⁹ -. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antologia poetica 1993-2013*, cit., pág. 18.

¹²²⁰ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., pág. 62.

¹²²¹ -. *Ibidem*.

En la primera estructura, el yo poético analiza su itinerario existencial, para hallar la definición de periplo errante; concibe el presente como una proyección de lo embrionario del pasado. La visión actual de aquel momento era la de una lucha obstinada y estéril que no terminaba de cristalizar:

Errante, sigues el curso que trazaste
o el ofrecido en un momento
donde aún no germinaba
la voluntad de decisión.¹²²²

Fruto de la perseverancia, según describe en el primer subnúcleo de la siguiente estructura, el bardo cantor ve como un triunfo el punto en el que se encuentra, donde las sombras han sido vencidas y donde triunfa la vida:

[...] Un castillo
es hoy herencia de redonda magnitud.
Su ondulada superficie ofrece el color
de los milagros para que descanse
de inquietud, amarrada en tantos años
de oscilantes lejanías.¹²²³

En el ejercicio del desdoblado, interpreta el momento presente como un punto señero, propicio y cabalístico en el cual, gracias al esfuerzo pretérito, todo le es favorable y le sonríe:

[...] Y es ahora cuando
el ancla afirma tu silueta
que fluía a la deriva sin patrón
y sin licencia. Observas la nueva ley
del tiempo soberano con la horma
de los vientos.¹²²⁴

¹²²² -. Ibid., pág. 63.

¹²²³ -. Ibidem.

¹²²⁴ -. Ibidem.

En la tercera estructura, en cambio, ve en el verso que florece la conquista de la felicidad con la que se siente hermanado, en tanto el alma crece:

[...] Ajeno a la brújula sin norte,
entona un himno nuevo la conciencia,
mientras tus sueños reconquistan
la canción que -afinada al fin- recreas
y la ruda raíz, que ya no ahoga.¹²²⁵

Sigue con “Los nudos del calor”, que desde un planteamiento metafórico-alegórico describe el fuego como una especie de inercia, y como una fuerza purificadora que somete a metamorfosis la materia viva; una fuerza visceral, como el olvido o el odio que aniquila un episodio del pretérito con voluntad purificadora. Hay una cadena isotópica de lo ígneo como elemento destructor y purificador para dar cuenta, desde un presente sombrío, de cómo el yo se incardina hacia esa inercia que hace factible la destrucción del perdón; se trata de una lectura hermenéutica de los episodios vitales.

En la primera estructura, el yo poético –inserto en el proceso– describe un proceso ígneo, donde de manera arrebatada la llama prende y va convirtiendo el tronco en pura desolación de la quimera: es un trasunto alegórico-metafórico, donde testimonia cómo un episodio del pretérito estigmatizó su ser en un proceso de tortura:

Despiadada, urdida la violencia
que prendió, clama la hoguera
la extinción de la materia.
Sin clemencia, tortura al tronco
y se revela contumaz su fino
anudamiento.¹²²⁶

En el segundo núcleo temático, el poeta (travestido de narrador testigo) recrea la metamorfosis del fuego como elemento que brinda sanación:

[...] Observó el resplandor
de un fuego immaculado. Asisto

¹²²⁵ -. *Ibidem*.

¹²²⁶ -. *Ibid.*, pág. 64.

al sedoso crujido de cortezas,
al rosado geminar de la ceniza,
a la obstinada radiación de inquietas
lenguas entregadas al cuerpo
en consunción.¹²²⁷

En la tercera estructura, el yo poético hace referencia a una rama que crepita en el olvido y que todavía no ha sido pasto de las llamas, que simbolizan el perdón:

[...] Prontas a quebrar
lo inquebrantable, crepita la queja
lasciva de una rama en olvido.
Vislumbró en este ocaso aquel ardor
de agudo frío que abrasó otro reino
hasta calcinarlo. Y encendido
por los nudos del calor,
siento que en lo estéril de la hoguera
arden los rescoldos del perdón.¹²²⁸

“Cuerpo verbal” es un poema articulado en tres momentos graduales en torno al eje de la creación poética: la inspiración, la consumación de esa pulsión (metamorfosis) en verbo y, finalmente, la fase de éxtasis. El yo poético recurre a la imaginería del diálogo amoroso-erótico, para explicar esta consumación que posibilita la conquista de nuestro yo más genuino (otredad).

La primera estructura coincide con la fase de advenimiento inspiratorio: el yo poético describe, al igual que lo hiciese Gustavo Adolfo Bécquer¹²²⁹, la materia viva que pugna por materializarse, pero, frente al genio romántico, surge la necesidad de someter a la razón los devaneos pasionales:

Late la piel del deseo y bulle
hasta solidificarse en erección
de ardiente plenitud.

¹²²⁷ -. *Ibidem*.

¹²²⁸ -. *Ibidem*.

¹²²⁹ -. Vid. la “Rima I” (pág.89) y “Rima III” (pág. 91) en Gustavo Adolfo Bécquer: *Rimas*, edición de Jesús María Barraón Muñoz, Bruño, Madrid, 1997.

La razón es selectiva y allí,
donde la mente se esclarece,
el corazón compone:
surge un haz de nombres
ordenados por la voluptuosidad
en acecho. La sangre yuxtapone
conjuntos caprichosos, constelación
libidinosa de apellidos y voces.
Se manifiesta así la propensión
a apoderar el blanco espacio
que acoplan predicados y verbos espigan.¹²³⁰

El siguiente momento es el de la materialización de la palabra: como si se tratase de un acto amoroso, el yo poético da cuenta de la unión entre el signo y el papel. También es el lugar en el que queda grabada una melodía existencial que, a su vez, deja una radiografía del sentir y del entender del yo:

Cubre el signo la turgencia del papel
sobre papeles, dominando su planicie
en el trazo estilizado
o curvo que lo sella, lo abraza y
espesa hasta la posesión.
Los folios se enamoran de fina
punzada, fuga sobre tinta o lapicero,
y brota el instinto carnal
hecho escritura, donde vibran las notas
del alma. Se derrama
hasta grabar su cosmos
de condición nominal.¹²³¹

La tercera estructura coincide con la fase extática, y se configura como un momento de gozo y plenitud: se proclama la realización existencial del yo en el sistema de alienación que la escritura posibilita. La conquista del sello identitario, a través de la

¹²³⁰ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., pág. 65.

¹²³¹ -. *Ibíd.*

reinención del yo por medio del despojado de máscaras, se vaticina en torno a la escritura como sistema de sinceridad, ya que nos desnuda y revela nuestro yo más originario:

Un nuevo gozo nace al mundo:
en las grañas larvan los signos
del ser concupiscente y, en la cópula
de pluma y papel, el vigor
se desprende y se dilata y crece
hasta la cima del placer,
liberada al fin de todo hierro
en la carne de palabras concebida.¹²³²

“Eón” se articula en tres fases en torno al destino del poeta, a través del arte del desdoblado. El presente se erige como el punto en el que el ser es tildado por la magia que permite transformar las pasiones del alma en material artístico. Finalmente, contemplamos el momento de éxtasis, en el que el lector ha de interpretar los destellos de lo divino con los que el poeta ha sido tildado.

La primera estructura coincide con la fase en la que el caso es concebido como una ascética hacia el presente. El yo poético afirma que fue ungido por la maldición / bendición del oficio de poeta, y plantea el ejercicio de vate como un traductor de la matemática divina y, a la vez, un transcriptor que trata de hallar su yo más verosímil dentro de su peregrinaje existencial. Por tanto, hay una vida de alegría, pero también de conocimiento al entender las jerarquías:

Con el don de la alegría fue marcado.
Su atavío, una túnica de múltiples colores.
Se le otorgó la gracia de evocar
y esclarecer el temple de los sueños.
De júbilo y tormento, conoció el pozo
y el augusto escabel de lo monarcas.
Se encumbró al servicio de los otros
por servir a los otros de sí mismo.¹²³³

¹²³² -. Ibídem.

¹²³³ -. Ibíd., pág. 67.

El segundo núcleo temático coincide con la fase presente, en la que se siente orgulloso de asumir su destino: está llamado a materializar la palabra en verso y las pulsiones del alma, a su vez, en él. Por consiguiente, sigue este yo su andadura en la conquista de un tiempo eterno, cíclico, renovador y divino, porque la palabra eón todas estas cosas recoge paradigmáticamente:

Transformado por el giro de los astros,
puede hoy exhibir la tez de su linaje
y dejarse acariciar por el fino escalpelo
de una nube. Cuando gusta, apuntala
un cuerpo con dos líneas afiladas
que se funden con las rimas
luminosas de una lira.
Meciéndose al vaivén de los dones
y las dudas, ejercita el arte de entonar
las buenas noches en la noche imperturbable
de su eón.¹²³⁴

En el tercer núcleo temático queda plasmado el momento mítico, de la comunión: el yo poético advierte el encuentro comunicativo, en el que dos almas dialogan intensamente al descubrir, a través de la lectura y en la labor del poeta, algo de raigambre divina. Es un éxtasis no sólo para el emisor, sino que el receptor / lector también ha de sentirse involucrado:

[...] Cuando alguien descubre
su imagen de divina juventud,
tiemblan las bóvedas del firmamento.
Y, en los delirios más audaces,
un experto paleógrafo descifra
la rúbrica divina transfigurada
en una alegre bendición.¹²³⁵

¹²³⁴ -. Ibídem.

¹²³⁵ -. Ibídem.

El poema “Piedad” se articula en tres momentos, a través de la revisión de los episodios de la niñez desde el presente. El desdoblado admite la posibilidad interpretativa de la apelación a un segundo actante, aunque nosotros preferimos entenderlo como un diálogo de yoes. En un primer momento, aparece la figura del niño abnegado que sufre y al que la falta de años le ha imposibilitado el descubrimiento de la piedad; en segundo lugar, aparece el mismo joven en el caudal de los recuerdos, marginado en una etapa más cercana al presente, donde los más fuertes ejercen su tiranía contra él; finalmente, los afanes y la lucha del yo hacen factible la superación y el alcance la paz.

En el primer segmento de la primera estructura, hallamos una reproducción en estilo directo de un enunciado con el que el yo poético se defendía de sus adversarios, a la vez que decidía no atacar. Se trata de una mezcla de sensaciones extrañas, donde se contraponen los sentimientos más arrebatados y de acción frente a los remordimientos. Es un retrato sobre la resignación en la etapa de la niñez que perfila ya el ser adulto:

«¡No me pegues!» Hiriéndome están
la súplica y la acción, la insidia
y el lamento. Doloroso hasta la punzada
cordial, el recuerdo de quién eras al llorar
y de quién fuiste tantas veces
ante el inclinado yugo de la abyección,
donde tu niñez anida
sin que merme su dulzura.¹²³⁶

En el siguiente tramo, el yo poético, por más que los sinsentidos se adueñaban de su ser, ve que la piedad le advino superados estos márgenes:

Entre la rabia y la desolación,
el rostro de una valla añosa
me vedaba, y pudo más que la estulticia,
la piedad, por más que el silencio
su venganza acarició.¹²³⁷

¹²³⁶ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., pág. 68.

¹²³⁷ -. *Ibíd.*

En el primer subnúcleo temático de la segunda estructura, aparece otro enunciado con el que el yo poético se defendía en aquel contexto pretérito: se erige la figura del yo actancial realizado en esta acción, sobre los otros que despliegan su lado más visceral y violento en su actuar cotidiano; por tanto, allí el impropio metamorfosea el argumento circunstancial y a los actantes que en él están inmersos:

«¡No me humilles!», recalcaba tu voz
sin disonancias, y pudo más que la injuria,
el pecho roto y la rosa ajada.
Tuvo que cruzarse el impropio
para que la ira detuviese su pupila
y no rodase sobre su sumisa faz.¹²³⁸

En la siguiente secuencia, el constructor de mundos advierte (como cada vez que bucea en sus recuerdos) y presiente la imagen del niño subyugado por el gesto tirano de los demás:

Siempre asoma en el cristal el niño
despreciado y aún jovial, donde amengua
su condena el mandarín y amortiguan
los rigores de sus garras.¹²³⁹

En la tercera estructura, frente a esa realidad, está su lucha, porque venció los agravios y recondujo su ser hacia la paz del sendero:

[...] La armadura fundió
el metal y las cifras secretas
olvidaron el sueño
amargo de la ebriedad,
disipado sin más eco
que el regreso de un constante
«¡hasta mañana!»¹²⁴⁰

¹²³⁸ -. Ibidem.

¹²³⁹ -. Ibidem.

¹²⁴⁰ -. Ibidem.

El penúltimo poema, “Azul heraldo” se vertebró a través del duelo de yoes hacia la conquista de un destino: el sueño poético de habitar lo azul. En un primer momento, el yo evoca el pretérito para anunciar que se avecina la unión. También rememora los momentos de lucha entre sus alteridades. En un segundo tramo, hallamos el momento de la transición (metamorfosis) del gris al azul, es decir, del adolescente aislado e introspectivo al yo que halló la paz. En el tercer episodio estructural, canta la unión de los yoes. La paz se encumbra como un momento de celebración y de anagnórisis existencial:

Un altro simbolo dei momenti positivi che vincono il grigiore di quelli negativi proviene dell’araldica: “Azzurro araldo” riafferma il protagonismo del colore che nello studio degli stemmi e degli scudi indica le virtù più elevate, come la devozione, la perseveranza, la fedeltà, la giustizia, la nobiltà e l’incorruttibilità. Il colore della riflessione e della disposizione filosofica, associato alla Vergine nella religione cristiana, alla nostalgia e al desiderio dell’irraggiungibile, spesso connesso all’amore, nel Romanticismo, rappresenta per Cervera Salinas l’unione dei due amanti, i cui profili sono scalfiti “su uno stesso patto blu”.¹²⁴¹

En este primer tramo del primer núcleo temático, el poeta, en un momento celebrativo, habla sobre la conquista de un destino como vate; la estrategia le permite esbozar cómo inició esa andadura existencial para acabar consumado con el yo actual, el que ha encontrado la paz:

Sobre un mismo pacto azul quedan hoy
grabados los perfiles tuyo y mío
para asombro de la infamia.
Va desvaneciéndose, como heraldo
en los celajes de lo oscuro, aquel frío despertar
que alguna vez te prodigué; cierto remedo
de desprecio, rabia, inquina o aversión,
que sembré ante el tierno alambre

¹²⁴¹ -, Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 19

de tu mansedumbre. Perdóname.¹²⁴²

En el segundo subnúcleo, a modo de aposición de lo anterior, el rapsoda testimonia la lucha pretérita, en la que pudo forjar este destino actual: el de ser poeta, aunque tras el periodo de inmovilismo que configuró los patrones conductuales del ser reservado e introspectivo del ayer:

Se amontonaron los grises de una
mocedad encubierta por teoremas
y abstinencias, de la que no reniego,
pues facultó mi vocación, mas también
acobardó el color del ánimo jovial
y enmudeció en ocasiones la voz
que aleteaba una canción, hasta inventarla.¹²⁴³

En el segundo núcleo temático, este hacedor contrarreplica al sujeto que en el núcleo anterior clamó ese “perdóname”. Las dos alteridades conviven en el mismo yo: por un lado, el actante tildado para ocupar un destino diferente y calado por lo gris; frente a éste, el yo que tiende a la conquista de ese destino, donde el azul queda como un emblema presente y como color hacia el que finalmente ha mudado:

No creas... Yo me perdono sin reservas,
pues me visitan con frecuencia,
en la deriva del ocaso, esos pigmentos
que azulan la caída. En su apretado cromatismo
claman las formas que, sin hundirse
en el crepúsculo, alza en relieve
sobre el color que adoro con clemencia.¹²⁴⁴

Para cerrar el tercer núcleo temático, plantea el momento conciliatorio frente a lucha referida; el objetivo en el presente es cantar la victoria, la metamorfosis del gris al azul, es decir, de lo elegíaco a lo celebrativo; el adverbio temporal se reitera con el

¹²⁴² -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., pág. 69.

¹²⁴³ -. *Ibidem*.

¹²⁴⁴ -. *Ibidem*.

propósito de crear los yoes en la cala sincrónica. En esta ceremonia desea apagar los miedos y paladear la magia, porque es el punto de anagnórisis y de reformulación:

Rememorar quisiera otras vigili-
as,
la anunciación de un cuerpo añil
que atravesó mi edad y mis fuerzas,
pero abdicó. Hoy aspiro sólo a componer
los intervalos de este encuentro
donde el gris se dilata y difunde
en tonos vivos de ultramar. Hoy buscó
reunir en vocablos nuestros dos rostros
en perfil, frente al último momento
en que un heraldo los fijo y detuvo.
El hechizo abrir deseo,
el que no teme florecer.
Allí sucumbe mi soberbia y tu penuria,
todo asomo de miseria,
y se afilan las sonrisas que sellamos
sobre el mismo pacto azul.¹²⁴⁵

La macroestructura del último poema, “Ánfora”, está dispuesta de manera triádica. Si en ella practicásemos una doble articulación, admitiría cada uno de los núcleos una segmentación ulterior y también triádica. La isotopía central se focaliza en la figura del poeta como un ser señalado por el destino para ocupar un lugar jerárquico dentro de la tribu. Posteriormente, en un balance existencial, reitera la idea del esfuerzo hasta el hallazgo de la melodía: la idea de conquista, pero también de los fracasos. Finalmente, aboga en insistir en ese destino superior y el halo del malditismo que acarrea esto consigo. De esta forma, él conquista el ánfora como emblema que recolecta todo el ideario de recuerdos –a modo de paradigma– y motivos de la vida de un ser superior:

Chiudono l’ultima raccolta poetica finora pubblicata dal nostro autore i versi di “Anfora”, compendio che ripercorre le tappe della sua esistenza e della produzione lirica che ne è lo specchio. Il componimento propone infatti la traiettoria che incomincia con la trascrizione dei fallimenti e dei sogni della

¹²⁴⁵ -. Ibid., págs. 69 y 70.

“tenera età” in attesa della “calda stagione”, passa attraverso la perseveranza che garantisce la sopravvivenza tra le difficoltà e la speranza di un cambiamento che auspica la centralità del miracolo della musica della poesia, infine giunge alla realizzazione dei suoi desideri, confermando definitivamente che ha raccolto le armonie della sua vita “sotto l’anfora delle labbra aperte” della scrittura. Qui il soggetto lirico autobiografico ha trovato il riposo e il sollievo, ma soprattutto ha riconosciuto la sua missione: portare la poeticità nel contesto della realtà che lo circonda, per condividerla con il lettore. Nonostante questo suo ruolo, l’autore è parte integrante del mondo e non è insensibile a ciò che accade: a volte è costretto ad abbandonare l’insegnamento del *lógos*, per denunciare nel *mythos* la miseria umana.¹²⁴⁶

En el primer segmento de la primera estructura, el poeta se describe como un ser señalado por los hados para desempeñar el oficio de poeta, dando música y vida a sus percepciones:

Nací en la era del aire,
bien abrazado al lomo de su alado
diapasón. Mensajera, vaticinio
de fulgores y fracasos,
desplegado espejo de mi condición.¹²⁴⁷

En el siguiente tramo estructural, como en Platón, se pauta la idea de que la música posibilita que el alma emprenda el viaje a su estado originario:

Me adentré en el pasaje de los sueños.
Caminé entre las tinieblas.
Deambulé por corredores taciturnos
sumido en la tortura de olvidarme.
Horadé la roca prieta
esperando la cálida estación
en que afloraba el cristalino amparo

¹²⁴⁶ -. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 19.

¹²⁴⁷ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., pág. 73.

de mi edad primera.¹²⁴⁸

El último nudo estructural del núcleo se focaliza en la explosión del proceso creativo, donde todo se vuelve álgido y cabalístico; suena allí la melodía y el yo poético se siente realizado en el proceso de despersonalización:

Se irguió entonces la morada
donde la quimera es manantial.
La música abrió el arco
y emergió la ebriedad
del glauco, y del azul, la unción
audaz. Así aprendí a ser distinto
y uno.¹²⁴⁹

En el primer apartado de la segunda estructura, encontramos con un balance retrospectivo-existencial, en el que se da cuenta de la perseverancia y del acopio mimético e interiorizado de lo aprendido:

Siempre fueron arduos
los comienzos, más la constancia aclimató
las especies trasplantadas.¹²⁵⁰

En segundo tramo estructural, describe un punto de felicidad ante los logros, aunque aparece como contrapunto una cala de varado existencial, de descarrilado y de incomprensión:

Mis pródigos deseos multiplicaron
la canasta vida de los peces.
En medio de en resinas y anhelos,
la violencia me obligó a descabargar
aherrojado a la extrañeza,
cercano a su rara majestad.¹²⁵¹

¹²⁴⁸ -. Ibidem.

¹²⁴⁹ -. Ibidem.

¹²⁵⁰ -. Ibidem.

¹²⁵¹ -. Ibidem.

En el último tramo de esta estructura, sigue insistiendo en esa misma dinámica de logros y de fracasos, de fervor y furor inspiratorio con sus conquistas y de los momentos de esterilidad por el descarrilado referido:

Alguna vez mis dones fueron
de signo diamantino de las brisas.
¡y cuántas fueron las escaramuzas
dictadas por la insania o la falsía!¹²⁵²

Desde su posición terrena, en el primer subnúcleo del último elemento, el poeta se siente pleno y se sabe un ser superior, un ser que conquistó un fragmento de la eternidad para legárnoslo. Como contrapartida también posee unas briznas de malditismo:

En el tránsito implacable
de las constelaciones,
me reflejé. Fui testigo y cómplice,
abogado de todos los diablos conocidos.¹²⁵³

En el siguiente trazo de la tercera estructura, el yo poético describe la transformación de las percepciones en verbo hecho carne, al materializar lo onírico; crea música y melodía (acontecimientos) sobre la base de los acordes (filosofía): “Cuanto quise, fue materia; / halló espacio cuando imaginaba. / Conjuré las luces de la creación / al reunir las armonías.”¹²⁵⁴

Esa actividad desgasta, según plantea en el último tramo de la tercera estructura, pero también reconforta con su paz, donde el ánfora simboliza el culto, el rito de quien vive de manera superior:

De un soplo arranqué el verbo
y, antes de languidecer,
descansé sin turbación bajo el ánfora

¹²⁵² -. Ibid., pág. 73 y 74

¹²⁵³ -. Ibid., pág. 74.

¹²⁵⁴ -. Ibidem.

de abiertos labios.¹²⁵⁵

3.3.3-. Conclusiones.¹²⁵⁶

Tras una serie de poemarios (*De aurigas inmortales*, *La partitura* y *El alma oblicua*) en los que el adjetivo matiza una forma de entender y comprender la propia existencia del sujeto en su relación con el conocimiento de cuanto le rodea, reapareció Vicente Cervera en el panorama poético con *Escalada y otros poemas*. En el prólogo del mismo, José Emilio Pacheco¹²⁵⁷ advierte de que la intención del escaldo es la de hacer una inmersión exitosa en la Poesía, deteniéndose en una de las notas de la escala, en el tono correcto que implica todo acceso y uso del lenguaje como una práctica que consiga la fusión del ser y del entender de dos almas que conviven en el proceso de lectura: la del hacedor, en sentido borgesiano y también creacionista de Vicente Huidobro¹²⁵⁸; y la del receptor en toda su extensión.

“Escalada” es un poema especial por el capítulo de convergencias personales, literarias, filosóficas y las ya citadas musicales que se ejecutan en la confección del mismo. Por un lado, además de formar parte del aparato constructivo del título y de la filosofía del poemario, “Escalada” es un autorretrato en clave lírica y con ecos de un Manuel Machado¹²⁵⁹, quien tanto ahondó en el tema. Desde un punto presente, o presentido, el hacedor, en diálogo con una concepción dinámica de la vida y en perenne lucha con el tiempo, descifra los fundamentos de un *modus vivendi* que conforma una poética vital que, a su vez, aborda la realidad y la asedia con el lenguaje que, nuevamente, en el proceso destructor, se convierte en creador. Los dones (la humildad, la prudencia, la comunión de sentimientos, el interés por el conocimiento...) en conjunción con la memoria, que nunca fue un sepulcro, sino otra vía alternativa de conocimiento y comportamiento, conforman un ideario poético y sintético muy personal y reflexivo de todo lo vivido. Por ello insiste tanto en la revisión del conocimiento aprendido con anterioridad desde este punto presente: “A menudo medito sobre el centro / y sus innumerables periferias, / recibidas o nuevamente formuladas.” La escalada, en definitiva el acceso al conocimiento, siempre es vertical y de ahí se derivan su grandeza y su

¹²⁵⁵ -. *Ibidem*.

¹²⁵⁶ -. Para la confección de este apartado me sirvo de los materiales que previamente he publicado.

¹²⁵⁷ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., págs. 11-13.

¹²⁵⁸ -. *Op. cit.*

¹²⁵⁹ -. *Op. cit.*

dificultad. Supone una superación de la dicotomía de Huidobro (Zenit / Nadir) de la cita, al vislumbrar el verdor y la esperanza sobre o tras el fondo nihilista.

Como hemos visto en la primera parte de la tríada, “El destructor”, trata el tema de la destrucción como vía necesaria del conocimiento, porque analizar, diseccionar, estratificar... son formas de conocer, o de saber lo que queda por conocer. Es algo que está íntimamente emparentado con la Deconstrucción. Los poemas que forman parte de este conjunto tienen un hilo conductor que les otorga el don de comunidad: en todos ellos se vislumbra algo que el poeta ha vivido y que le ha causado dolor.

En cambio, en la segunda parte de la tríada, “Advientos”, el poeta entiende el lenguaje como un modelo de creación de lo que el pensamiento y la imaginación fraguaron, anticipándose a la propia realidad; así va repasando diversos puntos de la escalada. Hay una necesidad de gravitar el presente para crear el futuro. Asimismo, existe una clara comunión entre las calas del recuerdo y su reaprovechamiento para plantear una manera de entender y concebir la circunstancia del poeta y por extensión del hecho poemático.

Antes de finalizar, nos encontramos con la cúspide de la tríada: “Azul heraldo”. Se trata de una serie de poemas, cuyo hilván onomástico hace anamnesis y exegesis de la poética modernista y del viaje a los orígenes, pero conjugadas y confundidas sus esencias para ser nuevamente otro elixir poético distinto, es decir, saborear y recordar los aromas y fragancias de antaño bajo otro nuevo sentir. Se trata de una conjunción de poemas que, a modo de constelación, van dejando las teselas que forman una clara línea poética, la gran estela o mosaico de lo que supone crear poesía y comulgar con el lector en un punto de intersección.

“Ánfora”, la coronación y parte conclusiva, da cuenta de las siempre difíciles singladuras y vicisitudes por las que el poeta ha tenido que pasar hasta encontrar el arte de hacer poesía, de comprender para auto-comprenderse mejor, del intento conseguido – nuevamente– por ser uno y distinto, de ser todos y así alcanzar y alzar su propia voz al viento del no olvido.

Finalmente, añadiremos que con este poemario se confirma la línea de Vicente Cervera Salinas en torno a sus preocupaciones iniciales; sin embargo, hallamos ahora un corpus que presenta un proceso de depuración y esencialización más radical, lo que posibilita que éste sea más accesible a un público común. La estética del tenebrismo inverso da cuenta muy bien de la proyección en la esperanza que aniquila el fondo nihilista, con el que se duela y se sobrepona a través del estoicismo y la templanza del

ánimo. En esencia sigue siendo el poeta primigenio, pero el labrado actual ha posibilitado un acercamiento a un público más amplio.

4-. El arte poética de *El alma oblicua*.

4.1-. El arte poética de “Oblicua” (primer núcleo temático-compositivo).¹²⁶⁰

4.1.1-. Descripción hermenéutica

*El alma oblicua*¹²⁶¹ es una obra cifrada en la amplitud de claves de la cultura, en la que Vicente Cervera Salinas no sólo tiene la intención de proyectar, en la magia y comunión del verso, los circunloquios del pensamiento, sino que además este poemario está emparentado con el movimiento de la Estilística¹²⁶². Por consiguiente, en un principio interpreta esos estados de ánimos que están y fluyen fuera de la rectitud, como los ardides esquivos y resueltos que traza el pensamiento en la reformulación de lo que viene dado como razón o teoría.

De este modo, se puede inferir que a todos los estados “esperados” en las reacciones del pensamiento, les conviene una expresión “recta” y, por tanto, ajustada a los cánones y límites impuestos por la razón. Sin embargo, a todo lo que va más allá, a todas las operaciones que el espíritu (alma) realiza por y sobre el pensamiento –ahora sujeto alzado– les corresponde, en este presente de la creación literaria, una expresión distinta. Así lo descubrimos en la propia *inventio*, en la que el decurso del hallazgo de las ideas y de las palabras se convierte en un proceso indagatorio y de refinamiento exquisito; en la *dispositio*, donde las operaciones textuales no sólo van orientadas a un reglado posicionamiento y acople a los esquemas sintácticos prefijados y predestinados, sino que además Cervera Salinas anhela una proyección formal que esté gobernada por lo cabalístico, la música y la geometría.

¹²⁶⁰ -. Inicialmente esta parte de la tesis, referente al estudio del primer núcleo del ya citado poemario, la publicamos en Miguel Ángel Rubio Sánchez: “El arte poética de Oblicua” (primer núcleo temático-compositivo de *El alma oblicua*, de Vicente Cervera Salinas), número XXII, enero de 2012 en <http://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/peri-rubio_arte_poetica.htm> Todo el material restante, por tanto, es absolutamente novedoso y, además, para esta ocasión he pulido estilísticamente este artículo, he realizado algunas correcciones y he ampliado los puntos que así lo exigían.

¹²⁶¹ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua / L'âme oblique*, con imágenes de Julio Silva y prólogo de Françoise Morcillo, Les éditions du Paquebot, París, 2010.

¹²⁶² -. Dámaso Alonso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos Madrid, 2008.

El poema se convierte en un punto actualizado, en el que como si se tratase de la ejecución de un acorde convergen en la línea del flujo temporal las ciencias, las artes, el pensamiento y la palabra, es decir, el alma fusionada a un cuerpo que lo formaliza y se desenvuelve en una cultura determinada. El pensamiento, bajo este molde, siempre reconfigura la realidad: la propia manera de mirar distorsiona y crea una entelequia hondamente humana, la percibida por el poeta. Cervera Salinas, transfigurado en yo poético y conocedor excelso del juego y comunión de la literatura, entiende que la retórica (*ars bene dicendi*) se convierte en un medio para crear una nueva realidad en la gramática (*ars recte dicendi*), y por encima de la referencialidad misma:

[...] Mira cómo son miríadas
de cristales los que pautan el
espacio, junto a ti, compartiendo
en la caída esa unión de gravedad
y ligereza, hasta forjar la blanca
superficie, que otros pasos huellan,
aman y culminan.¹²⁶³

El poeta, siguiendo los parámetros de Martin Heidegger¹²⁶⁴ y de la Fenomenología, entiende que la realidad no existe en un punto absoluto de su definición, sino que, por el contrario, la formulación de la misma viene pautada por lo caleidoscópico, por los diversos acercamientos que siempre tienden a enriquecerla. Vicente Cervera, *animale rationale*, concibe que el hombre se relaciona perpetuamente con todo aquello que lo circunda; por ello, ha de erigir, como forma de vida, la reflexión para llegar al conocimiento de toda su circunstancia.

El pensamiento que ejecuta la *res cogitans*¹²⁶⁵, con el fin de hallar su definición y darle luz en la formalización literaria, sobre esa realidad sugerida es doblemente

¹²⁶³ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 40.

¹²⁶⁴ -. Heidegger proclamó que la Fenomenología debe poner de manifiesto qué hay oculto en la experiencia común diaria. Así lo mostró en *Ser y tiempo* (1927) al describir lo que llamaba la 'estructura de la cotidianidad' o 'ser en el mundo'. Martin Heidegger: *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, quinta edición, págs. 400 y 401.

¹²⁶⁵ -. Terminología extraída de René Descartes: *Meditaciones metafísicas*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, págs. 42-52. Corresponde a la sexta meditación; allí Descartes une todo lo adquirido en los anteriores trabajos para definir finalmente su dualismo. Según el filósofo, el hombre es la unión de la *res cogitans*, que concibe las propiedades primarias de los objetos a través de la razón, y la *res extensa*, que se encarga de las propiedades sensoriales y emocionales para transmitir las a la *res cogitans*, es decir, el hombre, a través de la *res extensa* (cuerpo), tiene percepciones y sentimientos y, a través de la *res cogitans* (alma), el

inquisidor, en cuanto que la deconstruye mediante la interrogación, para darle una construcción más sólida una vez que ha sido filtrada por el tamiz del pensamiento. De ahí se deduce que la literatura es un intento por hacer un mundo mejor, pero no al estilo de Rubén Darío¹²⁶⁶, que construyó un mundo evasivo para huir de la condena de su vida, sino un orbe en el que el hacedor poético ha querido dejar patente su verdad y sus latidos:

[...] Os confieso
que fui fiel a esa serpentina,
a ese sendero siempre abierto hacia
otras nuevas direcciones. Os confieso
una verdad que allí aprendí: no
se renuncia ni a la muerte al devenir.
Siempre el reposo se hace guía.
Siempre la guía se desprende
hacia otro fin. [...] ¹²⁶⁷

4.1.2-. El circunloquio y el ardid como huellas del ejercicio del pensamiento.

La *res cogitans*, sujeto que desdibuja la realidad, entiende que por encima de la Trinidad cristiana está, también siguiendo los parámetros esbozados por Francisco Rico¹²⁶⁸, el número cuatro como paradigma de la perfección, porque cuatro son los puntos cardinales, cuatro son los elementos y en cuatro partes ordena Vicente Cervera la realidad de su alma oblicua. Por ello, la estructura del poemario es tetranuclear (Oblicua, Gramática, Cautiva y Panóptica).

ser humano piensa, reflexiona, razona, imagina..., aunque necesita de una dimensión corporal para interactuar / unir el alma con el mundo exterior.

¹²⁶⁶ -. Rubén Darío: *Azul...*, edición de Juan Antonio Bueno Álvarez, Edaf, Madrid, 2011.

¹²⁶⁷ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 20.

¹²⁶⁸ -. Francisco Rico: *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, nueva edición corregida y aumentada, Destino, Madrid, 2005, (Colección Imago Mundi, 72), págs. 43-45.

Oblicua, primer núcleo compositivo de este poemario, comulga plenamente con la diatriba entre Heráclito¹²⁶⁹ y Parménides¹²⁷⁰. De este modo, el hacedor, plenamente consciente del sentido del devenir y de la perpetua mutación del presente, decide preparar muy prudencialmente al lector (a modo de aviso de caminantes) para la tarea hermenéutica, a la que se va enfrentar en su comunión con la otredad en lo más extenso de su paradigma.

El texto “Alma Oblicua”¹²⁷¹, como si se tratase de un arte poética, nos reitera que el escaldo, sin disociarse del uso de la razón, nos va a abducir hacia aquellos laberintos siempre complejos que el pensamiento traza hasta llegar a la consecución del conocimiento. Esto sucede unas veces de manera pausada, otras de manera vertiginosa. Es la complejidad del ser la que desplegando el ejercicio de pensar puede trasvasar los moldes de la razón:

Seguono i componimenti tratti da L'anima obliqua, che forniscono le chiavi di lettura della teoria poetica di Cervera Salinas. Innanzitutto, “L'anima obliqua” decreta la sinuosità del sentiero della vita, dove non esistono pianure senza precipizi nascosti, né linee senza deviazioni fuorvianti: nonostante il

¹²⁶⁹ -. Agustín García Calvo: *Razón común. Heráclito*, edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito, Lucina, Zamora, 1999, segunda edición, págs. 32 y ss.; además *Diógenes Laercio: Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, traducidas directamente del griego por José Ortiz y Sanz, Luis Navarro editor (edición digital de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes), Madrid, Libro IX, 1887, pág. 171 <<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12140528718935940987213/>> (13-10-17) le atribuye un libro titulado *Sobre la naturaleza* (περὶ φύσεως), que estaba dividido en tres secciones (cosmología, política y teología) y escrito con aforismos, al estilo de las sentencias del Oráculo de Delfos; AA.VV.: *De Tales a Demócrito*, introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé, Alianza, Madrid, 2001, segunda edición ampliada, págs. 112-142 y 325-326.

¹²⁷⁰ -. Parménides habla del Ser en su única obra, *Sobre la Naturaleza*, un poema épico escrito en hexámetros, en el dialecto homérico del que solo se conservan citas en las obras de otros autores: Simplicio (*De caelo* 556, 25 A14), Proclo (en el *Timeo* I 345, 18-20) y Diógenes Laercio (VIII 55 A9), Plotino (en *Enéada* V, 1, 8), Platón (en el *Sofista* 242 a) o Sexto Empírico (en *Adversus Mathematicos*, VII, 111); AA.VV.: *De Tales a Demócrito*, cit., págs. 143-163; G. S. Kerk y J. E. Raven: *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, versión española de Jesús García Fernández, Gredos, Madrid, 1981, págs. 369-399; Gustavo Bueno: *La metafísica presocrática*, Pentalfa, Oviedo, 1974, págs. 171-181 dedica un capítulo en exclusiva y bajo su cosmovisión a esta polémica.

¹²⁷¹ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 14. Poco antes de la publicación de *Escalada y otros poemas*, según nos informó Vicente Cervera Salinas, él ya tenía preparada para su publicación una antología con los hitos más señeros de su poesía hasta este último libro, aunque nunca vio la luz. En esta misma nota queríamos advertir de que el poema en cuestión también fue seleccionado para ese florilegio, que llevaba por título *La voluntad afirmativa*, como uno de los títulos homónimos de los poemas que forman parte del poemario *La partitura*, con prólogo de Antonio Requeni, Vitruvio, Madrid, 2001. En el año 2013, la estudiosa Marina Bianchi, de la Universidad de Bérgamo, en colaboración con Mario Francesco Benvenuto, de la Universidad de Calabria, publican una segunda antología, con edición crítica y traducción al italiano, bajo el título de *Figli del divenire. Antología poética* (1993-2013) sobre la poesía de Vicente Cervera Salinas, en la editorial Iride. Este poema también aparece en esa antología.

desiderio di seguire “la retta via”, la natura stessa dell’esistenza impone che questa sia possibile soltanto nei sogni¹²⁷².

El discurso poético se convierte en un claro artificio, siguiendo las huellas del decadentista Manuel Machado¹²⁷³, para confeccionar sucesivos retratos que, compactados en su totalidad por el proceso de lectura, han de formar la verdad del escaldo, del ser y de su justa definición:

[...] Sólo quiero
desbrozar futuras selvas presentes
comuniones. En mí abocan
hondonadas. Precipicios aparecen en el
llano. Soy la ruta esquiva y sinuosa
en el plano immaculado. La sesgada
dirección de toda línea. Alma
oblicua que ama, al fin, la rectitud¹²⁷⁴.

En un mundo de espejos y de dualidad, de principio y fin, de aviso para caminantes que se van a embarcar en la ardua tarea del conocimiento y de hitos en el camino para recobrar fuerzas, el yo poético plantea este primer núcleo oblicuo desde los márgenes del alma; el fin es hallar sus rectos atributos: así se ejecutan las tareas propias del circunloquio y el ardid como revisión de los presupuestos dados, pero también del deseado descanso. De ahí que el poema encargado de dar cierre a esta primera parte de la ordenación tetranuclear sea “Yacimientos”¹²⁷⁵, en el que el vate invita al lector al esparcimiento, para finalmente darle la “Bienvenida”¹²⁷⁶ al proceso de conocimiento, ya no sólo de la figura del yo lírico, sino del propio ser y de la cultura, ya que el curioso lector también revisa sus planteamientos.

En el texto “Yacimientos”, el yo poético se sitúa en la fase compositiva desde la distancia propia que otorga la reflexión y la descripción, porque son operaciones que el

¹²⁷² -. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., págs. 15-16.

¹²⁷³ -. Vid. Manuel Machado: “Antífona” en Víctor de Lama (ed.): *Antología de la poesía amorosa española e hispanoamericana*, Edaf, Buenos Aires, 1993, págs. 260 y 261.

¹²⁷⁴ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 16.

¹²⁷⁵ -. Ibid., pág. 52.

¹²⁷⁶ -. Ibid., pág. 59.

alma ejecuta de manera pródiga desde el exterior, con el fin de llevarlo todo al terreno del autoconocimiento y de la revisión del yo.

Es una representación misteriosa, y es que el vate, en un esfuerzo de leer el texto de la vida en su verticalidad, vislumbra que a lo largo de toda su existencia el ser humano no hace más que practicar mimesis de la posición que le obligará a adoptar irremediabilmente la muerte a un cuerpo ya despojado de su alma. Por ello, de manera muy dadivosa, el poeta invita al lector a que yazca y descanse ahora con él, dejando a un lado la labor hermenéutica a la que la lectura lo ha arrojado. La reflexión contempla y permite discernir dos modos del yacer: por un lado, como algo agradable con sus diversos estados y representaciones; por otro lado, se halla la posición final en la que quedaremos para nuestro incierto final:

[...] recostado. Así, yacer es vida
y pujamos cada día por yacer
en el descanso que sereno o convulso
nos adueña. En el término marcado
nos espera algún espacio de quietud
definitiva [...]¹²⁷⁷

Teniendo en cuenta los parámetros reseñados, entendemos que “Hijos del devenir”¹²⁷⁸ supone la ejecución y puesta en marcha de la reflexión destinada a esa revisión de los materiales que fraguan el pensamiento de la cultura, entre los que se encuentran la literatura de sentencias:

Di conseguenza, “Figli del divenire” confuta la tesi secondo cui un solo sentiero è corretto e gli altri conducono all’errore; al contrario, proseguire verso nuove direzioni implica la gioia di scegliere la vita, perché solo la quieta e apatica staticità preserva dalla “strada serpentina”: divenire, cambiare, aprirsi a sentieri inesplorati, lasciarsi sedurre da luoghi inaspettati è il solo modo per procedere, per non morire. Il riposo è concesso soltanto come breve sosta per scegliere quale tra i possibili percorsi inesplorati intraprendere, per

¹²⁷⁷ -. Ibid., pág. 54.

¹²⁷⁸ -. Ibid., pág. 18. Este poema aparece en ambas antologías.

decidere quale linea obliqua proseguirà la composizione del disegno della vita.¹²⁷⁹

Así la praxis de reflexionar le permite al yo poético desmontar la sentencia que sin más había pasado y viajado vestida de máxima o apotegma: “Sólo un camino conduce / al bien, e infinitos, al error”¹²⁸⁰. Frente al hombre medieval, que estaba férreamente convencido de que no merecía la pena pensar si no era para llegar a una tesis, Vicente Cervera, *homo ludens*, representación y paradigma del hombre moderno y ensayístico, entiende que no importa tanto llegar a esa tesis como fin, sino que lo sustancial es el camino que desarrolla el pensamiento mientras traza y triza su parsimoniosa ejecución.

El reposo se entiende como un punto de reformulación y de arranque sobre lo andado, vislumbrando nuevas direcciones, nuevas vías de conocimiento y, por tanto, un conocimiento más puro. Frente al ser está el hombre como perpetuo devenir, como reformulación constante de su definición siempre ensayística, es decir, la raíz y el ala, lo que viene como dado y los puntos que puede, potencialmente, desarrollar de ese principio germinal. Se trata de una metamorfosis continua del pensamiento que transforma y recrea al ser. Entonces, hemos de entender que la vida no está resuelta, porque el presente está sujeto a la apertura de las nuevas vías de conocimiento y, por consiguiente, el futuro no puede estar cifrado:

No perfeccionas una línea
que trazaste única: como el sol,
como la noche, como el fuego
como la marea, alcanzas los átomos
de la intensidad, luego te eclipsas.
Y procreas devenires sin parar¹²⁸¹.

En el aparato introductorio se habló de la preocupación del rapsoda por la música, y de la interrelación de ésta con el contenido, ya que la armonía también consiste en reubicar los sonidos en el tiempo como una labor de simetría y matemática de un idioma universal que sólo habla el alma.

¹²⁷⁹ -. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 16.

¹²⁸⁰-. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 18.

¹²⁸¹ -. *Ibid.*, pág. 22.

Si nos adentramos en la melodía del poema “Bajada al metro”¹²⁸², podremos apreciar la alternancia y conjugación de dos ritmos enfrentados y en diálogo: por un lado, uno apresurado y dinámico, como el devenir, por otro lado, otro cadencioso, como el alma del ser, más inmutable. Por consiguiente, los periodos descriptivos adoptan ese tono que permite prefigurar el decadentismo que acompaña a la atmósfera de la vida; en cambio, el tono apresurado da cuenta, en clara relación con nuestros autores áureos, de la fugacidad del tiempo y de la vida misma –sentencia caducifolia donde las haya–.

El hacedor no tiene solamente la intención de quedarse en este tópico, sino que recoge la comprensión de la esencia de la vida formulada, esta vez con la escalera y el corredor. El mito de Ariadna y el Minotauro se repite hasta lo inmemorial, como en Borges¹²⁸³, para dejar de ser mito y adoptar la forma papable de atropellada rutina. Por lo tanto, el poeta nos lega una visión de la vida en la que todo es una perpetua agonía y, por ello, mientras la vida se consuma, siempre se están cogiendo trenes y ejecutando despedidas:

[...] y convertido en procesión de la rutina
sin ofrenda y sin ritual, ya nada esperes.
Sólo el ojo intermitente. Sólo el pábilo
en secretas extinciones. Sólo la ebriedad
de lo fugaz. Ese disparo súbito.
Esa perpetua ráfaga. Ese estertor.
Esa agonía¹²⁸⁴.

En “Escaleras abajo”¹²⁸⁵, el yo poético plantea el encuentro y fusión de dos sujetos tras realizar las pertinentes maniobras de acoplamiento con la música que rueda y ha de rodar por sobre la vida, aunque es posible extrapolar la interpretación a un punto convergente que ha de surgir necesariamente de la fructífera relación –en simbiosis y osmótica– del sujeto, *res cogitans*, con el cosmos y su circunstancia. Sin embargo, no debemos obviar que es necesario llegar a ese punto, y vislumbrar el todo desde el amplio prisma que nos brinda el entendimiento filosófico de la propia existencia.

¹²⁸² -. Ibíd., pág. 24.

¹²⁸³ -. Jorge Luis Borges: “El inmortal” en *Obras completas I*, RBA-Instituto Cervantes, Madrid, 2005, pág. 533-543.

¹²⁸⁴ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 26.

¹²⁸⁵ -. Ibíd., pág. 28.

De esta forma, el punto presente se transforma en el momento propicio para la certera revisitación y revisión del tiempo mismo, en cuanto que la percepción ha cambiado: la de lo vivido, como praxis de la memoria que procura la resurrección del pasado, y la de lo que queda por vivir, presente presentido. El hacedor, a pesar del camino recorrido en la curva de la vida, ha entrado en una nueva dinámica, donde se halla en un punto –gravitando– por encima de su circunstancia, para así poder desbrozar el camino que le ha de llevar a lo inconmensurable, al lugar en el que definitivamente lo humano y su orbe está y reside más cerca del saber y de la virtud prudencial.

No obstante, lo subversivo se presenta como una amenaza, aunque el vate cantor lo contempla como algo inofensivo en esta carrera de la edad. Se trata de una manera de entender el tiempo y de autoanalizarse en un punto de la existencia en el que ha cambiado su concepto y relación con el mundo. El poema se convierte en uno de los sucesivos dibujos que van configurando el retrato en movimiento que nunca se ha de terminar, porque el poeta sobrevive bajo las leyes del tiempo.

La práctica de confeccionar una pintura con palabras, como medio de autoanalizarse con el fin de fijar una filosofía y entendimiento de la vida, es algo que también lleva a cabo en *Escalada y otros poemas*¹²⁸⁶. También el creador se sirve de la escalera como un lugar en el que ubicar el tiempo –en un espacio– para trazar la línea axial y siempre asimétrica del presente:

[...] Y la vida
no resbala gravitando hacia abajo
en la escalera. Hay un inmenso
territorio, todavía, que explorar.
En la vista se ha grabado
-era añoso, pero acabado de cumplir
su renacer-. En la vista se ha
sellado el tiempo subversivo del tropiezo
hacia lo inconmensurable¹²⁸⁷.

En “Los zapatos amarillos”¹²⁸⁸, el bardo de la reflexión nos sumerge en una descripción del objeto reseñado, en la que debido a la casuística de su color y peculiar

¹²⁸⁶ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, Verbum, Madrid, 2010.

¹²⁸⁷ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 30.

¹²⁸⁸ -. *Ibíd.*, pág. 32.

extrañeza crea el ambiente propicio para desplegar el ejercicio de una reflexión descriptiva en torno a ese referente, y en cierto modo dinámica dentro del estatismo, tanto por el ritmo como por el contenido: por un lado, podemos percibir casi sensorialmente su exquisitez; pero, por otro lado, el alma parece entender que portar esa prenda es un síntoma inequívoco de provocación y jactancia.

El yo poético intenta dilucidar en qué consiste esa excelsitud, y acaba dirimiendo que la pasmosa y ajetreada singularidad de los zapatos se debe a la extrañeza de lo amarillo, a los heraldos amarillos:

[...] Sublimaban
el airoso ritmo del claquet, la
contradanza del charol, el arabesco
entobillado del flamenco. Solaz del
pícaro, refugio fulgurante del payaso,
talón de Aquiles del dorado dandy
adamascado. [...]
Que su huella no será sino
la ciega geografía donde anidan
los heraldos amarillos. Mensajeros
de regiones que no fueron
profanadas, ni en sonoros
pasos del vértigo vertidas¹²⁸⁹.

Todo poema, al igual que cualquier otro producto estético, es hijo de unas circunstancias culturales determinadas, en cuanto que se ha engendrado en el diálogo del cronotopo, en el que el rapsoda hace de traductor para el mundo y sus espectadores. Entonces, cualquier producto literario –para llamarse tal y ostentar su nombre– ha de participar de las leyes de la “literariedad”, que son aquellas que dictaminan que algo se ajusta a los cánones de un género determinado. No obstante, si queremos darle esa singular calidad que sólo unas contadas obras poseen, tendremos que hablar de la “poeticidad”; si lo que anhelamos encontrar es una obra sublime dentro del decálogo de mandamientos del buen gusto, tendremos que concebir que lo realmente definitivo y definitorio sería que una obra fuese intertextual, es decir, que sea porosa, que en su rostro

¹²⁸⁹-. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., págs. 32 y 34.

esté dibujada la personalidad de su autor, pero que se puedan adivinar, en la verdad de sus líneas, las huellas y sedimentos de todo lo que se ha fraguado en nuestra cultura en su devenir.

De este modo, el poema “Cristalizado”¹²⁹⁰ va adoptando una corporeidad determinada, previas instrucciones y modelado pautados en el pensamiento, hacia una irremediable claridad. Más allá de la verdad humana a la que remite, se convierte en un emblema de los motores de la intertextualidad, ya que sus frentes y conexiones con otros textos se despliegan a un elenco muy amplio, que va desde Claudio Rodríguez y su *Don de la Ebriedad*¹²⁹¹ hasta *El Fausto*¹²⁹² de Goethe.

En un primer momento, el poema tiene un arranque enérgico y rotundo, como toda la savia nueva, para poco a poco ir diluyéndose en la magia de la palabra que también quedará impregnada de esa vida. En clara consonancia con la base rítmica está el contenido mismo del poema, porque la temática gira en torno a esos momentos álgidos y sus posteriores sombras y paréntesis, por ejemplo, tras la embriaguez de los amantes está el advenimiento de la traición o el abandono.

Aparte del tono apelativo, clara intertextualidad a Fausto, podemos hallar, en una dilucidada sintonía con los vestigios que deja el fulgor mencionado, la descripción de esa sensación de frío que quema, lo estático como residuo del movimiento, lo que queda donde hubo, esto es, el eco que deja el eco...

Al final, como en toda buena composición y partitura, la melodía se ha acabado y se ha paralizado la danza de la vida, donde se puede vislumbrar que todo era artificiosidad:

Es cierto. Tras el velo azul,
la pesadilla. Tras la embriaguez
que consumaron los amantes, la
traición o el abandono. Grises también,
querido Fausto, se me revelan las hojas
del árbol de la vida¹²⁹³.

¹²⁹⁰ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 38. Aparece en la antología de Vicente Cervera Salinas, pero no en la de M. Bianchi y Mario Francesco Benvenuto.

¹²⁹¹ -. Vid. Claudio Rodríguez: *Don de la Ebriedad*, edición, introducción y notas de Luis García Jambrina, Castalia, Madrid, 1998.

¹²⁹² -. Vid. Johann Wolfrang Goethe: *Fausto*, introducción de Francisca Palau Ribes, traducción y notas de José María Valverde, Planeta, Barcelona, 1980 (Clásicos Universales Planeta, n. 8).

¹²⁹³-. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 38.

La razón, resuelta de este modo, se vuelve contra el ser, al dictarle y reprocharle los errores, y decirle, de manera esclarecedora y reiterativa, que ha estado poseído por el delirio y que ha actuado como tal. Entonces, el yo poético percibe que la búsqueda de soluciones inesperadas, como arrojarte a un nuevo brote de pasión, son hechos que dejan patente, como ya señalase Gil de Biedma¹²⁹⁴, que la cualidad más visible del ser humano es la derrota.

El poeta, nuevamente inserto en la reconfigurada isotopía de la energía y su posterior llenado de ausencia, recurre ahora a la imaginería de la lumínico, para dar cuenta que donde hubo luz y vida ahora sólo quedan los estertores de la misma, porque ésta, como todo, también se va consumando. Así surge el choque entre la realidad y el deseo¹²⁹⁵, entre lo que deseaste ser y el ser que ahora eres. En esa caída hacia la realidad, los conceptos quebrados caen como cristal claro junto a ti, para formar el suelo que nuevamente has de construir, y así vierte la idea de lo cíclico y la renovación:

[...] Las lámparas
de antiguas maravillas amortiguan
su fulgor, hasta extinguirse.
Tal vez allí, cristalizado,
se congele el corazón hasta apretarse
como blanco latido.
[...] mira cómo son miríadas
de cristales los que pautan el
espacio, junto a ti, compartiendo
en la caída esa unión de gravedad
y ligereza, hasta forjar la blanca
superficie, que otros pasos huellan,
aman y culminan¹²⁹⁶.

¹²⁹⁴ -. Jaime Gil de Biedma: *Las personas del verbo*, prólogo de James Valender, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona, 2006. Otras veces he utilizado Jaime Gil de Biedma: *Volver*, edición de Dionisio Cañas, Cátedra, Madrid, 2000 (Letras Hispánicas, 310).

¹²⁹⁵ -. Vid. Luis Cernuda: "La realidad y el deseo" en *Obras completas. Tomo I*, con introducción y notas de Derek Harris, RBA Coleccionables-Instituto Cervantes, Barcelona, 2006, págs. 106-552.

¹²⁹⁶ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 40.

Por encima de *La Biblia*¹²⁹⁷ como manual de comportamiento y de la religión en sí, está, en la cosmología de Cervera Salinas, la filosofía como manual y apólogo de la libertad. De este modo, en la “Cinética amorale”¹²⁹⁸, el yo poético se desliza sobre un terreno de naturaleza descriptiva, en el que utiliza una tercera persona que otorga esa sensación de estar contemplando la historia desde fuera y, por otro lado, se mueve en un territorio fronterizo a una primera persona, extensiva a un nosotros, ubicada dentro de la circunstancia vital del poeta:

Ningún Gólgota lo espera,
ni se hicieron las tinieblas.
Un versículo sin números
en el evangelio de los sueños
lo descubre a lomos de un blanco
alazán. Perseguido,
se aleja raudo, e intrépido
alarga la distancia
que lo separa de un lienzo
también blanco, donde una mujer
repite la angustia de su rostro¹²⁹⁹.

La mecánica constructiva del poema se fundamenta en el trasvase de los signos religiosos a una explicación enteramente personal y en cierto modo guiada por la racionalidad. Esto supone el acercamiento a este retrato continuo –y también fundamentado en el movimiento– del pensamiento del hacedor:

“La cinetica amorale” rimarca appunto che solo il movimento libera dal calvario e dalla croce il Gesù profano e disertore della poesia, in cui ogni uomo può riconoscersi; non ci saranno medaglie né condanne per lui: il premio sarà sottrarsi alla sofferenza, ricominciare a vivere e attendere le sorprese che l’esistenza gli riserva.¹³⁰⁰

¹²⁹⁷ -. *La Santa Biblia*, San Pablo, Madrid, 1988.

¹²⁹⁸ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 42. Aparece en ambas antologías.

¹²⁹⁹ -. *Ibid.*, pág. 42.

¹³⁰⁰ -. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 16.

Por ello, el estudio de la velocidad a la que se producen ciertos procesos, entre ellos el del juicio sobre lo que es lícito o no dentro del código humano, se convierte en una postura muy definida desde el primer verso. Ese texto sin palabras, que fundamenta el comportamiento del poeta, es el que ha aprendido en sus múltiples lecturas y confrontaciones perpetuas con los espejos, en los que uno se ve reflejado y distorsionado en el proceso de la lectura; también es el que ahora le permite enjuiciar los acontecimientos desde el prisma de lo cabal.

Entonces, la cinética amoral de este Jesús del movimiento, a quien nadie glorificará con palmas o con espinas, es una rememoración –o revisión– de un hecho profundo que caló al poeta, y que él, tal vez, no hizo lo esperado, lo prefijado, siguiendo las pautas de *La Biblia*¹³⁰¹ como manual de conducta al hilo de la ejemplar vida de Jesús, pero a cambio se evitó para sí el sufrimiento de ambos, que hubiese supuesto transitar los pasos de lo prefijado y de lo esperado. Supone la liberación definitiva de un proceso que hubiese ocasionado la destrucción, aunque en esa huida también podemos asistir a la tristeza que deja habitada, tras de sí, en la mujer, reflejo de ese mismo sentir. Nadie dijo nunca que vivir fuese fácil y, de igual manera, nadie nos advirtió que tomar una decisión, entendida como praxis del pensamiento y de lo que somos, como modelo de lo aprendido y cifrado en nuestro ser, respecto a un problema, fuese cómodo.

En definitiva, en la estructura filosófica y del pensamiento que subyace bajo las líneas que configuran y dan forma al hecho poemático, se puede atisbar el enfrentamiento de esas dos maneras de entender la realidad: la de Heráclito¹³⁰² o la de Parménides¹³⁰³, el movimiento o el ser. Queda patente que para Cervera Salinas la libertad, como puesta en marcha del ejercicio de pensar y de escudriñar lo que a uno le rodea para ser consciente de ello, solo puede ser hija del movimiento y de un ser en perpetua reformulación:

Ha escapado de un destino,
que ya no habrá de marcarnos
bajo el imperio atroz

¹³⁰¹ -. *La Santa Biblia*, editorial San Pablo, Madrid, 1988.

¹³⁰² -. *Op. cit.*

¹³⁰³ -. En el poema, la diosa (cuya identidad no se revela, aunque habla de las hijas de Helios) habla de dos vías de indagación que se pueden pensar: una es la vía de la verdad (lo que es, eso es, el Ser) y la otra es la de la opinión (lo que no es, esto es, el no-ser). José Solana Dueso: *De Logos a Physis. Estudio sobre el Poema de Parménides*, Mira Editores, Zaragoza, 2006, págs. 69-106; AA.VV.: *De Tales a Demócrito*, cit., págs. 143-163; G. S. Kerk y J. E. Raven: *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, cit., págs. 369-399; Gustavo Bueno: *La metafísica presocrática*, cit., págs. 171-181.

del sufrimiento. En un texto
sin palabras, ha elegido
finalmente el mandamiento
irreductible de atravesar
-a rienda suelta y sin coronas-
el libérrimo escenario
del desierto y la deserción.
Hay un texto sin palabras donde
elijo la cinética amoral
de este Jesús del movimiento,
a quien nadie glorificará
con palmas ni con espinas¹³⁰⁴.

El poema “Nuestras muertes cotidianas”¹³⁰⁵ es una lección sobre cómo hay que entender y vivir la vida: estamos ante una nueva y renovada manera de asimilar y plasmar el tópico del *Carpe diem*:

In questo consiste la fuga da “Le nostre morti quotidiane” che attendono nascoste di colpire coloro che si arrendono alla sconfitta, alla perdita o alla solitudine, per rendere indifferente, vuota e desolata la loro vita, quindi anche la loro scomparsa.¹³⁰⁶

En realidad, la muerte cotidiana no se refiere a la de un sujeto en concreto, sino que es extensiva a una amalgama de circunstancias que el poeta, al igual que nosotros, percibe, respira y lo van minando en el devenir mismo de las jornadas. Por ello, el día postrero se convierte, a pesar de ser el momento más íntimo, en una cita indiferente – porque ya ha advenido tantas veces que ha transformado en algo trivial y sin sustancia– que ya perdió su magnanimidad en torno al suspiro definitivo.

Es un texto que, al igual que ocurre con otros de esta serie, empieza siendo muy brioso, para ir apagando su fuerza en la medida en que vida y muerte se solapan y abrazan en el diálogo brutal del silencio:

¹³⁰⁴ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 44.

¹³⁰⁵ -. *Ibid.*, pág. 46. Aparece en ambas antologías.

¹³⁰⁶ -. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 16.

Se precipitan sin belleza.
 Arden sin llamarada. Bostezan
 más que viven, no exigen
 el concepto ni la voz que los defina.
 Titubean. Sin compás. Deshabitadas,
 exprimen el mal que presienten
 e inspiran, [...].¹³⁰⁷

Estos acontecimientos se convierten en un muestrario; de ahí el hecho de que pasen desapercibidos. Cervera Salinas reitera la idea de negarles onomástica –y su pertinente bautismo–, amparándose en la disparidad y constante renovación que tan bien los define. Su hábitat natural reside en todo aquello que nos circunda, tanto a nosotros como al poeta, pero especialmente son palpables en la impostura, esto es, en las personas abatidas y sin definición. Sus presas más fáciles, insiste el bardo cantor, son acaso los jóvenes que han perdido su juventud y ya rezuman por las grietas de la edad, o bien, los adultos que han sufrido algún trauma a lo largo de su vida. Todo ello remite a aquella cuasi-máxima, que aparecía en *La Celestina*, de Fernando de Rojas¹³⁰⁸, y que decía que ninguno es tan viejo que no pueda vivir un año, ni tan mozo que hoy no pudiese morir:

[...] Y anida
 en todo aquel que no duda en
 cobijarse, una vez más y siempre,
 en la impostura. [...].¹³⁰⁹

El siguiente poema es “Bienvenida”¹³¹⁰. Aunque resulte paradójico es el encargado de cerrar este decálogo. Su función es retratar en movimiento al ser, con el fin de definir su sustancia y los circunloquios que, abanderados por la libertad, descubren la respiración de un alma sobre las manidas e imperfectas circunstancias de un mundo gris. Esta transitoriedad obliga a buscar la luz para poder seguir amarrado a la síntesis de la vida.

¹³⁰⁷ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 46.

¹³⁰⁸ -. Fernando de Rojas.: *La Celestina*, edición de Dorothy S. Severin con notas en colaboración con Maite Cabello, editorial Cátedra, Madrid, 1997, décima edición (Letras Hispánicas, 4), pág. 157.

¹³⁰⁹ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 48.

¹³¹⁰ -. *Ibíd.*, pág. 58.

El hacedor nos enseña, haciéndonos copartícipes de su conocimiento, que la verdadera pasión no sólo se experimenta una vez en la vida, pero siempre hay que tener el ánimo dispuesto para su advenimiento y posterior recepción. Por tanto, el rimador, en el mar de sombras en el que lo sumerge la realidad, se pregunta, siempre desconfiando de la percepción –tal y como dicta la madre filosofía–, si no será ésta alguna veleidad que permita ver algo donde no lo hay.

Finalmente, Cervera Salinas deja plasmado, en forma de filosofía poemática, la idea de que hay un deseo de que la historia no se repita. Luego, ante esta nueva posibilidad de bienvenida, no será una y por siempre la vez en la que la pasión nos cale; su espíritu será renovado por la dinámica del movimiento, frente al estatismo del ser que lo dejaría desvencijado. Añadiremos que el hacedor, para la construcción formal del poema, se sirve de un nosotros que alberga de manera efectiva al lector en esta especie de himno a la vida:

Y enuncio, en grito agradecido,
que ha fecundado el grano de lluvia
propicia, y que estamos aquí
para decirnos unos a otros
que así permaneceremos sin creer
que sólo una y única por siempre
sea la vez que la pasión
se acerca y se avecina¹³¹¹.

4.1.3-. Conclusiones.

Para cerrar este punto del estudio, quisiéramos constatar que la división del poemario en cuatro partes de diez poemas cada una es un claro ardid, urdido a modo de radiografía vital, para ofrecer un decálogo de ese ser en movimiento, que se desliza por y sobre el tiempo con la voluntad de erigirse con una voz y personalidad única y bulliciosa, que ha de quedar fraguada en el devenir de ese retrato dinámico-cinético.

El artificio del decálogo, más allá de esa definición del ser en movimiento y construcción, también sugiere la noción del doble pentagrama, tanto en la circunstancia matemática, como en la geométrica y en la música que envuelve el áurea de la creación.

¹³¹¹ -. *Ibíd.*, págs. 58 y 60.

Si observamos la línea temático-creativa que recorre esta parte del poemario, podremos advertir de que bajo el trazado melódico (línea narrativa) opera la arquitectura de acordes (la línea del pensamiento zigzagueando en el descubrimiento de la realidad). Se trata de una partitura de piano, donde la música suena definitivamente en la ejecución conjunta e interpretativa de los dos pentagramas. También es importante recordar que otro de los libros de este nuestro rapsoda lleva por título *La partitura*; el decálogo, por tanto, son las diez líneas que conforman los dos pentagramas.

Dentro de los acontecimientos que el yo poético nos ha legado, con el fin de crear ese retrato dinámico y en comunión con la filosofía de Heráclito¹³¹², nos ha hecho revisar y darle un nuevo entendimiento a la filosofía del ser de Parménides¹³¹³, en cuanto que este ser —ahora— no es algo estático, sino que está sujeto a una reformulación y perenne metamorfosis que lo va redefiniendo y ajustando a las circunstancias y las singladuras.

El acercamiento, visto desde este punto de vista, hace que la filosofía de Martin Heidegger¹³¹⁴, la fenomenología del ser y el tiempo, se convierta en uno de los puntos álgidos de la creación literaria, porque, al no ver la realidad como algo absoluto, el yo poético tiene la posibilidad de crear tantos contextos posibles como puntos de vista. De este modo, el escenario, la circunstancia del poeta y su propio ser, se convierten en algo caleidoscópico y enteramente rico por el conjunto de definiciones siempre relativas en movimiento y sumativas.

Además de todo lo expuesto, la riqueza excelsa de este gran poemario viene avalada por su exquisita porosidad con todas las disciplinas y su pertinente puesta en marcha en el “arte facto” del poema, en el que comulgan retórica, etimología, filosofía, ciencias, música, nuestros autores áureos (especialmente Quevedo) y multitud de textos que han fraguado nuestra cultura. No obstante, Cervera Salinas, en “Oblicua”, primer núcleo temático de su alma oblicua, siempre deja que el lector, tras sus versos, pueda respirar el verdor y la esperanza de una vida llena de conocimiento.

Finalmente, nos gustaría recordar aquel verso de *La metamorfosis*, de Ovidio, que decía aquello de “In noua fert animus mutatas dicere formas corpora”¹³¹⁵ (mi intención es hablar de cuerpos transformados en nuevas formas), porque así es como se ha construido este retrato en movimiento del ser en su lucha con el tiempo.

¹³¹² -. *Op. cit.*

¹³¹³ -. *Op. cit.*

¹³¹⁴ -. Martin Heidegger: *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, quinta edición.

¹³¹⁵ -. Vid. Publio Ovidio Nasón: *Metamorfosis*, (vol. I, lib. I-5), texto revisado y traducido por Antonio Ruiz Elvira, editorial CSIC, Madrid, 2002, quinta edición, pág. 6.

También, con el fin de llevar a cabo una comprensión dilucidada del entramado que rige esta obra, hemos de recordar que Vicente Cervera Salinas, además de su labor como hacedor poético, es ensayista, y entre sus obras de este género cabe destacar *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*¹³¹⁶, estudio en el que plasma cómo la poesía y la filosofía nacieron juntas, pero después, con el paso del tiempo, se separaron y discurrieron cada una por caminos diferentes. ¿No será “Oblicua” –o *El alma oblicua* en sí– el reencuentro y conciliación definitivos en la persona de Vicente Cervera de estas premisas?

4.2-. El arte poética de “Gramática” (segundo núcleo temático-compositivo).

4.2.1-. Introducción (aproximación a una definición de gramática).

En un primer momento vamos a rastrear la idea de gramática en la poesía de Vicente Cervera Salinas de acuerdo a lo que enuncia la retórica y la lingüística. Cuando nos enfrentamos al estudio de este segundo núcleo de *El alma oblicua*, “Gramática”, la primera noción que nos visita es la de rectitud o firmeza, porque entendemos la palabra gramática como todo aquel conjunto de reglas y principios tácitos que regulan, de manera no sólo prescriptiva¹³¹⁷, el buen uso de las lenguas, el *ars recte dicendi*. A pesar de todo lo reseñado, debemos profundizar más en la definición de gramática, y buscarle un sentido más legítimo y amoldado a lo que es y representa en la poesía de Vicente Cervera. Para ello, necesitamos vislumbrar a nuestro cantor como alma –condenada a existir bajo los dictámenes que impone el hieratismo de las normas gramaticales– que ansía de una forma (materialización verbal) para realizarse.

Si nos adentramos en la etimología, en la ciencia que se preocupa de hallar el origen y verdad de las palabras, advertiremos que la voz primigenia está en el griego, y que da cuenta de una disciplina mucho más extensa que el acotado y cercenado significado en el que nos centrábamos cuando emprendimos esta labor. En Grecia la

¹³¹⁶ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*, editorial Universidad de Murcia, Murcia, 2007.

¹³¹⁷ -. Vid. la doctrina de las máximas conversacionales de Herbert Paul Grice: “Logic and Conversation” en *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press, Harvard, 1989, págs. 22-40; los trabajos de J. R. Searle: *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge University Press, Cambridge, 1969, págs. 22-29. y John Langshaw Austin: *How to do things with words*, Oxford University Press, Londres, 1962, págs. 1-25.

gramática¹³¹⁸ es el arte o técnica de trabajar con las palabras; por ello, podemos inferir puntos de conexión con la pragmática lingüística: “vamos a hacer cosas con palabras”¹³¹⁹, aunque eso signifique “descrear” la realidad al pasarla por el tamiz del lenguaje, con la finalidad de dar una explicación a todo cuanto soy y engloba mi persona, hecho este que nos lleva al perenne diálogo intertextual que el poeta efectúa con su cultura, en este caso concreto con Claudio Rodríguez y su poema “Don de la ebriedad”¹³²⁰, por ese modo de entender que el lenguaje materializa descreando.

Por consiguiente, el modo en que Cervera Salinas comprende la gramática lo emparenta más con la Gramática Generativa, ya que, a partir de un determinado conjunto de reglas y signos, tiene la libertad de crear un número infinito de mensajes, que vuelan y naufragan entre aquellas personas que han sido agraciadas con la dádiva de saber y poder ver la belleza que hay escondida en el alma de las cosas.

La Gramática Generativa o Transformacional de Noam Chomsky¹³²¹, en plena diatriba con el Distribucionalismo –que sin embargo lleva hasta su extremo–, reprochó a esta escuela de L. Bloomfield¹³²² el partir de un corpus finito de enunciados, y el hecho, asimismo, de que se ciña únicamente a describir sin explicar. El ápice de originalidad de la Gramática Generativa, para poder delimitar los vínculos que posee con la poesía de Cervera, reside en que trata de explicar, con carácter científico, bajo presupuestos de índole lógica y matemática cartesiana, el funcionamiento de las lenguas.

Cervera Salinas, transmigrado en yo poético y en busca de una belleza que le posibilite una explicación, sabe que los patrones que subyacen bajo la lengua están enteramente subordinados a la mecánica de las matemáticas. Para superar los límites establecidos, pautados por estas leyes de naturaleza positiva y meramente material, está el recurso de la poesía, que eleva la gramática a una tercera dimensión en la que hay un

¹³¹⁸ -. Su etimología deriva del griego γραμματικὴ [τέχνη] (*grammatikḗ tékhne*). Carlos García Gual lo explica en la nota editorial como término acuñado por Dionisio de Tracia: *Gramática. Comentarios Antiguos*, introducción, traducción y notas de Vicente Bécares Botas, Gredos, Madrid, 2002, págs. 4-5. También es importante la figura de Apolonio Díscolo, lingüista griego del s. II, ya que se le considera el fundador del estudio metódico de la gramática, al ser autor de varios tratados que dotaron por primera vez a la gramática griega de una base científica; el prestigio de su *Sintaxis* solo se ve superado por la obra de Dionisio de Tracia. Vid. Apolonio Díscolo: *Sintaxis*, Gredos, Madrid, 1987 y también Dionisio de Halicarnaso: *La composición Literaria*, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1983.

¹³¹⁹ -. Vid. John Langshaw Austin: *How to do things with words*, cit.

¹³²⁰ -. Claudio Rodríguez: “Don de la ebriedad” en *Poesía española del siglo XX*, volumen II, edición de José Paulino Ayuso, Castalia, Madrid, 1998, pág. 496

¹³²¹ -. Vid. Noam Chomsky: *Estructuras sintácticas*, Siglo XXI, México, 1975.

¹³²² -. Leonard Bloomfield: *Introduction to the study of language*, Henry Holt, New York, 1914 (reimpresión 1983, John Benjamins).

desprendimiento de lo material y una clara ascensión, mediante la magia de la palabra, al lugar primigenio en el que el alma habitaba.

Hemos tratado de establecer los vínculos que existen entre el arte de hacer cosas con palabras (gramática) y el hacedor, pero también habría que dilucidar la relación existente entre las escuelas lingüísticas de calado psicológico e idealista, y la manera de entender y plasmar el universo poético. Esto le permite dejar la huella de un rostro muy peculiar y distinto, el de Vicente Cervera Salinas en esta cara (Gramática), de este dado cubicado y multiforme, en su búsqueda del conocimiento vía “transracional”.

Por ello, en clara consonancia con lo dicho sobre los manuales de predestinación y comportamiento, la gramática, manual de la lengua y del sistema solidario de signos que rigen sus arbitrios y comportamientos en las líneas que tildan el vacío del folio en blanco, hay que entenderla como un medio de recursos para la expresión del alma del hombre. De ahí se deduce que, si hay un cambio en el entorno, éste va a modificar al alma. Por tanto, esto tendrá su pertinente reflejo en las singladuras de la escritura, porque, como ya señalase el poeta y teórico Carlos Bousoño Prieto¹³²³, el lenguaje literario consiste en encontrar lo psicológicamente inesperado.

Vemos entonces que la praxis y ejercicio la gramática, como ejecución y puesta en funcionamiento de sus pertinentes mecanismos bajo los parámetros de sus reglas, está íntimamente emparentada con la persona que usa ese sistema, con el fin de crear una obra de arte que le dé una explicación a su manera de interactuar y dialogar con el mundo.

También, aunque no forme parte de las teorías psicológicas actuales, entendemos que las ideas que estamos dilucidando nos conducen a la doctrina de William Whitney¹³²⁴, ya que el lenguaje, tal y como lo entiende Vicente Cervera Salinas, no es un hecho meramente natural, sino que se trata de un hecho social e inventado por el hombre para mudar el silencio y poder comunicarse. En el ejercicio y puesta en marcha del proceso comunicativo no todos los seres le dan un uso sincero y beneficioso a este *ars recte dicendi*. También sería importante añadir las hipótesis del habla como actividad porosa e intertextual, porque construimos nuestros diálogos con un mosaico de hablars de otras personas. Es el concepto de polifonía textual.

¹³²³ -. Lo fundamental de su teoría crítica está en *Teoría de la expresión poética*, 2 vols., Gredos, Madrid, 1985, séptima edición; *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Gredos, Madrid, 1981, segunda edición y en *Superrealismo poético simbolización*, Gredos, Madrid, 1979.

¹³²⁴ -. Vid. William Dwight Whitney: *Language and the study of language*, Trübner, London, 1984; *The life and growth of language: an outline of linguistic science*, Appleton and company, University of California Libraries, New York, 1887 <<https://archive.org/details/lifegrowthoflang00whit>> (20-10-2017).

Estamos obligados a hacer memoria y recordar que el uso siempre se anticipa a la norma, y que son todas aquellas personas condenadas a ser diferentes las que posibilitan el rejuvenecimiento de la gramática y su doctrina, porque, el poema, como ya advirtiese Estanislao R. Trives¹³²⁵, es el lugar donde las palabras y la gramática sufren las mayores tensiones que son capaces de soportar. Vemos, entonces, que el esfuerzo individual de creación se transforma, en el mismo momento de su gestación, en el intento de crear un mundo más sincero.

Así que, por un lado, están las ideas de la lingüística de Ferdinand Saussure¹³²⁶ y, por otro lado, de Noam Chomsky¹³²⁷, para dar cuenta de que la gramática es un mundo siempre infinito de posibilidades, aunque signifique materializar las dimensiones de la percepción y del alma. De la misma manera, es posible inferir el entendimiento del lenguaje –siguiendo presupuestos de Coseriu¹³²⁸ y Sapir¹³²⁹– como una actividad creadora, pero bajo las líneas heredadas e individuales de una sociedad. Tampoco podemos dejar en el tintero el lenguaje no verbal, con especial atención al silencio, por ejemplo Paolo Valesio¹³³⁰, como las fases preliminares de otro sistema de comunicación más próximo al alma. El verso y su mecánica como arte de sugerencia está íntimamente emparentado con ello.

También hace uso de las teorías de la pragmática lingüística, pero en un sentido amplio y más allá del que van las definiciones apriorísticas, con el fin de explicar de manera efectiva el papel del sujeto enunciator y creador en el uso del lenguaje, dentro del contexto del poema y de la vida misma.

Si ahora focalizamos esta labor desde la filosofía, al encuadrar a Vicente Cervera Salinas desde el prisma más ajustado que nos lega esta definición aproximativa de gramática, hallamos un punto de análisis de su obra en conjunto desde parámetros que

¹³²⁵ -. Vid. Estanislao Ramón Trives: “Aproximación metateórica a la producción literaria” en *Tránsito*, revista de poesía, Murcia, 1981, págs. 17-23. También, del mismo autor: “El intérprete holístico en el texto poético” en *Investigaciones semióticas III. Retórica y lenguajes. Actas del tercer simposio internacional*, ediciones de la UNED, 1988, Madrid, págs. 307-314; en trabajos anteriores como en Estanislao Ramón Trives: “Lengua y poesía” en *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*, vol. 2, Murcia, 1977, págs. 589-604.

¹³²⁶ -. Vid. Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística general*, con traducción y notas de Amado Alonso, editorial Losada, Buenos Aires, 1945, vigésimocuarta edición <http://fba.unlp.edu.ar/lenguajem/?wpfb_dl=59> (22-10-2017).

¹³²⁷ -. Noam Chomsky: *Estructuras sintácticas*, Siglo XXI, México, 1975, pág. 50.

¹³²⁸ -. Eugenio Coseriu: “Determinación y entorno” en *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Gredos, 1962, Madrid, págs. 282-323.

¹³²⁹ -. Edward Sapir: *El lenguaje: introducción al estudio del habla*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962, pág. 50.

¹³³⁰ -. Vid. Paolo Valesio: *Novantiqua: Rhetorics as Contemporary Theory*, Indiana University Press, Bloomington, 1980; *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Il Mulino, Bologna, 1986.

colocan a esa *res cogitans* en un orbe más humanístico. Sólo aquí en el diálogo de las ciencias converge el neurálgico “arte facto” del poema, para interpretar su realidad que no deja de ser un texto, el discurso de la vida, que, como ya señalase Ortega y Gasset¹³³¹, precisa de una lectura regida por la verticalidad. Recordemos que los problemas entre pensamiento y lenguaje eran ya una de las líneas de investigación a la que los griegos dedicaron su trabajo.

Si partimos de las premisas enunciadas, veremos, tal y como sucedía en “Oblicua”, que *La Biblia*¹³³² también es un manual de gramática prescriptiva, en cuanto que dicta pautas sobre los comportamientos que se esperan de todos aquellos que se proclaman afines a su doctrina. Entonces se prefigura la idea de *La Biblia* como acervo cultural y metafísico que hay que tener presente, pero que cuya naturaleza prescriptiva no debe ser determinante. Al margen de lo anterior, pero emparentado con él, hemos de entender que lo cabalístico se erige como un sistema de perfeccionamiento y de diálogo intercultural, es decir, en realidad es un sistema de voluntad creativa.

No obstante, Vicente Cervera Salidas, médium entre lo humano y lo divino, ser arrojado del paraíso al abismo de la materialidad contextual y frente a la gramática como manual prescriptivo de comportamiento, se erige como seguidor de la filosofía, y por tanto, de todo lo que entraña el buen ejercicio de la libertad en cada caso concreto, más allá de lo que el hábeas de normas impone.

Dentro de este apartado, hemos de hablar de la mitología, espejo renovado en el que vemos nuestros días y nuestra existencia como algo que no hace más que repetirse para paradoja del destino. Así, queda como modelo conductual y como sistema de construcción especular en el arte del descreado.

Viene siendo tónica habitual, en el quehacer poético de Vicente Cervera Salinas, el hecho de crear mestizaje cultural mediante las convergencias. Por ello, dentro de la

¹³³¹ -. Isabel Navas Ocaña: "Sobre equívocos, utopías y corzas: la hermenéutica de Ortega y Gasset" en *Ámbitos. Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, Asociación de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades (A.E.C.S.H.), Córdoba, 2011, n. 25, págs. 57-72, <http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/6636/ambitos_%20n_%2025_6.pdf?sequence=1> (30-08-2016). En este estudio se ofrece una explicación acerca de la distinción orteguiana entre lectura horizontal y lectura vertical, caracterizándose ésta última por el hecho de sumergirse en el abismo de la lectura en tanto que se efectúa inmersión en cada palabra, con el propósito de salir fortalecido una vez que se llegue a la superficie.

¹³³² -. *Op. cit.*

filosofía, recorreremos hitos tan señeros como Heráclito¹³³³, Demócrito¹³³⁴, Platón¹³³⁵, Nietzsche¹³³⁶, Roman Ingarden¹³³⁷, Hans-Georg Gadamer¹³³⁸, Hans Robert Jauss¹³³⁹, Wolfgang Iser¹³⁴⁰, Martín Heidegger¹³⁴¹, Jacques Derridá¹³⁴²... con la intención de explicar un mundo siempre en diacronía y proceso de envejecimiento, donde el intérprete de la realidad tiene mucho que decir y construir.

Si la praxis de esta introducción la hacemos desde lo meramente poético, hablaríamos de la mística y de la ascética como medios para conquistar el paraíso del *verbum* creado, es decir, la luz de la palabra; en segundo lugar, siguiendo los dictados y ambiciones cerverianas, hallaremos la convergencia –siempre reformulada– de los asideros de la raíz y las proyecciones del ala, como lidia constante del ser cual Fray Luis de León¹³⁴³, que desde su posición terrena ambiciona un mundo celeste; en tercer lugar, la concepción y asunción personal de la metamorfosis no sólo contemplada como un proceso de revolución interno, sino también como un proceso epifánico a todos los niveles; en cuarto lugar, la revisión y nuevo tratamiento del arte poética de los creacionistas Vicente Huidobro¹³⁴⁴ y Gerardo Diego¹³⁴⁵, que también confeccionan realidades con palabras,

¹³³³ -. *Op. cit.*

¹³³⁴ -. AA.VV.: *De Tales a Demócrito*, introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé, Alianza, Madrid, 2001, segunda edición ampliada, págs. 274-324; G. S. Kerk y J. E. Raven: *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, cit., págs. 556-592.

¹³³⁵ -. Vid. Platón: *DIÁLOGOS I. Apología, Critón, Eufitrión, Ión, Lisis, Cármides, Hipías Menor, Hipías Mayor, Laque, Protágoras*, introducción general por Emilio Lledó Íñigo, traducción y notas por J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó Ruiz y Carlos García Gual, Gredos, Madrid, 1985, primera edición (Biblioteca Clásica Gredos, 37).

¹³³⁶ -. Vid. Friedrich Wilhelm Nietzsche: “De la visión y el enigma” en *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2003, págs. 134-202.

¹³³⁷ -. Vid. R. Ingarden: *La obra de arte literaria*, Taurus, Universidad Iberoamericana de México, 1998 y R. Ingarden: *La comprensión de la obra de arte literaria*, Taurus–Universidad Iberoamericana de México, 2005, Madrid.

¹³³⁸ -. Vid. Gadamer: *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, con traducción de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1977. Además, sobre la línea hermenéutica cabe destacar trabajos como *Verdad y Método II*, con traducción de Manuel Olasagasti, Sígueme, Salamanca, 2002 y *La dialéctica de Hegel. Cinco ensayos hermenéuticos*, Cátedra, Madrid, 1988.

¹³³⁹ -. Vid. H. R. Jauss: *La historia de la literatura como provocación*, Gredos, Madrid, 2013 y *Caminos de la comprensión*, Antonio Machado, Madrid, 2012.

¹³⁴⁰ -. Vid. W. Iser: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Taurus, Madrid, 1987; “El proceso de lectura: enfoque fenomenológico” en *Estética de la recepción*, Madrid, 1987, pp. 215-243.

¹³⁴¹ -. Vid. Martin Heidegger: *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, quinta edición.

¹³⁴² -. Los títulos que mejor representan la postura de Derrida serían los siguientes: J. Derrida: *De la gramatología*, Siglo XXI, México, 2003, séptima edición; *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Madrid, 1989; *La diseminación*, editorial fundamentos, Madrid, 2007 y *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 2008.

¹³⁴³ -. Fray Luis de León: “Noche serena” en *Poesías*, edición, introducción y notas del Padre Ángel Custodio Vega, Planeta, Barcelona, 1982, págs. 29-32.

¹³⁴⁴ -. *Op. cit.*

¹³⁴⁵ -. Según Arturo del Villar: “Gerardo Diego, poeta creacionista” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 361-362 (julio-agosto 1980), Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, págs. 152-169, la

para crear su propia voz lírica que enuncia su mundo y, finalmente, la asunción intertextual, a modo de juego y de diálogo, de los problemas que Claudio Rodríguez¹³⁴⁶ dejó latentes en su poesía, consciente de que el lenguaje descrea la realidad, para crear otra alterna, con la intención de explicar el duelo del yo con el mundo.

Alrededor de esa ambición certeriana de que todo sea mestizo, convergente, cabalístico y en pleno diálogo recíproco, daremos cabida, en esta acepción más amplia, a toda lo relacionado con la interpretación de textos (hermenéutica), la crítica literaria y, por consiguiente, muchas de las disciplinas que entran dentro de lo que hoy consideramos Filología (por ejemplo, dentro de la Teoría Literaria). Veremos que uno de los asideros principales son las arduas reflexiones que vienen recogidas en el *Ars poética*, de Horacio¹³⁴⁷, como patrones y moldes para hacer una obra más solemne, o bien las teorías del ya citado Carlos Bousoño¹³⁴⁸, para dar cuenta de cómo los estados anímicos, que están regidos por hechos que salen fuera de la normalidad, adquieren una desviación sobre los estándares, con la intención de que lector encuentre lo psicológicamente inesperado y le obligue a reinterpretar la realidad.

Aduciremos una definición de poesía en relación al concepto de gramática y la visión caleidoscópica que hemos legado desde el polimorfismo certeriano: la lírica, por tanto, va encaminada a explicarse –siempre desde el uso que otorga esa mesurada libertad–, a sobreponerse a los límites que los enunciados predicen, y a construir ese nuevo mundo de señas de identidad, que sobreviven en él y que hallan su catarsis en la escritura.

4.2.2-. La gramática y sus usos desde el prisma del demiurgo poético.

El segundo decálogo de la cuadratura del círculo viene prefigurado por el poema “Predicado”¹³⁴⁹, marbete emparentado con la gramática y sus nomenclaturas. El yo

producción que media entre *Imagen. Poemas (1918–1921)*, Gráfica de Ambos Mundos, Madrid, 1922 hasta *Limbo*, Las Palmas de Gran Canaria, El Arca, 1951, pero sobre todo *Manual de espumas*, Cuadernos Literarios (La Lectura), Madrid, 1924; *Biografía incompleta*, con ilustraciones de José Caballero, Cultura Hispánica, Madrid, 1953; *Fábula de Equis y Zeda*, Alcantía, México, 1932 y *Poemas adrede*, Alcantía, México, 1932.

¹³⁴⁶ -. Vid. Claudio Rodríguez: *La otra palabra: escritos en prosa*, edición de Fernando Yubero, Tusquets, Barcelona, 2004.

¹³⁴⁷ -. Vid. Quinto Horacio Flaco: *Arte poética*, edición bilingüe, introducción y notas de Juan Gil, Dykinson, Madrid, 2010

¹³⁴⁸ -. Vid. Carlos Bousoño: *Teoría de la expresión poética*, 2 vols., cit.; *El irracionalismo poético (El símbolo)*, cit.; *Superrealismo poético simbolización*, Gredos, Madrid, 1979.

¹³⁴⁹ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 64. Aparece en la antología que Vicente

poético se sirve del artificio descriptivo del proceso iluminativo de la inspiración con su advenimiento, y de qué modo ésta lo va habitando, para crear esa entelequia que lo ha de explicar en un soporte físico. Es posible inferir una clara conexión con el poema “Don de la ebriedad”, de Claudio Rodríguez¹³⁵⁰, donde la inspiración –como el alma en la filosofía platónica¹³⁵¹– en un proceso de descenso-emersión, ansía una forma en la que encarnarse y, a la vez, “descrearse”, en el proceso constructivo de una nueva realidad que legue una explicación a la existencia del poeta, a través de un uso específico del lenguaje:

A veces, sobre una servilleta;
sobre la hoja amarilla de un camarero,
invariable en su punzada,
viene a socorrerle. Lo escribe:
en un descenso gráfico, la agitación
de lo nombrable, la espesa despedida
de lo incierto [...].¹³⁵²

El yo poético recurre al desdoblamiento de su ser, hecho que posibilita contemplar desde fuera, como si fuese un narrador extradiegético, el proceso de advenimiento de los brotes inspiratorios, para su posterior transfiguración en poema y vida, nueva vida. El proceso iluminativo –previo a la escritura– se describe como un orbe de desasosiego e inquietud, en el que la idea ha de recorrer el camino que media entre dos puntos no siempre equidistantes: el caos previo a su formalización y el orden posterior de la materialización en un nuevo verbo, que condense una definición nueva y ajustada a los planteamientos y fines de la realidad del poeta: “[...] Soberbio, altivo, / magnifico y potente, nada pueden / argüir contra ese viento”¹³⁵³.

Esa “fijación” que el poeta tiene con la escritura no es un tema que aparezca de manera ocasional, sino que emerge en otras criaturas poéticas de este ser plural y polimórfico¹³⁵⁴. El auxilio de los grafemas muta en un soporte que, además de albergar la magia de la palabra y su nuevo mundo conquistado, sirve como medio destinado a

tenía ya gestada, pero no en la de Marina Bianchi y Mario Francesco Benvenuto.

¹³⁵⁰ -. Vid. Claudio Rodríguez: “Don de la ebriedad” en *Antología de la poesía española del siglo XX*, edición de José Paulino Ayuso, volumen II, editorial Castalia, Madrid, 1996, pág. 496.

¹³⁵¹ -. G. M. A. Grube: *El pensamiento de platón*, traducción española de Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 1984, págs. 189 y ss.

¹³⁵² -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 64.

¹³⁵³ -. *Ibidem*.

¹³⁵⁴ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, Verbum, Madrid, 2010.

apagar la llama del desasosiego, y de las ascuas todavía incandescentes del fuego de la creación.

El hecho poemático consiste en la descripción del advenimiento de la inspiración vía retrospectiva y a modo de calas; posteriormente, en un nuevo proceso descriptivo, da cuenta del estado anímico y triunfal en el que el escaldo se halla tras la conquista. El momento extático se transforma en una sensación victoriosa y de gloria, donde el éxtasis de la conquista verbal se convierte en algo que va más allá, porque se está inhalando terreno divino, con el verbo todavía transido de vida y en estado ígneo:

[...] Soberbio, altivo,
magnífico y potente, nada pueden
argüir contra ese viento. Sujeto reina
su reino, y son millones
quienes vuelven su sonrisa
sobre el nuevo predicado
batiente y montaraz.¹³⁵⁵

Desde un punto de vista lingüístico, todo el proceso de pintura con palabras es una revisitación de la secuencia constructiva de la realidad, al modo en el que la formaliza el hacedor poético en sentido platónico y borgesiano, aunque con su pertinente enfoque gramatical.¹³⁵⁶ Partimos de la premisa de que el creador, tal y como es concebido por el cristianismo, no tiene razón de ser en una cosmología como la de Vicente Cervera, ya que crear a partir de la nada es pura falacia. El poeta no pretende “Nullius in verba”, como ya señalase Quinto Horacio¹³⁵⁷.

¹³⁵⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 64.

¹³⁵⁶ -. Jorge Luis Borges: “El hacedor” en *Obras completas. Tomo I*, editorial RBA Coleccionables, Barcelona, 2005, pág. 814.

¹³⁵⁷ -. Abreviado del latín “[...] nullius addictus iurare in uerba magistri, / quo me cumque rapit tempestas, deferor hospes.” (no me vi obligado a jurar por las palabras de maestro alguno, / me dejo llevar como huésped de paso a donde me arrebatara la tempestad), en Giambattista Vico: *Obras. Oraciones inaugurales / La antiquísima sabiduría de los italianos*, con presentación de Emilio Hidalgo-Serna, introducción de José María Sevilla, edición, traducción y notas del latín de F. J. Navarro Gómez, Anthropos, Barcelona, 2002, pág. 264. El texto latino forma parte de Quinto Horacio Flaco: *Epístolas*, Wikisource, sl., sf., Libro I, vv.14-15. <[https://la.wikisource.org/wiki/Epistulae_\(Horatius\)_-_Liber_I](https://la.wikisource.org/wiki/Epistulae_(Horatius)_-_Liber_I)> (20-10-2017)

La creación artística, plenamente entroncada con Borges¹³⁵⁸ y Platón¹³⁵⁹, está estrechamente ligada a la manera en que el Generativismo entiende la “gramática”, ya que, a partir de una serie de elementos finitos y sus adheridas reglas, el sujeto creador, para confeccionar sus productos artísticos, puede dar forma –tiene la capacidad recursiva– a un número infinito de enunciados, así como discriminar los que reúnen las propiedades de gramaticalidad y los que no la poseen. También, a la inversa del proceso, nos permite esta ‘gramática’ entender un número infinito de mensajes, a partir de ese conjunto de signos y reglas, nunca oídos con anterioridad.

La victoria, en el arte de domar y dar forma a las palabras para crear la poesía, es un estadio superior al de la mera posesión de esa gramática, puesto que se le exige al hacedor un uso artístico de un sistema que generalmente se usa para otra cosa más trivial y eficiente. Horacio, en su *Ars poetica*, así lo plasma: “In verbis etiam tenuis cautusque serendis / dixeris egregie, notum si callida verbum / reddiderit iunctura novum.”¹³⁶⁰

La importancia de este poema es crucial, porque en él está el embrión pluripotencial, la macroestructura de su siguiente poemario *Escalada y otros poemas*. Donde quiera que vayamos siempre nos han de seguir nuestros absurdos: las preocupaciones de Vicente Cervera son las mismas, pero lo que llamamos evolución es su asedio desde nuevos prismas y modos diversos a una realidad siempre en movimiento. La escalada también fue un viaje desde un mundo desconcertante hasta la cumbre, en la que el poeta se erige con voz propia. Gonzalo Gómez Montoro advierte este hecho cuando habla de “Ánfora”¹³⁶¹ y la interrelación de este poema con *Escalada y otros poemas*:

Se trata de un poema narrado desde el yo, que describe el paso de la oscuridad (“Caminé entre las tinieblas”) a la consecución de la ansiada ánfora como símbolo de la luz (“descansé sin turbación bajo el ánfora de abiertos labios”), a través de un recorrido homérico lleno de sabiduría. Vicente Cervera, al igual

¹³⁵⁸ -. Jorge Luis Borges: *Obras completas. Tomo I*, RBA Coleccionables-Instituto Cervantes, Barcelona, 2005. Concretamente los hitos más recurrentes de su literatura yo los hallo en *El hacedor*, *El aleph*, *Ficciones* y *Fervor de Buenos aires*.

¹³⁵⁹ -. La Teoría de las Ideas representa el núcleo de la filosofía platónica, el eje a través del cual se articula todo su pensamiento, pero no se encuentra formulada como tal en ninguna de sus obras, sino tratada, desde diferentes aspectos, en varias de sus obras de madurez como “La República”, “Fedón” y “Fedro”. El itinerario más preciso para hallarla sería: *Hipias Mayor*; *Crátilo*; *Banquete*; *Fedón*; *República*; *Fedro*; *Teeteto*; *Parménides*; *El Sofista* y G. M. A. Grube: *El pensamiento de Platón*, cit., págs. 9-18.

¹³⁶⁰ -. Horatius Flaccus, *Ars poetica*, vv. 46-48: “Al unir unas palabras con otras, conviene también ser cuidadoso y diestro, se notará tu elegancia y destreza si la colocación de vocablos comunes y conocidos, te resultase una voz nueva.” <<http://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml>> (24-10-17)

¹³⁶¹ -. Se trata del único poema que se halla albergado en la quinta parte, con nombre homónimo, de *Escalada y otros poemas*.

que José Hierro, llegó “del dolor a la alegría”, si bien su alegría está llena de conocimiento, [...] ¹³⁶²

En el poema “Significantes”¹³⁶³, Vicente Cervera Salinas, transmigrado en yo poético e inmerso en una de las dicotomías de Ferdinand de Saussure (significante / significado)¹³⁶⁴, se aventura en la creación de un texto poético con cierta raigambre argumentativa en la *dispositio*, ya que el primer verso del mismo sería la tesis “Amor reside en lo significantes”¹³⁶⁵, y el poema en sí se convierte en el desarrollo vertebrado de este *topoi*:

Di tono decisamente più confessionale, “Significanti” affronta invece la dicotomia tra scrittura e realtà: l’amore risiede nel momento presente e nella contingenza, le forme osservate in due sono le uniche esistenti e le parole pronunciate dalla persona amata sono le sole che hanno un senso. Quando questa è lontana, la metafora prende il sopravvento, i vocaboli si svuotano e perdono il loro significato, s’instaura il regno del silenzio. ¹³⁶⁶

Dotar de significante a un significado, o la unión de ambos si se quiere, es el medio que el ser humano tiene para establecer vínculos físicos entre el terreno de abstracción y metafísico del pensamiento, y el medio físico en el que de manera coercitiva, al ser desterrado del paraíso, se ve obligado a desarrollar su vida.

Siguiendo las directrices expuestas por E. Coseriu¹³⁶⁷, sabemos que la noción de sistema es algo que no existe, ya que, como afirmaba Manuel Alvar¹³⁶⁸, el concepto que por *lengua* entiende Ferdinand de Saussure¹³⁶⁹ es algo que nadie habla, pero que sirve para mantener cohesionado el *diasistema*.

¹³⁶² -. Gonzalo Gómez Montoro: “Vicente Cervera Salinas. *Escalada y otros poemas*” en *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, vols.7-8, Ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2010, págs. 283-284 <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/112971/107081>> (19-04-2018).

¹³⁶³ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 66. Aparece escogido en ambas antologías.

¹³⁶⁴ -. Vid. Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística general*, con traducción y notas de Amado Alonso, editorial Losada, Buenos Aires, 1945, vigésimocuarta edición, págs. 91 y ss. <http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=59> (7-11-2017).

¹³⁶⁵ -. Ibidem.

¹³⁶⁶ -. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 16.

¹³⁶⁷ -. E. Coseriu: *Lecciones de lingüística general*, Gredos, Madrid, 1981, pág. 306

¹³⁶⁸ -. Manuel Alvar (dir.): *Manual de dialectología hispánica. El español de España*, Ariel, Barcelona, 1999, primera edición, págs. 5-14.

¹³⁶⁹ -. Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística general*, cit., págs. 127 y ss. <http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=59> (22-10-2017).

Coseriu piensa que el lenguaje es una actividad humana universal, pero realizada individualmente bajo los dictámenes de unas costumbres heredadas socialmente. Por tanto, cuando el individuo hace praxis de esta actividad, la noción de *diasistema* se convierte en el punto neurálgico y convergente de tres niveles: los rasgos referentes a la procedencia geográfica del hablante, las características inherentes al sujeto enunciadador y los rasgos relativos a la situación de enunciación. Por consiguiente, quien utiliza el lenguaje –y entendamos significantes como metonimia y medio de corporeidad– lo modela de acuerdo a los sentimientos que en su alma residen:

Amor reside en los significantes.

Lo que escucho es tan solo lo que tú

me expresas: sabe a tu voz, brota

en tu grafía. No hay remisión

posible a otro concepto. [...] ¹³⁷⁰

Si hay algo que define a Vicente Cervera Salinas como poeta es su don, su maestría a la hora de desenvolverse en otra de las dicotomías de Ferdinand de Saussure (sintagma / paradigma)¹³⁷¹. El bardo cantor efectúa una pulcra selección de la palabra en el eje paradigmático, buscando siempre la interrelación del vocablo con las artes y las ciencias. Posteriormente, siguiendo el mismo *modus operandi*, efectúa una sabia y muy ajustada combinatoria, tanto en la línea de construcción formal, como en la disposición y distribución semántica del poema. Por ello, cuando tratamos de dilucidar por qué el amor reside en los significantes, en la corporeidad de lo abstracto¹³⁷², debemos pensar que esa magia viene únicamente avalada por la persona que utiliza el lenguaje para crear con ella, si cabe, más amor.

Cervera Salinas tiene una voz especial porque habita la palabra, la cala de los sentimientos que pueblan su alma, y hay un deseo de materializarse en ella para sobrevivir en un mundo en descomposición. El uso y la selección del verbo es el mecanismo que va a definir a un ser como poeta. No es este un hecho que aparezca únicamente en la poesía cerveriana, pero sí que hay una magia en el rito que hace el vate del vocablo, de su pureza y de su precisión.

¹³⁷⁰ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 66.

¹³⁷¹ -. Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística general*, cit., págs. 92-104. <http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=59> (22-10-2017).

¹³⁷² -. Juan José Domechina: *La corporeidad de lo abstracto*, Renacimiento, Madrid, 1929.

Horacio, en su *Epístola a los Pisones o Ars poetica*, advierte, aunque más focalizado en la dicotomía saussurena de sincronía / diacronía¹³⁷³, sobre cómo el uso se convierte en la balanza selectiva de las palabras que han de vivir y de morir. En Cervera Salinas, el enfoque iría más bien orientado a la dicotomía sintagma / paradigma: “Multa renascentur, quae iam cecidere, cadentque / quae nunc sunt in honore vocabula, si volet usus, / quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi”.¹³⁷⁴

Siguiendo los acertados parámetros de la Estilística, que dictan que a un estado psicológico fuera de la normalidad le corresponde una expresión en la que el lector encuentra lo psicológicamente inesperado, advertiremos de que no se trata de propiedades exclusivas del lenguaje literario, sino que hay un mayor número de estas desviaciones en este sistema propio de la literatura. Por ello, los significantes que el yo poético ha seleccionado en la cadena sintagmática, con el fin de dar la necesaria y auxiliadora corporeidad a su alma, están cimentados con amor, porque quien los utiliza ha impreso en ellos su conciliación con la vida y el cosmos.

A pesar de lo reseñado, cuando se somete y se contempla la creación desde la desvencijada y siempre cuadriculada matemática del idioma (gramática), las huellas del sujeto se desdibujan, y los límites bien definidos entre palabra y objeto pierden la magia asociativa de la que los había dotado la metáfora. Así es como caen en una sórdida rutina que surge de todo lo que se trata de explicar vía racional, vía manual de gramática: hay un algo suprasensible que late en el arte poética de cada poeta en concreto. Eso es lo que reclama nuestro hacedor.

La logomaquia cerveriana se manifiesta como el arte de atisbar la quimera de un significativo y disponerlo en una secuencia que se erija como algo diferente, y que dé

¹³⁷³ -. Ferdinand de Saussure: *Curso de lingüística general*, cit., págs. 142-146. <http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=59> (22-10-2017)

¹³⁷⁴ -. Horatius Flaccus: *Ars poetica*, The Latin Library, sl., sf., vv. 70-72: “Renacerán muchas palabras que ya se habían perdido y caerán en olvido voces que hoy gozan de prestigio, si es que lo quiere el uso, que es verdadero árbitro y ley y la norma del lenguaje.” Traducción de “Multa renascentur quae iam cecidere, cadentque / quae nunc sunt in honore uocabula, si uolet usus, / quem penes arbitrium est et ius et norma loquendi.” <<http://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml>> (13.10.2017); Horacio: “*Arte poética*” de Horacio o “*Epístola a los Pisones*”, traducida en verso castellano, con traducción de Tomás de Iriarte, Biblioteca Nacional, Madrid, 2008, págs. 10 y 11; se plantea como un facsímil con reproducción digital a partir de la edición de *Colección de Obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte. Tomo IV*, Madrid, en la Imp. Real, 1805 <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-poetica-de-horacio-o-epistola-a-los-pisones-traducida-en-verso-castellano--0/html/002ee17a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_73.html> (13-10-2017).

respuesta a las aporías del ser en este *aliquid stat pro aliquo*¹³⁷⁵, es decir, en este sistema de representación (lenguaje) que remite a algo que el mismo no es.

Pero “Significantes” no es un poema que se quede varado aquí, sino que la temática que aborda es de una índole mestiza y multicultural, ya que trata la problemática de la otredad. El diálogo con la alteridad viene avalado por el hecho de que el significado referencial, al que las palabras nos envían –cuando dos seres las emparejen y crucen fruto de su medurado amor que se procesan y que les practican– tiene la magia de ser único. No se volverá a dar esa intersección de planos y realidades al respirar la magia poética.

El lenguaje es un instrumento de enriquecimiento perpetuo: de manera continua nos estamos acercando al otro, para alejarnos de nosotros mismos, e ir metamorfoseándonos perpetuamente en la búsqueda de esa definición e imagen que legamos a los otros de manera siempre aproximativa. Así, un objeto despojado de su referente está condenado al destierro de la vida terrena y a su “almicidio”. También cuando este sistema de medios, que llamamos lenguaje, es estudiado desde una perspectiva puramente racional, como por ejemplo la gramática, se produce la desolación de la quimera¹³⁷⁶ y la magia comienza su proceso conclusivo:

[...] Los objetos
que no tocas, pierden brillo y densidad,
nada indican. La memoria es carne, y
la apariencia, realidad. Mas cuando
el signo que es metáfora recupera
su articulación, algo
comienza a expirar. Surge, hostil
el reino de los ruidos.
Y todo grita su silencio
y todo vuelve al sinsentido.¹³⁷⁷

¹³⁷⁵ -. Umberto Eco: “Sobre Semiótica y Pragmatismo” en *Revista Observaciones filosóficas*, n. 4, traducción exclusiva para *Observaciones Filosóficas* del Dr. Daniel López Salort, UCM, Madrid, 2007 <<http://www.observacionesfilosoficas.net/umbertoeco.html>> (13-10-2017), aunque originariamente publicada en Chon-Min Hong, David Lurie y Jiro Tanaka (autores de la entrevista), con título homónimo, en *The Harvard Review of Philosophy*, Harvard University, Primavera 1993, Cambridge (Massachusetts).

¹³⁷⁶ -. Luis Cernuda: “XI. Desolación de la quimera” en *Obras completas I*, RBA-Instituto Cervantes, Barcelona, 2005, págs. 489-546.

¹³⁷⁷ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 68.

La disposición paralelística refuerza la tesis y erige un texto con cierto tono de doctrina autoritaria, en donde mana la sensación de que no hay posibilidad para la réplica. Está hecho *ex cathedra*.

En el texto el “El nombre eterno”¹³⁷⁸, Cervera Salinas ha sabido crear hábilmente una continuidad temática con el poema anterior “Significantes”, pero con derivaciones, que hacen que el *topoi* o idea se presente como algo novedoso, porque ahora se centra en el uso que del sistema hacen determinados individuos para fines muy concretos y no siempre dotados de bondad.

Sin embargo, en este texto lírico hay un paralelismo con el mito de Orfeo¹³⁷⁹, pero también hay una línea de fuga con respecto a él. Las mujeres tracias, según una leyenda, asesinaron al vate, y aquí Orfeo parece querer desligarse de su pasado amoroso, que más bien le ocasiona sinsabores.

Dentro del gran universo paradigmático que forma el léxico de una lengua, siempre hay determinados *verba* que poseen, en su seno inhóspito, la ingrata virtud de rememorar, en presente y presentido, aquello que uno había pautado que debía de pertenecer al olvido. Es la problemática de la palabra como corona de espinas.

En “Significantes” hallábamos un poema metapoético, donde oteamos cómo el hacedor infundía su amor en la selección de las palabras y en su posterior *dispositio*, según los dictados de un alma limpia; en “El nombre eterno” determinados sujetos enunciadores, que circundan al poeta, materializan en el verbo sus fobias: la palabra se convierte en un instrumento de tortura hacia el escaldo, porque los actantes que están actualizando el lenguaje están habitados por el odio, u otro tipo de sentimientos innobles.

El texto, narrativamente concebido *in medias res*, plantea la llegada de las mujeres tracias, con el fin de aniquilar al poeta su don, su manera de contemplar poéticamente el mundo. La selección del léxico, especialmente de los adjetivos, remite al sufrimiento, puesto que tanto las varas, como las antorchas, como los filos... son instrumentos a los que se les podría haber dado un uso diferente, pero las féminas tracias vienen dispuestas a agravar el dolor del rapsoda, con el fin de hurtarle vida. Sería importante recordar que Espartaco fue un esclavo tracio, que los tracios hablaban la misma lengua, pero con diversos dialectos y se podía entender que dentro de la cultura oral (leyendas y mitos) está el orfismo tracio (teorías de la inmortalidad del alma) y que, finalmente, Orfeo también era tracio:

¹³⁷⁸ -. *Ibíd.*, pág. 70.

¹³⁷⁹ -. Robert Graves: *Los mitos griegos*, Ariel, Barcelona, 2003, undécima edición, pág. 51.

Por aquí llegan. Las mujeres
tracias, dispuestas a cobrarse
mi mirada. Provistas de varas
espinosas, de filos y de antorchas.
Resueltas a agravar mi dolor,
la afrenta, la herida de esa
eterna ausencia que ahora soy.¹³⁸⁰

Especialmente en los dos últimos versos citados, asistimos a la definición del yo, que lógicamente hace referencia a un hecho del pretérito que en el ahora presente se rememora, y que ha matizado su ser actual, porque ha influido en su proceso constructivo y definitorio. Sin embargo, ¿es acaso el nombre de su amor ese sustantivo eterno que ha quedado engastado en las galerías del alma? La definición queda fraguada como la idea de un oasis en un desierto de almas.

A lo largo del poema, mediante el sujeto elíptico, se sigue haciendo referencia, a través de un detallado y muy poético proceso descriptivo, a las acciones que estas mujeres ejecutan sobre nuestro vate y cómo se alegran de su desdicha. Ellas, mediante el pronombre (mecanismo gongorino de alusión elusiva) y unidas bajo los parámetros prescriptivos que dicta la gramática del odio, usan la lengua como sistema de medios destinado a convertir al escaldo en un ser anatematizado. El fin e impronta es excomulgarlo de ese mundo suprasensible, que ha conquistado con el uso de la palabra y que ahora se revela como un instrumento de tortura. El yo poético clarifica que en todo momento ha sido consciente de todo este proceso inquisidor que han ejecutado en su contra:

Las he escuchado, invisibles
en las horas donde el sol declina
su tarea, murmurar conjuros,
amenazas. Se inclinaban en la
rama que ayer me laceró,
mientras tañía mi carne
desnuda. Se enredaban en las algas

¹³⁸⁰ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 70.

que rodeaban mi tobillo,
simulando la codicia del agua
al hundir al que nada. [...] ¹³⁸¹

Con la lengua convertida en instrumento metálico y arma para mermar la vida y causar el dolor, ellas, siempre ellas –y por extensión vía poema el lector–, se han convertido en espectadores de esta afrenta-procesión del yo poético. Cervera Salinas, en una clara actitud estoica, prefiere no entrar en este juego tenebrista, donde quedan muy bien retratadas éstas, que ansían la venganza, y él que, por el contrario, permanece poblado por esa eterna ausencia. No obstante, ha sabido utilizar el texto como una propia catarsis para purificar su alma oblicua.

Posteriormente, con el fin de ir alternando la acción, aunque sea puramente descriptiva, con la pertinente y muy mesurada reflexión que de estos hechos se ha de ejecutar, el yo poético aprovecha la ocasión, con denuedo y mucho acierto, para forjar un *flash-back*. Éste remite al génesis del poema y lo intercala con un cruce de actitudes, que fructíferamente han de ser los nuevos peldaños que confeccionarán la imagen que lo definirá a él y a ellas. Por ello, recurre de nuevo al uso del sujeto omitido:

[...] Y también
en el rugido amenazante del gato
montés, la noche de color turquesa en que
holgué con el muchacho de los ojos
de arcilla. Hoy no adoptan
formas insinuantes. Escucho
las hojas, por donde clavan el odio
y la condena. Están decididas. ¹³⁸²

Siguiendo la misma tónica constructiva, en el que el punto angular es el desarrollo de ese triángulo, Cervera Salinas insiste en sus sentimientos emergentes y el efecto que provoca el anatema de ellas respecto a él. Se sirve y apoya en la astrología, para dar cuenta de cómo esas amargas sensaciones, a pesar de una actitud de entereza, lo van minando y desterrándolo de la conquista del paraíso vía verbal; ellas no descansan nunca, y siempre

¹³⁸¹ -. Ibídem.

¹³⁸² -. Ibíd., pág. 72.

están urdiendo para tejer la tela de araña que deje cegado e inoperativo al vate cantor. Así es como los sentimientos emanados de la creación se ven sujetos a los vaivenes fluctuantes que provoca la tristeza:

El fuego que caldea esta noche
de Orión confirma el sobresalto
de mis himnos. No he de
cantar ya nunca más: las
tórtolas, los mirlos, las alondras,
dejarán de acompañarme, y vendrán
a perseguirme las crispadas
melenas de látigo voraz,
sus ojos de espesuras. [...] ¹³⁸³

En el fragmento citado, hace referencia al sentir poético que va a perder, y vía metonímica da cuenta de una serie de elementos literarios que están en su poética y que pueden desaparecer por la presencia de ese reiterativo “ellas”.

En los versos que siguen, en cambio, habla del canto, aunque lo hace con el verbo “rasgaré”, que también tiene el significado de ejecutar varias cuerdas de una guitarra a un mismo tiempo, para nuevamente, como si se tratase de un *flash-back*, rememorar la génesis de este texto: tratar la temática de la pérdida de la amada y la elegía perpetua que de este hecho se ha derivado en multitud de formas, ya no sólo vitales, sino también literarias.

Así es como de nuevo el pretérito es metamorfoseado en este presente siempre en construcción, donde el amor –y su posterior reflexión– han ido siempre de la mano con la creación literaria, ya que ése es el camino de regreso que un Orfeo, como el propio yo poético, ha tenido que emprender hasta llegar a su Ítaca, con las naves perdidas, pero con la satisfacción de estar de vuelta:

[...] Ya no
rasgaré, cuando la luz se funde,
en torbellino malva, la elegía
por la hembra que perdí. Los

¹³⁸³ -. Ibídem.

ópalos del césped que me acoge
recobrarán el azabache
de aquel camino que en día
aciago transitamos ella y yo. Sinuoso,
serpentino, curvado como el vientre
de mi amada, pero duro
y lacerante. Los rumores de
las piedras que habrán de punzar
mi piel anaranjada son como
aquellas que rodaban al regreso,
y que mis cuerdas no supieron
ocultar bajo la lira. [...] ¹³⁸⁴

A lo largo del desarrollo argumental de este poema, en los intersticios que van quedando latentes entre gramática y usos, hemos ido asistiendo a diversas calas en el pasado. Éstas son las que han fraguado esta situación álgida –en este presente– siempre en un proceso de creación / descomposición. También hemos sido testigos de los momentos ungidos de amor.

De ese hecho poético concreto se derivan las dos definiciones comportamentales del ser en este triángulo de actitudes y actividades: la del vate, sumido en un estoicismo, y apostando por la búsqueda de su definición inicial, como hacedor que da forma a la maltrecha gramática en un mundo de formas, y la de ellas, por el contrario, tratando de aniquilar la fuente que necesariamente pone en marcha el ejercicio de la gramática (la inspiración). El yo poético dirime cómo el canto se va transformando en sórdida letanía por el miedo y pérdida de ese manantial de sensaciones –no sólo físicas- llamado otredad. Se produce, en esta intersección, un desdoblamiento especular en el que el yo poético se contempla en el propio texto transmigrado en un apelado Orfeo, en el que ve su propia condena: la de andar siempre junto a la presencia de la ausencia de la amada (Síndrome de Beatriz): ¹³⁸⁵

[...] Reconozco
el resonar del corazón en la angostura.

¹³⁸⁴ -. *Ibíd.*, pág. 74.

¹³⁸⁵ -. Vicente Cervera Salinas tiene una obra dedicada al estudio de este fenómeno en la literatura hispanoamericana: *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*, ediciones de Iberoamericana, Madrid, 2006 (serie A: Historia y crítica de la literatura).

Reconozco que mi vista se apartó
de lo inmediato. Tropecé, y fue
el aviso del castigo que ahora
llega: tu música, Orfeo, se enturbió
cuando supiste que andarías
con ella para siempre. Un miedo
arcano a ser sólo una parte
de ti mismo arrasó todo tu canto
y tu espalda se curvó en la torsión
definitiva. Fuiste un giro [...].¹³⁸⁶

Con ese “fuiste un giro”, trasvasadas las fronteras del *hic et nunc* propias de cualquier otro sistema de comunicación, empezó el rapsoda su propia metamorfosis, que lo ha arrojado hasta el “arte facto” poema actual. A continuación, el hacedor describe, mínimamente, el proceso en el que la forma va mudando para ser habitada por otra morfología. En los últimos y vaticinadores versos del poema, regresa al uso del sujeto elíptico (ellas), para insistir en la ferviente actividad belicosa, sumiendo el referente concreto en una mayor ambigüedad. El nombre eterno sume al poeta en un perenne estado de sufrimiento en cada latido y respiración. La actitud de nuestro cantor bien pudiera estar cifrada en la actitud ética de que no se puede cambiar el pasado, pero sí prever el futuro:

[...] Sus formas,
entonces, se nublaron, y hubo una brisa,
un resplandor, un arpegio, donde
hasta entonces residía una mujer:
esa sola criatura. Decididas
están a reparar el daño. A grabar,
con estilete pétreo y en grafías
encarnadas, el nombre eterno.
La palabra cuyo olvido me desgarró
y me lapida¹³⁸⁷.

¹³⁸⁶ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 76.

¹³⁸⁷ -. *Ibíd.*

La *res cogitans*, en el poema “La metamorfosis”,¹³⁸⁸ plantea que toda vida que se precie de ser digna necesita de una rotunda anagnórisis, de una purgación de ánimos que la incardine hacia la verdad en esa noche también oscura del alma. Para la confección y puesta a punto de esta arquitectura textual tan peculiar, el yo poético ha optado por el tópico de avisos para navegantes existenciales, con el didactismo propio del ensayo y la experiencia de quien ya ha pasado esos umbrales. También recurre al planteamiento místico, que va desde la contradicción dicotómica inicial hasta la elección y semántica de las palabras, puesto que han bajado aladas del cielo para ser dotadas del artificio de la corporeidad:

¿Cómo un jamás en un siempre
se transforma? Escucha con
el alma presta al encuentro,
y los sentidos afinados te habrán
de dibujar otros caminos,
que tu mente, endurecida por
la angustia, ensombrecía. No son
llanos y, tal vez, alguna espina
te lacere. [...] ¹³⁸⁹

Cervera Salinas vislumbra el proceso místico como si se tratase de un transcurso ensayístico, ya que, frente a la postura del hombre medieval, que pensaba que no merecía la pena pensar si no es para llegar a un fin (tesis), el hombre moderno entiende que lo importante es el hecho de pensar en sí, independientemente de que alcancemos una meta determinada. El yo poético rinde culto a D. Quijote, paradigma y modelo de héroe ensayístico, y también revisita la tradición literaria en la que anda inmerso para actualizarla de una forma novedosa en el tratamiento, es decir, la mística como modelo ensayístico.

Los versos van describiendo, como si se tratase de un manual prescriptivo o de una gramática, la manera en la que debes obrar para conseguir esta perfección, al tiempo que emprendes la escalada –previa ascética– a ese otro mundo –menos imperfecto– por su abstracción respecto al presente. Para que el lector no se vea agobiado por la

¹³⁸⁸ -. *Ibid.*, pág. 78. Aparece en la antología de Vicente Cervera, pero no en la de Marina Bianchi y Mario Francesco Benvenuto.

¹³⁸⁹ -. *Ibidem*.

prescripción de la norma, Cervera Salinas ha optado por la apelación a modo de consejo, con el fin de que el sujeto lector no sienta asediada su libertad de elección. Nos habla el bardo cantor desde su experiencia por estos lares:

[...] sorbe el jugo
de la sangre que resbala, tal un
néctar de jazmines y ambrosía,
y obedece sus instintos; desatiende
toda queja del furtivo cazador
que te confunda. Y prosigue
el arrebató. Nunca reces
como el ave de rapiña;
cuando el canto desfallezca,
aprieta el paso, discrimina
-no seas necio- entre el descanso
y la opulencia, y no pretendas
alcanzar otra guirnalda
que la tuya, que te espera¹³⁹⁰.

El programa que plantea el yo poético no sólo lleva a nuevas vías de conocimiento, sino que posibilita la existencia de una realidad alterna más allá de la propia superficialidad; para ello, como si se tratase de la mística, hay que seguir también una serie de pasos: la vía purgativa, la vía iluminativa y la vía unitiva, resultado final de todo este proceso ascensional y en movimiento. Entonces, ya desligado de las ataduras, debes beber el jugo, porque de la sangre mana la vida y podrás alimentarte de ella.

Asimismo, existe la necesidad de plantear un nuevo objetivo para poner en marcha este conjunto de secuencias: incluso podríamos equiparar este proceso al hecho constructivo mismo del poema, porque la mujer, al igual que Dios y el poeta como hacedor –en sentido de demiurgo que construye teniendo como modelo una gramática–, tiene la capacidad de crear (*poiesis*). Entonces el enunciador (yo poético), mediante la actualización de la gramática, diseña, siguiendo los planteamientos de J. Kristeva¹³⁹¹, un genotexto poético (en el nivel constructivo) y un fenotexto (en el nivel físico), como la vida que se gesta dentro y se ha de desenvolver en el exterior.

¹³⁹⁰ -. Ibid., cit., págs. 78 y 80.

¹³⁹¹ -. Vid. Julia Kristeva: *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos, 1978, págs. 239-240.

El escaldo, héroe después de la exitosa cruzada que ha lidiado con la razón, aconseja al lector –mediante una siempre latente y mantenida comunicación osmótica– y espera de él, como en la pragmática lingüística, una respuesta perlocutiva derivada de sus actos ilocutivos. Se trata de un lector cómplice que ha de cooperar con él como preludiaba Umberto Eco¹³⁹² en *Lector in fabula*.

Posteriormente, en un momento postclímax de esta noche oscura del alma, el yo poético despliega un planteamiento moral que redundará en la construcción de su definición. Por ello, hay una clara necesidad, casi coercitiva, de atender al otro y de ir preparando precisamente el mañana, el futuro que siempre se ha de construir en presente. Por consiguiente, existe en este texto una observación del tiempo como un hecho vacilante, como clepsidras dubitativas, que se ha de aprovechar para ir cimentado y edificando nuestra guarida contra él. Es nuestra lucha, es nuestro camino de perfección o hacia la perfección. También, al mismo tiempo, el vate insta al lector a dar luz a su *modus vivendi* desde lo más dentro del ser:

En la calma de la noche, atiende
al peregrino con el pan de tus
alforjas, siempre llenas de semillas,
recogidas en la senda. Con el tuétano
solar, construye firme tu morada:
aún no es tarde. Los minutos
se entretienen, agitados por los otros,
y podrás aprovechar su confusión
para elevar, piedra a piedra,
esos muros que resguardan tus alcobas.¹³⁹³

Este camino que lleva hacia la anhelada perfección ha de recorrerse en soledad, porque ésta se erige como un proceso depurativo de los acontecimientos, y permite mantener un nivel de consciencia discriminativa superlativo. Además, en plena relación con la mística, si hablamos de despojarnos de las ataduras, no podemos efectuar ese camino en compañía que propicia distracción y demora en los pasos a dar. Sólo así el que es capaz de trazar sus pasos de manera cabalística –en el presente en movimiento– será

¹³⁹² -. Umberto Eco: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, traducción de Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona, 1993, págs. 73-95.

¹³⁹³ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 82.

ungido, en el mañana, por la belleza de la tierra y de la fuente. Irremediablemente remiten a la pertinaz espera de la rogada inspiración, y al advenimiento de la auto-metamorfosis como coronación del proceso místico en su fase unitiva, en el que uno deja de ser yo para ser otro:

[...] Soledades
vespertinas crecerán para ofrecerte
el don de la prudencia:
no consientas ahuyentarlas. Beberás
de una fontana que los hoyos de la
tierra reservan al paciente,
y curtirás la mano con el pleito
del nogal. Frecuentarás los calendarios
de la luz. Los pájaros errantes
bordarán, sonoros, los relojes,
y crecerás sin abandono
ni estulticia. Deja que los números
te hablen, y reconoce en la mujer
la inspiración de tus entrañas¹³⁹⁴.

Una vez que ya ha oído y sentido la luz, que ha conocido la verdad, que ha completado las impositivas fases de la cadena mística, entonces empezará a darle un verdadero sentido al tiempo, y sólo así gobernará de manera efectiva su vida. Por ello, la matemática fatal del tiempo adquiere un sentido pleno y congruente, donde los hechos simpatizan con las fechas. De este modo, mientras que lo que te rodea sigue el proceso de todo lo caduco, el lector se alza con el poeta en un crecimiento interior y verdadero: el crecimiento vital del alma.

Finalmente, efectuado este proceso catártico y de purgación (donde la memoria cobra una vigencia en el presente) surge y empieza a aflorar la madurez, fruto del proceso último de metamorfosis del propio ser, que es la prenda que nos debe de arropar. Esta última reflexión, como si se tratase de la misma madurez, aparece remarcada en el poema por la disposición formal de un intersticio, de un momento de nihilismo. Entonces, cuando ha podido dotar a las cosas de su recta y legítima ubicuidad, ese jamás simplemente cae,

¹³⁹⁴ -. Ibídem.

se desmorona, porque ha hecho la correcta hermenéutica de todo cuanto le rodea y le ha otorgado su pertinente lógica.

Para terminar, y hacer balance y síntesis de este poema, nos gustaría acabar con una frase de Brías de Priene, que viene a decir que el verdadero sabio es aquél que lleva todo con él, pero en su interior: “Omnia mea mecum porto”¹³⁹⁵:

Así, fortalecido
por el viento de lo arcano,
los perceptos y preceptos desoirán
todo acecho del jamás, conocido
en otro tiempo de amenazas.
Y la hora, que antes fue
inminencia postergada, será,
al fin, el cuerpo que te habita
y que siempre te acompaña.¹³⁹⁶

En “Antes de Nada”¹³⁹⁷, el vate cantor describe cómo se van gestando, en su alma, las sensaciones contradictorias antes de entregarse al momento estelar de la comunicación no verbal: el beso. Plenamente entroncado con el sustrato cultural del que el escaldo también forma parte, Cervera Salinas recurre al *topoi* de la mirada como diálogo de amor. La contemplación se convierte, siguiendo la puesta en práctica de la conquista de la otredad, en un diálogo de miradas, en el que el aedo logra reencontrarse con su otro yo, con el fin de autocompletarse plenamente:

Miras desde tu altivo siempre
corriendo sobre el murmullo
veloz, y me atraviesa en este día
inesperado la sorpresa y el ardiente
desafío de habitarte, como el mar
sobre la arena. [...].¹³⁹⁸

¹³⁹⁵ -. Traducción: “Todo lo mío lo llevo conmigo”. Frase de Bías de Priene (Siglo VI a. C.) que pronunció con motivo de la huida de la ciudad, cuando eran asediados por Ciro y un ciudadano le preguntó que si no se llevaba nada. La cita queda recogida en Diógenes Laercio: *Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres*, traducción, introducción y notas de Carlos García Gual, Alianza, Madrid, 2007, I, págs. 82-88.

¹³⁹⁶ -. Vicente Cervera Salinas, *El alma oblicua*, cit., págs 82 y 84.

¹³⁹⁷ -. *Ibíd.*, pág. 86.

¹³⁹⁸ -. *Ibíd.*

Tal vez lo más importante de este texto poético sea el análisis, mediante un riguroso proceso descriptivo, de las sensaciones de naturaleza contradictoria que van habitando al poeta hasta lanzarse a la conquista de la otredad, por ejemplo: la sorpresa, el ardiente deseo, el presagio de algo incierto...

Más adelante hay una clara intertextualidad con el cómico Terencio –o con Unamuno¹³⁹⁹ si se quiere en su posterior paráfrasis-, porque precisamente ese ámbito de vagabundeo forma parte de lo humano: “Homo sum; nihil humani a me alienum puto”¹⁴⁰⁰. Cervera Salinas la utiliza para dar debida cuenta del proceso de enfrentamiento entre el *ontos* y el *logos*:

Nada humano, dice
sentencioso el sabio adagio,
se hace extraño a mi razón
ni le es ajeno al sentimiento.¹⁴⁰¹

El amor –entendido en los términos en que el yo poético ha querido forjar el poema– es un proceso que ha de conjugar dos fuerzas distintas, que se han de acoplar a una misma melodía, como la línea de acordes y la puramente melódica (por ejemplo, un paso se transforma en un vendaval y crea miedo por ver en él el abismo). De igual modo, esa conquista de la otredad se convierte en la válvula de escape de este mundo vano hacia esa reluciente madrugada prometida, donde el vate plantea y expone sus reticencias y vislumbra posibles consecuencias. Asistimos, también, al espectáculo verbal en el que las palabras –su dicción– van siendo apagadas como ascuas que naufragan en agua por el choque con el otro ser. Así es como en el beso todas las respuestas, como dijese Rafael Alberti¹⁴⁰², se vuelven pregunta:

Un paso tuyo se avecina en vendaval

¹³⁹⁹ -. Miguel de Unamuno: *Narrativa completa. Tomo I*, RBA-Instituto Cervantes, Barcelona, 2005. Hago referencia a la parte en la que Augusto Pérez va exponiendo el mismo problema de manera sistemática en la novela *Niebla*, págs. 619-815.

¹⁴⁰⁰ -. Traducción: “Soy humano y nada humano me es ajeno” (acto I, escena 1, verso 77), por boca de Cremes, un esclavo, en Terencio: *Heauton Timoroumenos (El atormentador de sí mismo)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1960, pág. 12.

¹⁴⁰¹ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 86.

¹⁴⁰² -. Rafael Alberti: “Retornos del amor en una noche de verano” en *Retornos de lo vivo lejano*, Club internacional del libro-Universidad de Alcalá, Madrid, 1997, págs. 65 y 66.

y ya presumo esa promesa de volar
que dejará ficticias alas en despojo.
El instante que posabas tu furtiva
aparición sobre la incauta comisura
que hacia ti se pronunciaba, articulada
en el deseo. Antes de nada es este beso
que concluye al comenzar. [...].¹⁴⁰³

Sería muy importante recordar que el yo poético se ha servido para su confección de la retórica del cine. Pensemos que Vicente Cervera Salinas, además de doctor en Filología Hispánica, también se licenció en Cine en la Universidad de Valladolid. Por ello, es importante, cuando se ejecute la labor lectora sobre el poema, prestar atención a las imágenes cinematográficas que posee.

Cuando nuestro bardo cantor calibra con justa referencia la desarmada voluntad, está dando cuenta de ese hacer sin querer, de ese punto en el que la pasión arrastra al ser a fundirse con otro ser. Se trata, por ende, del punto álgido en el que la parte racional sucumbe ante el deseo, porque este se convierte en auriga y maniobra por ella. Sin embargo, hay un punto nihilista, como ya ocurría en otros poemas, en este proceso de repentino desprendimiento. La unión, mediante un proceso metafórico, se consuma con el mar (poeta) que cubre la salada arena (otro) para transformarse en su propia otredad (amado espejo):

[...] en esta ráfaga
fatal, es esta desarmada voluntad
que solo ansía desprenderse
de todo cuando fuera preferido y esperado
antes de esta nada que nos sume.
De esta antigua convicción
que todo humano al fin hereda
cubriéndote de mar, salada arena,
amado espejo.¹⁴⁰⁴

¹⁴⁰³ -. Ibid., págs. 86 y 88.

¹⁴⁰⁴ -. Ibid., pág. 88.

Finalmente, en esta pugna de sentimientos contradictorios, el yo poético se deja arrastrar por sus impulsos y vence; es decir, la parte sentimental izó la bandera de la victoria soterrando a la parte racional. Surge así el misterio de lo incierto, de obrar sin unas reglas que imponga una gramática, surge la aventura ensayística de explorar lo desconocido, para concluir en un beso lento y final (hecho al estilo de Gerardo Diego¹⁴⁰⁵ y Vicente Huidobro¹⁴⁰⁶), cuya misión es la de acallar todos los silencios y aniquilar el tiempo mismo:

[...] Y me confío a su pasión,
a su heredad. Y doy mi paso
hermosamente incierto.
Y te refugio y te confiero mi más íntima
renuncia a todo cuanto no sea
la promesa y el augurio de este beso
que detuvo tu murmullo y vendaval
y se hizo lento.
Bellísimamente lento.¹⁴⁰⁷

Continúa el hacedor su andadura con el poema “Al que quedó”¹⁴⁰⁸. En este texto encontramos un ideario de sensaciones, de naturaleza miscelánea, del que queda en la partida y del que inevitablemente no se acaba de ir del todo. Así, el que marcha no se termina de ir y, sin embargo, se lleva consigo la amarga sensación de un encuentro a deshora y el triste capítulo de despedidas. Se le exige, al que se va, un proceso de reacople lógico, de ubicar esas sensaciones en el que queda y que, asimismo, no está. Hay una especie de crítica hacia esta involución personificada con el nomadismo:

Siempre hay alguien que se va.
Acarrea el peso de un encuentro
a deshora y, sin gemir, despide
las distancias, desgranando afueras.
Sube al barco y colabora en el desdén
universal, que nos hermana con el ser

¹⁴⁰⁵ -. *Op. cit.*

¹⁴⁰⁶ -. *Op. cit.*

¹⁴⁰⁷ -. Vicente Cervera salinas: *El alma oblicua*, pág. 88.

¹⁴⁰⁸ -. *Ibid.*, pág. 90.

del peregrino. [...] ¹⁴⁰⁹

Ese nomadismo peregrino, que en la actualidad tiene tanta vigencia en los sujetos siempre errantes, encuentra una llamada sobre el desapego y la indiferencia. Se trata de un vacío que crea un tiempo dilatado, inaccesible a rencores, como señala el propio yo poético. Al igual que ocurre en muchos otros textos de este *Alma oblicua*, el poeta adopta una cierta actitud estoica. En realidad, el texto en sí está cimentado sobre una de las bases que ya se utilizó en la primera parte de esta obra: la del *ser* de Parménides¹⁴¹⁰ y el *movimiento* de Heráclito¹⁴¹¹, que tendrían aquí su equivalencia en el *ontos* y el peregrino como paradigma del movimiento:

Sube al barco y colabora en el desdén
universal, que nos hermana con el ser
del peregrino. Y favorece un tiempo
dilatado, inaccesible a los rencores
y al fracaso [...]. ¹⁴¹²

En cambio, el que queda cae en un estado de letanía, de ingravidez, al igual que le ocurre con todas las cosas pasajeras que desfilan por el anfiteatro de la vida, para arrojarle al ejercicio de pensar.

Posteriormente, aparece la voz del yo poético, con denuedo, para dejar claro que, si realmente sientes la partida como parte de tu ser, es porque sabes que ese momento ha sido único. Por tanto, no habrá lugar para maldecir (actitud estoica) y sabrás valorar las cosas de manera muy mesurada, al otorgar a ese momento más valor que si de manera efectiva esa persona estuviese siempre junto a ti.

Como broche final, el yo poético lo engarza con la otredad, puesto que el peregrino va aglutinando en su ser elementos ónticos del “que quedó”. Uno no se termina nunca de marchar de un sitio, porque en tinta indeleble deja su huella para siempre. Entendemos que su presencia no muere con su vida, sino que le sobrevive, ocupa un peso en el pasado y rellena intersticios, como lo hace la palabra del ser, que mana de manera natural aniquilando los intersticios del silencio:

¹⁴⁰⁹ -. *Ibidem*.

¹⁴¹⁰ -. *Op. cit.*

¹⁴¹¹ -. *Op. cit.*

¹⁴¹² -. *Ibidem*.

[...] No habrá lugar
para la faz del maldiciente
si ha sentido la partida como
parte de su ser. Ni la fracción
habrá ofrecido tanta luz
como el entero. Ni lo disperso
tanto don como el global. Siempre hay
piedad y protección para el que parte
porque siempre está el lugar
del que quedó.¹⁴¹³

Con las dos cadencias en modo menor, en pleno diálogo de simetría con “Oblicua”, el hacedor y demiurgo gramático –mediante una proporcionada / grata distribución de los acentos y cesuras en el verso–, nos invita al deleite y al recreo con una pieza que recuerda a las que confeccionaban los *Neoteroi*¹⁴¹⁴, como Catulo¹⁴¹⁵, en Roma.

Con la primera de estas cadencias¹⁴¹⁶, en plena simetría con el poema “Yacimientos”¹⁴¹⁷, el yo poético nos da un respiro y nos invita a tomar fuerzas y a relajarnos, mientras nos deleita con la creación –siguiendo los presupuestos de la pragmática lingüística por crear cosas con palabras– de un *locus amoenus* que ha de ser confeccionado con nuestra imaginación, pero al estilo –sabiamente hilvanado– del hacer y de la imagería de los creacionistas Vicente Huidobro y Gerardo Diego¹⁴¹⁸. Así que sólo nos queda recostarnos, conciliar ese sueño al tiempo que el eco arcano se va apoderando de nosotros en un poema que exige la cooperación creativa del lector hermeneuta:

Recuéstate
y dulce,
siente mecer tu sueño
en las percusiones

¹⁴¹³ -. *Ibid.*, pág. 92.

¹⁴¹⁴ -. Traducción del griego: los nuevos poetas.

¹⁴¹⁵ -. Vid. Catulo: *Poesías*, edición bilingüe de José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias, Cátedra, Madrid, 2006.

¹⁴¹⁶ -. *Ibid.*, pág. 94.

¹⁴¹⁷ -. *Ibid.*, pág. 52. En plena simetría con el poema del primer decálogo.

¹⁴¹⁸ -. *Op. cit.*

de un lejano eco
que escuchabas
quién sabe cuándo.¹⁴¹⁹

Siguiendo las mismas directrices constructivas, opta el yo poético, para esta segunda cadencia¹⁴²⁰, por un fraguado emergente, donde las palabras surgen y manan del vacío. Supone la vuelta respecto al anterior. La grandeza de esta balada reside en que, en el abrazo, el demiurgo poético reconoce parte de su ser, ya que es territorio del alma. Se convierte el lenguaje no verbal en un sistema de expresión del ser interno (mismidad), que nos habita y que está encarcelado. Por tanto, cabe inferir que el camino de la felicidad está en una actividad puramente recíproca en el que el lector, o la otredad en lo más extenso de su paradigma, siempre ha de encontrar las puertas abiertas y accesibles:

Invisible.
Llega del vacío
y rompe lo ajeno que embriaga.
Es tu abrazo
mi abrazo en ti
que conquista su dominio
y se tiende en las alturas
y las simas del alma.

Yo me apoyo en su lento
entregarnos a lo ausente
consciencia de la dicha.¹⁴²¹

En el poema “Tiempo de treguas”¹⁴²², el demiurgo, arrojado de la tierra prometida¹⁴²³, entiende que el uso de la oración interrogativa es el medio idóneo para llenar esos intersticios que el silencio deja y que agobian:

Sí, siempre soy yo el que pregunta.

¹⁴¹⁹ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 94.

¹⁴²⁰ -. Ibid., pág. 98.

¹⁴²¹ -. Ibidem.

¹⁴²² -. Ibid., pág. 100.

¹⁴²³ -. Dentro de la actualización que el sujeto enunciador hace en un momento dado de la gramática.

Tienes razón. Y tú siempre el preguntado.
Porque así trato de evitar el vacío
y la espera [...] ¹⁴²⁴

El adverbio de afirmación inicial, a nivel de *dispositio*, se convierte no sólo en el arranque del poema, sino en la afirmación del yo y de una manera de ser determinada que lo define. Recordemos que los diversos poemas del decálogo, de manera caleidoscópica y fenomenológica, van configurando el ser del *homo ludens* poeta.

La vida del poeta –y ya no sólo la transformada en materia literaria– se ha convertido en un tiempo de treguas, pero siempre, como sucede en la pragmática lingüística, hay una clara intención de crear cosas con palabras –mediante actividad creativa y no mecánica–, para no caer en la amenaza nihilista del vacío y del silencio como condena.

El mutismo, como la quietud, es un medio de expresión muy locuaz: tiene la virtud de servir de medio de tortura, una vez que ha arrojado al sujeto a la indiferencia, puesto que emprende un proceso de auto-interrogación que hiere. Asimismo, dentro de la cuestión como inquisición, hay una extensa tipología: las que anuncian, las que prometen y las que perseveran:

Mi vida es un tiempo de treguas.
Las hay que anuncian. Las que prometen.
Y las que simplemente perseveran.
Y las que elijo, y aquellas que me eligen a mí,
sin que la seducción las pierda, y nos
entregue, a ellas y a mí, al sordo coloquio
de ser yo siempre el que obstina
en la interrogación ¹⁴²⁵.

En “El segundo viaje” ¹⁴²⁶, mediante una expresión metapoética, el hacedor describe el proceso epifánico –por tener algo de raigambre mística– de la creación literaria. El escaldo, siguiendo los parámetros que Platón ¹⁴²⁷ traza sobre el rapsoda, en un proceso gráfico de descenso, va describiendo cómo la incandescente materia divina se va

¹⁴²⁴ -. Ibídem.

¹⁴²⁵ -. Ibídem.

¹⁴²⁶ -. Ibídem.

¹⁴²⁷ -. G. M. A. Grube: *El pensamiento de Platón*, cit., págs. 274-315.

metamorfoseando en algo puramente físico; sin embargo, alberga la magia de su origen. Así, ese material ígneo —por tratarse de efluvios de lo divino— se gesta en lo más recóndito de nuestro ser, para poder ver la luz por los poros abiertos del alma, mientras la sangre, al sentirse este organismo más vivo que nunca, bulle.

Finalmente, el tacto, en el ejercicio de traducción de lo divino a signos gráficos, según los dictados de la gramática, se va transformando en la parte física que actúa como válvula de salida de todo lo metafísico, en un proceso de naturaleza contradictoria, por ejemplo, fuerte y lánguido, que va dejando instilados, en el verbo, las gotas de vida derramada para que el lector se alimente de ellas:

Ese estado incandescente,
ese séptimo sentido.
El poro abierto en el alma.
La sangre que bulle
porque el tacto se aplica
a un ejercicio de signos gráficos
sin otro fin
que la reproducción verbal
de su fuerza y de su languidez.¹⁴²⁸

El fructífero deseo de habitar el verbo, que aparece aislado y en posición nuclear en el verso, es el preludio que el yo poético ejecuta para dar juego al desdoblamiento, en el que se verá inmerso también el lector. Con el fin de consumir de una manera efectiva el deseo de habitar el verbo —en ese momento de pasión y arrebató—, el toque de racionalidad hay que trasladarlo a un segundo plano, y así poder vivir con la hondura que se merece el momento.

Así es nuestro tiempo de cigarras que aletean, seres que trabajan y que también se elevan del plano material, con el fin de acercarnos (“adormecen”) a un momento cercano a la paz y conciliación del sueño. La expresión del alma —y el viaje como periplo de la creación literaria— que se desarrolla en hileras de palabras:

Ese deseo.
Déjate mecer en él, querido amigo.

¹⁴²⁸ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 88.

Déjate ganar por él, hasta que asome
nuestro tiempo
de cigarras que aletean
y adormecen el viaje convertido
en una hilera de palabras.¹⁴²⁹

La coronación de este segundo decálogo de *El alma oblicua* viene dada por el poema “Uno”¹⁴³⁰, que es un retrato en clave lírica. El bardo, vínculo imperfecto entre lo humano y lo divino, se erige como un ser condenado a ser siempre diferente, una criatura anatematizada por la marcada diferencia de ser también otro y yo¹⁴³¹. ¿Quién o qué habita al poeta? Su ser se ha confeccionado con la memoria de las criaturas que a lo largo del tiempo han ido mudando su esencia, mientras lo han ido habitando. De esta forma, el otro yo, el otro ser de la mocedad, que todavía despierta y habita al poeta, vive en su sombra, en un territorio de culpa con retazos de ambigüedad y cierta actitud inflexible:

Uno y distinto, mas siempre el arcano
lamento del otro latido antiguo
despierta firme en mis venas, o ambiguo
vive en mi sombra, inflexible y lejano.¹⁴³²

La creación literaria impone sus modos, límites y momentos. Por ello, de esta dinámica –siempre sujeta a una metamorfosis sobre el propio ser– se deriva una manera de ser única, donde el otro y “el yo” han de vivir conjugados. Por ello, en cuerpo de barro tiene cabida el fuego, porque con la llegada de esa fuerza colosal, “aliento irrepetible”, llega el imaginario y la fuerza creadora, una sensación de sentirse inundado de vida.

Finalmente, en un nuevo envite por actualizar el tema de la otredad, desde el autónomo existir como planteamiento de un engaño ciego, apuesta por la necesidad de los otros, para poder reclamar una existencia, a la vez que mediante la interrogación despliega una reflexión sobre la misma:

Extraño y distinto ser. Solitario

¹⁴²⁹ -. *Ibidem*.

¹⁴³⁰ -. *Ibid.*, pág. 104.

¹⁴³¹ -. Jorge Luis Borges: “Everything and nothing” en *Obras completas I*, RBA-Instituto Cervantes Barcelona, 2005, pág. 804.

¹⁴³² -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit, pág. 104.

sentir en cuerpo de barro y de fuego;
aliento irreparable: imaginario.
Autónomo existir: engaño ciego.
¿Por qué esta unidad se une en lo vario?
¿Por qué en una historia de hombre me anego?¹⁴³³

4.2.3-. Conclusiones.

A lo largo de este segundo núcleo de *El alma oblicua*, “Gramática”, Vicente Cervera Salinas –trasmigrado, metamorfoseado en yo poético y mediante un decálogo-periplo– nos ha dilucidado, desde su muy singular y rica percepción del mundo, el problema de la creación literaria, pero visto desde el prisma de un demiurgo platónico que crea a través de la materialización de la palabra, es decir, del verbo hecho carne de sus entrañas y vivencias.

El poeta, ser con atributos divinos, pero condenado a existir en la tierra y anhelando por siempre su verdadera naturaleza celestial y cósmica, es un hacedor que también crea con un plano previo: el de la gramática. Hemos de advertir que su intención –con el fin de dar una clara explicación a su quehacer existencial– es la de formalizar, mediante el lenguaje literario, las tensiones máximas que admiten sus reglas en la combinación de los signos, para crear el mensaje que lo ha de definir.

Todos los poemas constituyen una serie de autorretratos continuos, en perspectiva fenomenológica y en movimiento que, mientras el yo poético hace cosas con palabras, van dibujando los atributos de su forma, los modos de pensar y de sentir. Este viaje –siempre a su Ítaca–, aunque tiene como fin remontar a ese mundo suprasensible en el que la palabra se gestó, parte necesariamente de un ámbito material y terreno, es decir, el del lenguaje como instrumento de comunicación. Por ello, los primeros poemas, titulados “Significantes” y “Predicado” van encaminados por esta línea.

De este modo, derivado de los diversos problemas que plantea el uso del lenguaje, Vicente Cervera Salinas quiere prestar especial atención al sujeto enunciador, porque él imprime en las palabras los sentimientos que habitan en su alma, tal como sucede en el poema “El nombre eterno”¹⁴³⁴.

¹⁴³³ -. Ibídem.

¹⁴³⁴ -. Ibíd., págs. 70 y 72.

En este segundo decálogo, encontramos una suerte de “arte facto” poema, donde el poeta habla de las fases que se han de recorrer para conquistar la inspiración –como trasunto de un proceso ascético y místico–, hasta llegar a la consumación de la idea, y posterior metamorfosis mediante gramática en comunicación. Lo observamos, por ejemplo, en el poema “El segundo viaje”, y también en las “Dos carencias en modo menor”, especialmente en la primera.

Sin embargo, en estas diez huellas poéticas, hemos recorrido el duelo de la razón de amor en los momentos preliminares del beso, en “Antes de nada”, y la aceptación de la madurez¹⁴³⁵ en el poema “La metamorfosis”.

Finaliza con los problemas de la otredad, que se pueden ver en “Uno”, donde plantea el dilema y condena de pertenecer a una cadena humana, pero ser al mismo tiempo distinto y, “Al que quedó”, en el que el capítulo de encuentros / desencuentros genera una mutabilidad en el ser y en la circunstancia de ambos sujetos.

4.3-. El arte poética de “Cautiva” (tercer núcleo temático-compositivo).

4.3.1-. Introducción (en torno al *verbum* “Cautiva”).

Vicente Cervera Salinas, en “Cautiva”, tercer núcleo temático-compositivo de *El alma oblicua*, y en plena simetría con las diversas partes que configuran este retrato cubicado en perspectiva fenomenológica, plantea un plan existencial, en el que el sujeto se ve inmerso en una lucha que se vértebra en diversos órdenes: por un lado, la de un alma pura intentando recobrar su estadio primigenio, que lidia, de manera ininterrumpida, contra las atávicas pasiones a las que trata de someterla su cuerpo; por otro lado, la diatriba de la razón, que ha de ir trazando un camino lleno de poesía y de verdad sobre el que el ánima oblicua, “que al fin ama la rectitud”, pueda transitar de manera segura. Sobre estos planteamientos, subyace una trama ética y una enseñanza moral:

La prima impressione che riserva la lettura del libro di poesia *El alma Oblicua* di Vicente Cervera Salinas è quella di una grande lezione etica nei confronti della vita e della nostra esistenza. [...] indicazioni che scandiscono

¹⁴³⁵ -. En la línea en la que también la entiende Eloy Sánchez Rosillo en sus últimos poemarios, los comprendidos entre *Oír la luz*, Tusquest, Barcelona, 2008 y *Quién lo diría*, Tusquest, Barcelona, 2015.

i diversi momenti della riflessione e mostra no l'invito all'ascolto e all'analisi interiore.¹⁴³⁶

Antes de proceder a la labor hermenéutica de cada uno de los recursos isotópicos que van a configurar esta tercera parte, recurriremos a la etimología de la palabra “cautiva”, con el fin de que nos ilustre la verdad del término y nos permita anclar la idea general de este decálogo a la realidad de cada uno de los textos que lo conforman.

El vocablo “Cautiva” (del lat. *Captīvus*) se refiere a toda aquella persona que ha sido apresada en la guerra¹⁴³⁷. Por consiguiente, trasladando esta realidad al punto de abstracción que exige la adecuada interpretación de los textos cerverianos, se podría definir como aquel que vive su existencia de manera totalmente belicosa, porque está en duelo con su otredad. Esto lo lleva a cabo mediante la reformulación constante de la mismidad, con el firme propósito de caminar a un estado donde el alma pueda finalmente respirar la libertad.

El diccionario Espasa-Calpe añade el matiz de que lo referido surge en contra de la voluntad del sujeto: “Prisionero o retenido por la fuerza”. También se podría aducir que nos revisita la idea de “rpto místico”, donde el alma sacudida hasta las entrañas por los desvelos, visiones y zozobras, sale cautiva en la noche para fundirse con la idea de Dios: lo hace con la suficiente fuerza como para vencer los derroteros y amenazas que la acechan. Por estos mismos motivos la palabra cautiva es muy recurrida en la doctrina de Santa Teresa de Jesús:

Esta divina prisión
del amor con que yo vivo
ha hecho a Dios mi cautivo
y libre mi corazón;
y causa en mí tal pasión
ver a Dios mi prisionero,
que muero porque no muero.¹⁴³⁸

¹⁴³⁶ -. Gabriele Morelli: “Il verso obliquo di Vicente Cervera Salinas” en *L'anima obliqua*, Levante editori, Bari (Italia), 2012, pág. 7.

¹⁴³⁷ -. Aceptación extraída del DRAE.

¹⁴³⁸ -. Santa Teresa de Jesús: *Moradas. Sobre los Cantares. Poesía*, edición de Antonio Comas, Aubí, Gerona, 1974, pág. 293. El subrayado es nuestro.

Esta temática de conquista de la otredad no es exclusiva ni privativa de la mística, sino que la hallamos en los poemas de raigambre puramente amorosa, porque éstos participan de la herencia de toda esta imaginería platónica, de la que tan bien supo sacar su esencia la mística. De todo ello se hacía praxis mediante la creación de un lenguaje que roza y se sirve de un fino erotismo. Un ejemplo de lo que se apuntó anteriormente lo podemos encontrar en el poema “Si el hombre pudiese decir lo que ama”, de Luis Cernuda, especialmente en el final (obsérvese el subrayado):

Si el hombre pudiera decir lo que ama,
 si el hombre pudiera levantar su amor por el cielo
 como una nube en la luz;
 si como muros que se derrumban,
 para saludar la verdad erguida en medio,
pudiera derrumbar su cuerpo,
dejando sólo la verdad de su amor,
la verdad de sí mismo,
 que no se llama gloria, fortuna o ambición,
 sino amor o deseo,
 yo sería aquel que imaginaba;
 aquel que con su lengua, sus ojos y sus manos
proclama ante los hombres la verdad ignorada,
la verdad de su amor verdadero.

Libertad no conozco sino la libertad de estar preso en alguien
cuyo nombre no puedo oír sin escalofrío;
alguien por quien me olvido de esta existencia mezquina
 por quien el día y la noche son para mí lo que quiera,
y mi cuerpo y espíritu flotan en su cuerpo y espíritu
como leños perdidos que el mar anega o levanta
libremente, con la libertad del amor,
la única libertad que me exalta,
la única libertad por que muero.

Tú justificas mi existencia:

si no te conozco, no he vivido;
si muero sin conocerte, no muero, porque no he vivido.¹⁴³⁹

La primera idea que podemos inferir de la puesta en práctica de esta actividad etimológica es que la logomaquia cerveriana, inserta dentro de este plan existencial, es la búsqueda de la verdadera identidad del yo, de su viaje a la semilla, a su estado más primigenio y auténtico, por parte de un alma sometida a los desvelos propios a los que el cuerpo (su prisión) la condiciona. Todos los hechos expuestos, de manera reiterativa, nos conducen a un planteamiento global místico:

¡Ay qué larga es esta vida!
¡Qué duros estos destierros!
¡Esta cárcel, estos hierros
en que el alma está metida!
Sólo esperar la salida me causa dolor tan fiero,
que me muero porque no muero.¹⁴⁴⁰

Con la intención de llevar a cabo toda esta actividad etimológica respecto al alma, Vicente Cervera Salinas, transmigrado en yo poético y con una actitud que hunde sus raíces en el estoicismo de Séneca¹⁴⁴¹, encuentra en la mística, como *itinerarium mentis in deum*¹⁴⁴², un camino que lo ha de conducir a la verdad. Sin embargo, el yo poético no opta por la elección aislada de la mística como soporte y andamiaje en el que fraguar este periplo de purificación del alma, sino que se convierte, siempre dentro del entramado de ese plan existencial, en una *res cogitans*. La concepción radica en que el pensamiento de

¹⁴³⁹ -. Luis Cernuda: *Obras completas. Tomo I*, con introducción y notas de Derek Harris, editorial RBA Coleccionables, Barcelona, 2006, pág. 176.

¹⁴⁴⁰ -. Santa Teresa de Jesús: *Moradas. Sobre los cantares. Poesía*, cit., pág. 293-295.

¹⁴⁴¹ -. Aunque hay más obras en las que el estoicismo es tratado con mayor sutileza y complejidad, en la *Consolación a Polibio*, el tema fundamental es la actitud de la persona ante la vida, el dolor y la muerte, núcleo principal de la moral estoica (de ahí viene la expresión: el *vir fortis*). La *Consolación a Polibio* <[http://es.wikisource.org/wiki/Consolación a Polibio](http://es.wikisource.org/wiki/Consolación_a_Polibio)> (21-10-2017); L. A. Séneca: *Consolaciones*, Gredos, Madrid, 2001; *Cuestiones Naturales*, que son siete libros en los que analiza los fenómenos de la naturaleza desde un punto de vista estoico <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuestiones-naturales--0/>> (21-10-2017); L. A. Séneca: *Cuestiones naturales*, Gredos, Madrid, 2013. Otros textos en los que se trata el problema del estoicismo son *Epistolas a Lucilio*, que son 124 cartas dirigidas a un amigo: L. A. Séneca: *Cartas a Lucilio*, Juventud, Barcelona, 2012, cuarta edición; en *De los Diálogos* (tratados Morales: La ira; la serenidad Mental y el De la vida retirada...) también aborda este problema. L. A. Séneca: *Tratados morales*, edición y traducción de Pedro Rodríguez de Santiadrán, Espasa-Calpe, Madrid, 2005.

¹⁴⁴² -. Itinerario (camino) de la mente hacia Dios. Es el título de un libro del teórico medieval San Buenaventura: *"Itinerarium mentis in Deum"* en *Obras I: Dios y las criaturas*, Editorial de Autores Cristianos, Madrid, 2010.

la misma es la necesaria y precisa intersección y convergencia de varios sistemas filosóficos, que no son más que maneras de entender y lidiar con la propia existencia, por ejemplo, en el poema “Tarde sin tiempo”¹⁴⁴³ se plantea el problema del eterno retorno y de lo cíclico:

Quien cuenta en la tarde los minutos
se parece al perdido buscador
de esencias en el cuarto ya dispuesto
para el sueño. Parece un despedido corazón
que no halla su compás ni su refugio,
de tanto andar esquivo y presuroso,
en pos de su tardanza enamorada.
Quien cuenta ya no halla,
pues corta los contornos de los suaves
cromatismos. Acecha con su ley la realidad
de lo que abiertamente pasa y se recrea
en su razón esférica e integral.
Y anula con su torpe fe
la suave sucesión de eternidades
que anunciaban la frontera donde quiso
transitar¹⁴⁴⁴.

La elección de la mística como vehículo isotópico-conductor de este tercer núcleo no es fruto del dadivoso azar, sino que responde a un muy prefijado, disciplinado y pensado plan, por parte de alguien que ha sido educado en el discurso de las bellas artes y la comunión de las mismas (literatura, música, cine...)¹⁴⁴⁵. Por ello, dentro de un planteamiento ensayístico, el yo poético somete a juiciosa reflexión los dogmatismos propios de la gramática, con el fin de ordenar su pensamiento de acuerdo a los dictámenes de la libertad y la filosofía como ejercicio del pensamiento. Sirva como ejemplo el poema “Cautiva”, concebido con vocación de arte poética:

De la impostura al cautiverio

¹⁴⁴³ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 112.

¹⁴⁴⁴ -. *Ibidem*.

¹⁴⁴⁵ -. Vid. Poemas “Hipólito” y “En busca de Carlota”, págs 131 y 128.

no hay abismo, tan sólo un fuego que flota
y de pronto estalla. Deja así
la estela absurda de los pies
con barro y sin huella. La ocasión
deshabitada que se humilla
como la cifra cautiva
de una ecuación sin resolver.¹⁴⁴⁶

Después de poner en práctica los métodos reseñados, el demiurgo poético encuentra en el planteamiento místico un discurso renovado, al poseer una naturaleza concurrente y aglutinante, en el que hace converger diversas filosofías y les otorga una explicación y utilidad propia y personal, *verbi gratia*: la filosofía de San Agustín de Hipona¹⁴⁴⁷ y los neoplatónicos¹⁴⁴⁸, los motivos religiosos, la influencia de la mística judía¹⁴⁴⁹, la influencia de la mística musulmana —concretamente del sufismo español¹⁴⁵⁰—, el sincretismo ideológico, *La Biblia*¹⁴⁵¹, la influencia de los grandes teólogos medievales, la influencia de Fray Luis de León¹⁴⁵², las ideas de San Juan de La Cruz, la riqueza y sugestividad de las imágenes poéticas... A todo esto, añade los eternos problemas de Demócrito¹⁴⁵³, Parménides¹⁴⁵⁴ y Heráclito¹⁴⁵⁵, las aporías propias de la gnoseología y la fenomenología, junto a otros que iremos describiendo a lo largo de este estudio. Sirva como ejemplo este breve fragmento extraído del texto “Las tres tentaciones”¹⁴⁵⁶, donde nuevamente expone la idea del tiempo como algo cíclico:

[...] Herederos de su prisa, despreciamos
el banquete del amigo por creer

¹⁴⁴⁶ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 108.

¹⁴⁴⁷ -. Vid. <<http://www.augustinus.it/>> (18-03-2018), donde se puede hallar la obra al completo en *editio latina* y edición en español.

¹⁴⁴⁸ -. Marsilio Ficino: *Theología platónica de inmortalitate animorum*, editado por Gilles Gourbin, París, 1559 <<https://books.google.ca/books?id=jUwRmjQIEYC&printsec=frontcover&hl=es-v=onepage&q&f=false>> (10-11-2017); Porfirio: *Vida de Plotino / Plotino: Enéadas I-II*, edición, traducción y notas de Jesús Igal, Gredos, Madrid, 2001; Plotino: *Enéadas: libros III y IV*, introducción, traducción y notas de Jesús Igal, Gredos, Madrid, 1985; Plotino: *Enéadas: libros V y VI*, introducción, traducción y notas de Jesús Igal, Gredos, Madrid, 1998; Francisco García Bazán: *Plotino y la mística de las tres hipóstasis*, El hilo de Ariadna, Buenos Aires, 2011.

¹⁴⁴⁹ -. Vid. J. H. Laenen: *La mística judía. Una introducción*, trad. de Xavier Pikaza, Trotta, Madrid, 2017.

¹⁴⁵⁰ -. Vid. Henry Corbin: *Imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'arabi*, Destino, Barcelona, 1993.

¹⁴⁵¹ -. *La Santa Biblia*, editorial San Pablo, Madrid, 1988.

¹⁴⁵² -. Fray Luis de León: “Noche serena” en *Poesías*, edición, cit., págs. 29-32

¹⁴⁵³ -. *Op.cit.*

¹⁴⁵⁴ -. *Op. cit.*

¹⁴⁵⁵ -. *Op. cit.*

¹⁴⁵⁶ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 118.

que está lejano, y olvidamos que otras hojas
nos aguardan y que, suaves, cubrirán
la desnudez que nos humilla. Lucifer
nos compromete y nos fascina y nos invita
a consumir nuestra jornada, sin que importe
que al llegar a nuestro lecho olvidemos
la señal de la partida e ignoremos la razón
que mereció nuestro derroche.¹⁴⁵⁷

Para la consumación y puesta en práctica de este proceso místico y personal, el bardo cantor, ya inserto en la madurez, entiende que el movimiento que lo agita a desplegar este operativo metafísico-existencial mana desde el alma; no se trata de un mero deseo o arrebató que dicta el cuerpo y sus designios instintivos. Por consiguiente, haremos una primera división: por un lado, podemos decir que los deseos son algo propio del cuerpo, justamente en la vertiente opuesta a la concepción de Luis Cernuda¹⁴⁵⁸, donde deseo y amor se equiparan; por el contrario, el amor, principio superior que educa el alma, según la doctrina de “*Il dolce stil nuovo*”¹⁴⁵⁹ y que lo ha de llevar a coronar su definición, es algo propio de la esencia del ser en su búsqueda incesante de sus orígenes:

Desear algo es, en definitiva, tendencia hacia la posesión de ese algo; donde posesión significa, de una u otra manera, que el objeto entra en nuestra órbita y venga como a formar parte de nosotros. Por esta razón, el deseo muere automáticamente cuando se logra; fenece al satisfacerse. El amor, en cambio, es un eterno insatisfecho. El deseo tiene un carácter pasivo, y en rigor lo que deseo al desear es que el objeto venga a mí. Soy centro de gravitación, donde espero que las cosas vengan a caer. Viceversa: en el amor todo es actividad, según veremos. Y en lugar de consistir en que el objeto venga a mí, soy yo quien va al objeto y estoy en él. En el acto amoroso, sale fuera de sí: es tal vez el máximo ensayo de la Naturaleza hace para que cada cual salga de sí mismo hacia otra cosa. No ella hacía mí, sino yo gravito hacia ella.¹⁴⁶⁰

¹⁴⁵⁷ -. *Ibid.*, pág. 122.

¹⁴⁵⁸ -. Luis Cernuda: “Si el hombre pudiese decir lo que ama” en *Obras completas. Tomo I*, con introducción y notas de Derek Harris, editorial RBA Coleccionables, Barcelona, 2006, pág. 176.

¹⁴⁵⁹ -. Vid. Giuseppe Petronio: *Historia de la literatura italiana*, Cátedra, Madrid, 1990 (Crítica y estudios literarios), págs. 82-87.

¹⁴⁶⁰ -. José Ortega y Gasset: “Facciones del amor” en *Estudios sobre el amor*, Espasa-Calpe, Madrid, 1966, pág. 67.

Teniendo en cuenta el precedente de que *maior sum quam qui mancipium sim corporis mei*¹⁴⁶¹, el alma, la esencia, emprende ese viaje con el fin de desligarse de las ataduras terrenas, a la que esta forma sagrada es sometida, hacia esa “Tierra prometida”¹⁴⁶², mediante la cosmovisión de la vida erigida como un camino de perfección ensayístico, donde tan importante es llegar como viajar con esperanza. Mediante la propia reformulación de la mística¹⁴⁶³, el hacedor poético emprende el proceso ascético¹⁴⁶⁴, que siempre ha de ser previo a la ansiada reformulación de la otredad, con la fusión eterna y definitiva en el bien. La parte fundamental de la doctrina ascética se basa en el trabajo; para ello es necesario el cultivo de la propia esencia, para posteriormente afinarla y aficionar al bien: “La tierra que no es labrada llevará abrojos y espinas, aunque sea fértil; así es el entendimiento del hombre”¹⁴⁶⁵.

Es por ello por lo que la primera fase de la ascética (la vía purgativa) se centra en el conocimiento de uno mismo, en el conocimiento del bien y de la verdad para poder desprenderse de las necesidades terrenas, siempre desde el paradigma filosófico del hombre cerrado y del hombre abierto: “mihi quaestio factus sum”¹⁴⁶⁶. Por tanto, estamos obligados a afirmar que Cervera Salinas ha fraguado un modelo cultural propio sobre el entramado cultural recibido. Véanse como ejemplo las siguientes líneas de Vargas Llosa:

¹⁴⁶¹ -. “Soy demasiado grande para ser esclavo de mi cuerpo”. Según Salvador M. Delgado Antolín: “Séneca apoteosis de la perfección y la muerte” en *Thémata. Revista de Filosofía*, n. 7, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1990, págs. 51-66 <<http://institucional.us.es/revistas/themata/07/03/delgado.pdf>> (10-11-2017) en el pensamiento agustiniano se ofrece como paráfrasis de un pasaje de Séneca en sus *Epístolas morales*: “Maiores sum et ad quam ut maiora genitus mancipium sim mei corporis” (Epístola 65, 21). Véase Lucio Anneo Séneca: *Epistularum moralium ad Lucilium*, liber septimus, York University, Toronto, s.f. <<http://www.yorku.ca/pswarney/Texts/seneca/epistula/epistula-7-63-69.htm>> (30-08-2016). Se trata, además, de un término filosófico esgrimido como antítesis de la vieja tesis socrática que planteaba que el cuerpo es la cárcel del alma, inspirada en el pensamiento neoplatonizante de San Agustín de Hipona.

¹⁴⁶² -. Vid. Poema de nombre análogo en la pág. 114.

¹⁴⁶³ -. Según DRAE (Del lat. *mystica*, t. f. de *-cus*, místico²). Parte de la teología que trata de la vida espiritual y contemplativa y del conocimiento y dirección de los espíritus.

¹⁴⁶⁴ -. Según el DRAE (Del gr. ἀσκητικός, de ἀσκεῖν, ejecutar). Dicho de una persona: Que se dedica particularmente a la práctica y ejercicio de la perfección espiritual, aunque San Pablo la entiende como esfuerzo para alcanzar la perfección.

¹⁴⁶⁵ -. El tema se trata en “Tratado que escribió la madre Teresa de Jesús a las hermanas religiosas de la orden de Nuestra Señora del Carmen del monasterio del señor San José de Ávila, de donde a la sazón era priora y fundadora”, más comúnmente conocido con el título de *Camino de perfección*, edición facsímil, en casa de la viuda de Pedro de Huete, a la plaza de la yerva, a costa de Balthasar Simón, mercader de libros, junto al Estudio General, Valencia, 1587 <http://www.bieses.net/wp-content/uploads/2014/12/teresajesus_tratado_evora.pdf> (30/08/2016), pero esta cita está albergada también en *Avisos de la madre Santa Teresa de Jesús*, Biblioteca Virtual Universal, Buenos Aires, 2003, pág. 2 <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/795.pdf>> (30/08/2016).

¹⁴⁶⁶ -. “Me he convertido en una pregunta para mí mismo.” San Agustín: *Confesiones*, introducción, traducción y notas de Alfredo Encuentra Ortega, Gredos, Madrid, 2010, Libro X, 33, 50, pág. 520.

Cultura no es sólo la suma de diversas actividades, sino un estilo de vida, una manera de ser en la que las formas importan tanto como el contenido. El conocimiento tiene que ver con la evolución de la técnica y las ciencias, y la cultura es algo anterior al conocimiento, una propensión del espíritu, una sensibilidad y un cultivo de la forma que da sentido y orientación a los conocimientos.¹⁴⁶⁷

Ya inserto en la siguiente fase (vía iluminativa), el alma ya purificada ha de aficionarse al bien, mediante la purgación de los afectos y de las pasiones. Tal vez ésta sea la novedad más importante que Cervera Salinas efectúa, en esa impronta personal que va esgrimiendo al propio lenguaje y pensamiento, sobre la base mística, porque ve en la literatura un paradigma existencial, donde tomar ejemplos conductuales que lo han de conducir, a través de ese camino de perfección, a la tierra prometida (un ser humano menos imperfecto, más sabio y más libre).

Para el demiurgo poético, los sucesos que nos van a ocurrir ya están cifrados y tiene una explicación en la literatura. Así, por ejemplo, la galería de héroes mitológicos (Hipólito, Odiseo...) supone un referente del que tomar una lección moral como muestrario para trasladar a la propia vida; también encontramos la temática de Borges y los espejos¹⁴⁶⁸, que, sobre esta fase inicial, el yo poético ejecuta los condicionantes deconstructivos para erigirse como un lector / re-escritor de la propia literatura, *verbi gratia*: Odiseo contemplado a la luz de las páginas de su vida. Es de nuevo la puesta en práctica del juego de la literatura, creando literatura con la propia literatura. A todo ello le añade una actitud de aviso para caminantes, con el fin de deleitar y mostrar al lector los designios y derroteros por donde está llamada a hacer tránsito su alma oblicua:

[...] Sé que os sorprende así mi fantasía,
pues receláis que, tal vez, ignorante
y temeroso, renuncie a mis crecientes
libertades al final de mi violenta
travesía. Y asustado de volar,
no reconozca, como Odiseo, el ingenioso
padre audaz, que en la patria

¹⁴⁶⁷ -. Mario Vargas Llosa: *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, Madrid, 2012, segunda edición, pág. 12.

¹⁴⁶⁸ -. Vid.: Jorge Luis Borges: *Obras completas. Tomo I*, RBA Coleccionables-Instituto Cervantes, Barcelona, 2005, pág. 814.

y sobre tierra firme ya camine,
pero tiemble sin saberlo.¹⁴⁶⁹

El rapsoda místico, al igual que le ocurría a Fray Luis de León¹⁴⁷⁰, desde el orbe de lo terreno anhela y reclama la idea de cielo y de bien (orbe divino), y emprende un viaje lleno de singladuras, fruto de la desconcertante distancia que media entre ambos puntos. Por tanto, al final de este decálogo de ascenso adviene, a través de la consumación de la vía unitiva, la fusión con la otredad y la conjunción final, con su pertinente metamorfosis, en un nuevo ser. Este proceso-periplo nunca hubiese sido posible, teniendo en cuenta los parámetros de San Agustín de Hipona¹⁴⁷¹ y de los Neoplatónicos, sin la búsqueda de esa verdad en el interior de uno mismo: “Noli foras ire, in te ipsum reddi; in interiore homine habitat veritas”¹⁴⁷².

Las conexiones que existen en el entramado y configuración de este decálogo con San Agustín de Hipona no sólo se dejan notar en lo materiales citados, sino que se pueden rastrear –además del punto de encuentro con la felicidad– en uno de los capítulos que más preocuparon al religioso, el de la necesaria diatriba entre razón y fe, aunque la postura de Vicente Cervera Salinas, a pesar de perseverar mediante la fe en la búsqueda del bien y de la verdad, se sitúa más próxima al Racionalismo (*intelligue ut credas*)¹⁴⁷³. No obstante, siempre situado en ese equilibrado término medio aristotélico¹⁴⁷⁴, opta por la solución conciliadora. Obsérvese el poema “Tierra prometida” como ejemplo:

¹⁴⁶⁹ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 126.

¹⁴⁷⁰ -. Fray Luis de León: “Noche serena” en *Poesías*, cit., págs. 29-32

¹⁴⁷¹ -. El filósofo Julián Marías escribe en sus artículos (recogidos en “Pensando con Julián Marías” en *La realidad en su conexión* <<http://larealidadensusconexion.blogspot.com.es/p/sobre-el-crstianismo.html>> (10-11-2017) que el gran descubrimiento de San Agustín es el alma entendida como intimidad (también concebida como un precedente del *cogito* cartesiano). Esto es lo que se proclama San Agustín de Hipona: *De la verdadera religión*, con traducción de P. Victoriano Capánaga, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, s.f. <http://www.augustinus.it/spagnolo/vera_religione/index2.htm> (28-08-2016).

¹⁴⁷² -. “No vayas fuera, entra en ti mismo: en el hombre interior habita la verdad” Expresión que manifiesta su gnoseología neoplatónica extraída de San Agustín de Hipona: *De la verdadera religión*, cit., XXXIX, 72 <http://www.augustinus.it/spagnolo/vera_religione/index2.htm> (28-08-2016).

¹⁴⁷³ -. “Comprende para creer”. “Credo ut intelligam” (Creo para que yo pueda entender). Máxima de Anselmo de Canterbury: *Proslogion*, Biblioteca virtual universal, Buenos Aires, 2003, tratado 1, pág. 2 <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/656508.pdf>> (6-11-17), parafraseado a su vez como “credo, ut intelligas” (cree para que puedas entender) por San Agustín de Hipona: *Tratado sobre el Evangelio de San Juan*, vol. 1, 1-35, Città Nuova Editrice con Federación Agustiniana Española y Biblioteca de Autores Cristianos, Roma, 2012, tratado 29, 6 <http://www.augustinus.it/spagnolo/commento_vsg/index2.htm> (6-11-2017) para relacionar fe y razón. Ronald H. Nash: *Fe y razón*, Zondervan, Nashville, 1994, pág. 88 asevera que San Agustín entendió que la máxima significa que debemos creer en algo, para saber algo acerca de Dios; el problema es ampliamente tratado en Gustavo Sánchez Rojas: “Agustín de Hipona: Crede ut intelligas” en *Ecwiki (Enciclopedia católica online)*, s.l., 2012 <http://ec.aciprensa.com/wiki/Agustín_de_Hipona:_Crede_ut_intelligas> (6-11-17)

¹⁴⁷⁴ -. Aristóteles: *Ética a Nicómaco*, introducción por Emilio Lledó Íñigo y notas de Julio Pallí Bonet, Gredos, Madrid, 1995, págs. 166-170.

¿Por qué dejaste que la estela del letargo
 transcendiera sin unción y con derrota?
 ¿Qué absoluto inexpugnable te guió
 por un andén no transitado? Si el estoico
 mandamiento te brotaba atrabiliario
 y ungía su perpetua devoción
 de levedad, ¿qué obediencia y qué arcana
 obligación a su impiedad te esclavizó?
 Saberte oculto en tus escudos y ficciones
 te salvaba, mas ¿cuándo no se rebelaban
 las pasiones conminando a la ansiedad?
 Perpetua ley enaltecida de omisiones
 y de audacia desterrada. Será un día
 la región de las promesas, y tus ojos,
 ¡tan gastados en reglones no oportunos!,
 no podrán ya contemplar el fértil llano¹⁴⁷⁵.

Otro de los problemas que se han ido tratando es el de la eterna diatriba entre el ser (*ontos*) de Parménides¹⁴⁷⁶ y el devenir de Heráclito¹⁴⁷⁷. No obstante, el yo poético no osa estancarse aquí, sino que efectúa una equiparación del alma con el sistema lingüístico respecto a este fenómeno: el ánima es mutable en diacronía, pero inmutable en sincronía: la esencia y atributos de esta ánima oblicua no se pueden modificar en el presente, sino que ha de ser una lucha que se ha de desenvolver en el devenir de los días. La educación / modulación de la esencia es algo que necesariamente se ha de generar en el diálogo con el tiempo.

Asimismo, está presente de manera subyacente y explícita la idea del eterno retorno –con sus pertinentes deudas a la filosofía griega– de Friedrich Wilhelm Nietzsche¹⁴⁷⁸. Esta naturaleza en eterna resurrección la encontramos en el poema “Las tres tentaciones”¹⁴⁷⁹:

¹⁴⁷⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 114.

¹⁴⁷⁶ -. *Op. cit.*

¹⁴⁷⁷ -. *Op. cit.*

¹⁴⁷⁸ -. El tema del eterno retorno lo desarrolla Nietzsche en la tercera parte de *Así habló Zaratustra*, en el capítulo titulado “De la visión y el enigma” en F. W. Nietzsche: *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2003, págs. 134-202; también se trata en *La ciencia Jovial “La gaya scienza”*, traducción de José Jara, Monte Ávila editores, Caracas, 1990, primera edición, págs. XV-XVIII, 165 y 267-294.

¹⁴⁷⁹ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 118.

[...] Nos confunde al despojarnos de los dones
que se albergan sazonados en el tiempo.
Herederos de su prisa, despreciamos
el banquete del amigo por creer
que está lejano, y olvidamos que otras hojas
nos aguardan y que, suaves, cubrirán
la desnudez que nos humilla¹⁴⁸⁰.

Finalmente, los problemas gnómicos que surgen en la interpretación de textos son reutilizados ahora para la creación de los mismos; hablaremos –dentro del entendimiento de la vida como un camino ensayístico– de la comprensión de la existencia de ser humano como una partitura¹⁴⁸¹, donde cada uno de los motivos y de los hechos tienen un acople específico: nunca hay que ansiarlos, y sí disfrutar de la armonía de esos sucesos en relación con el tiempo en el que se desenvuelven. Así se muestra, por ejemplo, en “Las tres tentaciones”:

Y otras tantas, la impaciente tentación
que se disfraza con ropajes de valor
y que se obstina en obtener
el fruto que otros árboles maduran
sin dar tiempo a que rotase la estación
y a que los labios proclamasen sus dulzores
germinados. Tentativa de fracasos,
preludiamos sin compás el contrapuesto
de la copa alzada al cielo, cuando apenas
alentamos prisioneros del deseo¹⁴⁸².

4.3.2-. La mística como camino de perfección del alma dentro de un plan existencial.

¹⁴⁸⁰ -. Ibíd., pág. 122.

¹⁴⁸¹ -. Recordemos que Vicente Cervera es autor de un poemario titulado *La partitura*, que podría ser un tratado acerca de los itinerarios existenciales.

¹⁴⁸² -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 120.

En el poema “Cautiva”¹⁴⁸³, el yo poético concibe un texto con doctrina y ambición de arte poética: en el propio marbete podemos hallar la convergencia de un sustrato semántico afín al neoplatonismo, *verbi gratia*: la idea de cautiva como segundo atributo del alma, la dualidad dicotómica que encierra el hecho de ser libre / preso a un mismo tiempo y en un mismo espacio, y también –prevaleciente sobre las otras cosas– la idea del raptó místico.

De este modo, el itinerario, que forzosamente hay que recorrer entre la impostura¹⁴⁸⁴ y el cautiverio¹⁴⁸⁵, se ha de erigir en un momento de naturaleza caótica, en el que surge la dicotómica casuística de sentirse preso —tal y como sucedía en la propia mística— para sentirse libre, es decir, para poder habitar eternamente el verbo y dejar un cenotafio más en el periplo de los días para la historia y la humanidad. Ese momento enmarañado abre un abanico de posibilidades infinito sobre el que la razón opera, para cercar y asediar al verbo que la ha de expresar:

De la impostura al cautiverio
no hay abismo, tan sólo un fuego que flota
y de pronto estalla. Deja así
la estela absurda de los pies
con barro y sin huella. La ocasión
deshabitada que se humilla
como la cifra cautiva
de una ecuación sin resolver.¹⁴⁸⁶

En el momento en el que efectivamente las pulsiones artísticas emergen, el fuego, que es un elemento que en su ser reúne la esencia de lo intuitivo, hace de guía. El lapso del estallido se convierte –para el yo poético que lo intuye– en un motivo de encuentro: la explosión metamorfoseada en palabra, en ascuas y resquicios todavía candentes de la materia viva del alma.

A pesar de los elementos descritos, cabría hacerse la siguiente pregunta: ¿quién es el espectador de todo este proceso? Inevitablemente hay un vacío que conduce de manera irreversible al intersticio, pero a un mismo tiempo también incardina todo este

¹⁴⁸³ -. *El alma oblicua*, cit., pág. 108. Aparece en la antología de Vicente Cervera Salinas, pero no en la de M.F. Benvenuto y Marina Bianchi.

¹⁴⁸⁴ -. Como búsqueda de la parte material de la palabra en la que hospedar el pensamiento.

¹⁴⁸⁵ -. Como llamada del raptó místico.

¹⁴⁸⁶ -. *Ibidem*.

proceso al hallazgo de la otredad¹⁴⁸⁷, a la anagnórisis de esa cifra cautiva que en sí encierra la llave para la resolución de esta aporía. Se trata del diálogo que el alma enamorada efectúa cuando al fin ha podido abrazar a su designio. La idea de los pies manchados de barro da cuenta de la dureza del proceso, es decir, de la lucha que la *res cogitans*, en un arduo proceso de logomaquia, ha tenido que cumplir por y para otorgarles un significado lleno de verdad a cada uno de los sinsentidos que se configuraban como obstáculos:

[...] Deja así
la estela absurda de los pies
con barro y sin huella. La ocasión
deshabitada que se humilla
como la cifra cautiva
de una ecuación sin resolver.¹⁴⁸⁸

El problema de la otredad también se puede rastrear en la obra de otros autores literarios tildados por la impronta filosófica, por ejemplo, en Unamuno. Veamos el siguiente ejemplo de su obra *El sentimiento trágico de la vida*:

“[...] Y si doloroso es tener que dejar de ser un día, más doloroso sería acaso seguir siendo siempre uno mismo, y no más que uno mismo, sin poder ser a la vez otro, sin poder ser cada vez todo lo demás, sin poder serlo todo. [...] Para amarlo todo, para comprenderlo todo, humano y extrahumano, viviente y no viviente, es menester que lo sientas todo dentro de ti mismo, que lo personalices todo”¹⁴⁸⁹.

Por más que la interpretación expuesta hasta aquí pudiese parecer la exégesis más correcta del poema, el texto más bien plantea el paso imperceptible, la muerte cotidiana, que hay entre quien se engaña¹⁴⁹⁰ y entre quien termina preso como resultado y consecuencia de esa artimaña. Teniendo en cuenta los contextos previos en los que ya ha aparecido la impostura, debemos entenderla como una ráfaga —no un abismo— que

¹⁴⁸⁷ -. Octavio Paz.: *El arco y la lira*, Club Internacional del libro-universidad de Alcalá, Madrid, 1998. Es un concepto que recorre toda la filosofía creativa de este libro, pero sobre todo lo hallamos en los apartados de los signos en rotación y en el capítulo de la revelación poética, págs. 145-222 y 305-344.

¹⁴⁸⁸ -. Vicente Cervera salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 108.

¹⁴⁸⁹ -. Miguel de Unamuno: *Del sentimiento trágico de la vida*, Losada, Buenos Aires, 2003, págs. 346-347.

¹⁴⁹⁰ -. La impostura como la falsedad dentro del orbe existencial.

caracteriza a quien ya sólo puede caminar sin dejar huellas, y con los pies sumidos en el barro, enlodado y torpe (por tanto, cautivo). Lo que plantea el poema es el tema de la tibieza como forma de vida que termina esclavizando al ser. Es una esclavitud, un cautiverio, que deviene en confusión y que precipita al sujeto a un abismo del que, a veces, ya no puede salir, porque su vida ha penetrado en un callejón sin salida, como esa cifra sin resolver de una ecuación no despejada, que queda también "cautiva" para el que no solventa el problema.

El camino de perfección lo ha de conducir al hallazgo y encuentro con la definitiva verdad, que mora en el interior de su alma. Así en el poema "A la ausencia desestima"¹⁴⁹¹, el yo poético aboga por el enjuiciamiento del alma de los seres, que estando a nuestro lado se han convertido en un presente ausente y palpitante, por los pertinentes ecos que deja la soledad sonora:

No sufras por su ausencia.
Cuando el otro no quiere contestar,
igual te da que se encuentre en un
océano lunar, o que a tu lado,
ensimismado en su mutismo, tengas
el cuerpo donde habita [...].¹⁴⁹²

El hacedor¹⁴⁹³ entiende que las dos distancias, la física y la interior, vienen a converger en un silencio que gravita y tortura. Por ello, el alma, que transita hacia ese camino de perfección por los senderos que la han de conducir a la verdad, es la que ha de disparar y derrocar al silencio inquisidor, que sin más se deleita con y en su tortura.

El demiurgo poético, conocedor de los disfraces que los sentidos ponen a la realidad, y del amor como tiempo de la otredad, ha dilucidado, entre las sombras sensitivas que siembra el cuerpo, que es el alma –en su afán de aficionarse a la verdad y conocer el bien– la que necesariamente ha de determinar las medidas de los fenómenos. El conocimiento exige al ánima sus propias pruebas y le manifiesta sus inquietantes zozobras en un plano físico y atávico por parte de su cuerpo-prisión, aunque el latido es

¹⁴⁹¹ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 110. Aparece recogido en la antología que confeccionó Vicente Cervera, pero no en la de M. F. Benvenuto y M. Bianchi.

¹⁴⁹² -. Ibidem.

¹⁴⁹³ -. Consciente de que en este caso la otredad está albergada dentro de los paradigmas de los presentes ausentes.

de naturaleza interna y divina. Mientras adviene ese proceso definitorio de la verdad, el espíritu¹⁴⁹⁴ está obligado a ejecutar el *carpe diem*. La conclusión es que el amor sólo rinde fidelidad a sí mismo, y por ello desestima esta ausencia que labra con surcos envenenados el alma:

[...] Si percute
su silencio, y persevera en lejanía,
dará igual que lo sometas al encanto
de tu lecho compartido: respirarás
tan sólo su distancia, por más que
los sentidos os simulen lo cercano.
Deja, pues, que las medidas sean
del alma patrimonio, y siente así
un descanso infinito, donde el amor
desnuda sus pruebas y zozobras
y aparece en superficies o relieves,
fiel a esa mirada que a la ausencia
desestima.¹⁴⁹⁵

La *res cogitans*, en “Tarde sin tiempo”¹⁴⁹⁶, configura dentro de ese plan metafísico-existencial un alegato a favor del *carpe diem*, de lo cíclico y de vivir el devenir de los días dentro de los estados y designios de la partitura. Ya el mismo marbete nos insta a crear un catálogo de sensaciones en torno a los sujetos que ejecutan estos desórdenes con el tiempo. Por ello, las primeras sensaciones, que daría el título y que llegan a nuestra alma, están relacionadas con lo crepuscular (aquello que está asido a lo caduco, el inmovilismo y la impostura). Además, en plena consonancia con los problemas gnómicos, también nos revisita la idea de sueño de la eternidad, o bien, los planteamientos de un Heráclito¹⁴⁹⁷, o un eterno retorno¹⁴⁹⁸ redundando en las leyes de lo cíclico.

El demiurgo poético, sumergido en estos fragmentos de eternidad, cataloga este modelo de actuación como algo que está albergado dentro del orbe de lo patológico. De

¹⁴⁹⁴ -. También acoplada dentro de ese sistema que concibe la vida como una partitura.

¹⁴⁹⁵ -. Ibidem.

¹⁴⁹⁶ -. -. Ibid., pág. 112.

¹⁴⁹⁷ -. G. S. Kerk y J. E. Raven: *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, cit., págs. 258-303.

¹⁴⁹⁸ -. *Op. cit.*

hecho, la referencia del “perdido buscador” nos remite directamente al protagonista de *El perfume*¹⁴⁹⁹, porque ambos se dedican a la malsana actividad de capturar esencias fuera del verbo:

Quien cuenta en la tarde los minutos
se parece al perdido buscador
de esencias en el cuarto ya dispuesto
para el sueño [...].¹⁵⁰⁰

El hecho de que aparezca el sueño es un motivo revelador, porque remite a la fragua de ideas de Platón¹⁵⁰¹, quien para dar un sentido o una explicación al mundo que le tocó vivir tuvo que crear una realidad alterna, como el mismo juego de la literatura. También hallamos algunos de los motivos de la filosofía romántica, en cuanto que late esa idea de fuga de la vida como anhelo de libertad y de desafío de las escrituras.

El hacedor recurre a la idea del corazón como elemento metonímico del alma, para dar cuenta de un ser cuyos latidos se ejecutan fuera de los momentos que le exige la partitura. Por tanto, hablamos de unas criaturas, o almas, cuya existencia se desenvuelve a contratiempo. Las consecuencias que se derivan de esta actitud gnómica y conductual son las propias de una vida tejida de manera desubicada, y que rota fuera de las pautas que otorgan el sentido común a la existencia. Por consiguiente, encontramos un ente más expuesto a las adversidades, alguien llamado al camino espinoso de la desdicha. De esta forma, nunca podrá completar y reformular la mismidad, por vivir anclado fuera del tiempo y sin enajenación posible. Se trata de la aniquilación de la concepción del devenir de Heráclito¹⁵⁰², para quedar eternamente varado en el ser de Parménides¹⁵⁰³:

[...] Parece un despedido corazón
que no halla su compás ni su refugio,
de tanto andar esquivo y presuroso,

¹⁴⁹⁹ -. Patrick Süskind: *El perfume. Historia de un asesino*, Planeta, Barcelona, 1998, séptima edición (Clásicos contemporáneos Internacionales, II).

¹⁵⁰⁰ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 112.

¹⁵⁰¹ -. Diseminada en "La República", "Fedón" y "Fedro". El itinerario más preciso para hallarla sería: *Hipias Mayor; Crátilo; Banquete; Fedón; República: Fedro; Teeteto; Parménides; El Sofista* y G. M. A. Grube: *El pensamiento de Platón*, traducción española de Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 1984, págs. 9-18.

¹⁵⁰² -. *Op. cit.*

¹⁵⁰³ -. *Op. cit.*

en pos de su tardanza enamorada¹⁵⁰⁴.

Debemos prestar especial atención, por su importancia en el nivel de la *dispositio*, a los elementos anafórico-pronominales (“quien”), ya que van a determinar la estructura. Sin embargo, tenemos la obligación de escudriñar el pensamiento que se esconde tras este mosaico semántico-estructural de ideas incardinadas a la cosmovisión personal del vate ante la vida: el yo poético –inmerso en este plan existencial– contempla cómo estos seres utilizan como modelo gnómico algo totalmente obsoleto, cuya operatividad, en vez de crear, ejecuta una distorsión sobre lo que los demás concebimos como realidad. Así, este astigmatismo y esquematismo vital cercena la riqueza de los manjares que nos ofrece la vida, puesto que mediante reglas externas se difuminan los contornos.

De la misma manera, el rapsoda¹⁵⁰⁵ está dando cuenta de la falta de relatividad y la redundancia en el absolutismo y dogmatismo. Se trata de una ausencia de miras que trae consigo la conducción al exilio del *carpe diem* y la inmersión definitiva –de manera paralela– en la larga noche oscura:

Quien cuenta ya no halla,
pues corta los contornos de los suaves
cromatismos. Acecha con su ley la realidad
de lo que abiertamente pasa y se recrea
en su razón esférica e integral.
Y anula con su torpe fe
la suave sucesión de eternidades
que anunciaban la frontera donde quiso
transitar¹⁵⁰⁶.

El alma peregrina, de manera menesterosa, ha de incardinar su decurso hacia el advenimiento, conquista y fusión con la verdad. Por ello, el poema “Tierra prometida”¹⁵⁰⁷ se configura como la meta de este soñado itinerario, al igual que para la sociedad del siglo XV fue la epifanía de América. Sin embargo, tendremos presente que la actividad de Vicente Cervera Salinas, en el plano del *logos* y el existencial, siempre está concebida de

¹⁵⁰⁴ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 112.

¹⁵⁰⁵ -. Mediante la referencia a esa razón esférica integral.

¹⁵⁰⁶ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 112.

¹⁵⁰⁷ -. *Ibid.*, pág. 114.

manera ensayística, donde no es tan importante llegar a una meta prefijada como el camino que traza el pensamiento en ese discurrir zigzagueante. De esta forma, mediante el desdoblamiento del yo poético y siempre en juego con la estructura especular en la que receptor se ve inmerso, el demiurgo poético, en tono apelativo y reiterado, interroga a su alma oblicua –a la que contempla en un punto anterior al estado de perfección actual– sobre diversas cuestiones que en un momento dado la apartaron de esta senda de perfección.

Entonces, la tierra prometida, como espacio-utopía que estamos llamados a ocupar y consagrar, exige para una virtuosa y eficaz convivencia con ella la pertinente reflexión sobre la actitud metafísico-existencial. Por todo lo reseñado, el hacedor poético, mediante la primera de las interrogaciones retóricas, cuestiona cómo ese estado también patológico de letargo¹⁵⁰⁸ se hizo con el timón de su existencia.

Asimismo, el hacedor, con el fin de reforzar la primera de las interrogaciones retóricas, ejecuta la puesta en práctica de la segunda inquisición, con una naturaleza más cercana, si cabe, a ese plan existencial que venimos tratando. Al fin y al cabo, ambas preguntas remiten directamente a la etiología de por qué emprender este itinerario hacia la desolación de la quimera¹⁵⁰⁹, dentro del plan de la mística como vehículo para acceder a la verdad. A pesar de la fuerza casi hiriente que tienen las cuestiones, el elemento que fortalece la tesis es la afirmación de declararse seguidor del estoicismo clásico¹⁵¹⁰:

¿Por qué dejaste que la estela del letargo
trascendiera sin unción y con derrota?
¿Qué absoluto inexpugnable te guió
por un andén no transitado? Si el estoico
mandamiento te brotaba atrabiliario
y ungía su perpetua devoción
de levedad [...].¹⁵¹¹

Las siguientes preguntas retóricas afinan más a la hora de delimitar el referente que causó este estado de apatía en el bardo, aunque se cuestiona, con dolor, cómo pudo

¹⁵⁰⁸ -. Además de por estar el alma lastrada a las necesidades a las que el propio cuerpo la incardina.

¹⁵⁰⁹ -. Luis Cemuda: “XI. Desolación de la quimera” en *Obras completas I*, cit., págs. 489-546. Nos referimos a que discurre fuera del camino que en la partitura se había concebido.

¹⁵¹⁰ Anthony A. Long: *La filosofía helenística. Estoicos, epicúreos, escépticos*, Alianza Universidad, versión española de P. Jordán de Urries, Madrid, 1984, págs. 205-224.

¹⁵¹¹ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 114.

acabar esclavo de alguien que le brindó semejante trato y que, por tanto, irrumpió en el camino que el alma había emprendido hacia el orbe de lo divino (llámese en este caso verdad). Asimismo, el vate, sumido en la contemplación del dolor, dirime acerca de los preceptos, que, a modo de gramática, le impusieron permanecer habitando este estado de letanía: “[...] ¿qué obediencia y qué arcana / obligación a su impiedad te esclavizó?”¹⁵¹²

Posteriormente, el hacedor poético, inserto dentro del plan místico y sus pertinentes fases, describe y narra, en actitud ciertamente poética, cómo el autoconocimiento –el hecho de bucear en su interior para saber y honrar sus puntos fuertes y sus recintos débiles– le permitió sobrevivir en aquellos días aciagos.

Al igual que ya hiciese Platón¹⁵¹³, el demiurgo poético –mediante la creación de un mundo alterno al propio contextual– creó una válvula de escape ante la asfixiante y desconcertante realidad. Entonces, la palabra se convierte en instrumento de naturaleza dual: por un lado, está la actividad creadora que permite irrumpir en el silencio y crear realidad; por otro lado, hallamos a la palabra como escudo, tal y como entiende Basilio Pujante Cascales en uno de sus poemas titulado “Sobre héroes y tumbas”¹⁵¹⁴:

[...] La palabra como arma
y el silencio por escudo,
mi piel impermeable
y los puños apretados:
eso es todo lo que necesito.
Ser yo antes que ser espectro.
Antes de que el tiempo y la lluvia
diluyan la huella de mis pasos.

No obstante, cuando no se revelan las pasiones, por falta de sinceridad, el desasosiego y la ansiedad se encargan de habitar y trazar la configuración del trasunto de los días: “Saberte oculto en tus escudos y ficciones / te salvaba, mas ¿cuándo no se rebelaban / las pasiones conminando a la ansiedad?”¹⁵¹⁵

¹⁵¹² -. Ibidem.

¹⁵¹³ -. G. M. A. Grube: *El pensamiento de Platón*, traducción española de Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 1984, págs. 19-89.

¹⁵¹⁴ -. Basilio Pujante Cascales: “Sobre héroes y tumbas” en *Manifiesto azul. Fanzine de literatura e inquietudes varias*, número 1, otoño de 2004, edita Colectivo Ilustrados, Murcia, pág. 1.

¹⁵¹⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 114.

Finalmente, dentro de ese mecanismo de contemplación y desdoblamiento del yo en el que el lector se ve inmerso, el hacedor poético, en plena simetría con la configuración general de este decálogo-periplo, ve en aquellos días –ya consumidos– un momento crítico, en el que se apartó de la senda que lo conducía al paraíso como tierra prometida. En cierta medida, el poema recoge la doctrina del arrepentimiento.

Hay en este texto un claro legado para ejemplo del devenir: se dictamina que, si el poeta sigue persistiendo en esa actitud derrotista, será desterrado de la idea de bien, aunque la magia suceda a su alrededor. Por ello, de manera paralela a lo descrito, el yo poético puede contemplar, desde el ahora, cómo el milagro de la tierra prometida se desvanece para convertirse en un anhelo soñado, al apartarse de la recta senda por la que discurre el bien. También subyace, de manera agorera, la idea de morir en vida si se sigue persistiendo en esa actitud definitivamente mortuoria.

También el demiurgo poético hace una especie de denuncia y citación de las exigencias que proclama ese *modus vivendi*, por ejemplo: la necesidad continua de privaciones que él, siguiendo el curso de aquella máxima latina que decía que *Audentes fortuna iuvat*¹⁵¹⁶, se ha visto obligado a poner en marcha y ver cómo no siempre los audaces son premiados:

Perpetua ley enaltecida de omisiones
y de audacia desterrada. Será un día
la región de las promesas, y tus ojos,
¡tan gastados en reglones no oportunos!,
no podrán ya contemplar el fértil llano
que tus límites hollarán, ni la abierta
plenitud del rito alerta, y yacerás,
rendida fuerza ante el milagro,
consumido por tu ingrátida indolencia
y aherrojado por tu férrea voluntad¹⁵¹⁷.

Hasta aquí hemos tenido el privilegio de asistir al dibujo de unos pasos que necesariamente lo han de conducir –por medio de ese camino de perfección– a la tierra

¹⁵¹⁶ -. Publio Virgilio Marón: *Eneida*, Luarna, Madrid, s.f., Libro X, Verso 284, pág. 441 <<http://www.ataun.net/BIBLIOTECAGRATUITA/Clásicos en Español/Virgilio/La Eneida.pdf>> (15-10-2017).

¹⁵¹⁷ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., págs. 114 y 116.

prometida, en tanto que el yo poético anhela esa fusión y comunión con la idea de bien y de verdad. En ese mismo punto ha de tener cabida la reformulación de la mismidad, para configurar un ser que viva libre, bajo los preceptos de la filosofía. Del mismo modo, en “Tierra prometida” es importante destacar cómo la creación del tiempo poético, que el yo despliega, depende en gran medida de la acción, de la vida, evitando que el “tiempo muerto” se apodere así de nuestra realidad.

En el texto poético titulado “Las tres tentaciones”¹⁵¹⁸ queda como un espacio en el que el yo poético cifra, a través de una textura descriptivo-reflexiva, otra estampa en la que a modo de grabado deja patente los circunloquios y ardides que la *res cogitans* ha tenido que ejecutar para consumir este proceso de ascenso, que lo ha de erigir como un nuevo ser sobre los moldes de la libertad.

No obstante, existen unas composiciones poéticas en las que el demiurgo se convierte en un lector / re-escritor. Mediante un proceso harto deconstructivo, al igual que ya hizo en otros poemas de los decálogos anteriores¹⁵¹⁹, utiliza los motivos religiosos –dentro de un entramado reformulado acorde a su plan metafísico-existencial– con una orientación filosófica fundamental sobre estos planes primigenios. Sobre el uso de estos principios deconstructivos observemos las siguientes palabras de Vargas Llosa, extraídas de su libro *La civilización del espectáculo*¹⁵²⁰:

[...] Para Derrida la verdadera vida es la de los textos o discursos, universo de formas autosuficientes que se remiten y modifican unas a otras, sin tocar para nada a esa remota y pálida sombra del verbo que es la prescindible experiencia humana.

Si cotejamos el texto de la fuente bíblica con el que Cervera nos lega, pronto nos percataremos de que son dos realidades distintas dentro de dos planes totalmente diferentes, que, sin embargo, guardan el vínculo de haber sido gestadas en una misma cultura:

Luego el Espíritu llevó a Jesús al desierto para que el diablo le pusiera a prueba. Pasó cuarenta días y cuarenta noches sin comer, y después sintió hambre. Se acercó el diablo a Jesús para ponerle a prueba, y le dijo:

¹⁵¹⁸ -. Ibid., pág. 118.

¹⁵¹⁹ -. Vid. Poema “La cinética amoral”, en Ibid., pág. 42.

¹⁵²⁰ -. Mario Vargas Llosa: *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, Madrid, 2012, segunda edición, pág. 78.

–Si de verdad eres Hijo de Dios, ordena que estas piedras se conviertan en pan.

Pero Jesús le contestó:

–La Escritura dice: “No sólo de pan vivirá el hombre, sino de toda palabra que salga de los labios de Dios.”

Luego el diablo lo llevó a la santa ciudad de Jerusalén, lo subió al alero del templo y le dijo:

–Si de verdad eres el Hijo de Dios, échate abajo, porque la Escritura dice:

“Dios mandará a sus ángeles a que te cuiden. Te levantarán con sus manos para que no tropieces con ninguna piedra.”

Jesús le contestó:

–También dice la Escritura: “No pongas a prueba al Señor tu Dios.”

Finalmente el diablo lo llevó a un monte muy alto, y mostrándole todos los países del mundo y su grandeza, le dijo:

–Yo te daré todo esto, si te arrodillas y me adoras.

Jesús le contestó:

–Vete, Satanás, porque la Escritura dice: “Adora al Señor tu Dios y sírvele sólo a él.”

Entonces el diablo se apartó, y unos ángeles acudieron a servirle”.¹⁵²¹

Siempre dentro de la mística como consecución de la *dispositio* gracias a un elemento anafórico y reiterativo, se ha de entender, como ya hiciese Borges¹⁵²², como si se tratase del intento de un lector, también hermeneuta, que re-escribe la literatura a la luz de su tiempo y bajo los dictámenes de sus patrones existenciales.

Como primer núcleo temático hallamos la descripción de la tristeza como un estado de letargo en el que anida la desolación. No puede haber fe, ni filosofía –por ausencia de base mística y ascética–, y por tanto no hay una fuerza que irradie la suficiente energía como para edificar y dibujar las líneas del itinerario del bien, desde el desmembramiento que han sufrido nuestras fuerzas. Es por ello que, entendiendo la mística como un esfuerzo, ésta ha de operar sobre este estado ya desolado, para cimentar otra vez la vida bajo los cauces y leyes que exige la normalidad. Por consiguiente, la primera tentación es la de salirse del camino y hacer morada en la tristeza:

¹⁵²¹ -. *La Santa Biblia*, editorial San Pablo, Madrid, 1988 (“Evangelio según San Mateo”, 4, 6-11), págs. 2170 y 2180.

¹⁵²² -. Vid. Jorge Luis Borges: *Obras completas I*, RBA Coleccionables-Instituto Cervantes, Barcelona, 2005.

Tantas veces la farisaica tentación
de la tristeza. Nos creemos
árbol deshojado, y sin fe
para cubrimos nuevamente
tras la estéril desunión
de nuestra [sic] fuerzas.¹⁵²³

A diferencia de lo que pauta el texto bíblico, Vicente Cervera Salina capta la segunda de las tentaciones en la alegría farisaica, es decir, en una alegría camaleónica que disfraza la verdad, porque asistimos a un banquete al que no fuimos invitados y, por tanto, nuestra presencia allí es un mero accidente que el fatalismo así ha dictaminado. Nuevamente, al igual que sucedió en el primer núcleo temático, los límites entre ambas estructuras vienen delimitados por el elemento anafórico y reiterativo (“tantas veces”). Así, los elementos metonímicos, como por ejemplo el motivo del abrazo, reinciden en la idea del distanciamiento:

Y otras tantas, la sospecha
que en la risa se percibe
de sorpresa y ebriedad
no desveladas, cuando la húmeda
alegría ya nos tienta a convertirnos
en comparsa de un banquete
al que fuimos convidados
por descuido y sin abrazo.¹⁵²⁴

Ya en el tercer núcleo temático, el demiurgo poético, siempre distanciado de la realidad que proponía el texto bíblico, da debida cuenta de una serie de conductas que gravitan fuera de la recta senda y doctrina de la comunión con la filosofía. El primero de los motivos, que nos ha de guiar fuera de los preceptos gramaticales que exige la fusión con la idea de bien, es el de vivir la vida con ansiedad, de manera atropellada, porque, dentro de la concepción de la existencia como partitura, estamos interviniendo a destiempo, y por tanto estamos quebrando el dinamismo de la música celestial. En este

¹⁵²³ -. Vicente Cervera Salinas, *El alma oblicua*, cit., pág. 118.

¹⁵²⁴ -. *Ibidem*.

estado es imposible disfrutar de los dones que de manera cíclica nos dona la naturaleza. Por consiguiente, todas aquellas personas que así obran están directamente llamadas al fracaso, ya que sin haber empezado a luchar, al ejercer esa actitud ante la vida, son víctimas y esclavos de unos deseos amparados en la agitación y fuera del virtuosismo:

Y otras tantas, la impaciente tentación
que se disfraza con ropajes de valor
y que se obstina en obtener
el fruto que otros árboles maduran
sin dar tiempo a que rotase la estación
y a que los labios proclamasen sus dulzores
germinados. Tentativa de fracasos,
preludiamos sin compás el contrapuesto
de la copa alzada al cielo, cuando apenas
alentamos prisioneros del deseo.¹⁵²⁵

Nuevamente, mediante el marco constructivo-anafórico, el hacedor poético, consagrado a la labor de crear un mundo a su medida, refuerza la estructura anterior y despliega nuevas imágenes que dan cuenta, como en Garcilaso de la Vega¹⁵²⁶, de que el rostro y la rotación de los días es algo que se mueve de acuerdo a los dictados de nuestro estado anímico. Luego aparecen una serie de imágenes que reinciden en la errónea idea de desear que las cosas ocurran demasiado pronto. Todo en la vida, en el entramado de esa magna y excelsa partitura, tiene un acontecer prefijado: operar fuera del texto musical es como operar fuera de la gramática: estamos llamados a cometer un error:

Tantas veces la imperiosa tentación
de la tristeza o de la ardiente
hilaridad se precipitan desde el alto
campanario cuando escuchan nuestros ecos
argumentos seductores. Tantas veces
perseguimos ciegamente y sin reposo
aquellos fuegos que arderán, dormida zarza
cuando el viento pródigo se incline

¹⁵²⁵ -. *Ibíd.*, pág. 120.

¹⁵²⁶ -. Garcilaso de la Vega: *Poesías castellanas completas*, edición, introducción y notas de Elías L. Rivers, Castalia, Barcelona, 1996, novena edición, pág. 137.

a consumir las secas ramas que no prenden
con la llama que encendemos. Y que esperan,
silenciosas, crepitar en el incendio [...]¹⁵²⁷

A partir de los versos de la cita anterior, detectamos un cambio en el nivel de la *dispositio*, ya que ahora Lucifer, mercenario que se aprovecha de la carroña, se sirve de nuestra debilidad, de nuestra falta de libertad y decisión, para hacer morada en nuestra alma. El diablo no busca que lo adoren, sino que nos induce al reino de la confusión, a un lugar donde nuestros actos se ejecuten fuera del sonido prefijado que la partitura dispone. Su logro más importante sería desviarnos del camino de perfección, para arrojarnos a otro mundo en el que la paz se haya exiliado. La conclusión, según pauta el demiurgo poético, es que despreciamos los dones que la vida nos da, como el banquete del amigo, y todo ello lo hacemos mediante excusas vanas de las que el Anticristo se beneficia:

Lucifer nos compromete en el lamento
y la inconsciencia. Ya no busca idolatrías.
Nos confunde al despojarnos de los dones
que se albergan sazonados en el tiempo.
Herederos de su prisa, despreciamos
el banquete del amigo por creer
que está lejano, y olvidamos que otras hojas
nos aguardan y que, suaves, cubrirán
la desnudez que nos humilla [...].¹⁵²⁸

Si nos fijamos en los últimos versos de la cita, podremos constatar de qué manera subyace la idea del eterno retorno del tiempo y la de la de lo cíclico, tal y como pautó F. W. Nietzsche¹⁵²⁹. Por otro lado, con el fin de cerrar esta peculiar composición poética, el escaldo, en un proceso en el que compromete al lector¹⁵³⁰, sigue dando debida cuenta de cómo Lucifer, en nuestra desdicha, erige sus logros. Por ello, según apunta el rapsoda poético, el diablo siempre nos ha de comprender y siempre nos ha de fascinar. Siempre nos instará, como invitados, a consumir sin más deleite nuestra jornada y a no vivirla,

¹⁵²⁷ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 120-122.

¹⁵²⁸ -. Ibid., pág. 122.

¹⁵²⁹ -. *Op.cit.*

¹⁵³⁰ -. Por verse inmerso dentro de la trama descriptiva.

porque en esta actitud derrotista estamos llamados a olvidar los porqués de nuestra partida y de nuestra lucha. Mientras tanto, sumidos en un estado de plena ignorancia, nunca podremos advertir que precisamente fue él quien nos emplazó, y nos arrojó fuera de la senda del camino de perfección:

[...] Lucifer
nos compromete y nos fascina y nos invita
a consumir nuestra jornada, sin que importe
que al llegar a nuestro lecho olvidemos
la señal de la partida e ignoremos la razón
que mereció nuestro derroche.
Prisioneros de un instinto
de fatigas sin placer ni recompensa,
consagramos en esa esquiva tentación
que nos confirma en su desprecio.¹⁵³¹

En los últimos versos de este texto poético, asistimos a la explicación del estado en que quedaría el alma, conversa y apartada del camino de la recta moral, si nos metamorfoseamos en esencias esclavas de los instintos y las necesidades que nos pauta el cuerpo. Aunque realmente advertiremos que el ánima no puede recibir placer, porque precisamente no está aficionada al bien. Por ello, hasta la propia naturaleza nos muestra su desprecio y exilio, al quebrar la matemática con reminiscencias divinas de la partitura.

En la composición poética que lleva por título “Vuestro juicio y Odiseo”¹⁵³², el yo poético se desdobra con la intención de efectuar un juicio, a modo de balance, sobre el periplo de sus días. El lector, tal y como se puede apreciar en el título mismo y al igual que sucede en la trama del *Lazarillo de Tormes*¹⁵³³, se ve inmerso en esta fase de juicio-inquisición, conducido en el propio proceso de recepción por el demiurgo poético.

De este modo, el mundo de Borges y su temática de los espejos¹⁵³⁴, así como el entendimiento de la literatura como mundo recursivo y paradigma de comportamientos

¹⁵³¹ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 122. Interconectada en el plano de la *inventio* con el tópico de la vida como viaje marítimo que hallamos en Juan de Dueñas: “Não de amor” en *Cancionero de Lope de Stúñiga*, Imprenta Rivadeneyra, Madrid, 1872, págs. 118-125 <<https://archive.org/stream/cancionerodelop01stgoog/page/n9/mode/2up>> (17-10-2017)

¹⁵³² -. *Ibid.*, pág. 124. <<https://archive.org/stream/cancionerodelop01stgoog/page/n9/mode/2up>> (17-10-2017).

¹⁵³³ -. *Lazarillo de Tormes*, edición de Francisco Rico y con apéndice bibliográfico de Bienvenido C. Morros, Cátedra, Madrid, 1998, décimotercera edición (Letras Hispánicas, 44).

¹⁵³⁴ -. Carmen Noemí Perilli: “El símbolo del espejo en Borges” en *Revista Chilena de Literatura*, n. 21,

posibles, aparecen en este mismo poema. También hallamos los motivos del viaje como purgación para encontrar la paz interior, así como el juicio como proceso de expiación, que están de igual modo íntimamente emparentados con la mística.

Dentro de los avatares de una vida ensayística, el término “violento” da cuenta de que el lector, en el proceso de recepción de un texto poético, encuentra una confrontación con lo psicológicamente inesperado, que obliga a la reinterpretación de los pasos dados hasta ese punto. El hecho de que aparezcan las ironías no es un motivo que cree desconcierto, sino que abre el paradigma de posibilidades interpretativas. Estamos en uno de sus poemas, en los que el lector –en este caso poeta y mediante los artificios y herramientas de la deconstrucción– se convierte en un lector / re-escritor de sus días y de la propia literatura. El tono apelativo de las preguntas crea un ambiente de cercanía con el receptor:

Si me pregunto por el término
violento de mi travesía, contestan
las mañanas con el timbre sospechoso
de las ironías: ¿la comenzaste?¹⁵³⁵

Ya inmerso en el despliegue de sensaciones que trae consigo la pregunta, la velada sonrisa remite directamente al juego del disfraz, que lo emparenta con las ironías, pero que, en este caso, el yo poético lo tamiza de otros materiales al sentirse arropado por la sinceridad. La clave del texto reside en averiguar qué es lo que esconde la interrogación retórica. Por ello, por causas emparentadas con los principios que dictan las reglas de urbanidad del buen caballero, no todos osan descifrar la temática que encierra esta cifra, también cautiva, de una ecuación sin resolver. Las causas por las que los lectores –y allegados– no quieren resolver este acertijo son las siguientes: no reabrir la sutura de viejas brechas psicológicas, porque le profesan tal amor y no desean para nadie lo que el escaldo sufrió; porque les da exactamente igual; o porque simplemente es un problema que no les atañe:

Una velada sonrisa entonces me atraviesa
y formula el rictus pasajero que algunos

Universidad de Chile, Santiago, abril de 1984, págs. 149-157.
¹⁵³⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 124.

de vosotros conocéis, y no todos osáis
 descifrar. Por la herida del momento,
 por excesivo amor o, sin duda alguna,
 por serena indiferencia. No importa
 el hecho, no, no importan las razones
 que en ese punto argumente.¹⁵³⁶

A partir de este momento, se puede apreciar en el nivel de la *dispositio* un cambio que radica en el uso de fórmulas exhortativas que determinan los actos perlocutivos que está llamado a desarrollar el lector. Tras una breve *captatio benevolentiae*, el yo poético apela al receptor, al que guía en la interpretación del poema, para convencerle de que tal viaje no existió, y de que no hubo más verdad que la de la sombra. Lo que es cierto es que en estos versos late la sensación de la existencia de un intersticio-oquedad en alguno de los momentos que configuran la realidad de ese viaje. No obstante, a pesar de ese vacío, el rapsoda –utilizando los atributos de Odiseo– pudo finalmente sobrevivir y regresar a su Ítaca. En estos versos, el yo poético insta al receptor a que sólo escoja determinados recuerdos de los motivos que configuran ese viaje varado en los túneles de la memoria:

No las creáis. Creed tan sólo las pisadas
 que se acerquen hasta el muelle y divisen
 desde allí, con anchuroso pecho, las vigili-
 as y ese puerto, que no fueron [...].¹⁵³⁷

Siguiendo con la línea de la apelación, el hacedor poético pide al lector-receptor¹⁵³⁸ que haga un esfuerzo por crear también de algún modo literatura, para así poder imaginarlo victorioso ya de vuelta en el camino que lo ha de conducir al bien: “[...] Imaginadme / en el regreso, compañero sonriente del salitre / y de los reinos. [...]”¹⁵³⁹

En tanto que este viaje sucedía, por el periplo de los fatalistas mares movidos por el viento de la interrogación, alguien aquí en tierra firme, con motivo de la presencia de la ausencia del poeta, fraguó su alegría al ver al rapsoda derrocado, y a un mismo tiempo

¹⁵³⁶ -. *Ibidem*.

¹⁵³⁷ -. *Ibidem*.

¹⁵³⁸ -. Que ahora está dando nuevamente vida a su vida en el ejercicio de la lectura.

¹⁵³⁹ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., págs. 124 y 126.

de manera hipócrita aparentaba otra cosa. También podemos hallar la idea del telar como motivo de protección, aunque en plena consonancia con el ideario de *La Odisea*¹⁵⁴⁰, por parte de quienes lo rodeaban y querían. De igual manera, los eventos de la vuelta y de la despedida, derivados del viaje, conectan con la idea del movimiento cíclico en el devenir de Heráclito. Así es como el yo poético deja grabado, para testimonio del devenir, aquellos días marcados por el episodio cruel y por la efervescencia eterna del mismo:

[...] Alguien guardó
mi ausencia con gozosas soledades
ofrecidos al altar de mi memoria. Y solicita
al contemplarme la dichosa despedida
del trayecto que concluye y me confina
a dulce estancia, a ese telar que me velara
al hilo de mis días inestables
y de espuma.¹⁵⁴¹

Como conclusión, este ser tildado por los atributos de la divinidad se siente plenamente consciente de la sorpresa que haya podido causar en el receptor este despliegue narrativo-descriptivo. El entendimiento de la fantasía, como capacidad para imaginar y crear cosas, le permite y posibilita conocer de primera mano el ideario de sensaciones que está provocando la lectura en nuestra alma. El rapsoda, en este caso, pudiera acaso pensar –o al menos así lo deja ver– que nosotros creemos que él tuvo que renunciar a la libertad, porque el miedo gobernaba el timón de su alma. Pero no es así, porque voló, como ya lo hiciese Ícaro, muy cerca de una luz destructiva. No obstante, a diferencia del referente mitológico y tildado por los atributos que le son propios a Odiseo, el poeta mora en tierra firme y en paz, aunque cuando revisita, desde el ejercicio del recuerdo, aquellos días traumáticos pueda sentir un pavor que le haga ver abismos:

Sé que os sorprende así mi fantasía,
pues receláis que, tal vez, ignorante
y temeroso, renuncie a mis crecientes
libertades al final de mi violenta

¹⁵⁴⁰ -. Homero: *Odisea*, introducción y notas de José Alsina y traslación en verso de Fernando Gutiérrez, Planeta, Barcelona, 1980, quinta edición (Clásicos Universales Planeta, 4), pág. 21

¹⁵⁴¹ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 126.

travesía. Y asustado de volar,
no reconozca, como Odiseo, el ingenioso
padre audaz, que en la patria
y sobre tierra firme ya camine,
pero tiemble sin saberlo.¹⁵⁴²

A la hora de enjuiciar y analizar este poema, es importante recordar que Odiseo, cuando regresa a Ítaca, en un primer momento, no sabe que está allí y teme estar en un lugar peligroso: por ello “tiembla sin saberlo”, aunque está en el término mismo de su travesía. El yo poético se equipara a esta visión de Ulises, donde el temor prevalece sobre la fortaleza. El hacedor utiliza este mecanismo de confrontación para superar esa sensación, ya que él en el fondo sabe lo que Ulises no sabía: que estaba ya en Ítaca. Este texto nos recuerda a este otro: “Argos: elegía menor para el perro de Ulises”, del poeta Rafael Escobar Sánchez¹⁵⁴³:

Veinte años sin caricias,
veinte eriales de nublados que azotaron mi piel
y la nombraron la estación predilecta de las devastaciones,
sumiso, acogido a la costumbre mezquina del dolor,
creció, como un imperativo de renuncia en mí,
una certeza de crecer hasta el deslumbramiento,
la convicción de resistir entre mares en ruina
y no ser ofrenda, ni pedernal fácil de la muerte,
hasta que no me acogiera el aliento de tus manos,
hoy regresaste, náufrago de todos los caminos,
al nido de alimañas de tu reino,
a los esfuerzos sin indulgencia de los hombres

¹⁵⁴² -. Ibíd, pág. 127.

¹⁵⁴³ -. Rafael Escobar Sánchez: "Argos: elegía menor para el perro de Ulises", en *Cerca de la herida*, Prólogo de Miguel Ángel Rubio Sánchez, Tigres de papel, Madrid, 2014, pág. 50. Rafael Escobar Sánchez (1979; Belmonte, –Cuenca–) se licenció en 2001 en Filología Hispánica por la Universidad de Castilla La Mancha y desde 2003 trabaja como profesor de Educación Secundaria. En 2005 ganó el primer premio de poesía del Certamen de Jóvenes Artistas de Castilla La Mancha. Fue seleccionado para la antología de joven poesía manchega *Inmaduros* de Jesús Maroto y ha publicado poemas en varias revistas literarias como *Turia* o *Ex-libris*. En 2009 obtuvo el XXV Premio de Poesía Joaquín Benito de Lucas por la obra *Todo el mundo debería ser apedreado*, publicada en 2010 por la editorial Melibea. En 2012, publicó dos poemarios en un volumen único, *Repartir los huesos* y *Caridad y Claridad* en la editorial Cocó. En el año 2014 vio la luz *Cerca de la herida*, con prólogo-estudio preliminar del que aquí suscribe estas líneas. Hace unos meses nos entregó su último hábeas poético, *Sino a quien conmigo va*, con prólogo de Juan Senís, Tigres de papel, Madrid, 2017.

y el tálamo de tu viuda,
 con la frente con la unción vacía del cansancio
 y un peso de vivir hecho tumulto de sombra,
 me reconociste, quise lamerte para escuchar cómo me llamabas
 y en tu voz se hacía alabanza mi nombre,
 y un soplo de primavera entre la agonía,
 una instancia de gracia o sol antes de expirar,
 miré al cielo para apurar la medida de mi triunfo,
 el pan de verdad que se llevan los muertos,
 la victoria del deseo o el pundonor
 contra el arbitrio de algún dios que nos sentencia
 ceniza o hiatos estériles para el dolor¹⁵⁴⁴.

El trazado de la línea constructiva general de los diversos decálogos guarda una correcta simetría: por ello el texto “En busca de Carlota”¹⁵⁴⁵, al igual que sucedía con las composiciones bautizadas como “Yacimientos” y “Dos cadencias en modo menor”, están englobadas dentro de lo que hemos tenido a bien denominar como ‘poemas de esparcimiento’, ya que suponen un momento de recreo sobre la línea temática principal, para afrontar con impronta renovada las últimas composiciones que cierran cada uno de los decálogos.

Para “En busca de Carlota”, Vicente Cervera Salinas nos explicó que él es admirador de la película *Vértigo*, de Alfred Hitchcock¹⁵⁴⁶, y que es una de sus películas favoritas. Allí se retoma aquella historia en la que la protagonista (Madelaine) está obsesionada por el retrato de Carlota Valdés, un personaje inventado en la trama fílmica. Ella, según reza la historia, fue una importante mujer colonial, en la zona californiana, antes de que fuera territorio de los Estados Unidos. El caso es que Madelaine asiste al *Museum of Fine Arts*, con el fin de pasarse horas muertas contemplando el cuadro, elemento hipnótico-perturbador, ya que ella cree ser su reencarnación. Todo eso es falso, puesto que están engañando a Scottie haciéndole creer que Madelaine está loca, cuando en realidad pretenden involucrarlo en un crimen.

¹⁵⁴⁴ -. Rafael Escobar Sánchez: "Argos: elegía menor para el perro de Ulises", en *Cerca de la herida*, prólogo de Miguel Ángel Rubio Sánchez, Tigres de papel, Madrid, 2014, pág. 50.

¹⁵⁴⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 128.

¹⁵⁴⁶ -. *Vértigo*: Dir. Alfred Hitchcock. Act. James Stewart, Kim Novak, Henry Jones. Paramount Pictures, 1958.

El yo poético traslada la trama al poema –mediante una actitud deconstructiva–, ya que el poeta se encontraba en San Francisco, con una amiga, buscando la pintura (el falso retrato) que no encontraría en el Museo donde lo instaló Alfred Hitchcock. Por tanto, nos atrevemos a decir que el escaldo se convierte en alguien que –fuera del decurso argumental– se afana en trasladar la trama a su propia vida, con el motivo de la búsqueda del cuadro.

No obstante, el destino, que todo lo tamiza de azar, tuvo a bien que la ficción se entreverase así con la realidad, puesto que ese cuadro no existe: no está en el Museo de San Francisco (que al final el poeta visitó), sino que es una mera invención para la película. Es un cuadro falso, como falsa era la historia de Carlota Valdés. Este entramado le sirvió al yo poético para escribir y para legarnos el poema que hallamos, donde el poeta busca a una mujer ficticia en compañía de una mujer real:

No buscaba a la mujer, sino su cuadro.
El retrato que admiramos, nos deleita
y sume en confidencias mudas. Pero
al tiempo que el dibujo huía
y mostraba sus contornos fantasmales,
la mujer aparecía. Me invitaba
a recostarme en el diván de los helechos
para ahondarme en el presente, que mostraba
cálida y sincera. Me admitía
como socio reservado y elegido. Cedía
su asiento, sus cigarros, su almohadón,
su botiquín, su arena y sus heridas:
el collar de la familia, el galope inicuo
del latido que se enferma, los frutos
de su cuerpo y la inicial de sus
ensueños. Aquel día se multiplicó
por tres, y fuimos cómplices de una
ciudad que se vestía de escenario,
para un drama improvisado, de
deleites sin pasión, pero con alma
y sed de ser. No era la dama de
atributos victorianos cuyo vértigo
ascendió de entre los muertos. Era carne,

era herencia de otros pueblos peregrinos,
era madre y era hermana. Testigo,
reina Mab y, sobre todo, era pregunta.
El cuadro se diluye, al fin silente,
innecesario; la mujer acude.
¿Cómo ocultarle quién soy?
¿En qué retrato de palabras
y de gestos me hallaría?¹⁵⁴⁷

En el poema “Hipólito”¹⁵⁴⁸, el hacedor se afana en crear otra de las múltiples ventanas por las cuales contempla la galería de héroes clásicos, con el fin de dar explicación y concreción a su plan existencial. Hipólito reencarna, desde los patrones deconstructivos que el yo poético ha vertido sobre el molde clásico original, el arquetipo de hombre seguro de sí mismo y sin atisbo de dudas, porque es incapaz de cualquier signo de piedad. Plantea, asimismo, esa dicotomía que viene configurándose como una de las líneas isotópico-conductoras de la propia obra: la de hombre abierto (a la verdad y la filosofía) y la de hombre cerrado (a las tentaciones que lo desvían de los senderos de la razón). Sabemos, porque así nos lo hizo saber el propio Vicente Cervera Salinas, que el poema fue escrito tras la lectura de *Fedra*, de Jean Racine¹⁵⁴⁹. No obstante, también podemos inferir que el sustrato primigenio y verdadero está en *Fedra*, de Eurípides¹⁵⁵⁰:

La hermana de Ariadna, Fedra, a quien Teseo hizo su esposa, fue indirectamente víctima de Artemis. Estuvo perdidamente enamorada de Hipólito, hijo de Teseo y de Antíope. Cazador intrépido, hábil en la doma de caballos, Hipólito había consagrado un culto respetuoso a Artemis y, como la diosa, se había prometido observar una castidad ejemplar. En Trecena había erigido un templo a la hija de Leto. Se sabe que Fedra, viéndose rechazada con horror por su yerno, se vengó de él acusándole ante Teseo de la falta de la que era ella la culpable. Hipólito murió víctima de la maldición de su padre, y la desdichada Fedra puso ella misma fin a sus días.¹⁵⁵¹

¹⁵⁴⁷ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 130.

¹⁵⁴⁸ -. Ibid., pág. 132.

¹⁵⁴⁹ -. Jean Racine: *Fedra*, edición de Emilio Nájuez, Cátedra, Madrid, 1985.

¹⁵⁵⁰ -. Eurípides: *Hipólito*, presentación de Carlos García Gual, traducción de Alberto Medina González, editorial Gredos, Madrid, 2010.

¹⁵⁵¹ -. Juan Richepin: *Nueva mitología griega y romana*, tomo I, editorial Musa, Barcelona, 1990, pág. 115.

Una vez que hemos determinado cuáles son los materiales sobre los que el yo poético efectúa las pertinentes manipulaciones en el nivel de la *inventio*, ya en el nivel de fenotexto o producto textual, hallamos, en un primer momento, a este mismo demiurgo poético labrando una estampa descriptiva en torno a la idea de por qué ser así o no ser así, pero todo ello está tamizado o revestido por la naturaleza ciertamente condicionante del adjetivo “infeliz”:

Infeliz si acechas la inquietud de tu corazón
en perpetua cascada de arrogancia
legítima, y dictada por dios tan severo
y mortal. Escrutas tu propio acecho
y al cabo renuncias al sabio epigrama
grabado con letra enlodada. [...] ¹⁵⁵²

En un segundo núcleo, el yo poético pone de manifiesto –una vez que ya ha hecho praxis de este *modus* conductual– la cascada de reacciones que es capaz de advertir en el nivel contexto / cotexto ¹⁵⁵³, formado en este caso por sus semejantes y allegados. Supone esta actitud todo un ejercicio de pulcritud, que lo ha de conducir allá donde anida y reposa la idea de bien. De la misma manera, el escaldo se mantiene firme, a pesar del capítulo de tentaciones que desfilan ante él, en esa línea / planteamiento existencial:

[...] “¡Atrás!”, exclamas,
y presa es de ti la mirada hosca,
de acerba armonía es tu rictus arcaico.
Vomitas promesas de rectitud
y en ti un soplo imprevisto rechaza su augurio
hallando ruda roca e investida vocación
de majestad. Necia carne te seduce
y sólo al silencio extiende su potente y vasta
sensación. Deshazte, como sabes, en mil rencores
contra el cuerpo que te tienta. Niega al beso
la pureza que atenaza, y edificate tus muros

¹⁵⁵² -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 132.

¹⁵⁵³ -. Esta teoría la he extraído de trabajos como: “Una teoría textual formal y semiótica como teoría integrada del lenguaje natural”, de J. S. Petöfi en Antonio García Berrio: *Lingüística el texto y crítica literaria*, Comunicación, Madrid, 1978, págs. 127-145.

donde siempre pueda, incólume, el espíritu
de renuncia a hacerse la cárcel. [...] ¹⁵⁵⁴

Para dar cierre a este texto, el hacedor configura un final un tanto desconcertante, puesto que los preceptos que dicta esa gramática, que lo ha de fusionar con la idea de bien, también lo incardinada hacia una metamorfosis irreversible que va a engendrar un ser tildado por la falta de piedad. Sin embargo, ese proceso va más allá, porque, al haberse convertido en esclavo de sus dogmas de rectitud vital, sus pasos por la vida también lo guiarán a un cierto fatalismo, dentro de esa gravedad y decoro que ahora lo definen:

[...] Mas no olvides
que algún día tu rudeza, alimentada en sierva ley,
domará hasta el límite tu sangre,
y el silencio y la verdad amenazantes,
habrán de devastar la dignidad de tu destino. ¹⁵⁵⁵

En “Segundo fiel” ¹⁵⁵⁶, hallamos una exposición de motivos, siempre subordinada a los diversos hitos existenciales que el alma ha de transitar para tamizar de verdad los intersticios. Éstos están todavía por definir dentro de ese camino de perfección. Así, el verbo “persiste”, que aparece en el primer núcleo temático, nos otorga la idea de mantener esta lucha con firmeza y decisión a lo largo devenir de los días. También, de manera análoga, nos permite trazar un vínculo con la ética de Demócrito de Abdera ¹⁵⁵⁷, ya que se sigue persiguiendo –siempre dentro de esa cosmovisión existencial– un equilibrio interno que ha de conducir a la paz vital mediante el control de las pasiones. También podemos hallar una serie de elementos que dan cuenta de la frontera entre dos posibles caminos: el que nos ha de llevar al bien y el que nos ha de apartar de él:

Ya que es difícil persistir
en el punto en que me encuentro.
Tan difícil no cruzar los umbrales
que separan la actitud exacta

¹⁵⁵⁴ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 132 y 133.

¹⁵⁵⁵ -. Ibid., pág. 133.

¹⁵⁵⁶ -. Ibid., pág. 136. Aparece recogido en la antología de M.F. Benvenuto y Marina Bianchi, aunque no en la que confeccionó Vicente Cervera.

¹⁵⁵⁷ -. *Op. cit.*

de la pose, la impostura.¹⁵⁵⁸

Los versos siguientes suponen la ejemplificación de la tesis expuesta en el párrafo anterior. Por consiguiente, hallamos –con cierto regusto de dictamen normativo de gramática– un ideario de actitudes y actividades que se ajustan a la corrección, o bien se distancian, de manera antagónica, de ella. Todo este muestrario de conductas, al igual que ya trazase Baltasar de Castiglione en *Il cortesano*¹⁵⁵⁹, definen y defienden un ideal de ser humano. El demiurgo poético, al deslindar con clarividencia estos dos modelos conductuales, está dando debida cuenta de que el transitar por el camino de perfección exige las cualidades de virtuoso, mesurado, justo y filósofo: “[...] el gesto elocuente, de la explosión / hipersensible. La caricia justa, / del febril anonimato”¹⁵⁶⁰.

Dentro del segundo núcleo temático y también conclusivo de este texto, el yo poético emprende una actividad auto-dialógica, con cierto tono de arenga, aunque a la vez se haga extensiva al receptor, en la que el ejercicio de la reflexión le permite dilucidar la imposibilidad de no dudar, de apartarse del camino en algún momento dado, para luego retomarlo con más fuerza si cabe. Sobre la base de los argumentos señalados, el “porque” como nexo causal da paso a la exposición de motivos de la doctrina mística. Así, encontramos al alma prisionera de un cuerpo y aprisionada, de la misma manera, por sus pasiones terrenas. El ánima siempre sueña caminar hacia la luz, pero, al estar cercada por el recinto material del cuerpo, sufre un proceso de advenimiento de sombras.

“Segundo fiel” se puede concebir como el preciso momento de la superación de la prueba, que de manera irremediable dará como fruto un alma más fortalecida en su camino-itinerario hacia la conquista de la otredad y fusión con la idea de bien, allá en la luz. Está escrito, en el propio programa genético del ánima, la exigencia de buscar y hallar su esencia primigenia, auténtica, y verdadera. Octavio Paz, en *El arco y la lira*, también llega a esas mismas conclusiones en los capítulos del ritmo, la revelación poética y los signos en rotación¹⁵⁶¹:

Es preciso, me digo, porque encuentro
muy difícil no adquirir la confusión,

¹⁵⁵⁸ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 136.

¹⁵⁵⁹ -. Baltasar de Castiglione: *El cortesano*, introducción y notas de Rogelio Reyes Cano, Espasa-Calpe, Madrid, 1984, 5ª edición revisada y ampliada.

¹⁵⁶⁰ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 136.

¹⁵⁶¹ -. Octavio Paz: *El arco y la lira*, Club Internacional del libro–Universidad de Alcalá, Madrid, 1998, págs. 66-87; 143-222 y 305-343

mantenerme en un segundo
traspasado por la indiferencia,
para elevarme nuevamente
al pedestal, y cabalgar ansiados
potros que me arrastran
y debelan.¹⁵⁶²

Observemos lo que Marina Bianchi dice sobre este poema: “Sono gli stessi momenti difficili nei quali si ritrova l’io lirico di “Secondo fedele”, che ci rammenta quanto sia arduo non cedere all’inganno dell’indifferenza”¹⁵⁶³.

En la composición “Cerrado”¹⁵⁶⁴, la *res cogitans*¹⁵⁶⁵, en tanto que la pátina de los días va dejando su huella de óxido, ha superado las pruebas y ha cerrado las puertas a las tentaciones. Al estar dentro de un planteamiento ensayístico, el camino se dibuja a la vez que se desdibuja en un trazo zigzagueante; por esta causa, siempre andamos por los márgenes del posible itinerario. Tengamos presente, que tal y como afirmó Chesterton¹⁵⁶⁶, todo ensayo es tentativo al igual que la serpiente. Son los hechos propios que configuran el ejercicio del pensar.

En el texto “Cerrado” no sólo hallamos el cierre de este decálogo-retrato en perspectiva fenomenológica, sino que asiremos la necesaria conclusión del proceso místico: en la fase unitiva todas las sombras callan y adviene un halo de sosiego, donde el destierro de la ansiedad es efectivo y definitorio, aunque en los siguientes núcleos temáticos el yo poético ejerce un efecto ‘desautomatizador’, que propicia que el receptor encuentre justamente lo contrario:

Desciende poderosa la amenaza
de atajar las sinrazones
y oprimir la turbación
imprescindible [...].¹⁵⁶⁷

¹⁵⁶² -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 136.

¹⁵⁶³ -. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 16.

¹⁵⁶⁴ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 138. Aparece recogido en la antología que Vicente Cervera confeccionó, pero no en la de M.F. Benvenuto y M. Bianchi.

¹⁵⁶⁵ -. En plena simetría temática con el ideario que a modo de doctrina diluida hay vertido en este periplo-decálogo.

¹⁵⁶⁶ -. Gilbert Keith Chesterton: “Sobre el ensayo” en *Conoze.com*, 23 de enero de 2007, n. 48, II época <<http://www.conoze.com/doc.php?doc=5995>> (30-08-2016).

¹⁵⁶⁷ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 138.

Debido a los motivos citados, se produce la liberación del lastre de las ataduras corporales. De manera análoga, existe una superación de la barrera de la mismidad, al erigirse de manera definitiva y espiritual sobre la fase de la juventud, en el momento en el que se despoja de su otro yo para asumir los parámetros de la madurez. Por tanto, observamos un estado de ambivalencia y de incredulidad, por parte del yo poético, en el que subyace una lucha interna entre dos frentes: la de oposición a este proceso de metamorfosis, en el que teme perder la percepción de la quimera; y, por otro lado, la de acople e inserción al infinito de la libertad. Toda esta exposición de motivos, a nivel de *dispositio*, se traza mediante el uso reiterado del adverbio de negación “no”:

[...] Calla el sueño
y una voz, que impaciente se adivina,
distorsiona la prisión. No es verdad
que renuncies para siempre a tu ansiada
primavera. No es posible que los años
sacrifiquen ese instante inmarcesible
que se va. No es razón esa quimera.
No consienta el tiempo darle el cetro
ni la espada [...].¹⁵⁶⁸

Dentro de ese proceso de ambivalencia, el yo poético tribula sumido sobre el peso que a modo de incertidumbre trae consigo la interrogación y sus oscilantes. El siguiente núcleo temático, confeccionado sobre la base de los miedos y sus efectos devastadores, propicia que, si los sonidos se vuelven mudos, haya un efecto desolador sobre el alma, que habrá de ser condenada a la imposibilidad de la percepción del rumor de las cosas. Entonces, siguiendo con este proceso descriptivo, el yo poético ve en el rotar de los días una amenaza que lo ha de desterrar de ese mundo mágico y de los dones que posee para aprehender los fenómenos. El tiempo, sensación huidiza donde las haya (*tempus fugit*), dentro de la conversión del contexto del alma en tierra maldita, engendra una merma en la capacidad de abstracción, que reclama todo lo poético, y por tanto surge así una tierra baldía¹⁵⁶⁹ para el cultivo de la poesía misma:

¹⁵⁶⁸ -. Ibidem.

¹⁵⁶⁹ -. Thomas Sterne Eliot: *La tierra baldía* (*The Waste Land*, 1922), traducción de Juan Malpartida, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.

[...] Espanta su color
y su dictado. Torna mudos los sonidos
de la tierra cobijando las raíces.
Vuelve acerba la semilla y la aprisiona
con helada concreción [...] ¹⁵⁷⁰

El yo poético, en la configuración y descripción de este proceso desolador, entiende que el roce del fuego y su posterior apagado implica, por un lado, la ausencia de luz junto a la pertinente ausencia de vida; por otro lado, el hecho de tener que sumirse en una oscuridad en la que reina la desorientación: “[...] Roza el fuego / y ya lo apaga [...]”. ¹⁵⁷¹

Siguiendo la línea que el yo poético traza en la descripción de estos efectos desoladores y devastadores, adviene la fase de confirmación, para señalarnos que, si se da esta sintomatología, el escaldo caería todavía más hondamente en la esclavitud de las ataduras terrenas, de las que precisamente la poesía lo liberó. Por consiguiente, esa falta de inspiración, esa ausencia de estar en contacto con los atributos de la divinidad, gesta una mirada exiliada de los caracteres contemplativos, la conversión de la palabra en un castillo, en una fortaleza defensiva, donde no hay posibilidad de mudanza, y sí las particularidades y atributos de una vida fría. Finalmente, si se dan estos posibles que hemos descrito, el silencio edificará una especie de tortura, mediante el poder absoluto de la interrogación, cuestionando hasta el propio sentido de la existencia:

[...] Viene a verte
y cruel te arroja a la pasión que te aprisiona,
a la mirada que recibe al mundo y lo rechaza,
a la palabra que es castillo, y no posada
ni balcón. ¡Oh! Cerrado al mundo estás.
¿Qué silencio te perdona
si eres voz y en mudo aliento
has convertido tu existencia? ¹⁵⁷²

¹⁵⁷⁰ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 138.

¹⁵⁷¹ -. *Ibidem*.

¹⁵⁷² -. *Ibid.*, págs. 138 y 140.

4.3.3-. Conclusiones.

A lo largo de este decálogo-periplo, en plena consonancia y simetría con las restantes partes que configuran esta obra poética, la *res cogitans* ha erigido un nuevo retrato, siempre dentro del prisma de esa perspectiva fenomenológica, para dar cuenta de los planteamientos éticos, filosóficos y morales que gobiernan la trama dentro de su existencia. Esta casuística reseñada erige a Vicente Cervera como un vate que aporta algo nuevo al juicio de la posmodernidad, al vertebrar su creación con elementos de la poética clásica, y con esos mismos elementos vistos desde la poética de la modernidad.

Igualmente, hemos sido testigos, a la vez que afortunados espectadores-receptores, de cómo la ética de Demócrito de Abdera¹⁵⁷³ subyace como elemento constructivo de notable fuerza en el entramado general de “Cautiva”, ya que Vicente Cervera Salinas siempre aboga, también siguiendo los preceptos aristotélicos, por la búsqueda de un equilibrio interno. Esta fase de sosiego se ha de conseguir a través y por medio del control de las pasiones, ejercitando el saber y la prudencia. De igual modo, siguiendo todavía los ordenados y claros preceptos que Demócrito de Abdera¹⁵⁷⁴ dispone que la aspiración natural del individuo, de su alma, no es la búsqueda del placer, sino que lo que ambiciona es la ataraxia o tranquilidad del espíritu¹⁵⁷⁵. Por ello, se plantea como una necesidad totalmente imperiosa el hecho de saber dirimir cuáles son los placeres que nos han de conducir al bien.

También, en la construcción de este tercer núcleo temático-compositivo, hemos podido observar cómo la mística, mediante el sustrato y base previa de la ascética, se convierte en un modelo ya no sólo conductual a nivel de *inventio*, sino en el eje isotópico-vertebrador de este decálogo, que posee la función de retratar una vez más, en una de las caras del cubo, al alma oblicua, con el fin de recalificarla y proceder a su redefinición desde un prisma más caleidoscópico.

A todo lo anterior habría que añadir que la mística, al ser un movimiento aglutinante y convergente, ha posibilitado que tras las líneas físicas que configuran la

¹⁵⁷³ -. *Op. cit.*

¹⁵⁷⁴ -. *Ibidem.*

¹⁵⁷⁵ -. Appiano Buonafede: *Della istoria e della indole di ogni filosofia*, vol. 1, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milán, 1837, pág. 497. Allí se nos dice cómo el concepto nace en Grecia en torno a la filosofía presocrática, pero queda en referencias dispersas que luego retomarían Cicerón (*De finibus*) y Séneca (*De tranquillitate animi*): <<https://play.google.com/store/books/details?id=Ymrsrrl9XNcC&rdid=book-Ymrsrrl9XNcC&rdot=1>> (30-08-2016).

parte material de este decálogo podemos hallar varios idearios y filosofías, *verbi gratia*: San Agustín¹⁵⁷⁶ y los neoplatónicos, las enseñanzas de Santa Teresa de Jesús¹⁵⁷⁷...

Aunque el peso fundamental de la línea isotópico-vertebral de “Cautiva” recaiga en la mística, Cervera Salinas, intentando abogar por el encuentro de la poesía y la idea, recurre a otro tipo de teorías filosóficas para configurar la construcción de los poemas y para plantear las propias aporías gnómicas, por ejemplo: la deconstrucción, los eternos dilemas de Parménides¹⁵⁷⁸ y de Heráclito¹⁵⁷⁹, el virtuosismo aristotélico, el entendimiento del sujeto bajo el prisma de un Descartes¹⁵⁸⁰, el estoicismo de Séneca¹⁵⁸¹, el eterno retorno de Nietzsche¹⁵⁸²...

La propia elección del entendimiento de la existencia, bajo los esquemas de lo ensayístico, lo erige como un hombre de la modernidad, porque, a diferencia del hombre medieval (que se ofusca en demostrar una tesis), para Cervera Salinas es más importante, como ya le sucediese a don Quijote, el camino o itinerario que traza el pensamiento hacia la consecución, por el camino de perfección, de la idea de bien.

Lo mismo que ocurre con la amalgama de filosofías que convergen en la figura de este demiurgo poético; también se da, o se puede rastrear, un universo de cosmovisiones literarias, a las que habría que añadir el entendimiento, tal y como dicta otro de los poemarios del poeta, de la vida como eterna partitura, donde la música es el arte de combinar los sonidos (actos) con el tiempo. Dentro de ese orbe literario, a título de ejemplo, el hacedor poético ve en la galería de héroes clásicos unos modelos de los que aprender y a los que poder imitar (*mimesis*); igual ocurre con el mundo de Borges y la temática de los espejos¹⁵⁸³... A todo lo anterior habría que añadir el diálogo de las bellas artes, en las que Vicente Cervera Salinas se ha formado (cine, literatura y música); por

¹⁵⁷⁶ -. San Agustín de Hipona: *De la verdadera religión*, cit., <http://www.augustinus.it/spagnolo/vera_religione/index2.htm> (28/08/2016); San Agustín: *Confesiones*, cit., pág. 520

¹⁵⁷⁷ -. Santa Teresa de Jesús: *Moradas. Sobre los Cantares, Poesía*, cit., pág. 293; *Avisos de la madre Santa Teresa de Jesús*, cit., pág. 2 <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/795.pdf>> (30-08-2016); *Camino de perfección*, cit. <http://www.bieses.net/wp-content/uploads/2014/12/teresajesus_tratado_evora.pdf> (30-08-2016).

¹⁵⁷⁸ -. *Op. cit.*

¹⁵⁷⁹ -. *Ibid.*, págs., págs. 258-303; Gustavo Bueno: *La metafísica presocrática*, cit., págs. 171-181.

¹⁵⁸⁰ -. René Descartes: *Meditaciones metafísicas*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, págs. 42-52.

¹⁵⁸¹ -. Lucio Anneo Séneca: *Consolaciones*, Gredos, Madrid, 2001; *Cuestiones naturales*, Gredos, Madrid, 2013; *Cartas a Lucilio*, Juventud, Barcelona, 2012, cuarta edición; *Tratados morales*, edición y traducción de Pedro Rodríguez de Santiadrán, Espasa-Calpe, Madrid, 2005.

¹⁵⁸² -. *Op.cit.*

¹⁵⁸³ -. Jorge Luis Borges: “Los espejos” en *Obras completas. Tomo I*, editorial RBA Coleccionables-Instituto Cervantes, Barcelona, 2005, págs. 814 y 815.

ejemplo, se hace notorio en el caso de *Vértigo*, de Alfred Hitchcock¹⁵⁸⁴; de *Fedra*, de Eurípides¹⁵⁸⁵; o de Racine¹⁵⁸⁶; de *La Odisea*, de Homero¹⁵⁸⁷...

A lo largo de los poemas que configuran las diversas estampas de este decálogo, en el texto poético “Cautiva”, pudimos ver un poema concebido con vocación de arte poética, y en el que está cifrado todo el proceso místico, aunque también admita una interpretación más cercana a la del proceso de creación de la palabra; en la composición poética titulada “A la ausencia desestima”, en cambio, tuvimos la posibilidad de ser espectadores y testigos de una de las tipologías de los presentes ausentes, y de la necesidad de que sea el alma, en su camino hacia el bien y la reformulación de sí misma, la que determine las distancias; por otro lado, en “Tarde sin tiempo” observamos la necesidad de ejercitar la existencia dentro de los dictados de la partitura, y no ansiar el curso de los acontecimientos para erigirse como un ser fuerte a la hora de afrontar las adversidades; en “Tierra prometida” (meta del itinerario soñado), mediante el procedimiento del desdoblamiento del yo poético —artificio del que participa el receptor—, el alma peregrina ha de incardinar su decurso hacia el advenimiento, conquista y fusión con la verdad. Junto a los citados, en el texto “Las tres tentaciones”, asistimos a un ejemplo deconstructivo sobre los motivos religiosos, en pro de crear una filosofía personal dentro de su plan existencial. Esto hasta el ecuador del decálogo.

La segunda parte del decálogo arranca con un poema titulado “Vuestro juicio y Odiseo”, en el que el yo poético adopta esa faceta del lector-reescritor, para condicionar el proceso receptivo y dejar testimonio de aquellos días agrios; en el texto poético “En busca de Carlota”, asistimos a un poema configurado para el esparcimiento del *homo ludens*; en “Hipólito”, Cervera Salinas contempla en la galería de los clásicos un ejemplo negativo de actuación para trasladarlo como contra-modelo a su plan existencial; en el discurso lírico de “Segundo fiel”, el demiurgo poético plantea las menesterosas y concurrentes dudas que han de asaltarlo para que una vez fortalecido pueda emprender el camino por la senda positiva; finalmente, para concluir con este decálogo, el hacedor poético, en “Cerrado”, confecciona un texto ciertamente desconcertante, en el que plantea la ambivalencia y las dudas que surgen de la mudanza de uno a otro estado del ser.

¹⁵⁸⁴ -. *Vértigo*: Dir. Alfred Hitchcock. Act. James Stewart, Kim Novak, Henry Jones. Paramount Pictures, 1958.

¹⁵⁸⁵ -. Eurípides: *Fedra*, edición de C. Miralls, Bosch, Barcelona, 1987.

¹⁵⁸⁶ -. Jean Racine: *Andrómaca / Fedra*, edición de Emilio Núñez, Cátedra, Madrid, 2007.

¹⁵⁸⁷ -. Homero: *Odisea*, introducción y notas de José Alsina y traslación en verso de Fernando Gutiérrez, Planeta, Barcelona, 1980, quinta edición (Clásicos Universales Planeta, 4).

4.4-. El arte poética de “Panóptica” (cuarto núcleo temático-compositivo).

4.4.1-. Introducción (en torno a la cosmovisión “panóptica”).

Vicente Cervera Salinas, en “Panóptica”, nos vuelve a sorprender con un nuevo artificio con el que enfocar y dar luz a las diferentes vivencias que configuran el espectáculo vital que nos brinda. La idea de la panóptica tiene su origen en el movimiento del Iluminismo y concretamente en la figura de Foucault¹⁵⁸⁸.

Foucault, hijo de las sucesivas metamorfosis que ocurrieron en su tiempo, estudió la arquitectura hospitalaria psiquiátrica, y también la de las cárceles de una época sacudida y salpicada por el agotamiento de uno de los ciclos de la economía. Teniendo en cuenta las circunstancias de crisis de principios del siglo XXI, concebimos que los ciclos económicos tienen su propio proceso vital, es decir, llegan a un punto en su devenir en el que se proclama su no utilidad (esto es, su muerte).

Foucault, que desarrolló su teoría intelectual poco tiempo después de la Revolución Francesa, y basándose en las construcciones del arquitecto J. Bentham¹⁵⁸⁹, dilucidó uno de los tantos ejemplos que reclamaba la praxis de la política capitalista: la idea de maximizar los recursos de manera casi minimalista. De este modo, en este tipo de construcciones —creadas para taimar la libertad de los hombres que no se acoplaban a determinados cánones sociales—, se proclama la figura de un vigía omnipresente, que es espectador de toda esta caterva de sujetos, pero que, sin embargo, ellos no pueden observarlo a él, por la naturaleza con la que fueron creadas estas instituciones:

Esta sociedad de la vigilancia propuesta por M. Foucault podría llamarse también sociedad panóptica. Esta se caracteriza por reproducir la estructura y funcionamiento del poder económico, político, social y cultural. La sociedad

¹⁵⁸⁸ -. Michel Foucault: *Vigilar y castigar*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2002, págs. 180-210; Antonio Serrano González: *Michel Foucault: Sujeto, derecho y poder*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1987, págs. 113-142.

¹⁵⁸⁹ -. Vid. Jacobo Villanueva y Jordán: *Cárceles y presidios: aplicación de la panóptica de Jeremías Bentham a las cárceles y casas de corrección de España, ó medio de mejorarlas, y de suprimir la pena de presidio con el establecimiento de casas construidas bajo el principio de inspección central*, Imprenta D. Tomás Jordán, Madrid, 1834 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/carceles-y-presidios-aplicacion-de-la-panoptica-de-jeremias-bentham-a-las-carceles-y-casas-de-correccion-de-espana-o-medio-de-mejorarlas-y-de-suprimir-la-pena-de-presidio-con-el-establecimiento-de-casas-construidas-ba>> (17-10-2017).

panóptica es un símil de una prisión ideada por el arquitecto J. Bentham y que retoma Foucault en su esbozo social, donde la prisión tiene como finalidad maximizar la eficacia y minimizar la economía del sistema carcelario con el propósito de domesticar las almas.¹⁵⁹⁰

Ricardo García Jiménez, en su artículo “El Panoptismo. Nuevas formas de control social”¹⁵⁹¹, entiende que el artificio del panóptico responde a la necesidad de que diversos sujetos individualizados puedan ser vistos, desde sus celdas, por un observador que los otea en la penumbra, en la oscuridad. No obstante, a pesar del espectáculo que se le brinda al espectador, los diversos reos –dispuestos para tal efecto en sus ergástulas– nunca pueden observar la mirada de quien los controla. Son sus vidas el espectáculo para un solo ser que, desde la sombra, con sus pupilas es el receptor de la existencia de estos reclusos:

El panóptico, según Foucault, es “una construcción... [de celdas y espacios] donde cada prisionero es perfectamente individualizado y constantemente visible [a los ojos de quien observa], mientras que, desde la celda, el reo no puede observar quién lo observa si es que lo observa alguien”.¹⁵⁹²

Vicente Cervera Salinas ha sabido nutrirse de la tradición cultural en la que se siente inmerso, para acoger en su figura –como punto convergente– diversos elementos del manantial que emanan de ella, y darles un enfoque y entendimiento que ha de estar gobernado por una reinterpretación personal (la clave y compás cerveriano).

Si prestamos atención a los estudios de Ricardo García Jiménez, entenderemos que él concibe el dispositivo del panóptico como una dicotomía de ver / ser visto. Todo se puede reducir a la casuística del panóptico como la de una parte del prisma y las consecuencias que se derivan directamente de ello, por ejemplo, al hecho de ser

¹⁵⁹⁰ -. Ricardo García Jiménez: “El panoptismo: nuevas formas de control social” en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Grupo Eumed.net (Universidad de Málaga), Málaga, diciembre 2009 <www.eumed.net/rev/ccss/06/rgj2.htm> (12-08-2016). Las citas insertas en el texto corresponden a Michel Foucault: *Vigilar y castigar (nacimiento de la prisión)*, Siglo XXI, México, 1980.

¹⁵⁹¹ -. *Ibidem*.

¹⁵⁹² -. *Ibidem*.

observador o reo, dominante / dominado, realidades de naturaleza totalmente dicotómico-dialéctica, siguiendo las teorías hegelianas¹⁵⁹³:

El panóptico se presenta como un dispositivo que concentra su eficacia en la nueva articulación del eje ver sin ser-visto (fundamental en todo sistema de vigilancia). En palabras de Foucault “el panóptico es una máquina que disocia la pareja ver-ser visto”.¹⁵⁹⁴

Sin embargo, Vicente Cervera Salinas, mediante una reinterpretación necesaria de este mecanismo de la panóptica, reconfigura la base para posibilitar la creación de un “aleph”¹⁵⁹⁵ inverso: ahora podremos asistir al génesis, a través de los planos que el demiurgo poético posee, de un sujeto-espectador expuesto a todas las miradas. Esta doctrina responde previamente a la aceptación de la vida como evento público, de tal modo que las intimidades pasan a formar parte del orden representativo, de la vida metamorfoseada y transmigrada en quehacer teatral. De esta forma lo podemos ver en el poema “Panóptica”¹⁵⁹⁶, concebido con vocación de arte poética, donde rastreamos la asunción de este planteamiento vital:

Desde aquel remoto día
en que me vi completo
y reflejado en la mirada
que, en su don, me abrió el
hogar; desde aquellas horas
prolongadas por el canto del
presente que, enturbiado, se fraguó
más tarde delusorio. A partir
de tal hallazgo, se alzaron
para siempre las retinas
del mundo; descorrieron sus
telones para hacerme suyas

¹⁵⁹³ -. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ciencia de la lógica*, traducción directa del alemán de Augusta y Rodolfo Mondolfo, Solar, Buenos Aires, 1968; *Fenomenología del espíritu*, trad. de Manuel Jiménez Redondo, Pre-textos, Valencia, 2009, segunda edición.

¹⁵⁹⁴ -. Ricardo García Jiménez: “El Panoptismo: nuevas formas de control social” en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, diciembre 2009 <www.eumed.net/rev/cccss/06/rgj2.htm> (12-08-2016).

¹⁵⁹⁵ -. Jorge Luis Borges: “El aleph” en *Obras completas I*, cit., págs. 617-618.

¹⁵⁹⁶ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 180.

y alojarme, y sostenerme
y elevar de los salones
las cortinas: y así, entonces,
consagrar las letras de su luz.
No hay un solo rostro abierto
donde no pueda mirarme
y convertirlo en el albergue
del reflejo. De una red estoy adentro,
mas no atrapado, sino libre. En el que
ama, en el que envidia, en la que
escucha, en la que nace.
Pariente, anciano, mendigo,
plebeyo, poeta o supremo juez.
Desnudo, disfrazado, corrompido,
ingenuo, valeroso, pasajero
o en la amiga más fiel. Rige
su ritmo la pasión, y nada
pierdo por saberme dividido
en infinitos huecos que los
ojos llenan. Allí me sé,
mas no me ciegan ni me anulan.
Me revisten de las galas
y colores que despliegan sin descanso.
Y así, en la escena de una óptica
función, me permiten caminar,
decir y ser: teatro vivo,
omnivisual, que acoge, y donde
hallo suelo firme, el cobijo
y la morada. Desde aquel remoto
día, atravieso los balcones abiertos
del mundo. Desde aquella visión,
que hoy ya se empaña, donde unos ojos
esculpieron mi figura en su mirada.¹⁵⁹⁷

¹⁵⁹⁷ -. Ibíd., págs. 180-183.

También late —más allá de la magia musical del verso— la idea del desdoblamiento como resorte isotópico-vertebrador. Existe la idea de la alteridad, porque previamente tiene cabida la identidad del yo poético que se diluye en la propia asunción de su contemplación, mediante el proceso de despersonalización. Por tanto, se halla una suerte de mecanismo literario que posibilita la figura de un creador cercano al propio lector, ya que el yo poético contempla los acontecimientos (los de su propia vida) de manera externa, o les otorga un tratamiento que nos da esa sensación de cercanía y distancia conjugadas. Pareciera tratarse de un narrador extradiegético, porque cuenta los acontecimientos desde fuera de la historia, pero la realidad es otra bien distinta, puesto que hallamos los rasgos de un narrador homodiegético, en cuanto que recrea una *fábula*¹⁵⁹⁸ de la que forma parte:

Tus manos escogieron para tu idea
un nuevo instrumento,
y aprendiste a ser tirano
cuando tus dedos desbocados y extendidos
lanzaron ritmos y acordes
a través de ti.

—“¿Quién es el joven de los ojos bellos?”
Preguntó una mujer.

Y clavaste la mirada en un punto lejano,
dejaste de inventar sonidos
y quedaste reducido a pura imagen,
desligada de conceptos.
Otras melodías interrumpieron ese gesto
y no te importó que las preguntas
que te hicieron resbalaran por tu ausencia
y quedaran enterradas. [...] ¹⁵⁹⁹

No obstante, Cervera Salinas, en su afán de dibujar la mudanza que va sufriendo la *res cogitans*, quiere dejar patente —mediante el recurso de la panóptica— el modo en

¹⁵⁹⁸ -. En sentido aristotélico.

¹⁵⁹⁹ -. *Ibid.*, págs. 148 y 150.

que la luz va disipando la duda, porque en este cuarto decálogo estamos asistiendo al momento de mudanza-anagnórisis y a su posterior transición.

Por ello, no sólo vamos a presenciar al acto de contemplación de una serie de productos textuales en los que el poeta plasma su identidad de manera impresionista, sino que seremos espectadores del ser que queda y que se acepta (desnudo y expuesto a las miradas) y del ser que marcha (el que precisaba de un cambio y de la pertinente superación estoica). Así lo pudimos ver en el poema “Panóptica”. Este tipo de proceder poético recuerda, en cierto modo, al poema “El amor por lo creado”¹⁶⁰⁰, donde su inventor, Carlos Marzal, deja patente esa manera de verse realizado en el dibujo que de nuestra otredad vamos dejando radiografiado en la escritura misma –o de cualquier otra manera posible–, para que la posteridad nos reinterprete de acuerdo a sus convenciones:

Una fuerza de amor que al amor fuerza.
Última fortaleza en que escondernos.
Íntimo descubrir que nos desnuda.

No es posible crear, si no es a cambio.
Lo que la mano añade,
lo que la mente libra de las sombras,
al existir nos muestra que existimos.
Aunque ni lo imagine ni lo sueñe,
cualquier sueño del hombre es testimonio.

Somos autores siempre por exceso
y en nuestro exceso somos soberanos.

Nuestro juguete nace a su destino,
nos permite nacer y nos destina,
nos destina en niños de su juego.

La prole, la camada,
el camarada presto del antojo,
el hijo predilecto en que raptarse.

¹⁶⁰⁰ -. Carlos Marzal: *Fuera de mí* (XVI premio Internacional de poesía Fundación Loewe), Visor, Madrid, 2006, 2ª edición (Colección Visor de Poesía, 544), pág. 6.

La forja y el crisol, la herrería,
la fragua en que fraguarnos,
el alfar, el altar, el alfarero.

Analfabeta forma de estar vivo,
ciento volar de amarse en lo creado.¹⁶⁰¹

El procedimiento de la panóptica también nos lleva al advenimiento de problemas de naturaleza gnómica. Existe, por los motivos expuestos en torno a este juego literario, un duelo: el de nosotros / yo. El yo poético, debido a esta “maniera” de fraguar demiúrgicamente este cuarto decálogo, forma parte de un nosotros (que contempla) pero juzga desde el yo (que formaliza los textos poéticos con mecanismos varios). Los hechos expuestos en este párrafo emparentan el artificio del yo converso en nosotros con la poesía social. Sin embargo, debemos recordar que Vicente Cervera Salinas retoma los diversos modos que hay para confeccionar arte, con el fin darles una utilidad y significado propios, al interpretarlos en clave personal, tal y como sucedía con los elementos de la liturgia y cultura cristiana en decálogos anteriores. El poeta se testimonia a sí mismo en su relación con el mundo. No existe, por tanto, un yo que represente a un nosotros como sucedía en la poesía social, aunque formalmente –en el ámbito de las texturas– se nos presente así:

Ya estás preparado. Caminas
en la oscuridad, y coincide la
conducta con la tácita noticia
de la premonición. Cuanto imaginas,
acontece. Precede al paso la suerte
impresa. Proclamas lo que ardió,
y se restablece. Recobras los tributos
que pereces, y se afirma nueva vida
en armonías: la planta sobrevive,
se afina una marchita canción, el rojo
con el siena se acarician en la tela,
la angustia de la amante, peregrina

¹⁶⁰¹ -. Ibídem.

hacia el país del Sol.¹⁶⁰²

También podemos rastrear puntos de conexión con *La Fundación*¹⁶⁰³, de Antonio Buero Vallejo, puesto que existe una especie de personaje-espectador —en este caso el propio yo poético— que va descubriendo la realidad a medida que también se le va revelando el lector. Asimismo, en el orbe de lo referente al uso de las técnicas que forman parte de la liturgia del teatro, hay un uso efectivo de *Verfremdungseffekt* (efecto de extrañamiento), de B. Brecht¹⁶⁰⁴, ya que se persigue afincarse en las ideas, en las sensaciones y no en un teatro ilusionista, para que el lector pueda ahondar en las galerías que el alma ha mudado. El artificio de la panóptica responde a un proceso de aceptación en el que el alma —ya mudada— se adhiere nuevamente al cuerpo que la materializa. Además, las referencias al teatro y a sus autores también las hallamos en los diversos hitos que Cervera Salinas ha utilizado para confeccionar este cuarto y conclusivo decálogo. Por ejemplo, en el poema que se cita es posible hallar la referencia explícita al dramaturgo sueco Strindberg:

Bajo sus pies, la lluvia
de Strindberg. En una esquina de la
Drottninggattan, la cúpula olvidada.
En su recinto, ritos arcanos que entonan
la confirmación. [...] ¹⁶⁰⁵

La concepción de la vida como teatro es la de la vida vista como literatura, y el demiurgo poético toma como plano, para explicar su existencia, un entramado literario. Así, sus acontecimientos se convierten en un escenario tragicómico que nunca combina los momentos de estas dos naturalezas a partes iguales. A lo largo de los diversos textos poéticos que conforman este decálogo-periplo, podemos rastrear el entendimiento de la escritura como una manera de compartir las alegrías (de manera altruista y dadivosa) y de dividir las penas y aminorarlas (a través del exorcismo poético), al doblegarlas a través del juicio de la relatividad, en la catarsis que posibilita su teatro. Este entendimiento

¹⁶⁰² -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 162.

¹⁶⁰³ -. Antonio Buero Vallejo: *La Fundación*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Espasa, Madrid, 2003 [1989], decimosexta edición (Colección Austral, 114).

¹⁶⁰⁴ -. Vid. Bertolt Brecht: *Vida de Galileo; Madre Coraje y sus hijos*, traducción de Miguel Sáenz, Alianza, Madrid, 2012.

¹⁶⁰⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 176.

acerca el quehacer poético de Vicente Cervera Salinas a la doctrina que Carlos Marzal posee sobre esta cosmovisión del vivir y sanar para leer: dejar así testimonio de haber pasado por esta tierra, de todos y de nadie, a través de esta pintura verbal, en la que queda el dibujo de nuestras alteridades hecho con palabras. Así lo manifiesta en su obra *Los otros de uno mismo*:

El psicoanálisis nos habla de una salvación —o de un alivio— a través de la palabra, de una *talking cure*, porque lo que se formula, lo que se confiesa, lo que se dice a los demás, tiene menos peso en nosotros, nos duele menos por el hecho de haber sido expulsado, dado al aire, compartido. Lo que nos aflige, por el simple hecho de nombrarlo parece que se somete a nuestros designios, y lo que empieza a doblarse ante nosotros parece que lleva al camino de poder ser doblegado, de poder ser sometido, de poder alejarse. Otros han mencionado —como hace en su libro *Route de nuit* el filósofo francés Clément Rosset, el más inteligente partidario de la alegría en estos últimos tiempos— el valor higiénico de la escritura para la exorcización de los demonios interiores, el temperamento rehabilitador para la propia biografía que puede alcanzar el ritual de anotar nuestras emociones y angustias. A este régimen de examen verbal lo denomina *writing cure*. En nuestro caso debemos hablar de una *listening cure*, de una consolación por la palabra oída, del intento de recuperar cierto grado de salud a través de la audición, de un alivio por la escucha.¹⁶⁰⁶

Finalmente, nos gustaría señalar que la poesía de Cervera Salinas siempre ansía el afán de didactismo, aunque en clave personal, porque en su ser y en su naturaleza están impresas esas coordenadas. Aquí sigue con esa idea de hallar la verdad y legarla al resto de almas que habitan en el devenir de los días, anhelando la luz de la exactitud como les ocurría a los moradores de la caverna platónica.

El quehacer poético de Vicente Cervera Salinas sigue un modelo de construcción que está más allá de las etiquetas (poesía de la experiencia, poesía metafísica...) que los críticos han utilizado para catalogar y encarcelar, en su semántica, unas producciones poéticas que evolucionan y que están caladas por la heterogeneidad, ya que los motivos de los que se sirve para confeccionar su obra emanan de su experiencia personal, pero

¹⁶⁰⁶ -. Carlos Marzal: *Los otros de uno mismo*, edición de Luis Bagué Quílez, Universidad de Valladolid (Secretariado de Publicaciones), Valladolid, 2009 (Colección Renglón seguido, 4), pág. 203.

siempre el escaldo anhela la consecución del conocimiento para legarlo, de manera siempre dadivosa, a los demás en el proceso de lectura, cuando construyen su obra haciendo mimesis de la labor poética del propio creador:

[...] Proclamas lo que ardió,
y se restablece. Recobras los tributos
que pereces, y se afirma nueva vida
en armonías: la planta sobrevive,
se afina una marchita canción, el rojo
con el siena se acarician en la tela,
la angustia de la amante, peregrina
hacia el país del Sol.¹⁶⁰⁷

4.4.2-. La panóptica como metamorfosis de la vida en teatro y del poema en escenario.

Vicente Cervera Salinas, transmigrado en yo poético, ha querido que sea el poema que aparece bajo el marbete de “Sacrificio” el que haga de pórtico inaugural para este cuarto núcleo de *El alma oblicua*, obra construida bajo presupuestos ya no sólo fenomenológicos, sino del saber humanístico en general, donde tienen cabida aspectos de naturaleza tan miscelánea como la religión, la filosofía, la música y los problemas de teoría del conocimiento.

“Sacrificio”¹⁶⁰⁸ es un texto en el que el demiurgo creador –mediante la articulación trinuclear en el nivel de la *dispositio*– quiere dejar claro que asume el reto, para deleite del devenir, de legarnos su vida convertida en poema. El texto se convierte en una especie de ofrenda votiva, es decir, estas estrofas, que en su ser albergan la praxis de la liturgia propia que reclama la poesía, se truecan en un cenotafio viviente que ofrece sin más al lector. También late aquí la concepción de un *modus vivendi* que implica los sacrificios que toda religión exige para su culto y cultivo.

Estamos hablando de la liturgia propia de la poesía, porque vivir para escribir, para ir construyendo otros que de algún modo nos nombran, implica una serie de

¹⁶⁰⁷ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 162.

¹⁶⁰⁸ -. Ibid., pág. 144. Este poema no aparece incluido en la antología de Marina Bianchi y Mario Francesco Benvenuto, y tampoco aparece en la antología de *La voluntad afirmativa*.

exigencias propias de este arte de existir y de concebir la vida (dogmas de fe, sacrificios y privaciones de manera continuada, para ir caminando sobre la senda del camino de perfección). Queda, por consiguiente, fraguada la idea del sacrificio, a imagen del que realizase Jesucristo para la salvación de la humanidad; el propósito estriba en que no solamente sea el poeta el que acceda a la idea de verdad, sino que sus lectores, que han compartido con él el ideal del ser del peregrino, en los pasos zigzagueantes que la razón ha dado hasta poder encontrar los latidos de la verdad, también participen del espectáculo de su consecución y contemplación, para hallarse y sentirse íntegros. Sigue, de igual manera, latiendo en la base de ese misticismo personal.

En el primer núcleo temático de este canto inaugural, hallamos la descripción de en qué radica el proceso del quehacer poético. También se testimonia cómo el poeta, médium entre lo humano y lo divino, debe desentrañar la magia que late detrás de las cosas, porque sólo al que ha hecho una correcta praxis del sacrificio le está permitido acceder a ese espectáculo milagroso y vital. Lo aquí referido está y suena en el alma misma de todo aquello que nos circunda, pero precisa de un sujeto que sea capaz de descryptar lo que el contexto circunstancial nos muestra como velado y vedado. Todo lo reseñado anteriormente –teniendo en cuenta que estamos inmersos dentro del artificio textual y especular que supone la idea de la Panóptica– está configurado de tal modo que el yo poético se convierte en espectador de su propio espectáculo.

Mediante la isotopía de lo religioso, en la que hallamos albergadas palabras que gravitan en el eje semántico propio del uso que les ha otorgado de manera prescriptiva y ancestral la liturgia, el demiurgo poético consigue darles un enfoque personal y cautivador. Puede acometer tal labor porque ha convertido la lírica en un objeto de conocimiento, en una doctrina que desentraña el misterio que late tras las formas, en una idea de grandeza, en un acto de revelación, en una piedad que se convierte en metáfora del ser humano personificado en hombre, en unas prácticas en las que hay que creer de manera firme para poder llegar a tal fin... En este ya citado eje, por ende, convergen palabras tildadas de esta peculiar experiencia mística, como, por ejemplo: sacrificio, plegaria, oración, epifanía, incienso, candor, piedad, misterio...

De igual modo, en los primeros versos de este núcleo temático, siguiendo la doctrina de estructuras de Teun A. Van Dijk¹⁶⁰⁹ y otras relativas al discurso¹⁶¹⁰, podemos rastrear que late la tesis de un sacrificio del yo poético, cual Orfeo, porque necesita de una palabra que transmute la realidad: se trata de un *verbum* que pueda albergar, en las palpitaciones de su semántica, el alma misma de las cosas. No obstante, de manera paralela, también debe contener y alojar el alma de quien dibuja y esculpe en la palabra misma.

Además, al entender el quehacer poético como una religión, hallamos uno de los muchos porqués que dan sentido a la existencia de esta *res cogitans* que transita, mediante los cauces propios de la sinceridad, por las palabras como un medio para desentrañar las oquedades que la realidad nos presenta como misterios:

Tu incauto sacrificio se revela
como el aire y la plegaria de la voz
que atraviesa prisionera la materia,
para, al cabo, descifrar esa palabra
enamorada de tu acento. O se vierte
inusitado en el candor de una oración
de epifanía a aquellos ojos que,
velados por el oro, no alcanzaron
los inciensos de tu ardor.¹⁶¹¹

El yo poético retrata la capacidad del alma para acceder al misterio interior de las cosas, y contempla cómo determinadas personas –cegadas y esclavas más por lo material– no acertaron a adentrarse en los recodos del ánimo del poeta, porque su naturaleza es de raigambre puramente espiritual. Dentro de esta óptica, interpretaremos la idea de los “inciensos de tu ardor” como una manera de retratar el alma enamorada y tildada por los atributos propios que le otorga la sinceridad, la blancura y el candor. Se trata de un ser puro que continúa su ascenso hacia la verdad desde su posición terrena, como ya hiciese Fray Luis de León¹⁶¹².

¹⁶⁰⁹ -. Teun A. Van Dijk: *La ciencia del texto Un enfoque interdisciplinario*, con un epílogo a la edición castellana del autor y traducción de Sibila Hunzinger, Paidós, Barcelona, 1992, segunda reimpresión, págs. 109 y ss.

¹⁶¹⁰ -. Teun A. Van Dijk: “El análisis crítico del discurso” en *Anthropos*, n. 186, septiembre-octubre 1999, Grupo editorial Siglo veintiuno, Barcelona, págs. 23-36.

¹⁶¹¹ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 144.

¹⁶¹² -. Fray Luis de León: “Noche serena” en *Poesías*, cit., págs. 29-32

Ya en el segundo núcleo temático, aseveraremos que el yo poético, inmerso en el juego especular de la panóptica, apela a su otredad y, por tanto, parece que el lector se viese también inmerso en el acto mismo de la apelación. Para la puesta en marcha de este mecanismo se sirve de la reiteración de un elemento anafórico: “quisiste”.

Sin embargo, con la intención de ir creando la progresión temática que el poema reclama, el hacedor empieza a labrar –mediante el uso mismo de la palabra como cincel– la idea de un hombre que arrastra una cruz. Son las exigencias propias que reclama la vida ensayística, para ofrecer el propio ejemplo de superación y modo de afrontar la vida a todos aquellos lectores, que en la comunión misma de la lectura crean su obra, con el fin de poder actuar en consecuencia posteriormente:

Quisiste ese misterio
y ofrecer, con la piedad hecha de imagen
y de sus sueños, la metáfora del hombre
que cruzó el terreno incierto.¹⁶¹³

Este léxico religioso, además de adentrarnos en el orbe espiritual que emana de las palabras mismas, también despierta una especie de lástima y conmiseración, aunque más próxima a lo que sería la *captatio benevolentiae*. Así, por ejemplo, la piedad, que es un concepto puramente religioso, se ve ahora enmarcada en el dilema de un nuevo uso, en cuanto que el sujeto lírico la emplea como una especie de amor entrañable que otorga al quehacer poético; esto supone uno de los fundamentos y pilares del ser alma oblicua. Todo ello, de manera análoga, está embadurnado y tildado por los atributos de lo ensayístico, *verbi gratia*, el sueño, en el que Cervera Salinas otea nuevas posibilidades de conocimiento.

El poema “Sacrificio”¹⁶¹⁴ nos muestra al yo poético como un hombre ungido por la verdad y, de manera semejante, vemos en ese ser la metáfora de un hombre que superó las pruebas propias que impone toda existencia; se impuso a las dudas, porque tuvo fe en lo que hacía y creía, es decir, en la conversión de su persona a un “animal lírico”, como diría Carlos Marzal¹⁶¹⁵. El hecho de adentrarse en el misterio, a pesar de haber asumido

¹⁶¹³ -. Vicente Cervera salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 144.

¹⁶¹⁴ -. Este poema no aparece incluido en la antología de Marina Bianchi y Mario Francesco Benvenuto y también aparece en la antología de *La voluntad afirmativa*.

¹⁶¹⁵ -. Carlos Marzal: *Los otros de uno mismo*, cit., pág. 204.

las directrices propias del estoicismo como modelo de superación vital, supone elegir un camino y eso implica, otra vez, concebir la vida de manera ensayística.

Para cerrar este segundo núcleo temático, el hacedor poético pone en marcha la reiteración del elemento anafórico, con la intención de aseverar que eligió el misterio a la vez que profesaba la fe en sí mismo, aunque podría haber optado por cualquier otra vía de conocimiento. También, ahondando en los presupuestos que configuran su definición humana, advierte de que todo ello lo ha querido hacer dando cuenta de cómo es él: un ser arrojado por la humildad y al que no le gustan los atributos ampulosos que lo erijan a pedestales de héroes. Este proceso de recreación poética y configuradora de su esencia la lleva a cabo para sentirse un ser humano realizado y completo, un ser que busca la luz en la sombra de las dudas que le advienen, mientras transita hacia la verdad:

Quisiste despojarte del alivio
que prosigue a la fatiga de una turbia
pesadilla. Quisiste el misterioso
sacrificio de alcanzar, sin gesto heroico,
el estado conclusivo de tu ser.¹⁶¹⁶

En el tercer núcleo temático, el demiurgo lírico advierte –al contemplar al lector como un hermeneuta– de que para desvelar los misterios propios de la poesía es necesario que el intérprete-decodificador –y cómplice– respire y esté lleno de los atributos propios de la vida, aunque sea por naturaleza un proceso de esencia degenerativa.

En el texto poético que aparece bajo el marbete de “Seducción”¹⁶¹⁷, no sólo encontramos en el título mismo una síntesis macrotextual, sino que asistimos al juego intertextual de poder establecer vínculos y conexiones con el *Ars amandi*, de Publio Ovidio Nasón¹⁶¹⁸; la idea de seducción también se puede relacionar con una vida ensayística, porque suena a tentación y el ensayo, como género que reencarna la modernidad, es fundamentalmente tentativo.

En las primeras líneas de este poema y dentro del primer núcleo temático, el yo poético se nos muestra como una alteridad de Orfeo, ya que la palabra se convierte, cual

¹⁶¹⁶ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., págs. 144 y 146.

¹⁶¹⁷ -. Ibid., pág. 148. Este poema no aparece incluido en la antología de Marina Bianchi y Mario Francesco Benvenuto y tampoco aparece en la antología de *La voluntad afirmativa*.

¹⁶¹⁸ -. Publio Ovidio Nasón: *Arte de amar*, ed. bilingüe: español-latín, con traducción de Juan Manuel Rodríguez Tobal, Hiperión, Madrid, 1999.

la música, en un sistema de expresión de las pulsiones artísticas que emanan del alma. Se trata de una descripción, en la que nos erige al poeta como un ser virtuoso consagrado al perfeccionamiento del ánimo en el cultivo de las diversas artes, que afinan el sentir y pulen las virutas sobrantes en ese proceso de afinación. Todo ello confeccionado siempre desde la ejecución del panoptismo.

Sin embargo, late a modo de intertextualidad el teorema alemán que sirvió de artificio configurador para *Metrópolis*, de Fritz Lang¹⁶¹⁹. Queda patente que, por un lado, las manos y el corazón sirven de vínculo conector y expresivo entre el orbe espiritual de los conceptos y, por otro lado, que la parte más material y física sería el sentir metamorfoseado en palabra. Nuevamente, a la par de cada uno de los puntos reseñados, la idea del ritmo¹⁶²⁰ y la idea de los acordes¹⁶²¹ reaparecen como vía de base para la ejecución ensayística. Esto también es algo que se puede rastrear en estas primeras líneas del texto:

Tus manos escogieron
para tu idea un nuevo
instrumento,
y aprendiste a ser tirano
cuando tus dedos desbocados y
extendidos lanzaron ritmos y
acordes
a través de ti.¹⁶²²

Posteriormente, adviene el momento álgido de la anagnórisis en forma de pregunta formulada por un actante femenino. El yo poético, al que encontramos como actor en el espectáculo del poema, describe la no cooperación lingüística del trovador ante el asedio de esta inquisición. Así, la mirada perdida en algún lugar, como sistema de comunicación no verbal, define de manera efectiva el postulado adoptado ante esta crucial situación, que exige desvelar las cartas con las que se juega. Los acontecimientos, que

¹⁶¹⁹ -. *Metrópolis*: Dir. Fritz Lang, Act. Gustav Fröhlich, Brigitte Helm, Alfred Abel, Rudolf Klein-Rogge, Fritz Rasp, Theodor Loos, Heinrich George, Fritz Alberti, Grete Berger, Heinrich Gotho, Georg John, Olaf Storm, Universum Film AG, 1927. Reza así: “Entre el cerebro y las manos ha de mediar el corazón”.

¹⁶²⁰ -. Como un medio de puesta en escena de las hazañas.

¹⁶²¹ -. El ardid y del circunloquio, al igual que sucedía en el primer decálogo.

¹⁶²² -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 148.

precipita y trae consigo la cuestión, propician un periodo de letargo con su pertinente sequía creativa.

De manera paulatina, observamos cómo las líneas van entretejiendo la identidad del rapsoda como un ser metamorfoseado en un concepto puramente estético y desligado de los acontecimientos reseñados. Por tanto, surge el estatismo y el inmovilismo: la idea del ser de Parménides¹⁶²³, aunque reinterpretado desde el mundo del letargo.

La aparición, con su pertinente puesta en escena, del muchacho de los ojos bellos no es una novedad, puesto que ya aparece en otros poemas pertenecientes a otros decálogos de esta misma obra: ya lo apreciamos mediante mecanismos de correferencia semántica, por ejemplo: “el muchacho de los ojos de arcilla...” En cualquier caso, es cierto que es el elemento que propicia la puesta a punto de la anagnórisis. El hecho de que siempre se haga referencia a su mirada es deudor de la filosofía platónica, ya que el amor es algo que se produce por la contemplación de la belleza del alma en los ojos de la otra persona:

—¿Quién es el joven de los ojos bellos?

Preguntó una mujer.

Y clavaste la mirada en un punto lejano,

dejaste de inventar sonidos

y quedaste reducido a pura imagen,

desligada de conceptos.¹⁶²⁴

Posteriormente, el hacedor quimérico da cuenta, a modo de crónica vivida / presentida, de una época habitada por los agoreros silencios como *modus* conversacional. Allí el artífice poético prefiere no contestar a las preguntas que lo sitian. Por ende, prefiere enterrar estas inquisiciones, para erigir como rey de esta convivencia un silencio, que tiene la virtud de interrogar y de torturar al ser como motor desencadenante de una serie de preguntas en torno a los porqués de esta praxis conductual. Late, pues, la idea del poeta como un presente ausente. Se trata de momentos duros y previos a la transición que en ese devenir escurridizo se está gestando. El silencio –así entendido– es un mecanismo de defensa e igualmente es una forma de crear intersticios, y de poner en marcha una

¹⁶²³ -. *Op. cit.*

¹⁶²⁴ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 148.

estrategia de ataque, aunque siempre concebido desde una actitud estoica, que es la que mejor define al vate:

Otras melodías interrumpieron ese gesto
y no te importó que las preguntas
que te hicieron resbalaran por tu ausencia
y quedaran enterradas.¹⁶²⁵

Ante la situación expuesta con anterioridad, el escaldo, en una imagen que guarda ciertas reminiscencias con la del Cid abandonando Burgos camino de la incertidumbre, dibuja¹⁶²⁶ el peregrinaje de ese otro yo empujado hacia un exilio voluntario, con la idea de empezar una nueva vida. En este proceso descriptivo, hallamos el testimonio hecho poema de una época marcada por los cambios de naturaleza radical, donde respiramos la idea de incesante laboriosidad en condiciones adversas, con el fin de reinventar la vida de nuevo y de acoplar los esquemas lógicos que le daban sentido a la misma:

Alguien te acompañó en tu tristeza
atravesando calles mojadas
cuando nos cayó aprisa la noche.
Nosotros sentimos la duda en vuestro paso
sin atisbo de vacilación,
pero, orgullosos, preferimos convencernos
de que nunca llegaría a compartir
ni la caricia de tu idea
ni la distancia de tus manos.¹⁶²⁷

Finalmente, el demiurgo poético, mediante el uso del pronombre de primera persona del plural¹⁶²⁸, es capaz de albergar –como si se tratase de un nuevo ardid– al bardo, al otro y al propio espectador-constructor. También hallamos, en este motivo de la partida, el hecho de cuestionarse si lo que se ejecuta es lo correcto o lo más correcto. No obstante, el escaldo se nos presenta como un ser que camina seguro, sin atisbo alguno de vacilación, exonerado de culpa y con la mirada puesta en el horizonte, en el porvenir.

¹⁶²⁵ -. *Ibíd.*, pág. 150.

¹⁶²⁶ -. Mediante la noción del ser peregrino.

¹⁶²⁷ -. *Ibíd.*

¹⁶²⁸ -. Hecho que lo emparenta con un plural mayestático.

El juego de la panóptica le permite al rapsoda hacernos partícipes de su decisión; esto posibilita constatar que se ha hecho lo correcto, porque la convivencia —en esa situación de clima tan adverso— se hubiese tornado un mundo complejo de incompatibilidades y de hostilidad. Esto ya no sólo por los motivos reseñados, sino porque la persona que lo circunda no habría tenido acceso a su categoría humana e intelectual. Queda la idea de un querer imposible, donde por móviles de diversa índole brotaron todos esos circunstantes en la situación descrita.

“Testigos”¹⁶²⁹, en cambio, es un texto poético que en nivel de la *inventio* plantea cómo la duda irrumpe y metamorfosea el entorno que circunda el poeta en un territorio distópico y brumoso. Este hecho obliga a buscar —otra vez de manera ensayística— nuevas direcciones, nuevas válvulas de escape... Se trata de una construcción dispuesta arquitectónicamente de manera tenebrista, siguiendo las enseñanzas del maestro Caravaggio¹⁶³⁰ y de nuestro Barroco español¹⁶³¹, ya que la luz acaba nublada por la duda, hasta desdibujar la identidad que define al poeta.

Se nos ha legado una composición con puntos de conexión con poemas que han aparecido anteriormente, por ejemplo, “La cinética amoral”¹⁶³² o “Vuestro juicio y Odiseo”¹⁶³³. También, en el nivel de la *dispositio*, el rimador se sirve de una serie de conectores textuales de carácter temporal, que dan cuenta de cómo se desenvuelven las sucesivas secuencias en el tiempo, por ejemplo: “al cabo”, “al final”...

La selección del marbete da cuenta de la intención de crear e ir tramando —a un mismo tiempo— un juego entre el propio poema y el mecanismo de configuración en que se basa este decálogo, es decir, el artificio de la Panóptica, ya que permite al lector asistir como espectador al espectáculo de la vida transformada en poema, sobre el ciclo que impone la arquitectura de los acordes.

En el primer núcleo temático, desde la idea del rumor, el demiurgo creador deja clara la irrupción de las huellas de un destino fatalista, que se ha cebado con él para no se sabe qué incierto fin. El destino se convierte en una fuerza que arrastra y conduce la existencia de las personas por derroteros desconocidos. El hombre, que paradójicamente

¹⁶²⁹ -. Ibid., pág. 152. Este poema no aparece incluido en la antología de Marina Bianchi y Mario Francesco Benvenuto y tampoco aparece en la antología de *La voluntad afirmativa*.

¹⁶³⁰ -. *La vocación de San Mateo* (1600) y *Los discípulos de Emaús* (1601).

¹⁶³¹ -. De modo claro José Ribera: *San Andrés apóstol* y sus cuadros sobre matemáticos y científicos; Diego Velázquez: *Las meninas*.

¹⁶³² -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., págs. 42 y 43.

¹⁶³³ -. Ibid., págs. 124 y 126.

es el sujeto que construye la historia al ejecutarla, acaba transformado en una víctima, al sufrir los acontecimientos que dicta la misma en primera persona.

También hallamos al poeta cobijado en el silencio, como mecanismo de defensa, que le permite controlar el rumbo de los acontecimientos¹⁶³⁴. La comunicación no verbal surge en este tipo de contextos como sustituto y apoyo mismo de las palabras. Estamos asistiendo a una descripción que el demiurgo poético utiliza como exposición y argumento, para posteriormente obrar y poder salir de esta encrucijada que el devenir le ha propuesto:

Oíamos el triste encuentro
del hombre con su historia.
La pregunta fatal, inabordable;
la brusca aparición de todo gesto
inútil. [...] ¹⁶³⁵

En el siguiente núcleo temático y en el nivel de superficie textual, hallamos el conector secuencial “al cabo”, para dar cuenta de la voluntad del escaldo por dejar constancia de la forma en la que los acontecimientos se desenvuelven a través de y en el tiempo mismo. Por ello, podemos otear cómo y de qué modo el peso de la incertidumbre va manejando y haciéndose dueño del timón de los sentimientos. La duda¹⁶³⁶ adopta ahora el papel de mediador, posibilitando así –y como consecuencia inmediata– que tanto el pensamiento como su ejecución se vean mermados y afectados por esta malsana telaraña: “[...] Al cabo, la fuerza de la / duda dominaba el corazón.”¹⁶³⁷

Luego, con motivo de una nueva secuenciación en el nivel de fenotexto, nos sumergimos en el segundo núcleo textual de este poema. En un proceso hermenéutico-interpretativo, el yo poético tiene la capacidad de vislumbrar, a través de su yo especular y borgesiano, las notas de la partida como consecuencia de la decisión de abandonar –por insostenible– la situación que el presente le ha brindado. Cesa así el prodigio de la interrogación, porque la decisión ya está tomada. Nos presenta, por ende, la aceptación

¹⁶³⁴ -. “El silencio (*Erschweigung*) surge del origen esenciante del mismo lenguaje” (pág. 78) o, en otras palabras, “el lenguaje se funda en el silencio (*Schweigen*)” (pág. 401). Martín Heidegger: *Aportes a la filosofía*, edición de Franco Volpi, Maia editores, Madrid, 2010; Adriano Fabris: *El giro lingüístico hermenéutico y análisis del lenguaje*, con traducción de Mercedes Sarabia, Akal, Madrid, 2001, págs. 21-28.

¹⁶³⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 152.

¹⁶³⁶ -. Si tenemos en cuenta el teorema alemán de *Metrópolis*, de F. Lanz

¹⁶³⁷ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 152.

estoica de su destino y de su papel en el mismo. No obstante, el bardo cantor, sujeto versado en el arte de superación ante la adversidad misma, observa en este período que declina la apertura –siguiendo esa línea ensayística– de una nueva etapa vital:

Y al final, cesaba su
prodigio; y las notas cifraban su
opresivo adiós.
Todo cesa, sé que pensamos.
Hasta el frágil sueño boga
entre la vana certidumbre.¹⁶³⁸

En lo citado rastreamos la idea de un mundo mágico que se desmorona. La certeza que se nos muestra como una realidad adversa y fruto de los caprichos de un destino siempre juguetón, que quiebra cualquier posibilidad de soñar. A pesar de lo reseñado, la certidumbre es un proceso que trae consigo la verdad y, a un mismo tiempo, el desconsuelo.

Después la *res cogitans* o inteligencia central, en un tercer y final núcleo temático, se exilia del uso del artificio de la panóptica para instalarse en una primera persona, con el fin de crear un testimonio más sincero y personal. Al aseverar que todo acaba, el animal lírico¹⁶³⁹ no solo da cuenta de que concibe esa etapa vital como algo cerrado y claudicado, sino que supone la aceptación de un destino de manera estoica y las pertinentes conclusiones que trae consigo, es decir, resignándose y sin proferir queja alguna:

—“Todo acaba”. Murmuré.
Y en tu incierta imagen
la duda sublimaba sus palabras;
crecía su imperiosa permanencia
y enclaustraba los resortes del silencio:
—“¿Cuál es tu nombre?”¹⁶⁴⁰

A pesar de lo apuntado, el yo creador vuelve a la contemplación externa de su propia figura, en la que puede ver el rostro que traza la duda en su persona, desdibujando

¹⁶³⁸ -. Ibidem.

¹⁶³⁹ -. Carlos Marzal: *Los otros de uno mismo*, cit., pág. 204.

¹⁶⁴⁰ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 152.

su imagen y fraguándola inconstante; ahora es la incertidumbre la que escribe su rostro. Ésta es la primera fase del proceso descriptivo, en torno a las huellas que la duda ha labrado en su persona.

En la segunda parte del proceso descriptivo, en cambio, el hacedor poético, como testigo de su tragedia, observa cómo la vacilación se va extendiendo y llega a dominarlo todo por entero, como si se tratase de un mecanismo de replicación celular anómalo con el que una enfermedad se expande. Se superpone la inseguridad a los propios resortes que emanan del silencio, al convertirse en un término hiperónimo, puesto que dice más cosas que el propio mutismo, ya que llega a albergarlo en su seno.

Finalmente, nuestro creador acude al mecanismo de la interrogación retórica, con el firme propósito de dar cuenta de la insuficiencia del lenguaje como medio para designar el proceso destructivo que ha sembrado la duda:

Y en tu incierta imagen
la duda sublimaba sus palabras;
crecía su imperiosa permanencia
y enclaustraba los resortes del silencio:
“¿Cuál es tu nombre?”¹⁶⁴¹

En el poema “La cuadratura”¹⁶⁴², Vicente Cervera Salinas presenta la intención de crear un retrato que nos acerque al ideario y arte poética, que configuran su ser existencial, mediante una aproximación pictórica; aunque esta vez lo haga a través de los procedimientos propios de la puesta en escena de una técnica de calado puntillista-impresionista. Como vemos, al igual que ya sucedía en los decálogos anteriores, reaparece la figura de Manuel Machado¹⁶⁴³, quien también se consagró de manera afanada a la confección de retratos de su ser.

El texto está construido por el diálogo puntillista de imágenes yuxtapuestas y de carácter sumativo, engendradas todas ellas con el deseo de acercarnos un poco más a los perfiles del alma del ser. En líneas generales y guardando las oportunas distancias, se trata

¹⁶⁴¹ -. Ibidem.

¹⁶⁴² -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág.154. Este poema no aparece incluido en la antología de Marina Bianchi y Mario Francesco Benvenuto, pero sí que aparece en la antología de *La voluntad afirmativa*.

¹⁶⁴³ -. *Op. cit.*

de una etopeya, en cuanto que se está haciendo una descripción de los rasgos morales / espirituales de este ser peregrino y en metamorfosis.

La temática del texto remite a las diatribas y aporías propias de la geometría y del conocimiento. Hipócrates de Quíos¹⁶⁴⁴ ya trató el tema al acercarse al concepto de las lúnulas. Sin embargo, fue Ferdinand Lindemann¹⁶⁴⁵ el encargado de probar que el número es trascendente y, por ende, eso implica que es imposible cuadrar el círculo usando regla y compás. Por tanto, teniendo en cuenta lo dicho, el rapsoda nos acerca al terreno de las aporías filosóficas. Posteriormente, al hilo del análisis, desgranaremos este marco teórico.

Dentro del primer núcleo temático, hallamos una naturaleza miscelánea de imágenes que pasamos a resumir, para que el lector pueda entreverar la cosmovisión que el alma oblicua posee acerca del mundo: en un primer momento, descubrimos al poeta como un ser que posee el don de intuir la magia; en segundo lugar, el entendimiento de la solución desviacionista del verso como un proceso precognitivo que posibilita irradiar comunicación y llegar al pensamiento a través de una vía puramente sentimental. De aquí y relacionado con la intuición, el vate concibe que, para acceder al mundo de comunicación que nos lega el verso, es necesario ejercitarse e instruirse en él, para después absorber los atributos de lo divino que en él han quedado destilados; asimismo, entiende la sacudida poética o trueno poético como un albergue o radiografía del sentimiento.

También late, en este mismo núcleo temático, la idea del vate como un ser nómada, que tiene la capacidad camaleónica de adaptarse a espacios diversos, tanto utópicos como distópicos; el artífice quimérico también ha asimilado —o sabe ver— en la espontaneidad una vía de comunicación mediante la ósmosis; comprende —y hace un uso efectivo de ello— la aprehensión del eco de la voz como un modo de supervivencia, porque, además de configurarse como una letanía que nos sobrevive, también nos designa y nos nombra, puesto que en ella imprimimos nuestras huellas; el eclipse que detiene el

¹⁶⁴⁴-. Vid. sus ideas sobre la cuadratura de las lúnulas en Hermann Diels: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, griechisch und deutsch, Weidmannsche Buchhandlung, Berlín, 1903, págs. 229-232, 241-242 y 472-475 <<http://www.archive.org/stream/diefragmenteder00krangoog#page/n256/mode/2up>> (16-08-2016); AA.VV.: “La cuadratura del círculo” en *Matemáticas para todos*, Año 8, Número 76, enero de 2008, Instituto de Ingeniería de la UNAM. Coordinación de Ingeniería de sistemas, México, págs. 1 y 2 <<http://www.acmor.org.mx/descargas/matematicasparatodosenero.pdf>> (23-10-17); Juan Pablo Mora: *Problema de la duplicación del cubo*, UCLM, Ciudad Real, sin fecha, págs. 9-13 <http://matematicas.uclm.es/ita-cr/web_matematicas/trabajos/257/Duplicacion_cubo.pdf> (23-10-17).

¹⁶⁴⁵-. Vid. J. J. O'Connor y E. F. Robertson: “Carl Louis Ferdinand von Lindemann” en *MacTutor History of Mathematics archive*, School of Mathematics and Statistics. University of St Andrews, Scotland, marzo de 2001 <<http://www-groups.dcs.st-and.ac.uk/~history/Biographies/Lindemann.html>> (18-08-2016).

calendario, en este caso concreto, queda plasmado como una muestra de intersticio que rompe el círculo y el orbe de lo prefijado; en el juego de la luz y la sombra ensambladas, con rostro tenebrista y barroco, ha sabido ver un instrumento para crear la quimera en sus transiciones.

De la misma forma, hallamos el deseo de advenimiento y de reencuentro con su otredad, mediante la metáfora de otra piel; en “[...] los hechos otorgan / un sentido propio al que deambula”, aflora la idea del destino que nos arrastra, que nos lleva y nos trae, y de aquí se deriva la noción de la confianza que surge, por tanto, porque cada uno hace una labor hermenéutica de aquello que empezamos a frecuentar. En “la certeza de que la hora / prevista no se adelantará” se puede adivinar la gestación de la vida tal y como nos adviene, tratando de lograr la consecución de la felicidad, ubicando cada uno de los momentos donde procede y sin ansiarlos nunca.

En esa misma línea, con la que sueña otorgarle una configuración a la existencia, es necesaria la presencia de un desagüe, camino del olvido, en el que arrojar el fango y las ponzoñas de una manera rápida y efectiva: es la importancia de actuar pertinentemente de acuerdo a los contextos en los que se nos exige una determinada sintonía para forjar una acertada acción. Unos versos más adelante, localizamos imágenes de calado muy barroco, en las que hallamos el contraste entre los amores fríos con el calor contextual. Se da cuenta así –mediante este proceder de torsión– de los periodos largos en los que se mantiene la tensión.

El yo poético, en esta pintura con palabras, nos dona su manera de ver en lo asequible la riqueza expresiva; asimismo, entiende en lo absurdo del ensayo un sistema defensivo contra la realidad taimada que proporciona la lógica; en los versos “[...] la certidumbre de una / prueba que no llega”, el poeta nos dilucida el entendimiento de la vida como un camino de ejercitación y preparación para el advenimiento de la muerte, o de algo que está y late más allá, puesto que se puede intuir:

Del círculo. La presencia intuitiva
de los hechos. La curvatura
telepática. El encuentro adivinado
en los segundos precedentes. El
fogonazo repentino donde queda
acrisolada la pasión. La constancia
de enraizarse bajo innúmeros espacios

y terruños. La permeable faz de lo
inmediato: su dibujo y su ternura.
El eco que crea la voz. La voz
que confirma lo que nombra.
Un eclipse que detiene el calendario. La
llave que llama a la noche
antes que la luz del rellano desfallezca.
El tumulto adelgazado en la evidencia
precisa de otra piel. La
confianza en que los hechos otorgan
un sentido propio al que deambula.
La certeza de que la hora
prevista no se adelantará. El
sumidero de fangos que se desliza
tenaz hacia el olvido. La canción
sorprendida en el instante atento
que la guía. Un solsticio
de amores fríos en la hoguera de San Juan.
La parquedad enriquecida. El simulacro
de lo absurdo. La certidumbre de una
prueba que no llega.¹⁶⁴⁶

El ideario de sensaciones, intuiciones y principios que configuran la trama existencial sigue su curso en este largo texto: así encontramos –de manera miscelánea– estampas varias que siguen entretejiendo esta pintura impresionista, ya que con breves pinceladas nos va dibujando el ser al completo desde múltiples asedios: por ejemplo, el encuentro del bardo cantor –en ese camino hacia la verdad– con los pertinentes momentos de debilidad y su necesaria superación posterior.

El yo poético sabe ver –siguiendo este mismo cauce interpretativo y más allá de los límites de lo contradictorio– su propia salvación, gracias a las consecuencias que de sus actos se derivaron. Hay que precisar que concebimos aquí la salvación en el sentido de crisis que propicia un cambio de rumbo, en el que la que la bifurcación y un nombre (portador de la identidad) sucumbe para después renacer.

¹⁶⁴⁶ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., págs. 154 y 156.

Los hechos aquí descritos lo emparentan indirectamente con el poema “El nombre eterno”¹⁶⁴⁷. Asistimos a la magia a la que nos traslada todo aquello que late más allá de las cosas; observamos, mediante el espectáculo puntillista, la superación de la enfermedad como un ejemplo y praxis de la doctrina estoica, ya que se lucha contra la adversidad y nos habita la fortaleza que otorga su superación. Dentro de los parámetros que proclama la misma doctrina estoicista, hallamos la noción de estar por encima de lo que la gente dice para matar el tiempo con la actividad de la chismografía viciosa, del insulto desviado que nunca llegó a la consecución de su fin:

[...] La falacia
del segundo mezuquino. La salvación
por el humano que tu trato
envileció. La salvación por
una mano que ya nunca estrecharás
y en la que un nombre se ha perdido.
La arena hechizada por tu estrella.
La enfermedad que fue segada. El insulto
desviado de su meta, y perdido
para siempre.¹⁶⁴⁸

Emparentado con problemas gnómicos rastreamos la noción del reencuentro, aunque visto desde la mirada quimérica del poeta, que tiene el don de ver más allá de lo que otean el resto de los mortales; nos lega la idea de que es el cuerpo el que crea al alma, ya que ésta precisa de él para su existencia física. Posteriormente y a través de este espectáculo de calado impresionista, localizamos fragmentos varios varados en la memoria –y socorridos capítulos de recuerdos–, por ejemplo, en el jardín edénico¹⁶⁴⁹ el rapsoda sabe ver, con osadía y valentía, una forma de reencontrarse con los atributos que le son propios y que pertenecen al alma, al verla reflejada en los enseres del mismo:

[...] El horizonte
que no avanza con tu paso,
sino acerca su impresión. El alma

¹⁶⁴⁷ -. Ibid., págs. 70 y 72.

¹⁶⁴⁸ -. Ibid., pág. 156.

¹⁶⁴⁹ -. Retrotraído de algún lugar de su existencia.

encarnada en la forma del cuerpo
que la crea. Una fachada verde:
esculpidas, siete manzanas. Otra vez
algún jardín. Y en él, infinitos
que no temen convertirse en
multitud.¹⁶⁵⁰

En lo aledaño al orbe del estoicismo, el demiurgo creador ensalza la idea del trabajo como una flecha que va abriéndose paso por la existencia, y que testimonia el sacrificio que implica la consecución de los logros. Así concebido, hasta en nuestros propios trofeos se puede rastrear la huella de esa lucha por la vida, con el objetivo de alcanzar la dignidad en la misma: “[...] Una medalla que / suda gotas de oro. [...]”¹⁶⁵¹

En tanto que se va consolidando esta pintura erigida de manera impresionista-puntillista, el animal lírico¹⁶⁵² testimonia que la mirada provoca la sonrisa sobre hechos que desde el presente son distantes, ya que la distancia, a la hora de enjuiciar determinados hitos, permite relativizarlos y minimizar la hondura de las cosas mismas. Tras estos versos nos encontramos con un nuevo núcleo temático, ya que el modelo constructivo cambia su sistema arquitectónico y formal, dando paso a la encadenación y al juego del poliptoton:

[...] Una colección
de hechos anómalos, que provocan
la sonrisa. Todo esto será. La profecía
y la ignorancia del cinismo, y la ignorancia
del pánico temor a desprenderse
y desprender. La ejecución
del que ejecuta. [...] ¹⁶⁵³

Los juegos de palabras, que a partir de este momento va a utilizar el yo poético en la construcción y disposición de esta arquitectura textual, remiten a un arte de naturaleza más conceptista. Dentro de esa línea, el hacedor entiende que el cinismo, enlazando con

¹⁶⁵⁰ -. *Ibid.*, pág. 158.

¹⁶⁵¹ -. *Ibidem.*

¹⁶⁵² -. Carlos Marzal: *Los otros de uno mismo*, cit., pág. 204.

¹⁶⁵³ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., págs. 158.

los presupuestos ya reseñados, alberga a un mismo tiempo la profecía y también la ignorancia.

De la misma manera, nos advierte de que desde el desconocimiento (ignorancia) adviene la cobardía, ya que el no estar plenamente adherido al discurrir vital implica la ruptura de los moldes dados; esto nos acerca a la amenaza del nihilismo, pero sólo para quienes no tienen intención de aferrarse a la vida con tesón. La aventura de la existencia, en la línea que el conocimiento exige, implica la ruptura de los moldes que nos han sido entregados como realidad. Por tanto y para tal fin, es menester la muerte del padre, en sentido freudiano¹⁶⁵⁴, y la búsqueda de asideros en un mundo por construir.

Antes de finalizar aparece la noción de la corona, ya sea de laurel o metálica, como término metafórico de la recompensa ante el ejercicio logrado a través del esfuerzo: la corona ha de ser únicamente para aquel que se la merece, tanto por su originalidad como por su sabiduría, es decir, por sus dones y por el ejercicio de los mismos.

En esta parte preconclusiva, cuando el demiurgo poético asevera que laureles son para quien deje de acusar, está dando cuenta de una actitud vital, ya que entiende que el premio sólo se le ha de otorgar a aquél que ha sabido luchar y ha consagrado su vida a confeccionar cosas creativas que merezcan el aplauso de los demás. No quiere, para sí, una existencia encorsetada dentro de los moldes de la trivialidad:

La corona
y el cetro a quien esgrime otro
boceto de respuestas. El laurel
para quien deja de acusar. El hallazgo
vespertino de la piedra, que labra
un tiempo de grafías, y adivina
en su círculo el cuadrado, la oración:
la cuadratura.¹⁶⁵⁵

Finalmente, el animal lírico¹⁶⁵⁶ nos habla del hallazgo que nos lleva a la metamorfosis. De igual forma vemos que ese encuentro se ha de producir en una época vespertina, esto es, en la madurez. De acuerdo a lo pautado, la piedra queda prefigurada

¹⁶⁵⁴ -. A. Galindo Hervás: "Matar al padre" en *Daimon. Revista de filosofía*, Universidad de Murcia, Murcia, n. 12, 1996, págs. 137-144 <<http://www.um.es/ojs/index.php/daimon/article/view/7291/7051>> (31-08-2016).

¹⁶⁵⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., págs. 158 y 160.

¹⁶⁵⁶ -. Carlos Marzal: *Los otros de uno mismo*, cit., pág. 204

como un material defensivo con el que escribir un destino, donde más allá de la ambigüedad propia a la que nos arroja y arrastra la polisemia, podemos ver, en la solidez de este material noble, la noción de unos principios firmes; en el tiempo de grafías, rastreamos la escritura de todos los acontecimientos que así lo exigen por su naturaleza poética y sobrenatural.

En lo concerniente al arte de adivinar, Vicente Cervera Salinas da cuenta de su capacidad para vislumbrar, dentro del orbe de este círculo cuadrado, la complejidad de su cosmovisión y su anhelo por estos ideales de perfección. La aparición de la oración, reinterpretada en clave cerveriana, nos lega ya no sólo el reaprovechamiento de los elementos de la cultura y de su reinterpretación personal, sino también de la consagración —hecho que lo emparenta y liga con poemas anteriores— a esta manera de concebir y formalizar la existencia, tanto en la praxis del vivir como en la espiritual, a la vez que supone una invocación a las musas y a la inspiración.

El poema cierra con un resorte propiamente narrativo, el de la estructura búmeran, ya que empieza del mismo modo que termina, dejando así patente cómo los mismos problemas referidos también quedan formalizados en la dimensión externa del hecho poemático.

En el poema “Materia ardiente”¹⁶⁵⁷, el demiurgo poético crea un escenario donde el sujeto lírico se contempla y, a la vez, parece que estuviese apelando a la figura del lector-constructor, que está consagrado junto a él en la labor de construir y ser espectador de su obra. Dejando a un lado el artificio constructivo, la materia ardiente queda dibujada como la idea que reclama ser dicha, porque la ascua —elemento incandescente, ígneo y fatuo— es el resto último que queda donde habitó la vida y es también, por su peculiar configuración, el testimonio de lo vivido.

De igual modo, con las pertinentes precauciones y salvedades, se podría relacionar con el movimiento de la Estilística¹⁶⁵⁸ (escuela idealista alemana), ya que la materia ardiente haría referencia a la energía que mueve al poeta a crear. El texto ha sido esgrimido mediante una disposición triádica, que responde al siguiente esquema: primeramente, el poeta asume una fase ascética; posteriormente, para fraguar esta

¹⁶⁵⁷ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 162. Este poema no aparece incluido en la antología de Marina Bianchi y Mario Francesco Benvenuto, pero sí que aparece en la antología de *La voluntad afirmativa*.

¹⁶⁵⁸ -. Vid. Karl Vossler: *Filosofía del lenguaje*, traducción y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida con la colaboración del autor, prólogo de Amado Alonso, Losada, Buenos Aires, 1957, tercera edición; Leo Spitzer: *Estilo y Estructura en la Literatura Española*, Crítica, Barcelona, 1980; Dámaso Alonso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos Madrid, 2008.

estampa poética, describe el comportamiento que se demanda en esta nueva etapa vital; finalmente, aparece la conclusión, donde contempla en sus propios ojos cómo late la vida que una vez hubo, y que ahora se revisita al hacerla presente. Todo ello lo enmarca con el recurso de la estructura búmeran, en cuanto que queda latiendo la tesis de que siempre se está preparando para empezar. Se trata del eterno retorno¹⁶⁵⁹ reinterpretado en clave cerveriana.

En el primer núcleo temático, el artífice de la quimera plasma al poeta que comulga con la tesis de quien ya se siente preparado, al haber realizado los trabajos propios de la ascética para el advenimiento de la fase mística o de unión. No obstante, conservamos la imagen del rapsoda que todavía transita por las vías de la oscuridad, antes de haber emprendido su camino hacia la consecución de la verdad. Por consiguiente, coincide esta cosmovisión de la vida con el periodo de las premoniciones, es decir, un periodo de calado por el proceso inspiratorio, donde hasta el silencio tiene la virtud de hablar y dialogar intensamente con el escaldo.

Asimismo, aparece la representación de la imaginación como fragua en la que se forjan los patrones vitales. Todo acontece según el forjador existencial ha pautado para ese quehacer: se labra la tierra baldía¹⁶⁶⁰, que el destino dispone, para que construyamos nuestra vida. No obstante, frente al afán que uno despliega en esa tarea de construir con palabras, hay que hallar un momento –cuando se va a emprender ese viaje– en el que los hados o dados te sean propicios, para poder salir triunfante y victorioso de esa empresa, como Odiseo cuando retornaba a su patria. En este caso se hace referencia a la creación literaria, pero podía haber sido cualquier otra materia o disciplina de las que configuran el arte de vivir:

Ya estás preparado. Caminas
en la oscuridad, y coincide la
conducta con la tácita noticia
de la premonición. Cuanto imaginas,
acontece. Precede al paso la suerte
impresa. [...] ¹⁶⁶¹

¹⁶⁵⁹ -. *Op. cit.*

¹⁶⁶⁰ -. *Op. cit.*

¹⁶⁶¹ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 162.

El hacedor poético sabe que para metamorfosear las vivencias en poesía es necesario visitar los lugares donde hubo vida, para mediante la palabra practicarles la resurrección. La memoria se convierte en un generador de potencial savia, en cuanto que les devuelve el ritmo de los latidos a los acontecimientos que ya están marcados bajo los moldes de lo pretérito y percedero. Por ello, el signo gráfico de los dos puntos da cuenta de cómo la vida se vuelve a edificar, mediante la ya citada resurrección, bajo los moldes arquitectónicos que le son propios, y ahí hallamos la explicación del proceso de índole creacional:

[...] Proclamas lo que ardió,
y se restablece. Recobras los tributos
que pereces, y se afirma nueva vida
en armonías: la planta sobrevive,
se afina una marchita canción, el rojo
con el siena se acarician en la tela,
la angustia de la amante, peregrina
hacia el país del Sol.¹⁶⁶²

En la imagen de la planta queda prefigurada la esperanza y el resurgimiento entre los escollos hueros ya de vida. Siguiendo esta línea, la música se transforma en un tenue latido que vuelve a sonar. Así, el rojo, color de atributos puramente pasionales, en el acto de acariciarse, se acerca al siena, a un color de naturaleza más contenida. Una vez que el demiurgo poético ha realizado las operaciones necesarias con las que sosegar el ánimo¹⁶⁶³, puede derrocar la angustia que lo cernía y lo mantenía en un estado de desasosiego. Todo ello lo lleva a cabo contemplándose de manera externa mediante el artificio de la transmigración de la vida conversa en escenario-poema.

El arquitecto poético sigue insistiendo en soportar el peso de la culpa; con el fin de dejar un claro testimonio de ello, habla de los reinos enterrados, porque ya forman parte de un tiempo pretérito que ahora, desde una cautelosa distancia, revisita para juzgar y ubicar en su justo lugar. Estos hechos han posibilitado que el poeta tenga la voz que en este ahora hallamos, de manera dadivosa, en el alma oblicua y que sea la que lo nombra.

¹⁶⁶² -. *Ibidem*.

¹⁶⁶³ -. Que andaba agitado por el curso de los acontecimientos.

El vate cantor, que se nos ha presentado como un ser fiel a sus principios, nunca cejará en su lucha hasta la consecución de sus propósitos y fines. En ese camino, con ciertos tramos espinosos, los silencios lo animan a seguir, porque le están señalando que está dando sus pasos sobre la línea certera. Todo ello es contemplado desde los presupuestos del estoicismo¹⁶⁶⁴, donde el poeta se testimonia y entiende, en este juego teatral, como un ser preparado para efectuar ese viaje y acometer, con éxito, las batallas que haya que lidiar, y las metamorfosis que, sin poder remediarlo, harán acto de advenimiento tras haber superado la adversidad:

[...] Soportas
el peso incalculable de los reinos
enterrados, que confieren el linaje
de tu voz, merecerás el galardón
si no rindes la riqueza. Te susurran
ecos mudos que no temas. Estás
preparado para el tiempo que vendrá:
no precipites ni detengas. No haya
temor.¹⁶⁶⁵

Finalmente, el rapsoda¹⁶⁶⁶ es consciente de que hay un camino que recorrer bajo los parámetros aristotélicos de la virtud como término medio¹⁶⁶⁷. Hay que hacer el recorrido sin miedo, sin prisa, pero tampoco sin demorarse, con decisión, y no con precipitado arrojo. El poeta es consciente de que serán otros los que tramen planes, con uno u otro fin e intereses personales, obviando así su misión de poner a disposición de los humanos lo que pertenece al orbe de los dioses:

[...] Otros conciertan con virtud

¹⁶⁶⁴ -. Lucio Anneo Séneca: *Consolaciones*, Gredos, Madrid, 2001; *Cuestiones Naturales*, traducción directa del latín por Francisco Navarro y Calvo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 1999 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuestiones-naturales--0/>> (12-11-2017), que son siete libros en los que analiza los fenómenos de la naturaleza desde un punto de vista estoico. Otros textos en los que trata el problema del estoicismo es *Cartas a Lucilio*, Juventud, Barcelona, 2012, cuarta edición; *Diálogos* (Sobre la providencia, sobre la firmeza del sabio, sobre la ira...), introducción, traducción y notas de Juan Mariné Isidro, Gredos, Madrid, 2008, primera edición.

¹⁶⁶⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., págs. 162 y 164.

¹⁶⁶⁶ -. Que se contempla en esta urna desde fuera, a la vez que se auto-arenga y que se pauta las pertinentes instrucciones para acabar instalado en el orbe de la perfección.

¹⁶⁶⁷ -. Aristóteles: *Ética a Nicómaco*, cit., págs. 166-170.

o con maldad recorrido de tus
pasos, ignorantes tal vez de su
misión. [...] ¹⁶⁶⁸

En tono apelativo sigue instando a esa alteridad a que prosiga dando sus pasos con decisión. Asimismo, teniendo en cuenta los parámetros en los que residía la virtud aristotélica y siguiendo una actitud conformista, las alforjas no deben estar ni demasiado llenas ni demasiado vacías, sino en su justo término. Hay un tiempo, como cada acontecimiento en la vida, prefijado para disfrutar de los dones concedidos, porque forma parte del mismo vivir el saborear los triunfos y logros que hemos conseguido en este camino de espinas con nuestros pasos firmes. El artífice constructor hace un llamamiento al lector-espectador, al que apela desde el juego mismo del teatro, para que admire su figura y su presencia, y para que pueda salvaguardar esas vivencias al metamorfosearlas en recuerdos:

[...] Recoge las alforjas-nunca
muy llenas- con el tiempo preservado
en la memoria: ábrelas y sé el embriago
de su rico olor. Admira sin sorpresa
su figura y su presencia. [...] ¹⁶⁶⁹

En los últimos cinco versos del poema, los ojos a los que se hace referencia, que son deudores de la herencia cultural del platonismo ¹⁶⁷⁰, son el reflejo de la vida que late en el alma oblicua: lo ocular da fe de que se vivió. En ellos, en este presente de la creación literaria, se puede otear la felicidad de lo que aconteció. Simplemente relatan, al haberse transformado el alma en metonimia de ello, que la savia transitó y fluye por las galerías que la configuran:

[...] Llenos de
luz en sus cuencas, tus ojos reflejan

¹⁶⁶⁸ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 164.

¹⁶⁶⁹ -. Ibidem.

¹⁶⁷⁰ -. Platón: *El banquete*, presentación, traducción y notas de Marcos Martínez Hernández, Gredos, Madrid, 2010; Marsilio Ficino: *De amore: comentario a "El banquete" de Platón*, traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura, Tecnos, Madrid, 1994, 3.ª edición; G. M. A. Grube: *El pensamiento de platón*, traducción española de Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 1984, págs. 189 y ss.

el cuerpo vivo, la materia ardiente
de lo que fue una vez sentido,
de lo que alguna vez aconteció.¹⁶⁷¹

El polimórfico Vicente Cervera Salinas articula “El anillo vienés”¹⁶⁷² en cuatro núcleos temáticos. Lo hace mediante la otredad que queda esculpida en los versos gracias a la maniobra teatral del desdoblamiento panóptico. En el primero de ellos, el yo poético confecciona una descripción de la urbe de Viena, y esto lo reutiliza con el fin de equiparar el anhelo de perfección que bulle en su espíritu, junto a otras vivencias, con un ideal constructivo que ve en la ciudad y que reclama y ansía, por ende, para su persona. En el segundo núcleo temático, siguiendo con una textura propiamente descriptiva, nos hace un acercamiento a un ser que deambula con los esquemas vitales trizados y por recomponer. En el tercero sigue insistiendo en esta temática, y creando a un mismo tiempo la necesaria progresión del rema, donde el yo poético propone la tesis de que estos hechos que ahora se exponen a modo de catarsis servirán para algo, porque Cervera Salinas siempre en el fondo sabe ver la esperanza; finalmente, plantea su anhelo de fusionarse con la otredad, que será la encargada de otorgarle la razón vital de su ser.¹⁶⁷³

Al ser Vicente Cervera Salinas un ser versado en la doma de los recursos que nos brinda el lenguaje, confecciona este plan mediante juegos conceptuales y de solapamiento en el campo asociativo; por otro lado, hallamos a un hacedor curtido en el arte de entrelazar los significados derivados que se gestan originariamente en las palabras; con posterioridad, da debida cuenta de cómo los *verbi* se entrecruzan en el orbe semántico de la supramaterialidad. Por ello, hallamos diferentes anillos: las alianzas matrimoniales, el propio anillo vienés y la otredad, que como un cingulo de fuego está llamada a circundar la mismidad de este ser médium entre lo humano y lo divino, aunque anclado en esta tierra de nadie.

Dentro del primer núcleo temático, el demiurgo poético adopta un punto de observación estático desde el que ejercita un proceso descriptivo. Plantea, además, la idea

¹⁶⁷¹ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 164.

¹⁶⁷² -. *Ibíd.*, cit., pág. 167. Este poema no aparece incluido en la antología de Marina Bianchi y Mario Francesco Benvenuto, pero sí que forma parte de la antología de *La voluntad afirmativa*.

¹⁶⁷³ -. Se incardina el poema en este punto en la línea de Cernuda y toda la tradición intimista en la que el sujeto lírico allega la otredad: Francisco Romero: “El muro y la ventana: la ‘otredad’ de Luis Cernuda” en *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 396, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Madrid, 1983, págs. 545-575; Armando López Castro: “Luis Cernuda: la voz de la otredad”, *Estudios humanísticos. Filología*, n. 22, Universidad de León, León, 2000, págs. 243-260.

de un ser peregrino que se vuelve cosmopolita. Así, en la calle del anillo, contemplamos la idea de ir andando por un lugar mágico. El hecho de que el elemento ceñidor circunde el corazón da cuenta de la idea de los latidos hechos prisioneros, estableciendo un vínculo analógico con el alma del poeta. No obstante, el hacedor no propone un dibujo del vate como alguien que está ausente ante el espectáculo que la vida en la ciudad le está brindando. Renace la idea del destino fatalista, ya que ha guiado sus pasos de manera justa hasta este presente. Sin embargo, el artífice textual plasma la tesis de los pasos fugitivos, que dan cuenta de que huye de algo que ha quedado albergado en la memoria de lo pretérito y no encuentra el equilibrio. También encontramos la idea del destino como barra equilibradora:

Circunda un anillo el corazón de Viena.
Atlantes los sostienen y cariátides
cobijan sus latidos. Ausente,
el paseante no recibe el equilibrio
de las fuerzas soberanas que,
remotas, dan sentido a sus pasos
fugitivos. [...] ¹⁶⁷⁴

Hallaremos unos versos que son una exposición de motivos que hacen hincapié en el no precipitarse en las decisiones que se han de tomar en la vida. Asimismo, insiste, en una línea paralela a la anterior, en no ansiar las cosas; igualmente, entiende que desde el futuro que nos ha de advenir, al contemplar los hechos desde la distancia propia que les otorga el tiempo, seguramente encontrarán su álgebra y su porqué lo que ahora se nos presenta como una encrucijada del destino.

Cervera Salinas, que sabe mirar desde la esperanza, entiende la vida como algo proverbial, donde todo ocurre con un fin y donde todo tiene un sentido. Sigue insistiendo, a través de la isotopía del ser errante (ausente, fugitivo, no recibe equilibrio, deambular...), en la concepción del que huye dejando atrás la angustia, con el fin de intentar ordenar el nuevo cauce lógico por el que se mueve y rige la vida: “[...] Otro tiempo otorgará / fijeza y solidez a su inconsciente / deambular. [...]” ¹⁶⁷⁵

¹⁶⁷⁴ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 166.

¹⁶⁷⁵ -. *Ibidem*.

En los siguientes versos, la imagen principal tal vez sea la que redunda en torno a la percepción de los conceptos que ahora no son definidos, sino que se perciben como algo difuminado. Posteriormente, esta imagería será reforzada con otras del mismo calado, e hilvanando todo ello con el principio constructor mismo del poema, porque ahora el curso por el que discurren los acontecimientos¹⁶⁷⁶ no permite aprehender la realidad tal cual es, sino que estamos asistiendo a una percepción distorsionada. Existe una necesidad de crear –desde este fondo nihilista– unos nuevos patrones lógicos con los que fundamentar y edificar la existencia misma, aunque la amenaza del vacío circunde al poeta:

[...] Percibirá contornos
definidos donde hoy solo ve un perfil
difuminado; reflejo, en los cristales transparentes;
brillo de cruz, en el camino encrucijado,
y, rodeando su anular, entre la muchedumbre,
un solo ser circundará con cingulo de fuego
el anillo que completa su figura.¹⁶⁷⁷

Si observamos la cita anterior, hallaremos una nueva isotopía: la del ser errante y descreado (difuminado, reflejo, brillo de la Cruz en un camino encrucijada...). Por ello, en el eje en torno al cual gravitan y convergen estas palabras, rastreamos el legado de la culpa, por estar habitando y andando sobre un camino de espinas (la idea de estar soportando un tormento interior).

Finalmente, el demiurgo poético recurre al artificio del juego, para plasmar su anhelo de trasladar el ideal de perfección (que ha corroborado en la disposición arquitectónica de la ciudad) a su persona. La intención es la de consumir su deseo por sentirse completo mediante la presencia de la otredad. Se trata de dos seres que convergen en un mismo plano; se evidencia un intento por reflejar el anhelo del otro que anda entre la muchedumbre con un rostro todavía anónimo y por definir. Todo ello está concebido desde el entendimiento de la vida bajo patrones filosóficos, puesto que se predica la concepción de la existencia como un texto, tras haberle aplicado sus propiedades para definirla. Así, cuando habla de la “completez”, asistimos a la noción de la existencia como

¹⁶⁷⁶ -. Que sin más se han precipitado, al estar quebrados los esquemas lógicos.

¹⁶⁷⁷ -. *Ibidem*.

un texto hermenéutico. El cingulo de fuego, finalmente, da cuenta de esa llama de amor que ha de circundar al poeta para convertirlo en un ser plenamente vivo.

El hacedor poético, en el texto “Tus labios de piedra”¹⁶⁷⁸, erige una nueva escultura verbal mediante el artificio de la paradoja: por un lado, hayamos de manera explícita la idea de la frialdad pétrea de unos labios humanos y, por otro, rastreamos la vida y los latidos en la corteza del árbol, del tilo. La estructura, como ya viene siendo pauta habitual, consta de una disposición triádica y su esquema se concretiza en las siguientes fases: en la primera de ellas, el escaldo acepta y condesciende al misterio; en la segunda, transige a su forma; en la tercera, la dicha accede a visitar al poeta:

Ciononostante, non bisogna rinchiudersi nella dimensione di morte: occorre offrirsi ancora alle emozioni, lasciarsi trascinare e annientare, pur di vivere, poiché abbandonandosi a un bacio “Le tue labbra di pietra” del componimento successivo ritrovano la linfa vitale. In passato questo è già successo, racconta il soggetto poetico: allora il marmo ha perso la sua freddezza, la forma della scultura è divenuta corpo caldo e tenero al tatto, la pietra ha preso vita, nel prodigio di un pronome di prima persona plurale.¹⁶⁷⁹

La imaginería se desenvuelve y discurre en torno a unos labios pétreos e inertes, por un lado; en cambio, por otro, hallamos al tilo descrito con la pasión propia que emana del amor, cuando se puede oír el pulso de la vida en el otro ser. De los hechos reseñados, se deriva su naturaleza contradictoria, puesto que el tilo se metamorfosea, por la mirada deconstructiva y recreadora del hacedor poético, en objeto-amador en el que se gesta la concepción de estar vivo. Como ya vimos, los besos quedan transformados en algo puramente inerte, que nos arroja a una reflexión sobre el tiempo y, por tanto, nos adviene sin poder remediarlo la idea de caducidad.

En los primeros versos de este texto, podemos rastrear elementos propios de la religión con un reaprovechamiento poético: cuando el poeta señala que transigió al misterio, plantea que acepta formar parte de ese ir más allá de lo que la realidad nos ofrece como máximo exponente de su ser. Sin embargo, vemos que lo incógnito, que es algo

¹⁶⁷⁸ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 168. Este poema aparece incluido en la antología de Marina Bianchi y Mario Francesco Benvenuto y también aparece en la antología de *La voluntad afirmativa*.

¹⁶⁷⁹ -. Marina Bianchi: “Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo” en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., págs. 16-17.

propio de la fe y de la doctrina religiosa, queda aquí concebido como la verdad que late, de manera “supraintelectual”, en el alma de las cosas. El árbol se convierte en un objeto poético por motivos varios, entre los que cabe destacar los siguientes: las sensaciones, el aroma y las fragancias. Posteriormente, la contemplación del mármol vetusto nos va encaminando hacia la idea de transformación y de renovación:

Condescendí al misterio.
El abrazo del tilo y tus
labios de piedra. El mármol
vetusto fue así encarnado
por un término nuevo,
y en los míos se retuvo un
sabor delicioso, nunca antes
conocido: el roce erótico
del tiempo. [...] ¹⁶⁸⁰

Al acercarse al territorio inexplorado de los labios —elemento plenamente explotado en la poética de César Vallejo¹⁶⁸¹—, nos lega el hallazgo de un nuevo manjar inserto dentro del orbe de las experiencias. En el texto, encontramos la explicación del proceso: el roce erótico del tiempo da debida cuenta de la sensación de sentirse plenamente vivo en el devenir y curso de la existencia. Igualmente sería importante señalar el poder de las imágenes (por ejemplo, el entendimiento de la madera como piel grabada por los resortes del tiempo). Así, el busto gigante del árbol se transforma en el magno albergue de todos los secretos. A todo ello el poeta accedió mediante el ejercicio de su voluntad (es decir, vuelve a reaparecer la idea de penetrar en el misterio):

[...] La madera como
piel grabada. Y el busto
colosal, recinto lábil de todos
los secretos, que abrió mi voluntad. ¹⁶⁸²

¹⁶⁸⁰ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 168.

¹⁶⁸¹ -. César Vallejo: “El poeta a su amada” en *Los heraldos negros*, Perú Nuevo, Lima, 1959, pág. 50.

¹⁶⁸² -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 168.

En el segundo núcleo temático, en un nosotros en el que también queda albergado el poeta, el constructor verbal da cuenta, mediante los procedimientos de la descripción, del advenimiento de una etapa regida por la frialdad, por lo prefijado y por su carácter inesperado. Inserto en esta misma estructura, hallamos el entendimiento del tacto¹⁶⁸³ como un arte de erigir una actividad creativa, en cuanto que va dando vida en el contacto mismo de los cuerpos. De este modo, cuando el vate asevera que el espacio también se transformó en tacto, nos está dando a entender que este procedimiento es un modo de doblar las distancias, y cómo procede a la comunión con la otredad por la fusión misma:

Condescendí a tu forma.
Se mudaron para un nosotros
jamás imaginado los rigores
esculpidos y los besos
tallados. Al filo de mis
dedos, sopesé las líneas cálidas
que un artista modeló. Dibujé
tu piel marmórea bajo
yemas encendidas. El espacio
se hizo tacto. [...] ¹⁶⁸⁴

A partir de los versos citados comienza el proceso deconstructivo de viaje a la semilla. En ese éxodo de naturaleza invertida, la corteza, que recobró su ser, se convierte en memoria ‘almada’; después aparece, a imagen y semejanza de lo que un día fuese, el tallo tierno y movedizo. En último lugar, reaparece la certeza del poeta como un ser capaz de interpretar la matemática divina que ha quedado cifrada —para paradoja del devenir— en la naturaleza que circunda de manera contextual el hecho poético:

[...] La corteza recobró
su ser: fue un tallo tierno y
movedizo. La aparente frialdad
de la materia transfiguró
su vientre opaco y fue traslúcida

¹⁶⁸³ -. En su afán de recorrer un territorio inexplorado y siempre nuevo con el fin de deleitarse y cultivarse.

¹⁶⁸⁴ -. Ibid., págs. 168 y 170.

en mis manos. [...] ¹⁶⁸⁵

Como núcleo conclusivo, la dicha accede de buen grado a visitar al rapsoda. La felicidad se materializa en el ser del hacedor, y se convierte en otra máscara que reviste al portador de estos enseres y vestimentas de atributos y cualidades positivas:

[...] Condescendió
la dicha a visitarme. La
robusta caricia del tilo y
de piedra viva, tus labios. ¹⁶⁸⁶

En “Hijo pródigo” ¹⁶⁸⁷ hallamos una mecánica constructiva que supone una ruptura respecto a los esquemas de la Panóptica, ya que el yo poético se instala en el uso en primera persona. Este cambio en la dinámica del quehacer arroja un atisbo de novedad y desconcierta, en cierta manera, al lector. Al igual que sucedía en otros textos de este decálogo, recurre al procedimiento de la reinterpretación personal de los elementos procedentes de la cultura religiosa cristiana, dentro de los parámetros referentes al componente episémico o cultural, aunque lo encauza todo de acuerdo a las vertientes por donde ha discurrido su existencia. Así, sabemos que existe una intertextualidad con la parábola del hijo pródigo.

En los primeros versos del texto, en los que dispone los huesos como metonimia para hacer referencia a su ser, plantea la idea del periplo / exilio. Se trata de una etapa existencial –en la que la poesía floreció en los diversos órdenes de la vida– de un momento de plenitud vital, del yo poético que se recrea en el tapizado de este lienzo de palabras mediante una textura descriptiva. En este paréntesis de calma, el sosiego se podía respirar y existió una convivencia pacífica entre el vate y el cotexto / contexto de su existencia, donde hasta los corazones mutilados se propusieron mostrar su lado más humano. Éste sería el primer núcleo temático del poema:

Di con mis huesos en otra
tierra. Se abrieron lirios

¹⁶⁸⁵ -. *Ibíd.*, pág. 170.

¹⁶⁸⁶ -. *Ibidem*.

¹⁶⁸⁷ -. *Ibíd.*, pág. 172. Este poema no aparece incluido en la antología de Marina Bianchi y Mario Francesco Benvenuto, y tampoco aparece en la antología de *La voluntad afirmativa*.

y orquídeas. Formularon
nuevos ritos las estaciones, y corazones
mutilados se mostraron
firmes y sedosos.¹⁶⁸⁸

Ya inmersos en segundo núcleo temático, nos encontramos con la idea de disociarse de ese *modus vivendi*, por motivos de diversa índole que no se citan, planteando la noción de reubicar los presupuestos lógicos que sirven de guía en devenir de este periodo de intranquilidad. Aparecen las inquietudes y los desvelos que perturban el curso del acontecer en la existencia misma. Surge así la necesidad de escuchar la vida y, por consiguiente, el afán por superar esta prueba que el destino ha deparado; todo incardinado y regido bajo los parámetros del vitalista F.W. Nietzsche¹⁶⁸⁹, que afirmó que lo que no nos mata nos hace más fuertes, aunque esta aseveración haya que tomarla con ciertos reparos por la gravedad y generalidad con la que está enunciada:

[...] Discutí con mi
pasado: las zozobras anidaban
en los sueños. Palpité con lo voraz
que se entreabría y, orgulloso
gravaba el latido instantáneo
de la suerte. [...] ¹⁶⁹⁰

Instalado en el uso efectivo de esta primera persona verbal, el demiurgo poético plantea los rigores que fue menester poner en marcha para salir de este atolladero, donde andaban sumidos la razón, el cuerpo y el alma. Se podría decir que todo responde a un proceso de metamorfosis, y de ahí surge la necesidad de construir nuevos idiomas, es decir, nuevos sistemas de comunicación, a través de los que dar cauce de expresión al ser y sentimientos que anidan en el alma del poeta.

Con la misma impronta, el hacedor quimérico señala la importancia de destilar y quedarse con la esencia de lo vivido (lo aprendido), y vivir de acuerdo a los principios de la gramática estoica a la que siempre es fiel. Con el fin de superar esta encrucijada que el

¹⁶⁸⁸ -. Ibídem.

¹⁶⁸⁹ -. La sentencia abre la película *Conan the Barbarian*, de John Milius, producida por 20th Century Fox y Dino De Laurentiis Corporation, EEUU, 1982, pero en realidad es una adaptación de la obra de Robert Ervin Howard.

¹⁶⁹⁰ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 172.

destino le ha propuesto en el devenir de sus días, es importante ejecutar una praxis vital enmarcada en el orbe de la paz y de la armonía, desterrando así el presentimiento y el palpito de tragedias inmediatas (ansiedad anticipatoria en medicina psiquiátrica)¹⁶⁹¹:

[...] Necesario fue
mudar la piel, construir nuevos
idiomas, asimilar sobre los hechos
lo aprendido y despedir el sutil
presentimiento de tormentas
inmediatas. [...] ¹⁶⁹²

En esta estructura verbal, se plantea la certeza de habitar nuevamente esta tierra: el hacedor poético nos ha legado la certidumbre de que realmente está viviendo, y de que en el fluir de la existencia los intersticios de la materia humana están siendo poblados de nuevo, arrojando al exilio el vacío que se había erigido como dueño de los mismos. Todos los pasos van perfilando la arquitectura, en torno al orbe de la perfección, que reclama el acorde¹⁶⁹³ para su ejecución y puesta en marcha. Vemos cómo estas vivencias, en una época ulterior de la vida, parecían inhabitables, pero ahora, al no ser de naturaleza perenne, tienen la posibilidad de tornar y mudar:

[...] Descubrir que los vacíos
se llenaban de otro pulso, para
entonces aquel abrazo
de armonía, que sentía, en
otra vida, inhabitable. [...] ¹⁶⁹⁴

El artífice creador –en su afán por mostrarnos una de las múltiples facetas de su verdadero rostro– hace praxis de la gratitud que le ha sido dada en el milagro mismo de

¹⁶⁹¹ -. Concepto utilizado por el profesor y psiquiatra Dr. Juan Rojo Moreno (coord.): *Comprender la ansiedad, las fobias y el estrés*, Pirámide, Madrid, 2011; también en Juan Rojo Moreno (autor): *La enfermedad depresiva (conocer y entender la depresión en lenguaje para todos)*, Albatros, Buenos Aires, 2008 y también se puede dilucidar su doctrina en su blog personal: <<https://juanrojomoreno.wordpress.com/>> (25-10-2017)

¹⁶⁹² -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 172.

¹⁶⁹³ -. “Acorde” en la poesía española recuerda a Cernuda, si bien su planteamiento no coincide del todo con el de Cervera Salinas. Vid. José Ramón Ripoll: “El acorde de Luis Cernuda” en *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes, Madrid, 2007 <http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/agosto_07/20082007_02.asp> (20-08-2016).

¹⁶⁹⁴ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., págs. 172 y 174.

vivir y superar las pruebas, donde convergen, como en el acorde mismo, los colores con el tiempo en el que emergen. Todos estos elementos sirven, al yo poético, para ir configurando la bienvenida al que regresa a su Ítaca, después de haber andado peregrinando –y errante– también por los mares de la vida. Parece haber encontrado la reubicación de su yo en el mundo, al haber podido desarrollar un nuevo planteamiento vital en torno a un mapa lógico. En cambio, al dejar el curso de la interpretación abierto, en la noción del árbol del patriarca, planea un ideal de familia en el que también parece estar albergado el lector:

[...] Gracitud
por esta arquitectura de segundos
regulados, por esta convergencia
de colores que, con gesto
hospitalario, dan por fin la
bienvenida al hijo pródigo
en el árbol del patriarca.¹⁶⁹⁵

En el momento de la clausura del poema, en la imagen que subyace en ese banquete de las almas, parece –aunque haga referencia al poeta con sus otros– estar convidando al lector, en tanto que va dando forma a esa invitación. Por otro lado, la música, como el ritmo del corazón, se convierte en una comunión y ágape —en esta espiritualidad que late sobre lo físico—, en la que el bardo se siente hermanado con sus alteridades. Esto sucede una vez que el peregrino ha atracado el barco a puerto, tras el periplo fuera del hogar. Es significativo tener en cuenta los elementos que convergen en torno a la isotopía de la música:

[...] Y esta
música perpetua, permanente,
que me recibe en el banquete
de las almas.¹⁶⁹⁶

¹⁶⁹⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 174.

¹⁶⁹⁶ -. *Ibidem*.

El texto poético de “Confirmación”¹⁶⁹⁷, según nos pudo dilucidar el propio Cervera Salinas, lo escribió en Estocolmo, y la anécdota de la que parte se refiere a un día lluvioso en el que fue a visitar, con un amigo, la casa-museo de August Strindberg. Cuando se disponían a salir del lugar, comenzó la lluvia justo cuando contemplaban la escultura del dramaturgo que hay en un jardín, frente al citado enclave: “bajo sus pies / la lluvia de Strindberg”.¹⁶⁹⁸

A partir de esa referencia contextual, el poema se desenvuelve en un recinto sagrado, donde el poeta tuvo la ocasión de asistir a un rito de “confirmación” cristiana. El demiurgo lírico urde un juego entre la confirmación religiosa y la confirmación vital: la experiencia epifánica, en sentido joyciano, que tiene la capacidad de transformar una anécdota en la revelación del poema. Del dramatismo de Strindberg¹⁶⁹⁹ pasa a la epifanía lírica de una confirmación existencial, asistiendo al “rito”, como espectador, que nos revela que la vida puede confirmar a quien se atreve a vivirla. Esto sería la representación que subyace en el nivel de macroestructura textual o de genotexto.

Desde el punto de vista que otorga el “aleph”¹⁷⁰⁰ inverso del artificio de la Panóptica, como un observador externo de su propio espectáculo, el yo poético nos ubica espacialmente en su periplo deambulatorio y peregrino por varias ciudades. Anteriormente, el hecho poemático partía de la lección que el poeta había extraído de la disposición arquitectónica de la ciudad de Viena; ahora, cerca de la casa de Strindberg, está la esquina de Drottninggatan, lugar en el que se halla la cúpula olvidada a la que se hace referencia: “Bajo sus pies, la lluvia / de Strindberg. En una esquina de la / Drottninggatan, la cúpula olvidada. [...]”¹⁷⁰¹

En los versos que siguen a la cita, el yo poético dibuja –a la vez que se despersonaliza– un lienzo verbal en el que ausculta los intersticios que laten detrás de la cáscara del tiempo. Podemos rastrear lo sinuoso (onda periódica senoide) y el hermanamiento del tiempo con estos lugares sagrados, donde parece haberse detenido su flujo. Mediante el uso del pronombre personal de segunda persona, en el que parece estar englobado el espectador lírico, asistimos a la puesta en escena de esta misa poética, en la que tiene lugar el acto religioso:

¹⁶⁹⁷ -. Ibid., pág. 176.

¹⁶⁹⁸ -. Ibidem. Este poema no aparece incluido en la antología de Marina Bianchi y Mario Francesco Benvenuto, pero sí lo encontramos en la antología de *La voluntad afirmativa*.

¹⁶⁹⁹ -. Vid. August Strindberg: *Collected Works of August Strindberg*, Pinnacle Press, Liverpool, 2017.

¹⁷⁰⁰ -. Jorge Luis Borges: “El aleph” en *Obras completas I*, cit., págs. 617-618.

¹⁷⁰¹ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 176.

En su recinto, ritos arcanos que entonan
la confirmación. Sinuoso, el tiempo brinda
sus tesoros cuando la desea, y tú
sólo tienes que auscultar
su ondulación.¹⁷⁰²

El hallazgo del manantial de tesoros, junto con los misterios en y con los que el rimador puede saciar su sed de enamorado de la vida, dan cuenta de su espíritu vitalista y de su amor al ser humano. Al concebir la existencia desde este prisma, lo que aparentemente se nos presenta como preguntas, se transforma luego en respuestas. Brota, asimismo, la idea de la anagnórisis y, a partir de este punto en concreto, la disposición estilístico-arquitectónica de los versos está configurada de tal modo que hace mimesis de la idea de brotar:

[...] Ves un manantial,
entonces, de misterios, donde
saciar tu sed de enamorado
de la vida. La pregunta deja
así de ser la duda, y brota
en ramo de respuestas: el azular
de un lienzo, el serpeante
goce de un camino que, en
la noche, guía. El archipiélago
urbano donde accede el mar
a ser morada; el encuentro
desprovisto del reloj. La firmeza,
en suma, de unas horas
que no pesan en la verde Escandinavia.
Y a ti, que recorres la
estación de las pasiones, [...] ¹⁷⁰³

¹⁷⁰² -. Ibídem.

¹⁷⁰³ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., págs. 176 y 178.

En la cita es posible otear la consolidación del azul como color del arte, siguiendo los patrones propuestos por Rubén Darío¹⁷⁰⁴; el serpenteante goce de un camino, que en la noche guía, nos lleva a la idea de surcar la vida de manera zigzagueante y ensayística, porque en su ser hay algo tentativo; el archipiélago urbano, donde el mar accede a ser morada, se puede interpretar como la inmersión y prolongación del mar en las calles de esta ciudad escandinava, como un período de calma que persevera en la realidad circundante, en la que emana la idea de una ciudad emergente, donde su definición se difumina. En cambio, la idea del sosiego y de la plenitud, donde el tiempo parece haberse detenido, nos adviene mediante el verso en el que asevera que la firmeza de unas horas no tiene afán de trascurrir en la verde Escandinavia; además, el encuentro desprovisto de reloj nos reitera que ese hermanamiento ha de surgir de manera natural, sin que haya nada premeditado.

Posteriormente, se dirige a su producto despersonalizado, para sugerirle recorrer la estación de las pasiones. Aparece así el yo desdoblado en primavera y probablemente la estación de las exaltaciones haga referencia a un periodo vital. La conclusión, en la que se observa el despliegue de la gradación jerárquica entre reino-príncipe, nos plantea el dilema del poeta como aspirante a oír la luz que, aunque tenue, sobrevive en el discurrir cíclico del tiempo. El juego lumínico también sirve para caracterizar el contexto locativo en el que se desenvuelve y del que parte la génesis del poema:

[...] te
 confirma como príncipe en
 el reino de esta tenue luz
 de estío en permanencia.¹⁷⁰⁵

“Panóptica”¹⁷⁰⁶, concebido como arte poética, es el texto encargado de otorgar el debido cierre a este cuarto decálogo y a la obra. En el nivel de la *dispositio*, al igual que ocurría en otros textos, está articulado mediante una estructura triádica con efecto búmeran. El primer núcleo hace referencia en un tiempo pretérito, al advenimiento del día de la anagnórisis; también hallamos la descripción de la mecánica de ese descubrimiento. En el segundo núcleo temático (ya inmerso en el presente), el poeta da

¹⁷⁰⁴ -. Rubén Darío: *Azul...*, *Cantos de vida y esperanza*, cit.

¹⁷⁰⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 178.

¹⁷⁰⁶ -. *Ibid.*, pág. 180. Este poema aparece incluido en la antología de Marina Bianchi y Mario Francesco Benvenuto, y también aparece en la antología de *La voluntad afirmativa*.

cuenta de las repercusiones de las vivencias y sus modos de acometerlas, propiciadas por ser espectáculo público de espectadores misceláneos que le otorgan una razón de ser, para caminar con firmeza y labrar su existencia. En la tercera estructura, trata el tema de la creación por la otredad; lo lleva a cabo gracias a un proceso de aceptación desde aquel día remoto, con el que vuelve a hilar en ese ideal de eterno retorno nietzscheano, aunque adaptado a su clave personal:

Naturalmente, rievocando l'eco del miracolo vaticinato in "Al rabbino", quel giorno ha marcato un indelebile cambiamento, come chiariscono i versi di "Panopticon" in prima persona singolare: dopo avere scoperto la vita nello sguardo dell'altra persona, l'io della poesia ha ricevuto in dono la capacità di rispecchiarsi negli occhi di tutti e di trovare rifugio nel molteplice riflesso degli sconosciuti e dei cari, degli sfortunati come di coloro che sono felici. Per questa ragione, anche nei momenti di sconforto, il protagonista rimarrà prigioniero del mondo e fedele a questo, ma libero di vivere secondo il ritmo della passione, consapevole della propria natura e identità.¹⁷⁰⁷

El artificio de la Panóptica supone un procedimiento que posibilita un proceso de despersonalización, y por consiguiente el advenimiento de la otredad. Con las pertinentes referencias bíblicas a *in illo tempore*, en estos versos testimonia –desde el presente– un punto ya perteneciente al pasado, en el que aconteció el momento de la anagnórisis. Este texto conecta con el poema "Hijo pródigo", en cuanto que reaparece la idea del retorno a Ítaca, al hogar donde trascurrieron los primeros capítulos de una infancia, o donde se siente arropado tras su periplo por otros mares. Unos versos más adelante –y más allá de los planteamientos que giran en torno a la anagnórisis como fragua de ese cambio–, oteamos que algo no se desenvolvió tal como se esperaba en el circuito que programa la lógica vital, por los devaneos y caprichos del destino:

Desde aquel remoto día
en que me vi completo
y reflejado en la mirada
que, en su don, me abrió el
hogar; desde aquellas horas

¹⁷⁰⁷ -. Marina Bianchi: "Lógos e mythos in Vicente Cervera Salinas. Studio critico introduttivo" en Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, cit., pág. 17.

prolongadas por el canto del
presente que, enturbiado, se fraguó
más tarde delusorio. [...] ¹⁷⁰⁸

Mediante la idea de la aceptación, las retinas del mundo¹⁷⁰⁹ recorrieron sus cortinas –en un proceso con matices deconstructivos–, para hacer suyo el espectáculo escénico del poeta como actante vital y del poema como escenario. Así entendida la vida del vate pasó a formar parte del orbe público de las miradas que lo crean. También existe un proceso de disolución de identidad (otredad), al haberse convertido en un actante teatral en el gran escenario de la existencia, aunque sea en el espectáculo que proporciona este “aleph” inverso donde realmente se siente libre, por haber aceptado las exigencias que el mismo impone para operar y actuar sobre él:

[...] A partir
de tal hallazgo, se alzaron
para siempre las retinas
del mundo; recorrieron sus
telones para hacerme suyas
y alojarme, y sostenerme
y elevar de los salones
las cortinas: y así, entonces,
consagrar las letras de su luz. ¹⁷¹⁰

Posteriormente, mediante el procedimiento de la enumeración, efectúa diversas calas en las que va dando cuenta de los espectadores que lo observan y de su naturaleza heterogénea. Tal y como ocurría en otros textos poéticos de este mismo decálogo, sigue con la idea del vitalismo y la presencia de la intuición de los latidos. Reivindica la figura dinámica de un espectador-constructor, al igual que ya señaló Umberto Eco en *Lector in*

¹⁷⁰⁸ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 180.

¹⁷⁰⁹ -. Como metonimia de la mirada constructiva del espectáculo teatral que proporciona el poema

¹⁷¹⁰ -. *Ibidem*.

*fabula*¹⁷¹¹ o en *Opera aperta*¹⁷¹², que será el encargado de rellenar los diversos intersticios que reclaman una interpretación. De la misma manera, en plena comunión con la doctrina borgesiana, podemos rastrear la noción de convergencia en lo especular, en la dinámica deconstructiva de los espejos, donde la identidad se vuelve efervescente:

No hay un solo rostro abierto
donde no pueda mirarme
y convertirlo en el albergue
del reflejo. De una red estoy adentro,
mas no atrapado, sino libre. En el que
ama, en el que envidia, en la que
escucha, en la que nace.
Pariente, anciano, mendigo,
plebeyo, poeta o supremo juez.
Desnudo, disfrazado, corrompido,
ingenuo, valeroso, pasajero
o en la amiga más fiel. Rige
su ritmo la pasión, y nada
pierdo por saberme dividido
en infinitos huecos que los
ojos llenan. [...] ¹⁷¹³

Como culminación de este proceso, hallamos el lugar que ha de ocupar dentro del espacio que el destino ha posibilitado y proveído para él, al aceptar sin reparos la vida / interpretación que otorga cada una de estas miradas en el proceso de recepción de su existencia metamorfoseada en obra literaria:

[...] Allí me sé,
mas no me ciegan ni me anulan.

¹⁷¹¹ -. Umberto Eco: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, traducción de Ricardo Pochtar, editorial Lumen, Barcelona, 1981, págs. 36-47. También, a este respecto, sería importante tener en cuenta las aportaciones del profesor Francisco Vicente Gómez sobre esta obra: "La construcción del lector: Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo de Umberto Eco" en *Tonos digital Revista electrónica de estudios filológicos*, n.3, marzo de 2002 <<http://www.um.es/tonosdigital/znum3/relecturas/unidadeslingTonos2.htm>> (10-02-2017).

¹⁷¹² -. Umberto Eco: *Opera abierta*, traducción de Roser Berdagué (traducción cedida por Editorial Ariel, 1962), Planeta Agostini, Barcelona, 1992, págs. 32-47 <http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Eco_Umberto-Obra_abierta.pdf> (29-08-2016).

¹⁷¹³ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., págs. 180 y 182.

Me revisten de las galas
y colores que despliegan sin descanso.¹⁷¹⁴

Para concluir, el yo poético plantea que su centro y su álgebra gravitan en la conversión de su vida en teatro, lugar donde actúa sobre un suelo firme y donde se siente seguro, aunque sea inserto dentro del espectáculo omnivisual. Aparentemente resulta contradictorio el hecho de que el yo desdoblado afirme sentirse cobijado y arropado en la exposición de las miradas. En estos versos finales encontramos la certeza de ser y la de aceptarse, aunque también subyace –mediante el pertinente proceso de desautomatización– una nueva forma de otredad, la cual consiste en que un yo externo cree la identidad en perspectiva fenomenológica y caleidoscópica. De tal modo que habrá tantas realidades del ser actante como acercamientos se efectúen:

Y así, en la escena de una óptica
función, me permiten caminar,
decir y ser: teatro vivo,
omnivisual, que acoge, y donde
hallo suelo firme, el cobijo
y la morada. Desde aquel remoto
día, atravieso los balcones abiertos
del mundo. Desde aquella visión,
que hoy ya se empaña, donde unos ojos
esculpieron mi figura en su mirada.¹⁷¹⁵

4.4.3-. Conclusiones.

A lo largo de los diversos textos que conforman este decálogo / periplo, hemos observado cómo el yo poético toma los elementos de la doctrina y liturgia cristianas. La intención es otorgarles un uso personal que sirva para explicar su cosmovisión poética y personal en el devenir de los días. Crea, por consiguiente, un propio entramado en el componente epistémico o cultural.

También hemos hallado la conversión del quehacer poético en una religión, con sus exigencias y dogmas, que se erige como uno de los centros vitales que le permite ir

¹⁷¹⁴ -. Ibid., pág. 182.

¹⁷¹⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *El alma oblicua*, cit., pág. 182.

más allá del alma misma de las cosas, a los recintos sagrados que laten más allá de lo visible y no espiritual.

Se ha seguido desdibujando en los textos la identidad de esta *res cogitans* de manera itinerante por diversos puntos de la geografía. Estos hitos admiten una lectura narrativa emparentada con el devenir de Demócrito de Abdera¹⁷¹⁶, en cuanto que cada uno de ellos se convierte en una secuencia.

Junto a lo ya reseñado, también vislumbramos al poeta como una figura que se erige como un médium entre lo humano y lo divino, al poner a disposición de los mortales el alma misma de las cosas, a la vez que nos dona los acontecimientos trascendentales y las quimeras que tienen un génesis divino.

Quizá lo más llamativo haya sido la conversión de la vida en teatro, la del poeta en actante teatral y la del poema en escenario mediante el artificio de la panóptica. Para llevar a buen puerto este planteamiento, Cervera Salinas ha sabido labrar una línea deconstructiva-constructiva sobre la propuesta de Foucault¹⁷¹⁷. Se configura así un enfoque caleidoscópico, fenomenológico y deconstructivo, emparentado con la técnica teatral del personaje-espectador (el propio yo poético) y también creador (el lector). Esta doctrina constructiva vincula este cuarto decálogo con los presupuestos propios de la Estética de la Recepción —en lo más amplio de sus vertientes— y con las teorías de Umberto Eco en *Opera aperta*¹⁷¹⁸ y en *Lector in fabula*¹⁷¹⁹.

Para dar cuenta de los resortes necesarios que el destino siempre fatalista ha propuesto al poeta¹⁷²⁰, como doctrinas necesarias para afrontar estas pruebas (momento de la anagnórisis), el yo poético ensalza el vitalismo heredero de Friedrich Wilhelm Nietzsche¹⁷²¹ y el estoicismo de Lucius Annaeus Séneca¹⁷²². Con ellos no sólo ha salido victorioso de estas pruebas que la vida nos propone como retos existenciales, sino que ha sido fortalecido tras la superación de las mismas, para ejemplo de sus propios lectores,

¹⁷¹⁶ -. *Op. cit.*

¹⁷¹⁷ -. Michel Foucault: *Vigilar y castigar*, cit., págs. 180-210.

¹⁷¹⁸ -. Umberto Eco: *Opera abierta*, traducción de Roser Berdagué (traducción cedida por Editorial Ariel, 1962), Planeta Agostini, Barcelona, 1992, págs. 32-47 <http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Eco_Umberto-Opera_abierta.pdf> (29-08-2016).

¹⁷¹⁹ -. Umberto Eco.: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, traducción de Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona, 1993, págs. 73-95.

¹⁷²⁰ -. En esta encrucijada de caminos que llamamos existencia y por donde transitamos hacia nuestra disolución en la muerte.

¹⁷²¹ -. Friedrich Wilhelm Nietzsche: *La genealogía de la moral*, traducción y edición de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, Madrid, 2003.

¹⁷²² -. Lucio Anneo Séneca: *Consolaciones*, Gredos, Madrid, 2001; *Cuestiones naturales*, Gredos, Madrid, 2013; *Cartas a Lucilio*, Juventud, Barcelona, 2012, cuarta edición; *Tratados morales*, edición y traducción de Pedro Rodríguez de Santiadrián, Espasa-Calpe, Madrid, 2005.

que asisten como espectadores al espectáculo de su transformada existencia en algo público.

El itinerario por el que nos ha llevado la marea zigzagueante ha sido el siguiente: en primer lugar, hallamos el “Sacrificio” del propio poeta, al hacer praxis de esta liturgia lírica y concebir la asunción del poema —más allá de la conversión del texto a escenario— como una ofrenda votiva; en “Seducción” – dibujo verbal que el yo poético va urdiendo del rapsoda– encontramos la imagen de un ser consagrado al perfeccionamiento de su alma, que se ve obligado a buscar una válvula de escape ante una situación adversa, y finalmente –ya sin atisbo de duda– cree haber obrado correctamente cuando ya ha superado esa prueba. En “Testigos” somos espectadores del modo en el que irrumpe la duda en la vida del vate, y cómo ante esa situación adversa trata de encontrar las pertinentes salidas, para restablecer una situación de equilibrio vital. En “La cuadratura” –mediante la confección de diversas estampas descriptivo-poéticas de calado pictórico-verbal– nos acerca a la vivencias, principios éticos y atributos morales que configuran la cosmovisión del yo poético, acerca de la existencia de su ser peregrino y sujeto al curso del devenir en este punto presente. El poema “Materia ardiente”, en cambio, propone la palabra poética como medio para la resurrección de las vivencias, y un modo de volver a hacer presente lo que ya forma parte del pretérito, porque en ello todavía latén los vestigios últimos de la vida, las ascuas. En “El anillo vienés”, más allá del juego que el *homo ludens* traza en torno a la semántica del anillo, el yo poético ve en la *dispositio* de la ciudad de Viena un modelo arquitectónico que reencarna el ideal de perfección que anhela para sí, a la vez que esculpe verbalmente el anhelo de que la otredad también lo ha de llevar a la meta de ese camino de perfección. Para sorpresa del lector, en “Labios de piedra” hemos sido testigos de la contradicción existente entre la frialdad de unos labios humanos —metonimia del amor— y la vida que se adivina tras la corteza del tilo. En “Hijo pródigo” fuimos espectadores del ser peregrino que, tras su periplo por el mundo con aventuras varias y heterogéneas, regresa a su Ítaca para encontrar la paz en el banquete de las almas. En el poema “Confirmación”, además de asistir a los ritos propios de la liturgia cristiana en torno a las prácticas que recoge el marbete, el yo poético se nos confirma como un vitalista. Finalmente, además de comulgar con el título mismo de este cuarto decálogo, “Panóptica” se erige como el arte poética –con la reinterpretación de elementos culturales y la arquitectura deconstructiva como base de los problemas de la otredad– que el demiurgo poético ha utilizado para fraguar cada uno de los poemas que integran esta parte final.

5-. Conclusiones generales de la tesis.

Se ha elaborado la primera biografía completa hasta la fecha de y sobre Vicente Cervera Salinas. Sin embargo, más allá de los manidos formatos, se ha buscado una orientación novedosa en la que se deja constancia de la necesaria interrelación entre las lecturas y la creación literaria. Ha quedado patente el influjo de la personalidad del padre hacia querencias artísticas, así como el motivo del viaje en la infancia y los posteriores en fases de mayor madurez, que redundarían en ese venero creativo. Hemos creado una bio-bibliografía que participa de la entrevista, pero que se combina con una narración heterodiegética externa, creando un formato híbrido que deja al trasluz la personalidad primigenia de nuestro autor. Los rasgos temperamentales que destacamos son: la fuerza de la inteligencia, la entrega en cuerpo y alma al perfeccionamiento y formación de manera humanística, el sacrificio y la consagración de su trayectoria vital a la docencia, la investigación y la creación literaria.

Se ha cuestionado la teoría del canon en los términos en los que se desarrolla actualmente. Hemos rescatado y puesto de relieve la figura de Vicente Cervera Salinas, que por singladuras varias fue descarrilado de este circuito, aunque por otra serie de vectores su actividad poética debería estar inserta en tal proceso. La obra de nuestro poeta ha discurrido –en silencio– de manera externa a los avatares constreñidos que propician estos esquemas: está hilvanada desde presupuestos aperturistas y deconstructivos, puesto que incardina su originalidad a ambiciones universales. Sin embargo y como contrapartida, Cervera Salinas necesita un lector ideal, con erudición poética y alejado de la suerte conformista de los dictados de la masa; su latente originalidad previsiblemente lo encumbrará como materia de estudio académica, aunque esto también lo perjudicará, porque los autores difíciles quedan relegados a un segundo plano de estudio o no son nominados.

Se ha explicitado que la lírica de nuestro rapsoda ha experimentado, en los últimos años, un brote de estudios críticos y ediciones bilingües, que dan cuenta de su revitalización y de su proyección hacia el canon; esto no significa que su incorporación a tal nómina sea de carácter inmediato ni eficaz. Las obras de nuestro vate merecen estar insertas en el paradigma modélico, porque han superado la prueba de peritaje crítico de

estudiosos de la talla de Marina Bianchi¹⁷²³, Díez de Revenga¹⁷²⁴ y Grabele Morelli¹⁷²⁵ tiempo después del que aparecieron. De tales lides han quedado latentes su profundidad, comunicación, ambición y calidad. De hecho, la editorial Chamán baraja la publicación de una edición que englobe las obras completas con estudio crítico y la inserción de algunos poemas nuevos.

Ha quedado escrutado que el canon es contingente de manera colateral a otra serie de asuntos controvertidos (realidades extratextuales y contextuales): en Cervera Salinas tales procesos en el pretérito perjudicaron su obra, pero ahora catapultan su corpus poético hacia el foco, aunque alejada del triunfo en vectores económicos que predica la actual sociedad postindustrial. Las obras del vate, inscritas en la pulcritud y en la humildad, se alejan de los focos mediáticos y de los círculos de poder que propician la consolidación canónica por vías no legítimas. Nuestro poeta ha esperado –inserto en la prudencia– a que sea el paso del tiempo el que dirima si su producción mereciere otro lugar más señero.

El quehacer poético de Cervera Salinas debiere ser concebido como el de un osado: intuimos en él al hipotético guía generacional –no reconocido como tal ni por la crítica ni por el resto de escritores– que se adelantó a los postulados de la «Generación Poética de 2000» con su hábeas *De aurigas inmortales*: con él Cervera Salinas inició el descarrilado de la tendencia dominante, para regir la posición iniciática de lo que habría de ser el contexto creativo actual. El texto pudo haber actuado como catalizador de las sucesivas reacciones que han propiciado el escenario poético actual, aunque sea un gran desconocido y su grandeza esté todavía por rescatar; prueba de ello es que la edición que la editorial Verbum planea de inmediato.

Reivindicamos la adscripción del escritor al corpus de artistas canónicos por los siguientes motivos: por la vocación de apertura, por ser una obra con tendencia aglutinante en el diálogo con el acervo cultural, por su dinámica intelectual expansiva y globalizadora y por su misión integradora de otras culturas. También hemos de reseñar que, ante los consabidos vaivenes que han sufrido los libros de nuestro hacedor, han quedado las deontológicas y pulcras posiciones que ha adoptado en la dinámica de

¹⁷²³ -. Marina Bianchi: “La poesía del logos de Vicente Cervera Salinas” en *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, cit.; *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, edizione critica, selezione dei testi di Marina Bianchi e traduzione di Mario Francesco Benvenuto, cit.

¹⁷²⁴ -. Francisco Javier Díez de Revenga: “Escalada de Cervera Salinas” en *La opinión*, cit.

¹⁷²⁵ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *L'anima obliqua*, trad. it. de Elsa Rovidone, prólogo de Gabriele Morelli, cit.

mercado: su apuesta por lo original, frente a lo marcado como ortodoxo, propició la no inmersión pretérita en el canon, aunque sí labró su rol de artista actual como genuino.

Otros de los puntos candentes que se han esbozado es la posible clasificación de la poesía de Vicente Cervera Salinas: se dirimió que, si nos viésemos obligados a contextualizar su primer libro, *De aurigas inmortales*, lo acoplaríamos dentro de los esquemas de la Generación Poética del 80, también rubricada como Generación de la Democracia por Juan José Lanz¹⁷²⁶ y Ángel Luis Prieto de Paula¹⁷²⁷, y lo insertaríamos dentro de la línea neopurista o poesía del silencio. Para las sucesivas parcelaciones, lo incardinaríamos a las vertientes de neosurrelismo por los referentes literarios, al neopurismo por su sentido guilleniano –y participaría de las dos líneas (la objetiva y la minimalista)– y finalmente al trazado de la mirada trascendente, que es la vocación genuina de la poesía de Cervera: partir de una realidad textual para dialogar en extenso con sus otros yoes, con el lector y con la cultura que reinventa en el afán de redescubrirse.

Asimismo, nos posicionamos sobre las limitaciones del concepto de Generación de la Democracia, porque se hace extensivo a una fecha que va más allá de la franja de 2000. Así concebida, la poesía de Vicente Cervera Salinas ocuparía una posición epigonal y hasta anacrónica. Defendemos el rótulo de «Generación poética de 2000», porque nos posibilita trazar unos preceptos que son elementos vertebradores de la poética cerveriana, por ejemplo, el hallazgo de una sintomatología cultural que aproxima sus productos textuales a la de los poetas novísimos y no a la estética de los 80. Por ello, son obras en las que se reivindica la existencia de un filósofo con anterioridad al poeta: son libros con voluntad culturalista e intelectualista, la dimensión ensayística del poema, el duelo entre la razón y el acceso a un más allá transracional a través de la fuerza de la inteligencia, la recreación de la emoción pensada en torno a los problemas de la gnoseología, la denominación de estos creadores de «poetas del pensamiento» o «poetas pensadores» y el influjo de la poesía pura y del magisterio de Jorge Guillén.

Luis Antonio de Villena¹⁷²⁸ señala tres líneas para esta nueva generación, y encontramos paralelismo con dos de ellas: la «poesía de cuño esencialmente realista» por su tendencia intelectualista y metafísica, con referencias culturales al modo de la estética de los novísimos, el apego a la tradición clásica, la reflexión himnica sobre los itinerarios

¹⁷²⁶ -. Juan José Lanz: *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, cit.

¹⁷²⁷ -. Ángel Luis Prieto de Paula (Selección y estudio): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia. Antología*, cit.

¹⁷²⁸ -. Luis Antonio de Villena: *La inteligencia y el hacha (un panorama de la Generación poética del 2000)*, cit.

existenciales para cantar la dicha de vivir y los juegos de enfoque gnoseológico; en segundo lugar, la “poesía metafísica” (poesía del *logos*), donde Cervera Salinas se nos presenta en pleno circuito osmótico con los preceptos que definen esta directriz. Se dirimió que este modelo de proyección artística es la materialización práctica de *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*¹⁷²⁹: allí se advierte, de manera análoga a Luis Antonio de Villena, que la poesía y la filosofía nacieron juntas, pero que se escindieron y ahora en estos poetas –entre los que Cervera ocuparía un lugar notable– aparecen otra vez abrazadas.

Sobre el problema de la construcción del canon en la actualidad, ha quedado evidente la política de determinados críticos que proponen un recorrido diacrónico con el propósito de vehicular una continuación generacional. Nosotros no compartimos esa propuesta, porque esta praxis deontológica ha propiciado la creación de un modelo apriorístico, que deja fuera del enfoque a los poetas que no se incardinan de manera categórica al vector fundamental. Todas las antologías, tanto la de José Enrique Martínez¹⁷³⁰, pasando por la de Ángel Luis Prieto de Paula¹⁷³¹, como la de Luis Antonio de Villena¹⁷³², proponen ciertos reparos en asumir como verdad su visión, porque abogan por una perspectiva más distante en el tiempo que legue un prisma más cribado, más relativista y por tanto más cercano a la exactitud. En cambio, Morales Barba¹⁷³³ focaliza su atención en tan sólo una de las líneas que preludió en su estudio José Enrique Martínez: las poéticas del silencio, lo trascendente y lo minimalista, pero lo lleva todo a un campo gobernado por la presencia del nihilismo y el concepto del piedracelismo. De las ramificaciones de esas líneas, que se dieron paralelas a la de la experiencia, aunque no eclipsaron, formarían parte autores como Miguel Casado, Olvido García Valdés, Juan Carlos Suñén, Ada Salas, María Antonia Ortega, Ángel Campos Pámpano y nosotros añadimos a Vicente Cervera Salinas.

Dentro del contexto comercial, Vicente Cervera Salinas quiere respirar la soñada libertad que se presupone en toda sociedad democrática: ha de circular por unas nuevas proyecciones genéricas que no son las trilladas y fundar un arte de corte más sincero, a la

¹⁷²⁹ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*, con prólogo de José María Pozuelo Yvancos, cit.

¹⁷³⁰ -. José Enrique Martínez: *Antología de la poesía española (1975-1995)*, Castalia, Madrid, 1997, págs. 22 y ss.

¹⁷³¹ -. Ángel Luis Prieto de Paula (Selección y estudio): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia. Antología*, cit., págs. 12 y ss.

¹⁷³² -. Vid. Luis Antonio de Villena: *La inteligencia y el hacha (un panorama de la Generación poética del 2000)*, cit., págs. 9 y ss.

¹⁷³³ -. Vid. Rafael Morales Barba: *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, cit.

vez que experimental, rehuyendo de los preceptos del mercado y de su mirada sesgada. Ser uno mismo es ser diferente; entrar en el circuito supone doblarse a los dictados del éxito, de los roles de lo postindustrial y del reconocimiento económico.

Dejamos constancia de que la no inclusión de Vicente Cervera Salinas en el actual canon se pudiere deber a la siguiente etiología: su obra está confeccionada con una voluntad vanguardista en el sentido creativo del término y alejada de los dictámenes utilitaristas; su lírica no está proyectada como un ejercicio retórico abaratado para regodeo con la masa; a través de la estética de sus poemas se descubre una ética que traduce una deontología profesional afincada en la creación de un proyecto sincero, personal y alejado de la mercadería postulada por la industria editorial. El credo humanista le posibilita la creación de textos que lo alejan del lector medio: es difícil horadar el poroso mundo poético de Cervera Salinas. Las preocupaciones por las que se rige su trayectoria personal y profesional lo distancian del posicionamiento en premios literarios y círculos mediáticos, y ha sufrido el ninguneo de críticos que gozan de muy alto prestigio; su producción no está prescrita para conquistar un mercado, sino para darse una explicación y comunicarse –alma a alma– con un lector. Nuestro prestidigitador es un romántico idealista que cree en la esperanza, frente a los patrones nihilista por donde se incardina la sociedad del *dios dinero*.

Siguiendo los postulados de Marina Bianchi¹⁷³⁴, hemos propuesto a Cervera Salinas como poeta del *logos*, como el descubridor de una realidad que ya existía, y que, como si se tratase de un médium, se la lega al común de los mortales. Se trata de un ser que ejercita la inteligencia para alumbrar su mundo personal (*mythos*) y redescubrir desde posturas nuevas y poliédricas ese mismo orbe referencial.

Para la historiografía literaria queda el primer análisis con herramientas de la Lingüística del Texto y desde orientaciones exegético-hermenéuticas del poemario *De aurigas inmortales*; hemos reseñado la marginalidad que sufrió y la calidad que posee, por tanto, se advierte la necesidad de su inclusión. Sobre su estructuración, con el paratexto dedicatoria a un referente femenino, se asemeja a una gran epístola que el poeta dirige a su auriga a través del proceso gnoseológico de despersonalización propio del *logos*; la estructura general del poemario hace mimesis de los casos poemáticos particulares insertos en él.

¹⁷³⁴ -. Vid. Marina Bianchi: “La poesía del logos de Vicente Cervera Salinas” en *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericane*, cit.

El recurso del poema-máscara posibilita la despersonalización y el travestismo en otredades; en estos juegos se ve inmerso el receptor de la obra literaria: el emisor intrapoético apela a un receptor análogo en un fecha emblemática dentro de su biografía; en ese hablante están englobados el Vicente Cervera Salinas y las proyecciones ficticias que surten en el curso de la epístola apócrifa; en la figura del oyente están el autor poemático, el propio auriga paratextual de la dedicatoria y el lector.

Del análisis realizado en torno a la disposición triádica, adujimos la interrelación con la tríada aristotélica, donde tendrían cabida la *fábula* (historia), la *lirica* (por el trasunto poético), lo *dramático* (por la proyección especular); con la disposición retórica como arte de persuasión a través del *ethos* (autoridad y honestidad del orador), el *pathos* (vinculado al receptor y a su vertiente afectiva en el acto de rogar por el perdón) y el *logos* (la base racional que se rastrea como verdad en los textos). En la *Poética*, de Aristóteles, para pasar de la *dicha* al *infortunio*, se barajan los conceptos de *lance poético*: este epistolario apócrifo está motivado por los hechos acaecidos fuera de escena, que viraron el rumbo existencial y tienen su reflejo en el poema carta. *La peripecia o agnición*, porque ha sufrido una fase de *anagnórisis* que ha llevado al descubrimiento de la verdad y que la comparte con el lector (que también es su auriga). Esto emparenta el poemario con el sentido primigenio de la tragedia como género, aunque con el gradiente estoicista que permite relativizar y amortiguar el golpe a través del exorcismo poético. En el paradigma de lo triádico está la conformación de una *estética* (postulados poéticos cercanos a los novísimos y a la intelectualidad como sistema de horadado en el misterio), *ética* (deontología estoicista y acto de admonición vía confesional), y el *logos* (aplicación práctica de sus presupuestos teóricos-ensayísticos para construir su identidad).

Igualmente es factible interrelacionarlo con el orbe musical (el acorde son tres notas como ideal de perfección); con lo cabalístico, porque lo trío dentro de la Cábala¹⁷³⁵ representa el número *binah* (esperanza, amor y fe), y también metafóricamente está emparentado con la trinidad (hombre, la mujer y el entendimiento como puntal de unión); lo podríamos extrapolar al decurso narrativo por haber una síntesis (planteamiento), el desdoblamiento (nudo), la conciliación (desenlace).

Para la historiografía literaria queda también el ejercicio de crítica y hermenéutica realizado con el poemario *La partitura*. Se trata de un corpus poético confeccionado a imagen y semejanza de las cosas de la vida; surte así la etiología en el caudal de

¹⁷³⁵ -. Vid. Michael Laitman: *Cabalá para principiantes: Una introducción a la sabiduría oculta*, traducción de Instituto Bnei Baruj, Obelisco, Barcelona, 2011, primera edición.

experiencias del sujeto, donde hay, sobre la línea de acordes, una serie de altibajos melódicos: una existencia y allí encontramos sus momentos de luz con sus pertinentes sombras. Lo que se efectúa, mediante la invención de la partitura como trasunto existencial, es la mimesis aristotélica, ya que se copia aquello que acaece en la naturaleza y lo transforma en arte a través de la palabra con dimensión musical.

El yo lírico ha sabido acaudalar el curso de las vivencias, para después, en el ejercicio pautado de la vida en soledad y el diálogo con las sombras, recrearlas a través de un yo poético que escribe para legar y compartir. La ambición es un lector despierto y activo que coopere, como advierte la pragmática, en la creación del poema y de su verdad.

Otro de los recursos que ha utilizado es la distorsión en el esquema comunicativo, creando así, por un lado, un arte especular con reminiscencias borgesianas para hallar la disolución de la identidad del yo: ha erigido el poema como un escenario, en el que interactúa y se contempla descreado; por otro lado, ha creado un sistema con el que apelar al receptor y hacerlo copartícipe de la creación, hasta convertirlo en un actante que forma parte de la realidad del hecho poemático. Busca algo más que un mero descifrador cómplice; el leyente forma parte de la línea de acordes del yo.

La partitura está entretejida desde el eje de un yo experimentado en vivencias que crea el decurso narrativo con la melodía existencial, tratando de imitar los acontecimientos con ejes de simetría y variación; por otro lado, bajo la dimensión puramente melódica, late la mecánica de los acordes (la filosofía constructiva de todo lo vital), por ejemplo, el papel de un Vicente Cervera Salinas que no persigue la fama, pero sí la prudencia como base de la actuación. Para ello realiza una praxis vital, a modo de ascética, que lo incardina hacia el perfeccionamiento espiritual en el orbe místico; el trabajo poético sería su ideal de perfección... *La partitura* podría ser un tratado acerca de los itinerarios existenciales.

De *El alma oblicua* corroboramos que se trata de su mejor poemario, por ser el más internacionalmente conocido y traducido, así como el que mayor número de estudios se le han practicado. Razones por las que también manifestamos nuestro deseo de que quede inserto en la historiografía literaria. Hemos aportado un sistema de análisis novedoso, al analizar desde prismas temático-filosóficos los corpus internos del poemario, con el auxilio de la retórica y de la Lingüística del Texto. En líneas generales, el artificio del decálogo, más allá de esa definición del ser en movimiento y construcción, también sugiere la noción del doble pentagrama, tanto en la circunstancia matemática como en la geométrica y en la música que envuelve la áurea de la creación: bajo el trazado

melódico (línea narrativa) opera la arquitectura de acordes (el pensamiento zigzagueando en el descubrimiento de la realidad). Se trata de una partitura de piano, donde la música suena definitivamente en la ejecución conjunta e interpretativa de los dos pentagramas.

Del primer decálogo, rescatamos la creación del retrato dinámico y en comunión con la filosofía de Heráclito¹⁷³⁶, porque ha posibilitado la revisión y el nuevo entendimiento de la filosofía del ser de Parménides¹⁷³⁷, puesto que este ser no es estático, sino que está sujeto a una reformulación y perenne metamorfosis que lo va redefiniendo y ajustando a las circunstancias y las singladuras.

El acercamiento hace que la filosofía de Martin Heidegger¹⁷³⁸, la fenomenología del ser y el tiempo, se convierta en uno de los puntos álgidos de la creación literaria, porque, al no ver la realidad como algo absoluto, el yo poético tiene la posibilidad de crear tantos contextos posibles como puntos de vista. De este modo, el escenario, la circunstancia del poeta y su propio ser, se convierten en algo caleidoscópico y enteramente rico por el conjunto de definiciones siempre relativas, en movimiento y sumativas. Como factor añadido se señaló la exquisita porosidad con todas las disciplinas y su pertinente puesta en marcha en el “arte facto” del poema, en el que comulgan retórica, etimología, filosofía, ciencias, música, nuestros autores áureos (especialmente Quevedo) y multitud de textos fraguadores de nuestra cultura. No obstante, Cervera Salinas, en “Oblicua”, deja que lector respire el verdor y la esperanza desde una vida llena de conocimiento.

Sobre el segundo decálogo, “Gramática”, Vicente Cervera Salinas nos ha dilucidado el problema de la creación literaria, pero visto desde el prisma de un demiurgo platónico que crea a través de la materialización de la palabra (verbo hecho carne de sus entrañas y vivencias). El poeta, ser con atributos divinos y condenado a existir en la tierra –anhelando por siempre su verdadera naturaleza celestial y cósmica–, es un hacedor que también crea con un plano previo: el de la gramática. Advertimos que su intención –con el fin de hallar una explicación a su quehacer existencial– es la de formalizar, mediante el lenguaje literario, las tensiones máximas que admiten sus reglas en la combinación de los signos, para crear el mensaje que lo define.

¹⁷³⁶ -. *Op. cit.*

¹⁷³⁷ -. AA.VV.: *De Tales a Demócrito*, cit., págs. 143-163; G. S. Kerk y J. E. Raven: *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, cit., págs. 369-399; Gustavo Bueno: *La metafísica presocrática*, cit., págs. 171-181.

¹⁷³⁸ -. Martin Heidegger: *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, quinta edición.

Todos los poemas constituyen una serie de autorretratos continuos, en perspectiva fenomenológica y en movimiento, que van dibujando los atributos de su forma, los modos de pensar y de sentir. Este viaje –siempre a su Ítaca–, aunque tiene como fin remontar al mundo suprasensible en el que la palabra se gestó, parte de un ámbito material y terreno, es decir, el del lenguaje como instrumento de comunicación.

En lo concerniente al tercer decálogo, “Cautiva”, la *res cogitans* ha erigido un nuevo retrato, para dar cuenta de los planteamientos éticos, filosóficos y morales que gobiernan su trama existencial. Esta casuística erige a Vicente Cervera como un vate que aporta algo nuevo al juicio de la posmodernidad, al vertebrar su creación con elementos de la poética de la antigüedad, y con esos mismos puntos vistos desde la praxis de la modernidad.

Igualmente, hemos sido testigos de cómo la ética de Demócrito de Abdera¹⁷³⁹ subyace como elemento constructivo de notable fuerza en el entramado general de “Cautiva”, ya que Vicente Cervera Salinas siempre aboga, también siguiendo los preceptos aristotélicos, por la búsqueda de un equilibrio interno. Esta fase de sosiego se ha de conseguir por medio del control de las pasiones, ejercitando el saber y la prudencia. De igual modo, siguiendo los cánones de Demócrito de Abdera¹⁷⁴⁰, dispone que la aspiración natural del individuo, de su alma, que no está en la búsqueda del placer, sino que lo que ambiciona es la ataraxia o tranquilidad del espíritu. Por ello, se plantea como una necesidad imperiosa saber dirimir cuáles son los placeres que nos han de conducir al bien.

En la construcción del tercer núcleo temático-compositivo, la mística, mediante el sustrato y base previa de la ascética, se convierte en un modelo ya no sólo conductual a nivel de *inventio*, sino en el eje isotópico-vertebrador, porque posee la función de retratar, en una de las caras del cubo, el alma oblicua; el fin es proceder a su redefinición desde un prisma más caleidoscópico. Su entendimiento de la existencia, bajo los esquemas de lo ensayístico, lo erige como un hombre de la modernidad, porque, a diferencia del individuo medieval no se ofusca en demostrar una tesis. Para Cervera Salinas es más importante el itinerario que traza el pensamiento hacia la consecución de la idea de bien por el camino de perfección. Insiste en la noción de la vida como eterna partitura, donde la música es el arte de combinar los sonidos (actos) con el tiempo.

¹⁷³⁹ -. *Op. cit.*

¹⁷⁴⁰ -. *Ibidem.*

En lo referente al cuarto decálogo, “Panóptica”, el yo poético toma elementos de la doctrina y liturgia cristianas. La intención es otorgarles un uso personal que le sirva para explicar su cosmovisión poética en el devenir: crea su propio entramado en el componente epistémico y cultural. También hemos hallado la conversión del quehacer poético en una religión, con sus exigencias y dogmas, que se erige como uno de los centros vitales que le permite ir allende del alma misma de las cosas, a los recintos sagrados que laten más allá de lo visible. El procedimiento creativo incide en el desdibujado de la identidad textual de la *res cogitans* de manera itinerante por diversos puntos de la geografía. Estos hitos admiten una lectura narrativa emparentada con el devenir de Demócrito de Abdera¹⁷⁴¹, en cuanto que cada uno de ellos se convierte en una secuencia.

Se descubrió al poeta como un médium entre lo humano y lo divino, al poner a disposición de los mortales el alma misma de las cosas, a la vez que nos dona los acontecimientos trascendentales y las quimeras que tienen un génesis divino. Quizá lo más llamativo haya sido la conversión de la vida en teatro, la del poeta en actante teatral y la del poema en escenario mediante el artificio de la panóptica. Cervera Salinas ha sabido labrar una línea deconstructiva-constructiva sobre propuesta de Foucault¹⁷⁴². Se configura así un enfoque caleidoscópico, fenomenológico y deconstructivo, emparentado con la técnica teatral del personaje-espectador (el propio yo poético) y también creador (el lector). Esta doctrina constructiva vincula este cuarto decálogo con los presupuestos de la Estética de la recepción —en lo más amplio de sus vertientes— y con las teorías de Umberto Eco en *Opera aperta*¹⁷⁴³ y en *Lector in fabula*¹⁷⁴⁴.

Para encajarlo en la historiografía literaria queda el corpus poético de *Escalada y otros poemas*. Siguiendo a José Emilio Pacheco¹⁷⁴⁵, evidenciamos que la intención del escaldo es la de hacer una inmersión exitosa en la Poesía, deteniéndose en una de las notas de la escala, en el tono correcto que implica todo acceso y uso del lenguaje como una práctica que consiga la fusión del ser y del entender de dos almas que conviven en el proceso de lectura, la del hacedor, en sentido borgesiano y también creacionista de

¹⁷⁴¹ -. *Op. cit.*

¹⁷⁴² -. Michel Foucault: *Vigilar y castigar*, cit., págs. 180-210.

¹⁷⁴³ -. Umberto Eco: *Opera abierta*, traducción de Roser Berdagué (traducción cedida por Editorial Ariel, 1962), Planeta Agostini, Barcelona, 1992, págs. 32-47 <http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Eco_Umberto-Obra_abierta.pdf> (20/04/2017).

¹⁷⁴⁴ -. Umberto Eco.: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, traducción de Ricardo Pochtar, cit., págs. 73-95.

¹⁷⁴⁵ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., págs. 11-13.

Vicente Huidobro¹⁷⁴⁶, y la del receptor en toda su extensión. “Escalada” es un autorretrato en clave lírica y con ecos de un Manuel Machado¹⁷⁴⁷.

El hacedor, en diálogo con una concepción dinámica de la vida y en perenne lucha con el tiempo, descifra los fundamentos de un *modus vivendi* que conforma una poética vital; a su vez, aborda la realidad y la asedia con el lenguaje, en pro de que el proceso destructor se convierta en creador. Los dones (la humildad, la prudencia, la comunión de sentimientos, el interés por el conocimiento...) en conjunción con la memoria, quedan como otra vía alternativa de conocimiento y comportamiento, y conforman un ideario poético y sintético muy personal y reflexivo de todo lo vivido. Por ello insiste tanto en la revisión del conocimiento aprendido con anterioridad desde este punto presente. La escalada (acceso al conocimiento) siempre es vertical y de ahí se derivan su grandeza y su dificultad. Supone una superación de la dicotomía de Huidobro (Zenit / Nadir), al vislumbrar el verdor y la esperanza sobre o tras el fondo nihilista.

Finalmente, la estética del tenebrismo inverso da cuenta de la proyección de la esperanza sobre el telón nihilista, con el que se duela y se sobrepone a través del estoicismo y la templanza del ánimo. En esencia sigue siendo el poeta primigenio, pero el labrado actual ha posibilitado un acercamiento a un público más amplio.

5.1-. Conclusioni in lingua italiana.

È stata elaborata quella che, al giorno d'oggi, è la prima biografia completa di Vicente Cervera Salinas cercando di darle un orientamento diverso, che andasse oltre i soliti formati, e testimoniase la necessaria interrelazione tra le letture e la creazione letteraria dell'autore. È risultata evidente l'influenza della personalità paterna sulle sue inclinazioni artistiche, così come la ragione del suo viaggio realizzato nell'infanzia e di quelli successivi, avvenuti in età più matura, da cui sarebbe poi scaturito il suo flusso creativo. Abbiamo creato una bio-bibliografia, che comprende l'intervista, ma la combina con una narrazione eterodiegetica esterna, creando un formato ibrido che rivela l'originale personalità del nostro autore. Gli aspetti di quest'ultima che abbiamo voluto risaltare sono: la forza dell'intelligenza, la devozione totale al perfezionamento e alla continua formazione umanistica, il sacrificio e la consacrazione del suo percorso di vita alla docenza, alla ricerca e alla creazione letteraria.

¹⁷⁴⁶ -. *Op. cit.*

¹⁷⁴⁷ -. *Op. cit.*

È stata messa in discussione la teoria del canone nei termini in cui è concepita attualmente. Abbiamo recuperato e messo in primo piano la figura di Vicente Cervera Salinas, la cui produzione poetica, per una serie di circostanze, è stata esclusa da questo circolo, nonostante avrebbe dovuto farne parte per altri motivi. L'opera del nostro poeta si è svolta silenziosamente al di là delle vicissitudini limitanti che generano questi schemi: si basa su principi innovativi e decostruttivi, dato che vincola la sua originalità ad ambizioni universali. D'altro canto, Cervera Salinas ha bisogno di un lettore ideale, un erudito poeta lontano dal destino conformista conseguenza dei dettami delle masse. La sua originalità latente lo porterà prevedibilmente a diventare un soggetto di studio accademico, nonostante questo nuocerà al suo interesse, poiché gli autori difficili rimangono relegati a un piano di studi secondario o non sono neppure citati.

Abbiamo spiegato che la lirica del nostro poeta è stata sottoposta negli ultimi anni a una molteplicità di studi critici e di edizioni bilingui che testimoniano la sua rivalutazione e la sua proiezione verso il canone, ma questo non significa che la sua incorporazione ad esso sia immediata o efficace. Le opere del nostro vate meritano di essere inserite nel paradigma del canone, poiché hanno superato, anni dopo la loro pubblicazione, la prova critica di esperti del calibro di Marina Bianchi¹⁷⁴⁸, Díez de Revenga¹⁷⁴⁹ e Gabriele Morelli¹⁷⁵⁰. Tali studi hanno dimostrato la loro profondità, capacità di comunicazione, ambizione e qualità, tanto è vero che la casa editrice Chamán vuole realizzare un'edizione che comprenda le opere complete del poeta con la relativa analisi oltre ad alcuni componimenti nuovi.

È risultato evidente che il canone è legato in modo collaterale a un'altra serie di questioni controverse (fattori esterni al testo e legati al contesto). Nel caso di Cervera Salinas tali processi in passato non hanno favorito la sua opera, ma ora proiettano il suo corpus poetico al centro dell'attenzione, sebbene ancora lontano dal trionfo economico predicato dall'attuale società postindustriale. Le sue opere, caratterizzate dalla delicatezza e dall'umiltà, si allontanano dall'attenzione mediatica e dai circoli del potere che favoriscono il consolidamento canonico attraverso vie legittime. Il nostro artista ha

¹⁷⁴⁸ -. Marina Bianchi: "La poesía del logos de Vicente Cervera Salinas" in *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, cit.; *Figli del divenire. Antología poética 1993-2013*, edizione critica, selezione dei testi di Marina Bianchi e traduzione di Mario Francesco Benvenuto, cit.

¹⁷⁴⁹ -. Francisco Javier Díez de Revenga: "Escalada de Cervera Salinas" in *La opinión*, cit.

¹⁷⁵⁰ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *L'anima oblicua*, trad. it. di Elsa Rovidone, prologo di Gabriele Morelli, cit.

aspettato discretamente che fosse il passare del tempo a stabilire se la sua produzione meritasse di occupare una posizione di maggior rilievo rispetto a quella iniziale.

L'opera poetica di Cervera Salinas dovrebbe essere considerata audace: abbiamo visto in lui l'ipotetica guida generazionale –anche se non riconosciuta come tale né dalla critica né dagli altri scrittori– che ha anticipato i postulati della «Generazione Poetica del 2000» con *De aurigas inmortales*: in questo libro Cervera Salinas ha iniziato una deviazione dalla tendenza dominante, per occupare una posizione iniziatica in quello che sarebbe poi diventato l'attuale contesto creativo. Il testo probabilmente agì come catalizzatore delle successive reazioni che hanno contribuito a creare l'attuale scenario poetico, sebbene sia un grande sconosciuto e la sua grandezza debba ancora essere recuperata, come dimostra la pubblicazione del corpus progettata dalla casa editrice Verbum.

Rivendichiamo l'appartenenza di questo scrittore al corpus degli artisti canonici per i seguenti motivi: la vocazione all'apertura, il carattere agglutinante della sua opera nel dialogo con il patrimonio culturale, la sua dinamica intellettuale espansiva e globalizzante e la sua missione d'integrazione di altre culture. Dobbiamo inoltre sottolineare che, nonostante i momenti di incertezza vissuti dai libri dell'autore, sono rimaste ferme le loro posizioni etiche e pulite nelle dinamiche del mercato: la sua scommessa per l'originale, in contrasto con ciò che era considerato ortodosso, ha portato alla sua esclusione dal canone in passato, sebbene abbia contribuito a creare il suo ruolo di artista attuale come genuino.

Un altro dei punti controversi che abbiamo trattato è quello inerente alla possibile classificazione della poesia di Vicente Cervera Salinas. Abbiamo stabilito che, se ci vedessimo obbligati a contestualizzare il suo primo libro, includeremmo *De aurigas inmortales* negli schemi della Generazione Poetica dell'80, detta anche Generazione Poetica della Democrazia da Juan José Lanz¹⁷⁵¹ e da Ángel Luis Prieto de Paula¹⁷⁵², e sarebbe inserito nella linea neopurista, o poesia del silenzio. Per le successive classificazioni, lo relazioneremmo agli aspetti del “neosurrelismo” per i riferimenti letterari, al “neopurismo” per il suo senso *guilleniano* –e apparterebbe alle due linee (quella obiettiva e quella minimalista)– e, infine, al percorso dello sguardo trascendente, che rappresenta la vera vocazione della poesia di Cervera Salinas: partire da una realtà

¹⁷⁵¹ -. Juan José Lanz: *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, cit.

¹⁷⁵² -. Ángel Luis Prieto de Paula (Selección y estudio): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia. Antología*, cit.

testuale per dialogare in un senso più ampio con i suoi altri Io, con il lettore e con la cultura che reinventa al fine di riscoprirsi.

Sosteniamo inoltre la necessità di delimitare il concetto di Generazione della Democrazia, poiché si estende a una data che va oltre l'intervallo del 2000. Così concepita, la poesia di Vicente Cervera Salinas avrebbe occupato una posizione marginale e persino anacronistica. Difendiamo invece la definizione di «Generazione poetica del 2000», perché ci permette di tracciare dei precetti che costituiscono gli elementi principali della poesia cerveriana, per esempio, la scoperta di una sintomatologia culturale che la avvicina più ai poeti novissimi che all'estetica degli anni '80. Si tratta pertanto di opere che rivendicano l'esistenza di un filosofo prima che di un poeta: sono libri con una volontà culturalista e intellettualista, la dimensione saggistica del poema, la lotta tra la ragione e l'accesso a un al di là trans-razionale tramite il potere dell'intelligenza, la ricreazione dell'emozione pensata sui problemi della gnoseologia, la denominazione di questi creatori di «poeti del pensiero» o «poeti pensatori» e l'influenza della poesia pura e dell'insegnamento di Jorge Guillén.

Luis Antonio de Villena¹⁷⁵³ indica tre tendenze per questa nuova generazione, e troviamo un parallelismo con due di esse: in primo luogo con la «poesia di stampo essenzialmente realistico» per il suo orientamento intellettualistico e metafisico, con riferimenti culturali al modo dell'estetica dei *Novísimos*, l'attaccamento alla tradizione classica, la riflessione solenne sugli itinerari esistenziali per cantare la fortuna di essere vivi e i giochi di approccio gnoseologico. In secondo luogo, con la "poesia metafisica" (poesia del logos), nella quale Cervera Salinas appare in pieno circuito osmotico con i precetti che la definiscono. Si è stabilito che questo modello di proiezione artistica si materializza nel suo lavoro *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*¹⁷⁵⁴, dove si avverte, come accade con Luis Antonio de Villena, che la poesia e la filosofia sono nate insieme, ma poi si sono separate e adesso nei lavori di questi poeti –tra i quali Cervera Salinas occuperebbe un posto rilevante– compaiono nuovamente a braccetto.

Riguardo al problema della costruzione del canone nell'attualità, è risultata evidente la politica di alcuni critici che propongono un percorso diacronico con lo scopo di trasmettere una continuazione generazionale. Noi non condividiamo questa proposta,

¹⁷⁵³ -. Luis Antonio de Villena: *La inteligencia y el hacha (un panorama de la Generación poética del 2000)*, cit.

¹⁷⁵⁴ -. Vid. Vicente Cervera Salinas: *La poesía y la idea. Fragmentos de una vieja querella*, prologo di José María Pozuelo Yvancos, cit.

perché questa prassi deontologica ha portato alla creazione di un modello a priori, che lascia fuori da questo approccio i poeti che non seguono categoricamente il vettore ritenuto fondamentale. Le antologie di José Enrique Martínez¹⁷⁵⁵, di Ángel Luis Prieto de Paula¹⁷⁵⁶, e di Luis Antonio de Villena¹⁷⁵⁷ esprimono alcune riserve ad accettare questa visione, perché sostengono una prospettiva più distante nel tempo che trasmetta un prisma più relativistico e, quindi, più vicino all'accuratezza. Al contrario, Morales Barba¹⁷⁵⁸ focalizza la sua attenzione su una sola delle tendenze che José Enrique Martínez ha annunciato nel suo studio, ovvero la poetica del silenzio, il trascendente e il minimalismo, ma porta tutto su un campo governato dalla presenza del nichilismo e dal concetto di *piedracielismo*. Delle ramificazioni di queste traiettorie, parallele a quella dell'esperienza, sebbene non la eclissino, farebbero parte autori come Miguel Casado, Olvido García Valdés, Juan Carlos Suñén, Ada Salas, Maria Antonia Ortega, Ángel Campos Pámpano, ai quali noi abbiamo aggiunto Vicente Cervera Salinas.

All'interno del contesto commerciale, Vicente Cervera Salinas vuole respirare la libertà sognata che si presuppone in ogni società democratica. Per questo deve circolare attraverso nuove proiezioni generiche diverse dalle solite e fondare un'arte caratterizzata da uno stile più sincero, ma sperimentale allo stesso tempo, evitando i precetti del mercato e il suo approccio limitato. Essere se stessi significa essere diversi; entrare nel circuito implica soccombere ai dettami del successo, dei ruoli della società postindustriale e del riconoscimento economico.

Facciamo presente che la non inclusione di Vicente Cervera Salinas nell'attuale canone potrebbe essere dovuta alla seguente eziologia: il suo lavoro mira all'avanguardia nel senso creativo del termine ed è quindi lontano dai dettami utilitaristici; la sua lirica non è considerata come un esercizio retorico semplificato per il piacere delle masse. Attraverso l'estetica delle sue poesie si scopre un'etica che rivela una deontologia professionale radicata nella creazione di un progetto sincero, personale e distante dalla "merce" richiesta dall'industria editoriale. Il credo umanista gli consente di creare dei testi che lo allontanano dal lettore medio: è difficile addentrarsi nel poroso mondo poetico di Cervera Salinas. Le preoccupazioni su cui si basa la sua traiettoria

¹⁷⁵⁵ -. José Enrique Martínez: *Antología de la poesía española (1975-1995)*, Castalia, Madrid, 1997, pag. 22 e ss.

¹⁷⁵⁶ -. Ángel Luis Prieto de Paula (selezione e studio): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia*. *Antología*, cit., pag. 12 e ss.

¹⁷⁵⁷ -. Vid. Luis Antonio de Villena: *La inteligencia y el hacha (un panorama de la Generación poética del 2000)*, cit., pag. 9 e ss.

¹⁷⁵⁸ -. Vid. Rafael Morales Barba: *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, cit.

personale e professionale lo distanziano dal raggiungimento di premi letterari e circoli mediatici. Come se non bastasse, è stato ignorato da critici che godono di grande prestigio; la sua produzione non è orientata a conquistare un mercato, ma a dare una spiegazione e a comunicare, da anima a anima, con un lettore. Il nostro prestigiatore è un idealista romantico che crede nella speranza, piuttosto che nei modelli nichilisti su cui si basa la società del *dio del denaro*.

Seguendo i postulati di Marina Bianchi¹⁷⁵⁹, abbiamo proposto Cervera Salinas come poeta del *logos*, come scopritore di una realtà che esisteva già, e che, come se fosse un medium, trasmette ai comuni mortali. È un uomo che esercita l'intelligenza per illuminare il suo mondo personale (*mythos*) e riscoprire da posizioni nuove e poliedriche quella stessa sfera referenziale.

Nell'ambito della storiografia letteraria, è stata realizzata la prima analisi della raccolta *De aurigas inmortales* basata su strumenti di Linguistica del Testo e orientamenti esegetico-ermeneutici, in cui è stata dimostrata la marginalità a cui è stata ingiustamente rilegata, nonostante la qualità che possiede. Analizzando la struttura del libro, si potrebbe pensare che il testo, con il paratesto dedicatorio a una figura femminile, sia una lunga epistola che il poeta rivolge al suo auriga, attraverso il processo gnoseologico di depersonalizzazione caratteristico del *logos*: la struttura generale della raccolta imita quella delle singole poesie in essa racchiuse.

La strategia della maschera consente la depersonalizzazione e la trasformazione in altro e in questi giochi si ritrova immerso il destinatario dell'opera letteraria: il mittente intrapoetico fa appello a un destinatario analogo in una data emblematica all'interno della biografia di entrambi, ma questo mittente ingloba Vicente Cervera Salinas e le proiezioni fittizie, che nascono nel corso dell'epistola apocrifa, così come nella figura del destinatario sono compresi anche l'autore apocrifo, lo stesso auriga paratestuale della dedica e il lettore.

Come risultato dell'analisi realizzata sulla disposizione triadica, abbiamo sottolineato l'interrelazione sia con la triade aristotelica, che comprenderebbe la favola (storia), la lirica (per il carattere poetico) e la drammatica (per la proiezione speculare); che con la disposizione retorica come arte della persuasione attraverso l'*ethos* (autorità e onestà dell'oratore), il *pathos* (legato al destinatario e al suo lato affettivo nell'atto di chiedere il perdono) e il *logos* (la base razionale che è tracciata come verità nei testi).

¹⁷⁵⁹ -. Vid. Marina Bianchi: "La poesía del logos de Vicente Cervera Salinas" in *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, cit.

Nella *Poetica* di Aristotele, per passare dalla felicità alla disgrazia, si impiegano i concetti di fatto orrendo: da una parte, questo epistolario apocrifo prende origine dagli eventi fuori scena che hanno trasformato il corso esistenziale e si riflettono nel formato del poema-lettera; dall'altra, la peripezia o l'agnizione, poiché ha vissuto una fase di *anagnorisis* (riconoscimento) che ha portato alla scoperta della verità e che condivide con il lettore (che è anche il suo auriga). Questo ci ha portato a mettere in relazione la raccolta di poesie con il significato originario della tragedia come genere, anche se con una sfumatura estoicista che permette di relativizzare e attutire il colpo tramite l'esorcismo poetico. Sul modello della triade, si basa la conformazione di un'estetica (postulati poetici vicini ai *Novísimos* e all'intellettualità come un mezzo per penetrare nel mistero), di un'etica (deontologia estoicista e atto di ammonizione attraverso la confessione), e di un *logos* (applicazione pratica dei suoi presupposti teorico-saggistici per costruire la sua identità).

È altresì possibile collegarlo alla sfera musicale (un accordo perfetto è costituito infatti da tre note), a quella cabalistica, perché il trio nella Cabala¹⁷⁶⁰ rappresenta il numero *binah*, che simboleggia la speranza, l'amore e la fede, sebbene metaforicamente sia correlato anche alla trinità dell'uomo, della donna e della comprensione come punto di unione, e allo sviluppo narrativo, dato che comprende sintesi (introduzione), svolgimento (nodo) e conciliazione (epilogo).

Lasciamo alla storiografia letteraria anche l'esercizio di critica ed ermeneutica realizzato sulla raccolta di liriche intitolata *Lo spartito*. Si tratta di un corpus poetico che rispecchia in tutto e per tutto gli eventi della vita; così nasce l'eziologia nel flusso di esperienze del soggetto, dove troviamo, sulla linea degli accordi, una serie di alti e bassi melodici, ovvero un'esistenza, con i suoi momenti di luci e ombre. Ciò che abbiamo realizzato, attraverso l'invenzione della partitura come trascrizione della sua esistenza, è la mimesi aristotelica, poiché copia ciò che accade nella natura e lo trasforma in arte attraverso la parola con dimensione musicale.

L'Io lirico è riuscito a canalizzare il corso delle esperienze, per poi, attraverso l'esercizio ordinato della vita in solitudine e del dialogo con le ombre, ricrearle attraverso un Io poetico che scrive per tramandare e condividere. L'ideale è sempre quello di avere un lettore attivo e attento che partecipi, come avverte la pragmatica, alla creazione poema della poesia e della sua verità.

¹⁷⁶⁰ -. Vid. Michael Laitman: *Cabalá para principiantes: Una introducción a la sabiduría oculta*, traduzione dell'Istituto Bnei Baruj, Obelisco, Barcellona, 2011, prima edizione.

Un'altra delle risorse impiegate dall'autore è la distorsione dello schema comunicativo, creando così, da un lato, un'arte speculare che ricorda vagamente quella di Jorge Luis Borges, per trovare la dissoluzione dell'identità dell'Io: costruisce il componimento come se fosse un palcoscenico, su cui interagisce e si contempla spersonalizzato. Dall'altro, ha creato un sistema attraverso il quale fa appello al destinatario e lo rende partecipe della creazione, fino a farlo diventare un attore che è parte della realtà del fatto poetico. Cerca qualcosa di più che un semplice decifratore complice; l'ascoltatore è parte della linea di accordi dell'Io.

La partitura è un libro costruito attorno al fulcro di un Io che ha vissuto delle esperienze e crea il corso narrativo della melodia esistenziale, cercando di imitare gli eventi con assi di simmetria e variazione. D'altra parte, per quanto riguarda la dimensione puramente melodica, pulsa la meccanica degli accordi, cioè la filosofia costruttiva di tutto ciò che è vitale, per esempio, il ruolo di un Vicente Cervera Salinas che non insegue la fama, ma la prudenza come base dell'agire. Per riuscire segue uno stile di vita ascetico, che lo orienta al perfezionamento spirituale nel mondo mistico, il lavoro poetico sarà il suo ideale di perfezione... *Lo spartito* potrebbe essere un trattato sui percorsi esistenziali.

Confermiamo che *L'anima obliqua* rappresenta la sua migliore raccolta di poesie, poiché è la più conosciuta e tradotta a livello internazionale e quella su cui è stato realizzato il maggior numero di studi. Per questo, esprimiamo anche il nostro desiderio che sia inserita nella storiografia letteraria. Abbiamo apportato un sistema di analisi innovativo, studiando attraverso prismi tematico-filosofici i corpora interni delle poesie, con l'aiuto della retorica e della Linguistica del Testo. In generale, l'artificio del decalogo, oltre la definizione dell'essere in movimento e in costruzione, suggerisce anche la nozione del doppio pentagramma, sia nelle circostanze matematiche e geometriche che nella musica che avvolge l'aurea della creazione: sotto la traccia melodica (linea narrativa) agisce l'architettura degli accordi (il pensiero che zigzaga nella scoperta della realtà). È come una partitura per pianoforte, in cui la musica suona pienamente attraverso la realizzazione congiunta e interpretativa dei due pentagrammi.

Del primo decalogo, "Oblicua", abbiamo salvato la creazione del ritratto dinamico e in comunione con la filosofia di Eraclito¹⁷⁶¹, perché ha reso possibile la revisione e la nuova comprensione della filosofia dell'essere di Parmenide¹⁷⁶², dato che questo essere

¹⁷⁶¹ -. *Op. cit.*

¹⁷⁶² -. *Op. cit.*

non è più statico, ma soggetto a una riformulazione e a una perenne metamorfosi che lo ridefiniscono e lo adattano alle circostanze e ai percorsi.

L'approccio fa sì che la filosofia di Martin Heidegger¹⁷⁶³, la fenomenologia dell'essere e del tempo, si trasformi in uno dei punti più alti della creazione letteraria, perché, non considerando la realtà come assoluta, l'Io poetico ha la possibilità di creare tanti contesti possibili quanti punti di vista. Così, lo scenario, la circostanza del poeta e il suo stesso essere diventano caleidoscopici e arricchiti dall'insieme di definizioni sempre relative, in movimento e sommatorie. È stata inoltre sottolineata la squisita porosità con tutte le discipline e la loro presenza nell' "arte facto" della poesia, in cui convergono retorica, etimologia, filosofia, scienza, musica, i nostri autori del secolo d'oro (in particolare Quevedo) e una moltitudine di testi che hanno forgiato la nostra cultura. Tuttavia, Cervera Salinas, in "Oblicua" lascia che il lettore respiri il verde e la speranza da una vita piena di conoscenza.

Sul secondo decalogo intitolato, "Gramática", Vicente Cervera Salinas ci ha chiarito il problema della creazione letteraria, visto però dal prisma di un demiurgo platonico che crea attraverso la materializzazione della parola, ovvero del verbo fatto carne e scaturito dalla sua anima e dalle sue esperienze. Il poeta, essere con attributi divini, ma condannato a vivere sulla terra e desideroso di raggiungere la sua vera natura celestiale e cosmica, è anche un agente che crea basandosi su un piano previo: quello della grammatica. Dobbiamo avvertire che la sua intenzione –con il fine di dare una spiegazione chiara alla sua missione esistenziale– è quella di formalizzare, attraverso il linguaggio letterario, le massime tensioni che ammettono le sue regole nella combinazione dei segni, per creare il messaggio che lo definisce.

Tutte le poesie costituiscono una serie di autoritratti continui, in prospettiva fenomenologica e in movimento che disegnano gli attributi della sua forma, i modi di pensare e sentire. Questo viaggio –sempre nella sua Itaca–, sebbene abbia come scopo quello di tornare a quel mondo soprasensibile in cui la parola è stata concepita, parte da un ambito materiale e terreno, ovvero quello del linguaggio come strumento di comunicazione.

Nel caso del terzo decalogo, "Cautiva", la *res cogitans* ha stabilito un nuovo ritratto, con il fine di spiegare gli approcci etici, filosofici e morali che governano la sua trama esistenziale. Questa casistica eleva la figura di Vicente Cervera a quella di un vate

¹⁷⁶³ -. Martin Heidegger: *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, quinta edizione.

che apporta qualcosa di nuovo al giudizio della postmodernità, realizzando la sua creazione con elementi della poetica dell'antichità e con gli stessi elementi visti però dalla prassi della modernità.

Allo stesso modo, abbiamo visto che l'etica di Democrito di Abdera¹⁷⁶⁴ è alla base del tessuto generale di "Cautiva" come elemento costitutivo di grande forza, poiché Vicente Cervera Salinas punta sempre, pur seguendo i precetti aristotelici, alla ricerca di un equilibrio interno. Questa fase di calma si ottiene controllando le passioni, esercitando la conoscenza e la prudenza. Altresì, seguendo i precetti di Democrito di Abdera¹⁷⁶⁵, stabilisce che l'individuo, la sua anima, per natura non aspira alla ricerca del piacere, all'atarassia, ossia alla tranquillità dello spirito. Pertanto, sapere quali sono i piaceri che ci porteranno al bene diventa una necessità impellente.

Nella costruzione del terzo nucleo tematico-compositivo, il misticismo, attraverso il substrato e le precedenti basi dell'ascetismo, si trasforma in un modello non solo comportamentale a livello di *inventio*, ma anche nell'asse isotopico-vertebrato di questo decalogo, poiché ha la funzione di ritrarre, su un lato del cubo, l'anima obliqua, per riquadrarla e procedere alla sua ridefinizione da un prisma più caleidoscopico. La sua comprensione dell'esistenza, secondo gli schemi del saggio, lo rende un uomo della modernità, perché, a differenza dell'uomo medievale, non si offusca per dimostrare una tesi. Per Cervera Salinas è più importante il percorso che traccia il pensiero verso il raggiungimento dell'idea del bene attraverso la via della perfezione. Insiste sulla nozione della vita come una partitura eterna, in cui la musica è l'arte di combinare suoni (atti) con il tempo.

In riferimento al quarto decalogo, "Panóptica", l'Io poetico raccoglie gli elementi della dottrina e della liturgia cristiana. L'intenzione è conferirgli un uso personale per spiegare la sua visione del mondo poetico nel divenire: crea, quindi, un tessuto originale nel componente epistemico o culturale. Abbiamo scoperto anche la trasformazione del lavoro poetico in una religione, con le sue esigenze e i suoi dogmi, che è uno dei centri vitali che gli permettono di penetrare l'anima delle cose, il sacro recinto che pulsa oltre il mondo visibile. La procedura creativa influisce nella sfumatura dell'identità testuale della *res cogitans* in modo itinerante da diversi punti della geografia. Queste pietre miliari ammettono una lettura narrativa che può avvicinarsi al divenire di Democrito di Abdera, poiché ciascuna di queste diventa una sequenza.

¹⁷⁶⁴ -. *Op. cit.*

¹⁷⁶⁵ -. *Ibidem.*

Abbiamo definito il poeta come medium tra l'umano e il divino, poiché mette a disposizione dei comuni mortali l'anima delle cose e allo stesso tempo ci tramanda gli eventi trascendentali e le chimere che hanno una genesi divina. Forse la cosa più sorprendente è stata la trasformazione della vita in teatro, del poeta in agente teatrale e della poesia in palcoscenico, tramite l'artificio del panottico. Cervera Salinas è riuscito a costruire una linea decostruttiva-costruttiva seguendo la proposta di Foucault¹⁷⁶⁶, creando così un approccio caleidoscopico, fenomenologico e decostruttivo, legato alla tecnica teatrale del personaggio-spettatore (lo stesso Io poetico) e creatore allo stesso tempo (il lettore). Questa dottrina costruttiva collega il quarto decalogo ai presupposti dell'Estetica della Ricezione –nel senso più ampio– e con le teorie di Umberto Eco in *Opera aperta*¹⁷⁶⁷ e in *Lector in fabula*¹⁷⁶⁸.

Per inquadrarlo nella storiografia letteraria rimandiamo al corpus poetico di *Scalata e altre poesie*. Seguendo la teoria di José Emilio Pacheco¹⁷⁶⁹ sottolineiamo che l'intenzione del poeta è di riuscire a immergersi nella Poesia, fermandosi su una delle note della scala, nel tono corretto che implica qualsiasi accesso e uso del linguaggio come pratica che raggiunga la fusione tra l'essere e la comprensione di due anime che coesistono nel processo di lettura, quello del creatore, come viene inteso da Borges, quello creazionista di Vicente Huidobro¹⁷⁷⁰, e quella del ricevente in tutta la sua estensione. "Scalata" è un autoritratto lirico con echi che rimandano a Manuel Machado¹⁷⁷¹.

Il creatore, in dialogo con una concezione dinamica della vita e in perenne lotta contro il tempo, decifra le basi di un *modus vivendi* che crea una poetica vitale; al contempo, affronta la realtà e la assedia con il linguaggio, in modo che il processo distruttivo diventi creativo. I doni (l'umiltà, la prudenza, la comunione di sentimenti, l'interesse per la conoscenza...) insieme alla memoria, rappresentano un mezzo alternativo di conoscenza e comportamento, e costituiscono un'ideologia poetica e sintetica molto personale e riflessiva di tutto ciò che è stato vissuto. Per questo insiste tanto sulla revisione della conoscenza acquisita in precedenza dal punto presente. La scalata, ossia l'accesso alla conoscenza, è sempre verticale, e da qui derivano la sua

¹⁷⁶⁶ -. Michel Foucault: *Vigilar y castigar*, cit., pag. 180-210.

¹⁷⁶⁷ -. Umberto Eco: *Opera abierta*, traduzione di Roser Berdagué (proprietà della casa editrice Ariel, 1962), Planeta Agostini, Barcellona, 1992, pag. 32-47 <http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Eco_Umberto-Opera_abierta.pdf> (20-04-2017).

¹⁷⁶⁸ -. Umberto Eco.: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, traduzione di Ricardo Pochtar, cit., pag. 73-95.

¹⁷⁶⁹ -. Vicente Cervera Salinas: *Escalada y otros poemas*, cit., pag. 11-13.

¹⁷⁷⁰ -. *Op. cit.*

¹⁷⁷¹ -. *Op. cit.*

grandezza e la sua difficoltà. Implica il superamento della dicotomia di Huidobro (Zenit / Nadir), nel momento in cui si intravedono il verde e la speranza sopra oppure dietro allo sfondo nichilista.

Infine, l'estetica del tenebrismo inverso mostra la proiezione nella speranza che annienta lo sfondo nichilista, con cui lotta e a cui si sovrappone attraverso lo stoicismo e la temperanza dello spirito. In sostanza, è ancora il poeta delle origini, ma il lavoro attuale gli ha permesso di raggiungere un pubblico più ampio.

6-. Bibliografía.

6.1-. Obras de Vicente Cervera Salinas: poesía.

6.1.1-. Libros de poesía.

De aurigas inmortales, prólogo de Antonio Colinas, Comisión V Centenario, Murcia, 1993.

Finalista del Premio América de Poesía de 1992.

La partitura, prólogo de Antonio Requeni, Vitruvio, Madrid, 2001.

El alma oblicua, prólogo de Antonio Cillóniz, Verbum, Madrid, 2003.

Escalada y otros poemas, prólogo de José Emilio Pacheco, Verbum, Madrid, 2010.

Panóptica [antología], prólogo de Marcos Martos Carrera, Vicio Perpetuo-Vicio perfecto, Lima, 2015.

De aurigas inmortales [Segunda edición. 25 aniversario 1993-2018], prólogo de Antonio Colinas, Verbum, Madrid, 2018.

6.1.2-. Revistas de poesía.

Poesía en el archivo, Archivo General Región de Murcia, Murcia, 23 de abril de 2008.

La voluntad afirmativa, edición del Colectivo Ilustrados, Mursiya Poética, Murcia, febrero 2012.

6.1.3-. Poemas que han aparecido en antologías o en volúmenes colectivos.

- “Fuerza” en Miguel Metzeltin e Margit Thir: *El arte de contar: una iniciación: un ensayo metodológico y antropológico acerca de la textualidad*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2002, págs. 209-210.
- “Marzo o la voluntad afirmativa”, “La partitura” y “El alma oblicua” en Aula de Poesía: *III Antología poética (2000-2002) del Aula de Poesía*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2003, págs 99-106.
- “A Lou (1889)”, “A Tina (1950)”, “A Georgette Philipart (1934)”, “Marzo o la voluntad afirmativa”, “La partitura”, “En el museo”, “Los perros de Montezuma”, “Lo fugaz”, “Al rabino”, “Donde pienso”, “El alma oblicua”, “Nuestras muertes cotidianas”, “Predicado”, “Cautiva” y “Panóptica”, en Francisca Noguerol Jiménez y Juan Antonio González-Iglesias (eds.): *Epitafio del fuego. IX Encuentro de Poetas Iberoamericanos. Antología en homenaje a José Emilio Pacheco*, Fundación Ciudad de Cultura, Salamanca, 2006, págs. 129-150.
- “La partitura”, “Donde pienso”, “El alma oblicua”, “Segundo fiel” en Luis Correa-Díaz (coord.): *Actas del IV Congreso Internacional de Poesía Hispánica y de las Américas*, University of British Columbia, Vancouver, mayo 2006.
- “A Regina Olsen (1843)”, “A Robert Bridges (1885)”, “A Mary Shelley (1822)”, “Marzo o la voluntad afirmativa”, “La partitura”, “El lamento de Narciso”, “Donde pienso”, “El alma oblicua”, “La metamorfosis”, “Cautiva”, “Escalada” en Rei Berroa (ed.): *¿Cuándo has visto salir medio sol? Antología poética. XVI Maratón de Poesía “Teatro de la Luna” de Washington, abril 2008*, Colección Libros de la Luna, Santo Domingo, 2008, págs. 111-130.
- “Marzo o la voluntad afirmativa”, “Arriégate”, “La cinética amoral”, “Tus labios de piedra” en Juan Carlos H. Vera (coord.): *Animales distintos. (Muestra de poetas argentinos, españoles y mexicanos nacidos en los sesentas)*, Arlequín – Consejo para la Cultura y las Artes – Fondo Nacional para la Cultura y las Artes – Sigma Ediciones, México, 2008, págs. 219-222.
- “Del zenit al nadir”, en Petrea Lindenbauer, Kathrin Sartingen, Jaroslav Soltys, Margit Thir (eds.): *Michael Metzeltin: von Bukarest bis Santiago de Chile*, Ana Press col. Studia Romanica, Bratislava, 2008, págs. 26-27.
- “A Zenobia (1914)”, “A Fanny Browne (1819)”, “La partitura”, “Lo fugaz”, “Al rabino”, “El alma oblicua”, “La cinética amoral”, “Nuestras muertes cotidianas”, “Escalada” en José Luis Martínez Valero (coord.): *Poesía en el archivo*, vol. II,

Archivo General de la Región de Murcia – Ediciones Tres Fronteras, Murcia, 2009, págs. 195-208.

“El alma oblicua” en *Fractal. Antología poética: El llano en llamas*, con prólogo de Andrés García Cerdán, Fractal de Poesía, Albacete, 2011, págs. 133-134.

“Nada que vender” en Antonio Marín Albalade (ed.): *Patxi Andión, con toda la palabra por delante*, Huerga y Fierro Editores, Madrid, 2011, págs. 56-57.

“La corte del bufón” en *Concurso Literario Internacional Ángel Ganivet. Antología undécima edición*, Concurso Literario Internacional Ángel Ganivet, Madrid, febrero de 2018, págs. 83-86.

“Un deseo en San Francisco” [inédito], “Significantes”, “El jugador”, “Enmaús”, “Violeta”, “Cristalizado”, “El anillo vienés”, “La maldición de la tibieza” y “Eón” en Andrés García Cerdán (ed.): *El peligro y el sueño. La escuela poética de Albacete (2000-2016)*, con frontispicio de Antonio Gamoneda Lobón, Celya, Toledo, 2016.

6.1.4-. Poemas aparecidos en revistas.

“Árbol de agosto”, *La puerta falsa. Revista de la Asociación de Escritores y Artistas*, n. 3, Murcia, año III, febbraio 1997, pág. 6.

“El alma oblicua”, “Confirmación”, “Cristalizado” en *Ágora, Papeles de arte gramático*, n. 7, Murcia, invierno 2003-primavera 2004, págs. 20-21.

“Panóptica” en *bi-Tarte. Revista cuatrimestral de Humanidades*, n. 35, Donostia, año 12, abril 2005, págs. 75-76.

“A Mary Shelley (1822)”, “A Nora Barnacle (1904)” en *Ágora, Papeles de arte gramático*, n. 11, Murcia, otoño-inverno 2006, págs. 56-57.

“Escalada” en *Ex-libris. Revista de Poesía de la Universidad de Alicante*, n. 7, Alicante, noviembre 2006, págs. 30-33.

“La cuadratura” en *Salamandria*, n. monográfico dedicado al ‘círculo’, n. 20, Almería, 2007, págs. 100-101.

“Escalada” en *Lunas de papel. Revista de creación literaria*, n. 1, Molina de Segura (Murcia), otoño-inverno 2007-2008, págs. 7-8.

- “La lana védica”, “Te crecerán las manos”, “La sospecha”, “Los nudos del calor” en *Hojas Universitarias*, Universidad Central de Colombia, n. 64, Bogotá, enero-julio 2011, págs.149-151.
- “El alma oblicua”-“L’anima oblicua”, “Hijos del devenir”-“Figli del divenire”, “La cinética amoral”, “La cinetica amorale”, “El anillo vienés”-“L’anello viennense”, “Panóptica”-“Panopticon” en *Poeti e Poesia. Rivista Internazionale*, n. 23, Roma, agosto 2011, págs. 122-131.
- “El estilo del deseo” en *La Torre del Virrey. Revista de Estudios Culturales*, n. 11, L’Eliana, 1/2012, contraportada.
- “Ante la excelencia” en *Manifiesto azul. Fanzine de literatura e inquietudes varias*, n. 13, Colectivo Iletrados, Murcia, invierno de 2013, pág. 16; disponible on-line: <<http://issuu.com/colectivoiletrados/docs/ma13>> (29-01-2013).

6.1.5-. Ediciones poéticas traducidas.

- L’anima oblicua*, trad. it. de Elsa Rovidone, prólogo de Gabriele Morelli, Levante Editori, Bari, 2008.
- L’âme oblique*, trad. al francés de Marie-Ange Sánchez e Pablo López Martínez, ilustraciones de Julio Silva, prólogo de Françoise Morcillo, Editions du Paquebot, Paris, 2010.
- Alma oblíqua*, trad. al portugués de Rodrigo de Rosa, con audio-libro bilingüe, Terracota, Sao Paulo, 2012.
- Figli del divenire. Antologia poetica 1993-2013.*, edizione critica, selezione dei testi e traduzione di Marina Bianchi e Mario Francesco Benvenuto, Iride, Soveria Mannelli, 2013.

6.1.6-. Traducciones poéticas en revistas o en volúmenes colectivos.

- “Marzo o la voluntad afirmativa”, “Al rabino”, “Donde pienso”, trad. al bulgaro de Irene Giteva, *Revista de la Universidad de la Nueva Bulgaria* (2004). nn. 8-9, Sofia, Abril de 2004, págs. 80-82.
- “Cloître”, “Jusqu’à l’amour”, trad. al francés de Françoise Morcillo, en “25 poètes d’Espagne”, *Inuits dans la jungle*, n. 1, Le Castor Astral Éditeur, Pantín, 2008, págs. 111-124.

“Cincuenta por ciento”, “Lo fugaz”, “Donde pienso”, “Al rabino”, “El anillo vienés”, “Tus labios de piedra”, trad. en búlgaro de Rada Panchovska, en Félix Barrio (ed.), *II Jornadas de Formación del Profesorado de Español 09*, Secretaría General Técnica – Embajada de España en Bulgaria, Sofía, 2010, págs. 112-117.

“Un deseo en San Francisco” [inédito], “Significantes”, “El jugador”, “Enmaús”, “Violeta”, “Cristalizado”, “El anillo vienés”, “La maldición de la tibieza” y “Eón” en Andrés García Cerdán (ed.): *El peligro y el sueño. La escuela poética de Albacete* (2000-2016), Celya, Toledo, 2016, págs 203-215.

6.2-. Obras de Vicente Cervera Salinas: crítica literaria.

6.2.1-. Monográficos.

La poesía de Jorge Luis Borges: historia de una eternidad, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1992.

La poesía del logos, ed. Quinto Centenario, Murcia, 1992.

La Poesía y la Idea. Fragmentos de una vieja querella, Universidad de San José, Costa Rica, 2001. Segunda Edición: *La Poesía y la Idea. Fragmentos de una vieja querella*, prólogo de José María Pozuelo Yvancos, El Otro@El Mismo – Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Mérida (Venezuela) y Murcia, 2007.

La palabra en el espejo. Estudios de literatura hispanoamericana comparada, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1996.

El compás de los sentidos, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1998.

El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana, Iberoamericana Vervuet, Madrid, 2006.

Borges en la ciudad de los inmortales. Renacimiento, Sevilla, 2015.

6.2.2-. Ediciones críticas.

HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro: *Historiografía Cultural de la América Hispánica*, edición de Vicente Cervera, Verbum, Madrid, 2007.

- PIÑERA, Virgilio: *Cuentos fríos. El que vino a salvarme*, edición de Vicente Cervera y Mercedes Serna, Cátedra, Madrid, 2008.
- MASCI, Luis: *Teatro de la resistencia*, edición de Vicente Cervera Salinas, Murcia. Edit.um, 2011.
- PIÑERA, Virgilio: *Teatro selecto*, edición crítica de Vicente Cervera Salinas y María Dolores Adsuar, Madrid, Verbum, 2015.

6.2.3-. Volúmenes coordinados.

- CERVERA SALINAS, Vicente y LASTRA MELIÁ, Antonio (eds.): *Los reinos de Santayana*, Universidad de Valencia, Valencia, 2002.
- CERVERA SALINAS, Vicente –HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Belén y ADSUAR FERNÁNDEZ, María Dolores (eds.): *El ensayo como género literario*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2005.
- CERVERA SALINAS, Vicente – CARRIÓN PUJANTE, María del Carmen y ADSUAR FERNÁNDEZ, María Dolores (eds.): *Los tratados de Espinosa. La imposible teología del burgués*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2006.
- CERVERA SALINAS, Vicente – HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Belén y ADSUAR FERNÁNDEZ,
- CERVERA SALINAS, Vicente y ADSUAR FERNÁNDEZ, María Dolores (eds.): *Giovanni Papini. El prisionero de sí mismo*, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2007.
- CERVERA SALINAS, Vicente y ADSUAR FERNÁNDEZ, María Dolores (eds.): *Alma América en Honorem Victorino Polo*, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2008 [2 volúmenes].
- CERVERA SALINAS, Vicente y ADSUAR FERNÁNDEZ, María Dolores (eds.): *Ensayo, memoria cultural y traducción en Sur*, Murcia, edit.um, 2014.
- CERVERA SALINAS, Vicente y ADSUAR FERNÁNDEZ, María Dolores (eds.): *Vínculos ensayísticos e interculturales en Sur*, Murcia, edit.um, 2014.
- CERVERA SALINAS, Vicente y ADSUAR FERNÁNDEZ, María Dolores (eds.): *Letras libres de un repertorio americano. Historia de sus revistas literarias*, Universidad de Murcia- edit.um, Murcia, 2015.

CERVERA SALINAS, Vicente y ADSUAR FERNÁNDEZ, María Dolores (eds.): *Avatares del Hacedor. Jorge Luis Borges (1986-2016)*, Verbum, Madrid, 2017.

6.3-. Entrevistas a Vicente Cervera Salinas.

PORTUGAL, Luis Gonzalo: “Vicente Cervera Salinas. Ethos, historia e instinto”, entrevista realizada en la University of Oregon en mayo de 2008, ed. on-line en el portal El coloquio de los perros, n. 21, Cartagena (Murcia) <<https://elcoloquiodelosperros.weebly.com/entrevistas/vicente-cervera-salinas>> (11-11-2018).

SILVA OLAZÁBAL, Pablo: “Vicente Cervera Salinas y la clave lírica de Borges”, entrevista radiofónica inserta en el programa *La máquina de pensar*, Radio Uruguay, en julio de 2011 <<http://audiomaquina.blogspot.it/2011/07/vicente-cervera-salinas-y-la-clave.html>> (11-01-2013).

CANTABELLA, José: “Presentación de *Escalada y otros poemas*” inserta en el programa *La torre de papel*, radio Onda Regional, 17 octubre 2010, <<http://www.orm.es/servlet/rtrm.servlets.ServletLink2?METHOD=DETALLEALACARTA&sit=c,5&idCarta=64&serv=BlogPortal2&ofs=0&orden=1&orden2=22&mOd=8791&autostart=RADIO>> (11-01-2013).

NIETO TAVIRA, Christian: “Vicente Cervera: “La poesía es una transposición verbal de una experiencia singular” *El Periodicum*, 3 de marzo de 2017 <<http://www.elperiodicum.es/cultura/vicente-cervera-la-poesia-es-una-transposicion-verbal-de-una-experiencia-singular/>> (30-03-2018).

6.4-. Estudios críticos sobre su poesía.

BIANCHI, Marina: “La poesía del logos de Vicente Cervera Salinas” en *Tintas. Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, n. 3, Facoltà di Studi Umanistici (Università degli Studi di Milano), Milán, 2013, págs. 201-218 <<http://riviste.unimi.it/index.php/tintas>> (25-09-2017).

RUBIO SÁNCHEZ, Miguel Ángel: “El arte poética de ‘oblicua’ (primer núcleo temático-compositivo de *El alma oblicua*, de Vicente Cervera Salinas)”, *Tonos. Revista electrónica de estudios filológicos*, n. 22, Editum, Murcia, enero de 2012,

<http://www.um.es/tonosdigital/znum22/secciones/peri-rubio_arte_poetica.htm>
(11-01-2013).

6.5-. Reseñas sobre su producción poética.

BELMONTE SERRANO, José: “Oscurece con la mejor música [Sobre *El alma oblicua*]”, en *La hora crítica*, Tres Fronteras – Conserjería de Cultura, Murcia, 2008, págs. 73-74.

CANTÓ RAMÍREZ, Virginia: “*Escalada y otros poemas*” en *Revista Monteagudo*, n. 17, tercera época, Universidad de Murcia, Murcia, 2012, págs. 229-232.

CASTILLO, Rubén: “Poesía murciana para 2011 (1) [Sobre *Escalada y otros poemas*]” en *Librario íntimo*, 8 enero de 2011, <<http://rubencastillo.blogspot.it/2011/01/poesia-murciana-para-2011-1.html>>
(11-01-2013).

CHESSA, Alberto: “Semen o ceniza: Sobre *Figli del divenire*, de Vicente Cervera Salinas” en *La galla ciencia*, 6 de julio de 2015. <<http://vicentecervera.lagallaciencia.com/2015/07/semen-o-ceniza-sobre-figli-del-divenire.html>> (4-12-2017).

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: “Vicente Cervera, traducido en Italia” en *La opinión*, Murcia, 10 de octubre de 2008. pág. 58.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: “*Escalada* de Cervera Salinas” en *La opinión*, Murcia, 5 noviembre de 2010, pág. 10.

DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: “Vicente Cervera Salinas. Potencia de la palabra” en *Libros* (Suplemento Cultural del Periódico La Opinión de Murcia), sábado 24 de noviembre de 2018, pág. de portada.

DÍOS GARCÍA, Juan de: “Panegírico a Vicente Cervera Salinas” en *Tonos digital. Revista de estudios filológicos*, n. 23, Editum, Murcia, Julio de 2012, <http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/tintero-4-panegirico_a_vicente_cervera.htm> (11-01-2013).

GARCÍA JAMBRINA, Luis: “Voluntad arquitectónica. *Escalada y otros poemas*”, *ABC Cultural*, Madrid, 11 de septiembre de 2010, pág. 17.

GÓMEZ MONTORO, Gonzalo: “*El alma oblicua*, traducida al italiano” en *Aguas de ceniza*, 22 noviembre 2008, <aguasdeceniza.blogspot.com/2008/11/el-alma-oblicua-traducido-al-italiano.html> (11-01-2013).

- GÓMEZ MONTORO, Gonzalo: “Bellísimo. Crítica de *L’anima obliqua* de Vicente Cervera Salinas” en *Ababol* (suplemento cultural semanal del periódico *La verdad*, Murcia, 27 de diciembre de 2008; versión on-line en *Aguas de ceniza*, 27 de diciembre de 2008, <aguasdeceniza.blogspot.com/2008/12/crtica-de-lanima-obliqua-de-vicente.html> (11-01-2013).
- GÓMEZ MONTORO, Gonzalo: “Poesía ascensional. Crítica de *Escalada y otros poemas* de Vicente Cervera Salinas”, *Ababol* (suplemento cultural semanal del periódico *La verdad*, Murcia, 7 de noviembre 2010 on-line en *Aguas de ceniza*, 7 de noviembre 2010, <<http://aguasdeceniza.blogspot.it/2010/11/critica-en-la-verdad-de-escalada-y.html>> (11-01-2013).
- GÓMEZ MONTORO, Gonzalo: “Reseña de *Escalada y otros poemas*”, *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, nn. 7-8, Editum, Murcia, 2010, págs. 282-284 <<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/112971/107081>> (19-04-2018).
- JIMÉNEZ MADRID, Ramón: “Música de interior. Vicente Cervera publica un nuevo poemario”, *La Opinión*, Murcia, 17 de mayo 2002, pág. 13.
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa: “*Escalada y otros poemas*” en *La pecera*, Buenos Aires, Mar del Plata, febrero de 2012, <http://lapecerarevista.blogspot.com.ar/p/blog-page_10.html> (11-02-2013).
- MARTÍNEZ PÉRSICO, Marisa: en “[Reseña] Vicente Cervera Salinas: *Figli del divenire*” en *Cartaphilus*, n.11, edit.um, Murcia, 20013, págs. 192-195.
- METZELTIN, Miguel: “Una presentación de *La Partitura* de Vicente Cervera Salinas” en *Tonos, Revista Electrónica de Estudios Filológicos*, n. 4, Editum, Murcia, noviembre 2002, <<http://www.um.es/tonosdigital/znum4/Resenas/partitura.htm>> (11-01-2013).
- MUNHOZ, Solange: “Aproximação à obra *El alma obliqua* de Vicente Cervera Salinas” en *Musa rara. Literatura e Adjacências*, Edson Cruz, São Paulo, 20 agosto 2012: <<http://www.musarara.com.br/el-alma-obliqua>> (11-01-2013).
- NAVARRO GARCÍA, Llanos: “*La Partitura*, movimientos de poesía”, *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes, Madrid, 8 febrero de 2007, <http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antiores/febrero_07/08022007_02.htm> (11-01-2013).
- PIQUERAS HERNÁNDEZ, María Carmen: “Reseña de *La partitura*” en *Digitum*, n. 2, Aula de Poesía – Universidad de Murcia, Murcia, 2001, pág. 75.

- RUBIO SÁNCHEZ, Miguel Ángel: “Reseña crítico-literaria de *Escalada y otros poemas*, de Vicente Cervera Salinas” en *Plaza Mayor*, apartado de Ocio y Cultura (Al curioso lector), Asociación Cultural Plaza Mayor, La Roda, octubre de 2010, pág. 33.
- RUBIO SÁNCHEZ, Miguel Ángel: “*Escalada y otros poemas*”, *Manifiesto azul. Fanzine de literatura e inquietudes varias*, n. 11, Colectivo Ilustrados, Murcia, otoño 2011, págs. 52-55; on-line en <<http://es.scribd.com/doc/75887766/Manifiesto-Azul-11>> (11-01-2013).
- SÁNCHEZ, Marie-Ange: “*L’âme oblique*” en *Bulletin d’Informations du Département d’Études Hispanophones*, n. 14, Université Jean Moulin, Lyon, invierno de 2010, pág. 2.
- SÁNCHEZ GIL, Mariano: “*La partitura*” en Mariano Sánchez Gil e Fulgencio Saura Mila: *Sabiduría en el harén de los libros*, Pictografía, Murcia, 2006, pág. 54.
- SCARCELLA, Alessandro: “*L’anima obliqua (El alma oblicua)*” en *Rassegna Iberistica*, n. 93, Edizioni Ca Foscari, Venecia, aprile 2011, págs. 108-109.
- SPINATO, Patrizia: “Vicente Cervera Salinas, *L’anima obliqua*”, *Dal Mediterraneo agli Oceani. Notiziario*, Milano, Consiglio Nazionale delle Ricerche – Università degli Studi di Milano, n. 48, luglio 2012, pág. 5; disponible on-line: <<http://www.isem.cnr.it/actionN.php?action=view&idNo=48>> (11-01-2013).
- SPINATO, Patrizia: “Vicente Cervera Salinas, *Escalada y otros poemas*”, *Dal Mediterraneo agli Oceani. Notiziario*, n. 49, Consiglio Nazionale delle Ricerche – Università degli Studi di Milano, Milano, septiembre de 2012, págs. 4-5; disponible on-line: <<http://www.isem.cnr.it/actionN.php?action=view&idNo=49>> (11-01-2013).

7-. Bibliografía manual y de consulta.

7.1-. Manuales y obras de consulta.

- AA.VV.: *De Tales a Demócrito*, introducción, traducción y notas de Alberto Bernabé, Alianza, Madrid, 2001, segunda edición ampliada.
- AA.VV.: *Homenaje al profesor Francisco Javier Díez de Revenga*, Universidad de Murcia (Departamento de Literatura Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada), Murcia, 2016.

- AMATE BLANCO, Juan José y GÁLVEZ ACERO, Marina: *Poesía y teatro de Hispanoamérica en el siglo XX*, Cincel, Madrid, 1981.
- ARISTÓTELES: *Ética a Nicómaco*, introducción por Emilio Lledó Íñigo y notas de Julio Pallí Bonet, Gredos, Madrid, 1995.
- AGUILERA, Concha (coord.): *Historial del pensamiento. Volumen I Filosofía antigua*, Sarpe, Madrid, 1988.
- AGUILERA, Concha (coord.): *Historial del pensamiento. Volumen II. La escolástica*, Sarpe, Madrid, 1988.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás y GARCÍA BERRIO, Antonio: *Introducción a la lingüística del texto*, Alhambra Universidad, Madrid, 1983.
- ALBERTI, Miguel: *El paso del lógos al mythos. La presentación poética de lo absoluto en la obra de Novalis* (Tesis doctoral bajo la dirección de bajo la dirección de Graciela Wamba Gaviña), Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 2016.
- ALVAR, Manuel (director): *Manual de dialectología hispánica. El español de España*, Ariel, Barcelona, 1999, primera edición.
- ALVAR, Carlos et al.: *Breve historia de la literatura*, Alianza, Madrid, 1997, primera edición (Literatura, 980).
- ALONSO, Dámaso: *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Gredos, Madrid, 2008.
- ARADRA SÁNCHEZ, Rosa María y POZUELO YVANCOS, José María: *Teoría del canon y literatura española*, Cátedra, Madrid, 2000, primera edición.
- ARISTÓTELES: *Física*, Libro II, traducción y notas de Guillermo R. de Echandia, Gredos, 1995.
- ARISTÓTELES: *Poética de Aristóteles*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Gredos, Madrid, 1999, 1ª edición y tercera reimpresión (textos, 8).
- AZAUSTRE, Antonio y CASAS, Juan: *Manual de retórica española*, Ariel, Barcelona, 2015.
- BARRAJÓN MUÑOZ, Jesús María: *La poesía de José Hierro. Del irracionalismo poético a la poesía de la posmodernidad*, ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha, Cuenca, 1999 (Colección Humanidades, 28).
- BERGSON, Henri: *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Paris, Les Presses Universitaires de France, 1927 [1888].

- BERNÁRDEZ, Enrique: *Introducción a la lingüística del texto*, Espasa Calpe, Madrid, 1982.
- BEUGRANDE, Robert-Alain de y ULRICH DRESSLER, Wolfgang: *Introducción a la lingüística del texto*, Ariel, Barcelona, 1997.
- BIANCHI, Marina: *De la modernidad a la postmodernidad. Vanguardia y Neovanguardia en España*, Renacimiento, Sevilla, 2016.
- BIELER, Ludwig.: *Historia de la literatura romana*, Gredos, Madrid, 1971, primera edición.
- BLOOM, Harold: *The Wester Canon. The books and Scholl of Ages*, Harcourt Brace & Company, New York, 1994
- BLOOMFIELD, Leonard (1914): *Introduction to the study of language*, Henry Holt, New York, 1914 (reimpresión 1983, John Benjamins).
- BOUSOÑO PRIETO, Carlos: *El irracionalismo poético (El símbolo)*, Gredos, Madrid, 1981, segunda edición.
- BOUSOÑO PRIETO, Carlos: *La poesía de Vicente Aleixandre*, Gredos, Madrid, 1977, tercera edición (Estudios y ensayos, 27).
- BOUSOÑO PRIETO, Carlos: *Teoría de la expresión poética*, 2 vols., Gredos, Madrid, 1976, sexta edición.
- BOUSOÑO PRIETO, Carlos: *Superrealismo poético simbolización*, Gredos, Madrid, 1979.
- BUENAVENTURA, San: *Obras I: Dios y las criaturas*, Editorial de Autores Cristianos, Madrid, 2010.
- BUENO, Gustavo: *La metafísica presocrática*, Pentalfa, Oviedo, 1974.
- CANO BALLESTA, Juan Cano: *Nuevas voces y viejas escuelas en la poesía española*, Atrio, Granada, 2007.
- CHICHARRO CHAMORRO, Antonio (ed.): *Periodismo y crítica literaria hoy (esbozo de una situación)*, ediciones Alfar, Sevilla, 1996 (Cuadernos de Comunicación, 14).
- CHOMSKY, Noam: *Estructuras sintácticas*, Siglo XXI, México, 1975.
- CIPLIJASKAITÉ, Birutė: *Deber de plenitud: La poesía de Jorge Guillén*, con un ensayo por Sheila Wojcik, Secretaría de Educación Pública, México, 1973.
- COPLESTON, Frederick: *Historia de la filosofía. Volumen VII. De Fichte a Nietzsche*, Ariel, Barcelona, 1980, segunda edición.

- CORBIN, Henry: *Imaginación creadora en el sufismo de Ibn 'arabi*, Destino, Barcelona, 1993.
- COSERIU, Eugenio: *Teoría del lenguaje y lingüística general*, Gredos, Madrid, 1962.
- COSERIU, Eugenio: *Lecciones de lingüística general*, Gredos, Madrid, 1981.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Literatura europea y Edad Media Latina*, Fondo de Cultura Económica, México, 1955, 2 vols.
- CURTIUS, Ernst Robert: *Essays on European Literature. Kritische Essays zur europäischen literatur*, translated by Michael Kowal, Princeton, New Jersey, 1973.
- DESCARTES, René: *Discurso del método. Tratado de las pasiones del alma*, introducción de Miguel Ángel Granada, traducción y notas de Eugenio Frutos, Planeta, Barcelona, 1984 (Clásicos Universales Planeta, 68).
- DESCARTES, René: *Meditaciones metafísicas*, Alianza Editorial, Madrid, 2005.
- DESCARTES, René: *Discurso del Método*, Alianza, Madrid, 2011.
- DERRIDA, Jacques: *De la gramatología*, SIGLO XXI, México, 2003, séptima edición.
- DERRIDA, Jacques: *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Madrid, 1989.
- DERRIDA, Jacques: *La diseminación*, editorial fundamentos, Madrid, 2007.
- DERRIDA, Jacques: *Márgenes de la filosofía*, Cátedra, Madrid, 2008.
- DÍAZ DE CASTRO, Francisco: *Poesía y poética de Carlos Marzal*, ediciones UIB, Islas Baleares, 2009.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: *Panorama crítico de la Generación del 27*, Castalia, Barcelona, 1988 (Clásicos Castalia, 40).
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: *Poetas españoles del siglo XXI. Aproximaciones al mapa poético actual*, Calambur, Barcelona, 2016 (Selecta Philologica, 1).
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: *Gerardo Diego en sus raíces estéticas*, Secretariado de publicaciones y de intercambio editorial de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 2006.
- DÍSCOLO, Apolonio: *Sintaxis*, Gredos, Madrid, 1987.
- DOBRIAN, Walter A.: *Poesía española. Neoclasicismo y Romanticismo*, Gredos, Madrid, 1988.
- DOLEZEL, Lubomir: *Occidental poetics*, University of Nebraska Press, Lincoln, 1990.
- ECO, Umberto: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, trad. de Ricardo Pochtar, Lumen, Barcelona, 1981.

- ECO, Umberto: *Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Lumen, Buenos Aires, 1999
- ECO, Umberto: *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Tascabili Bompiani, Milán, 2006.
- ERLICH, Victor: *El formalismo ruso*, Seix Barral, Barcelona, 1959.
- ESPAÑA, Rafael de: *Breve historia western mediterráneo: La recreación europea de un mito americano*. Ediciones Glénat Barcelona, 2002.
- FABRIS, Adriano: *El giro lingüístico: hermenéutica y análisis del lenguaje*, trad. Mercedes Sarabia, Akal, Madrid, 2001 (Akal Hipecu, 56).
- FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, Alberto y HERRERO DE JÁUREGUI, Miguel (ed.): *AEIAE ΘEA La inspiración en la poesía religiosa*, Ediciones Universidad San Dámaso, Madrid, 2015.
- FICINO, Marsilio: *De amore: comentario a “El banquete” de Platón*, traducción y estudio preliminar de Rocío de la Villa Ardura, Tecnos, Madrid, 1994, 3.ª edición.
- FRANCO CARRILERO, María Francisca: *La expresión poética de Carlos Bousoño*, ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1992.
- FOUCOULT, Michel: *Sujeto, derecho y poder*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1987
- FOUCOULT, Michel: *Vigilar y castigar*, Siglo XXI editores, Buenos Aires, 2002
- FOUCOULT, Michel: *Vigilar y castigar*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2012
- FOUCOULT, Michel: *El orden del discurso*, Traducción de Alberto González Troyano, Tusquets Editores, Buenos Aires, 1992.
- GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y Método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*, con trad. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Sígueme, Salamanca, 1977.
- GADAMER, Hans-Georg: *Verdad y Método II*, con traducción de Manuel Olasagasti, Sígueme, Salamanca, 2002 y también en *La dialéctica de Hegel. Cinco ensayos hermenéuticos*, Cátedra, Madrid, 1988.
- GÁLVEZ ACERO, Marina: *La Novela hispanoamericana contemporánea*, Taurus, Madrid, 1987.
- GÁLVEZ ACERO, Marina: *El teatro hispanoamericano*, Taurus, Madrid, 1988.
- GÁLVEZ ACERO, Marina: *La novela hispano-americana (hasta 1940)*, Taurus, Madrid, 1991.
- GAOS, José: *Antología filosófica: la filosofía griega*, edición basada en la publicada en México en 1940, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 2000.

- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: *El lenguaje literario I. La comunicación literaria*, Arco Libros, Madrid, 1998, tercera edición
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis: *Las figuras retóricas. El lenguaje literario 2*, Arco Libros, Madrid, 2000, 2ª edición (Colección Cuadernos de Lengua Española, 56).
- GARCÍA BAZÁN, Francisco: *Plotino y la mística de las tres hipóstasis*, El hilo de Ariadna, Buenos Aires, 2011.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: *Significado actual del formalismo ruso*, Planeta, Barcelona, 1973.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: *Lingüística el texto y crítica literaria*, Comunicación, Madrid, 1978.
- GARCÍA CALVO, Agustín: *Razón común. Heráclito*, edición crítica, ordenación, traducción y comentario de los restos del libro de Heráclito, Lucina, Zamora, 1999, segunda edición.
- GARCÍA SIMÓN, José: *Resumen de historia de las literaturas hispánicas*, Teide, Barcelona, 1.979, Sexta edición.
- GENETTE, Gérard: *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid, 1989.
- GIBSON, Ian: *La vida de Antonio Machado. Ligero de equipaje*, Aguilar (Santillana ediciones Generales), Madrid, 2006.
- GINES DE LOS RÍOS, Francisco: *Obras selectas*, edición de Isabel Pérez-Villanueva Tovar, Espasa Calpe, Madrid, 2004
- GRAVES, Robert: *La Diosa Blanca. Gramática histórica del mito poético*, Vol. 1, con traducción de Willian Graves, Alianza editorial, Madrid, 2014, edición ampliada y corregida.
- GRAVES, Robert: *Los mitos griegos*, Ariel, Barcelona, 2003, undécima edición
- GREEG, Edith W. (ed.): *One First Love: The Letters of Ellen Louisa Tucker to Ralph Waldo Emerson*, Harvard University Press, Cambridge, 1962.
- GRICE, Herbert Paul: *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press, Harvard, 1989.
- GRUBE, G. M. A.: *El pensamiento de platón*, traducción española de Tomás Calvo Martínez, Gredos, Madrid, 1984.
- GUTIÉRREZ BAÑOS, Fernando y PARRADO DEL OLMO, Jesús María (coords.): *Estudios de historia del arte. Homenaje al profesor de la Plaza Santiago*, Universidad de Valladolid- Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Valladolid, 2009.

- HALICARNASO, Dionisio: *La composición Literaria*, introducción, traducción y notas de Víctor Becares Botas, Universidad de Salamanca, Salamanca, 1983.
- HARVEY, David: *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Amorrortu, Buenos Aires, 1998 [1989].
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Ciencia de la lógica*, traducción directa del alemán de Augusta y Rodolfo Mondolfo, Solar, Buenos Aires, 1968.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Fenomenología del espíritu*, trad. de Manuel Jiménez Redondo, Pre-textos, Valencia, 2009, segunda edición.
- HIPONA, San Agustín de: *Confesiones*, introducción, traducción y notas de Alfredo Encuentra Ortega, Gredos, Madrid, 2010.
- HORACIO, Quinto Horacio Flaco: *Arte poética*, edición bilingüe, introducción y notas de Juan Gil, Dykinson, Madrid, 2010.
- HORCAS VILLARREAL, Mario: *Comentario lingüístico, literario y pragmático. Acercamiento metodológico*, Soldesol, Almería, 2017
- HEIDEGGER, Martin: *El ser y el tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974, quinta edición.
- HEIDEGGER, Martin: *Aportes a la filosofía*, edición de Franco Volpi, Maia editores, Madrid, 2010.
- INGARDEN, Roman: *La obra de arte literaria*, Taurus, Universidad Iberoamericana de México, 1998.
- INGARDEN, Roman: *La comprensión de la obra de arte literaria*, Taurus, Universidad Iberoamericana de México, 2005.
- ISER, Wolfgang: *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Taurus, Madrid, 1987.
- JAUSS, Hans-Robert: *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Taurus, Madrid, 1992.
- JAUSS, Hans-Robert: *Caminos de la comprensión*, traducción de P. Capdevila, Antonio Machado, Madrid, 2012.
- JAUSS, Hans-Robert: *La historia de la literatura como provocación*, Gredos, Madrid, 2013.
- KERMODE, Frank: *Formas de atención*, Gedisa, Barcelona, 1988.
- KERK, G. S. y RAVEN, J. E.: *Los filósofos presocráticos. Historia crítica con selección de textos*, versión española de Jesús García Fernández, Gredos, Madrid, 1981
- KRISTEVA, Julia: *El texto de la novela*, Lumen, Madrid, 1974.

- KRISTEVA, Julia: *Semiótica I, Fundamentos*, Madrid, 1978.
- La Santa Biblia*, San Pablo, Madrid, 1988.
- LAENEN, J. H.: *La mística judía. Una introducción*, trad. de Xavier Pikaza, Trotta, Madrid, 2017.
- LAERCIO, Diógenes: *Vidas y opiniones de los filósofos más ilustres*, traducción, introducción y notas de Carlos García Gual, Alianza, Madrid, 2007
- LAITMAN, Michael: *Cabalá para principiantes: Una introducción a la sabiduría oculta*, traducción de Instituto Bnei Baruj, Obelisco, Barcelona, 2011, primera edición.
- LANZ, Juan José: *La poesía durante la democracia y la generación de la democracia*, Devenir, Madrid, 2007, primera edición (Colección Devenir ensayo, 12).
- LEVIN, Samuel R.: *Estructuras lingüísticas en poesía*, Madrid, Cátedra, 1979.
- LONG, Anthony A.: *La filosofía helenística. Estoicos, epicúreo, escépticos*, Alianza Universidad, versión española de P. Jordán de Urries, Madrid, 1984.
- LOTMAN, Iuri M.: *La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità*, Feltrinelli, Milán, 1993 [1992].
- LOTMAN et al.: *Tesi sullo studio semiótico della cultura*, Patriche Editriche, Parma, 1980.
- LYOTARD, Jean-Francois: *Le post-moderne expliqué aux infants*, ed. Gailée, París, 1986.
- MAINER, José Carlos: *El último tercio de siglo (1969-1998). Antología consultada de la poesía española*, Visor, Madrid, 1999.
- MARZAL, Carlos Marzal: *Los otros de uno mismo*, edición de Luis Bagué Quílez, Universidad de Valladolid (Secretariado de Publicaciones), Valladolid, 2009 (Colección Renglón seguido, 4).
- MORALES BARBA, Rafael: *Poetas y poéticas para la España del siglo XXI*, Devenir / El otro, Madrid, 2009, primera edición (Ensayo / Artículos, 20).
- MORTARA GARAVELLI, Bice: *Manual de retórica*, Cátedra, Madrid, 2015.
- MUKAROVOSKY, Jan: *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, ed. de Jordi Llovet, Samuel Gili, Barcelona, 1977.
- NASH, Ronald H.: *Fe y razón*, Zondervan, Nashville, 1994.
- NIETZSCHE, F. W.: *La ciencia Jovial "La gaya scienza"*, traducción de José Jara, Monte Ávila editores, Caracas, 1990
- NIETZSCHE, F. W.: *La genealogía de la moral*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual, Alianza editorial, Madrid, 1997, edición revisada

(Biblioteca Autor 0610).

NIETZSCHE, F. W.: *Ecce homo. Cómo se llega ser lo que se es*, edición de Andrés Sánchez Pascual, Alianza editorial, Madrid, 1998 (1971), primera edición revisada

NIETZSCHE, F. W.: *Crepúsculo de los ídolos*, edición de Andrés Sánchez Pascual, Alianza editorial, Madrid, 1998 (1973), primera edición revisada para Biblioteca de Autor.

NIETZSCHE, F. W.: *Así habló Zaratustra*, Alianza, Madrid, 2003.

Nueva Biblia de Jerusalén, edición revisada y aumentada con letra grande. Desclée De Brouwer, Bilbao, 1999.

ORTEGA Y GASSET, José: en *Estudios sobre el amor*, Espasa-Calpe, Madrid, 1997 (Colección Austral n.1338).

ORTEGA Y GASSET, José: *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, introducción de Valeriano Bozal, Espasa, Madrid, 1999.

PACHAS ALMEYDA, Miguel: *Georgette Vallejo al fin de la batalla*, Juan Gutenberg Editores Impresores E.I.R.L., Lima, 2008;

PARAÍSO, Isabel: *Comentario de textos poéticos*, Aceña (ediciones Júcar) Gijón, 1988.

PAZ, Octavio: *El arco y la lira*, Universidad de Alcalá-Club Internacional del Libro, Madrid, 1998 [1956].

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Las épocas de la literatura española*, Ariel, Barcelona, 1999.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Manual de literatura española II. Renacimiento*, Cenlit, Tafalla (Navarra), 1980.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Manual de literatura española XI. Novecentismo y vanguardia: Líricos*, Cenlit, Tafalla (Navarra), 1993,

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*, EDAF, Madrid, 2000.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe Blas y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros: *Manual de literatura española. Tom XII. Posguerra: Introducción, líricos*, editorial Cenlit, Navarra, 2005.

PETRO REALE, G. y ANTISERI, D. *Historia del pensamiento filosófico y científico, Tomo I (Antigüedad y Edad Media)*, Barcelona: Editorial Herder, 1995, segunda edición.

- PETRONIO, Giuseppe: *Historia de la literatura italiana*, Cátedra, Madrid, 1990 (Crítica y estudios literarios).
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis y LANGA PIZARRO, Mar: *Manual de literatura española actual*, Castalia Universitaria, Madrid, 2007.
- PLATÓN: *DIÁLOGOS I. Apología, Critón, Eufitrión, Ión, Lisis, Cármides, Hipias Menor, Hipias Mayor, Laque, Protágoras*, introducción general por Emilio Lledó Iñigo, traducción y notas por J. Calonge Ruiz, Emilio Lledó Ruiz y Carlos García Gual, Gredos, Madrid, 1985, primera edición (Biblioteca Clásica Gredos, 37).
- PLATÓN: *Diálogos II. Georgias, menexeno, Eutidemo, Menón y Crátilo*, traducción, introducción y notas por J. Calonge Ruiz, E. Acosta Méndez, F.J. Oliveri, J.L. Calvo, Gredos, Madrid, 1983 (biblioteca Clásica Gredos, 61).
- PLATÓN: *Diálogos III. Fedón, Banquete y Fedro*, traducción, introducción y notas por Carlos García Gual, M. Martínez Hernández y Emilio Lledó Iñigo, Gredos, Madrid, 1986 (biblioteca Clásica Gredos, 93).
- PLATÓN: *Diálogos IV. República*, introducción, traducción y notas por Conrado Eggers Lan, Gredos, Madrid, 1986, primera edición (Biblioteca Clásica Gredos, 94).
- PLATÓN: *Diálogos. Volumen V. Paménides, Teeto, Sofista y Político*, Traducciones, introducción y notas por María Isabel Santa Cruz, Álvaro Vallejo Campos y Néstor Luis Cordero, Gredos, Madrid, 1992, primera edición (Biblioteca Clásica Gredos, 17).
- PLATÓN: *El banquete*, presentación, traducción y notas de Marcos Martínez Hernández, Gredos, Madrid, 2010.
- PLOTINO: *Enéadas: libros III y IV*, introducción, traducción y notas de Jesús Igal, Gredos, Madrid, 1985.
- PLOTINO: *Enéadas: libros V y VI*, introducción, traducción y notas de Jesús Igal, Gredos, Madrid, 1998.
- PORFIRIO: *Vida de Plotino / Plotino: Enéadas I-II*, edición, traducción y notas de Jesús Igal, Gredos, Madrid, 2001.
- POSTER, Mark: *The mode of Information. Postructuralism and Social Context*, The University of Chicago, Chicago, 1990.
- POZUELO YVANCOS, José María: *El Lenguaje poético en la lírica amorosa de Quevedo*, ediciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 1979.
- POZUELO YVANCOS, José María: *Teoría del Lenguaje Literario*, Cátedra, Madrid, 1994, cuarta edición.

- POZUELO YVANCOS, José María: *Poéticas de poetas. Teoría, crítica y poesía*, editorial Biblioteca Nueva, Madrid, 2009, primera edición (Estudios Críticos de Literatura, 40).
- POZUELO YVANCOS, José María: *Ventanas de la ficción. Narrativa Hispánica, siglos XX-XXI* (Barcelona, Península, 2005).
- POZUELO YVANCOS, José María: *De la autobiografía. Teoría y Estilos*. Barcelona, Critica, 2005), *Desafíos de la Teoría. Literatura y Generos*), Caracas, El otro & El Mismo Ediciones, 2007.
- POZUELO YVANCOS, José María: *Poéticas de Poéticas. Teoría Crítica Poesía* (Biblioteca Nueva. Madrid, 2009).
- POZUELO YVANCOS, José María: *100 narradores españoles de hoy*, menos cuarto ediciones, Palencia, 2010 (Cristal de cuarzo, 3).
- POZUELO YVANCOS, José María (Coord.): *Historia de la literatura española. Vol. 8 las ideas literarias. Siglos XIII –XX*, Crítica, Barcelona, 2011.
- POZUELO YVANCOS, José María: *La invención literaria, Garcilaso, Góngora, Cervantes, Quevedo y Gracián* servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca, 2014, Salamanca.
- RAMÓN TRIVES, Estanislao: *Aspectos de Semántica Lingüístico-Textual*, con prólogo de Antonio García Berrio, Istmo- Alcalá, Madrid, 1979.
- RAMÓN TRIVES, Estanislao: *Aspectos sintáctico-semánticos del español*, Godoy, Murcia, 1982.
- REALE, Giovanni y ANTISERI, Dario: *Historia del pensamiento filosófico y científico*, Tomo I (Antigüedad y Edad Media), Barcelona: Editorial Herder, 1995, segunda edición.
- REYES, Alfonso: *El deslinde*, México, F.C.E., 1982.
- RICHEPIN, M. Juan: *Nueva mitología griega y romana*, vols. 1 y 2, Musa, Barcelona, 1990.
- RICO, Francisco: *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, nueva edición corregida y aumentada, Destino, Madrid, 2005, (Colección Imago Mundi, 72)
- RODRÍGUEZ-GAONA, Martín: *Mejorando lo presente. Poesía española última: posmodernidad, humanismo y redes*, Caballo de Troya (sello de Random House Mondadori), Barcelona, 2010, primera edición.

- ROJO MORENO, Juan: *La enfermedad depresiva (conocer y entender la depresión en lenguaje para todos)*, Albatros, Madrid, 2008
- ROJO MORENO, Juan: *Comprender la ansiedad, las fobias y el estrés*, Pirámide, Madrid, 2011.
- RUBIO SÁNCHEZ, Miguel Ángel: *Análisis por redes isotópicas, con apoyo de elementos pictórico-fotográficos, del texto "La aurora" de Nueva York, de Federico García Lorca*, (documento incluido en los archivos de la fundación Federico García Lorca, Liberlibro.com, Albacete, 2012.
- RUBIO SÁNCHEZ, Miguel Ángel: *Geografía de la luz: poesía última de Eloy Sánchez Rosillo*, Chamán ediciones, Albacete, 2017 (Chamanes en trance, 1).
- SAID, Edward Wadie: *Culture and Imperialism*, Knopf / Random House, New York, 1993.
- SAPIR, Edward: *El lenguaje: introducción al estudio del habla*, Fondo de Cultura Económica, México, 1962.
- SARTRE, Jean-Paul: *Baudelaire*, Alianza-Losada, Madrid, 1994.
- SEARLE, J.R.: *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*, Cambridge, Cambridge, University Press, 1969.
- SÉNECA, Lucius Anneus: *Consolaciones*, Gredos, Madrid, 2001.
- SÉNECA, Lucius Anneus: *Tratados morales*, edición y traducción de Pedro Rodríguez de Santiadrián, Espasa-Calpe, Madrid, 2005.
- SÉNECA, Lucius Anneus: *Diálogos* (Sobre la providencia, sobre la firmeza del sabio, sobre la ira...), introducción, traducción y notas de Juan Mariné Isidro, Gredos, Madrid, 2008, primera edición.
- SÉNECA, Lucius Anneus: *Sobre la felicidad, De la brevedad de la vida, Sobre la clemencia, Ideario, Cuestiones naturales / Ciencias naturales*, Ediciones El País, Madrid, 2010.
- SÉNECA, Lucius Anneus: *Cartas a Lucilio*, Juventud, Barcelona, 2012, cuarta edición.
- SÉNECA, Lucius Anneus: *Cuestiones naturales*, Gredos, Madrid, 2013.
- SERÉS, Guillermo: *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la antigüedad al Siglo de Oro*, Crítica, Barcelona, 1996.
- SOARES SILVA, Fernando M.: *Evolução da sua filosofia existencialista e do seu pensamento pedagógico*, Secretaria Regional dos Assuntos Sociais (Direcção de Serviços de Emigração), Angra do Heroísmo (Las Azores), 1986.

- SOLANA DUESO, José: *De Logos a Physis. Estudio sobre el Poema de Parménides*, Mira Editores Zaragoza, 2006.
- SPITZER, Leo: *Estilo y Estructura en la Literatura Española*, Crítica, Barcelona, 1980.
- TYNIANOV, Yuri Nasónovich: *Formalisme et Histoire littéraire*, L'Âge D'Homme, Lausanne, 1991 (incluye los estudios de 1921-1924, 1923, 1925-1927).
- TRACIA, Dionisio de: *Gramática. Comentarios Antiguos*, introducción, traducción y notas de Vicente Bécares Botas, Gredos, Madrid, 2002
- VALBUENA PRAT Ángel: *Historia de la literatura española. Tomo I*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1968, octava edición.
- VALESIO, Paolo: *Novantiqua: Rhetorics as Contemporary Theory*, Indiana University Press, Bloomington, 1980
- VALESIO, Paolo: *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Il Mulino, Bologna, 1986.
- VAN DIJK, Teun Adrianus: *Some Aspects of Text Grammars*, Mouton, La Haya, 1972.
- VAN DIJK, Teun Adrianus: *La ciencia del texto Un enfoque interdisciplinario*, con un epílogo a la edición castellana del autor y traducción de Sibila Hunzinger, ediciones Paidós, Barcelona, 1992, segunda reimpresión.
- VAN DIJK, Teun Adrianus: *Texto y contexto. Semántica y pragmática del discurso*, Cátedra, Madrid, 1980.
- VARGAS LLOSA, M. *La civilización del espectáculo*, Alfaguara, Madrid, 2012, 2ª edición.
- VÁZQUEZ, María Esther: *Borges, sus días y su tiempo*, editorial Javier Vergara, Argentina, 1999.
- VERA, Juan Carlos H. Vera (coord.): *Animales distintos. (Muestra de poetas argentinos, españoles y mexicanos nacidos en los sesentas)*, México, Arlequín – Consejo para la Cultura y las Artes – Fondo Nacional para la Cultura y las Artes – Sigma Ediciones, 2008.
- VICO, Giambattista: *Obras. Oraciones inaugurales / La antiquísima sabiduría de los italianos*, con presentación de Emilio Hidalgo-Serna, introducción de José María Sevilla, edición, traducción y notas del latín de F. J. Navarro Gómez, Anthropos, Barcelona, 2002.
- VOSSLER, Karl: *Filosofía del lenguaje*, traducción y notas de Amado Alonso y Raimundo Lida con la colaboración del autor, prólogo de Amado Alonso, Losada, Buenos Aires, 1957, tercera edición.

7.2-. Obras literarias consultadas o citadas.

- AA.VV.: *Los 25000 mejores versos de la lengua española*, Círculo de Lectores (editorial Vergara), Barcelona 1977.
- AA.VV. *Diez poetas de los ochenta*, una antología de Luis Alberto de Cuenca, edita Mercamadrid con motivo de su 25 aniversario (1982-2007), Madrid, 2007 [La antología cuenta con prólogo de Luis Alberto de Cuenca y Prado y selección de poemas de Miguel D'ORS, Eloy SÁNCHEZ ROSILLO, Ana ROSSETTI, Javier SALGADO, Jon JUARISTI, Chantal MAILLARD, Abelardo LINARES, Andrés TRAPIELLO, Pedro CASARIEGO, Julio MARTÍNEZ MESANZA].
- ABRIL, Juan Carlos (ed.): *Deshabitados*, Diputación Provincial De Granada, Granada, 2008.
- ALBERTI, Rafael: *Retornos de lo vivo lejano* Losada, Buenos Aires, 1977 (1956).
- ALBERTI, Rafael: *Retornos de lo vivo lejano*, Club internacional del libro-Universidad de Alcalá, Madrid, 1997.
- ALBERTI, Rafael: *Canto de siempre*, selección y prólogo de J. Corredor-Martheos, Espasa-Calpe, Madrid, 1980.
- ALBERTI, Rafael: *Retornos de lo vivo lejano* Universidad de Alcalá de Henares-Club Internacional del Libro, Madrid, 1997.
- ALBERTI, Rafael: *A la pintura. Poema del color y la línea (1945-1967)*, Universidad de Alcalá de Henares-Club Internacional del Libro, Madrid, 1998 (1948).
- ALBERTI, Rafael: *Retornos de lo vivo lejano*, edición de Gregorio Torres Nebrera, Cátedra, Madrid, 1999.
- ALEIXANDRE, Vicente: *La destrucción o el amor*, El País, Madrid, 2003
- ALIGHIERI, Dante, *La divina commedia*, ed. de Tommaso di Salvo, Zanichelli, Bologna, 1987.
- AMICIS, Edmondo De: *Cuore. Libro per i ragazzi, Corazón: Diario de un niño*, Fratelli Trevis Editori, Milano, 1889, noveno octava edición.
- AMICIS, Edmondo De: *Corazón*, trad. por Elena Martínez, prólogo de Luis Mateo Díez e ilustraciones de E. Arnaldo Ferraguti y A. G. Sartorio, Gadir, Madrid, 2009.
- AMIEL, Henri-Frédéric: *Diario íntimo (1847-1881)*, introduzione di Maurizio Ciampa, Città Nuova, Roma, 1992.

- AYUSO, José Paulino (ed.): *Antología de la poesía española del siglo XX (I) 1900–1939*, Castalia, Madrid, 1996 (Clásicos Castalia, 219).
- AYUSO, José Paulino (ed.): *Antología de la poesía española del siglo XX*, volumen II (1940-1980), Castalia, Madrid, 1998.
- BARRET BROWNING, Elizabeth: *Sonetos de la portuguesa*, XVII, edición bilingüe con traducción de Marta Porpetta, Torremozas, Madrid, 2000, (Colección Torremozas. Poesía de Mujeres, 146) primera edición.
- BAUDELAIRE, Charles Baudelaire: *Poemas prohibidos*, traducción de Jorge Segovia y dibujos de Gustav Klimt, Maldoror ediciones, Vigo, 2007, primera edición.
- BARCA, Calderón de la Barca: *Obras completas*. Comedias, El País / Aguilar, Madrid, 1989, segunda edición.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Rimas*, edición de Jesús María Barrajón Muñoz, Bruño, Madrid, 1997, tercera edición.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Rimas*, edición de Rafael Montesinos, Cátedra, Madrid, 2002, sexta edición (Letras Hispánicas, 31).
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Obras completas*, Cátedra, Madrid, 2012.
- BENÍTEZ REYES, Felipe: *Vidas improbables*, Visor, Madrid, 1995
- BORGES, Jorge Luis: *Obras completas. Tomo I y II*, RBA- Instituto Cervantes, Barcelona, 2005.
- BORGES, Jorge Luis: *Inquisiciones / Otras inquisiciones*, Debolsillo, Madrid, 2017, segunda edición.
- BRECHT, Bertolt: *Vida de Galileo; Madre Coraje y sus hijos*, traducción de Miguel Sáenz, Alianza, Madrid, 2012.
- BRINES, Francisco: *El otoño de las rosas*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2013, segunda edición.
- BROWNING, Robert: *El anillo y el libro*, traducción de Humberto Martín, La otra orilla (Belacqva de Ediciones y Publicaciones), Barcelona, 2008.
- BUERO VALLEJO, Antonio: *La fundación*, edición de Francisco Javier Díez de Revenga, Espasa, Madrid, 2003 [1989], decimosexta edición (Colección Austral, 114).
- BUERO VALLEJO, Antonio: *Teatro selecto*, Escelicer, Madrid, 1972.
- CABRERA MARTOS, José: *Fanales entre el agua*, Diputación de Granada, Granada, 2003 (Genil de Literatura, 45)

- CABRERA MARTOS, José: *Goethica*, primer premio de poesía “Ciudad de Ceuta”, Point de Lunettes, Sevilla, 2009 (Esquenocomo, 27).
- CAMUS, Albert: *Obras completas. Tomo I. Narraciones y teatro*, Aguilar ediciones, México, 1971.
- CARPENTIER, Alejo: *La consagración de la primavera*, Akal, Madrid, 2015 (Narrativa completa, VIII).
- CARVAJAL, Antonio: *Cuerpo lento del tiempo. Antología*, selección de poemas de Concepción Argente del Castillo Ocaña, editorial Point de Lunettes, Granada, 2013.
- CARVAJAL, Antonio: *Tigres en el jardín*, Ciencia Nueva, Madrid-Barcelona, 1968 y *De un capricho celeste*, Hiperión, Madrid, 1988.
- CASTELLET, José María: *Nueve novísimos poetas españoles*, Península, Barcelona, 2011 [1970].
- CASTIGLIONE, Baltasar: *El cortesano*, introducción y notas de Rogelio Reyes Cano, Espasa-Calpe, Madrid, 1984, 5ª edición revisada y ampliada.
- CATULO: *Poesías*, edición bilingüe de José Carlos Fernández Corte y Juan Antonio González Iglesias, Cátedra, Madrid, 2006.
- CERNUDA, Luis: *Un río, un amor. Los placeres prohibidos (1929-1931)*, Cátedra, Madrid, 1999.
- CERNUDA, Luis: *Obras completas. Tomo I*, con introducción y notas de Derek Harris, RBA-Instituto Cervantes, Barcelona, 2006.
- CERNUDA, Luis: *Las nubes / Desolación de la quimera*, edición de Luis Antonio de Villena, Cátedra, Madrid, 2009.
- CERVANTES, Miguel de: *D. Quijote de La Mancha*, edición de la RAE con adaptación de Arturo Pérez-Reverte, Santillana, Madrid, 2014, primera edición.
- CERVERA TOMÁS, José: *El pequeño corredor y otros cuentos*, edición póstuma con prólogo de Vicente Cervera Salinas, La Fea Burguesía, Murcia, 2015, aunque en su interior se conserva el prólogo original de Mariano Baquero Goyanes y la ilustración primigenia de la portada de Manuel Muñoz Barberán.
- CRUZ, san Juan de la: *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, Cátedra, Madrid, 1997, décima edición (Letras Hispánicas, 178).
- CRUZ, san Juan de la: *Obras completas*, edición de Lucinio Ruano de la Iglesia, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 2005.
- CUENCA, Luis Alberto de: *La flor azul*, Raspabook, Murcia, 2016.

- DARÍO, Rubén: *Azul...*, *Cantos de vida y esperanza*, edición de José María Martínez, Cátedra, Madrid, 1995.
- DARÍO, Rubén: *Azul...*, edición de Juan Antonio Bueno Álvarez, Edaf, Madrid, 2011.
- DARÍO, Rubén: *Margarita*, Ekaré, Barcelona, 2016.
- DIEGO, Gerardo: *Imagen. Poemas (1918–1921)*, Gráfica de Ambos Mundos, Madrid, 1922
- DIEGO, Gerardo: *Limbo*, Las Palmas de Gran Canaria, El Arca, 1951.
- DIEGO, Gerardo: *Manual de espumas*, Cuadernos Literarios (La Lectura), Madrid, 1924
- DIEGO, Gerardo: *Biografía incompleta*, con ilustraciones de José Caballero, Cultura Hispánica, Madrid, 1953
- DIEGO, Gerardo: *Fábula de Equis y Zeda*, Alcancía, México, 1932 y *Poemas adrede*, Alcancía, México, 1932.
- DOMECHINA, Juan José: *La corporeidad de lo abstracto*, Renacimiento, Madrid, 1929.
- DOSTOIESVSKI, Fiódor M.: *Crimen y castigo*, trad. de Rafael Cansinos Assens e introducción de David McDuff, Penguin, México, 2015
- DOSTOIESVSKI, Fiódor M.: *Los Hermanos Karamazov*, traducción de José Laín Entralgo e introducción de David McDuff, Penguin, México, 2015.
- ECO, Umberto: *El nombre de la rosa*, Lumen, Barcelona, 2016.
- ELIOT, Thomas Stearns: *Four Quartets*, Faber and Faber, London, 1944.
- ELIOT, Thomas Stearns: *La tierra baldía (The Waste Land, 1922)*, traducción de Juan Malpartida, Círculo de Lectores, Barcelona, 2001.
- EMERSON, Ralph Waldo: *Diario íntimo*, Biblok Book Export, Barcelona, 2013.
- ESCOBAR SÁNCHEZ, Rafael: *Todo el mundo debería ser apedreado*, Melibea, Talavera de la Reina, 2010.
- ESCOBAR SÁNCHEZ, Rafael: *Repartir los huesos y Caridad y Claridad*, Cocó, Valencia, 2012.
- ESCOBAR SÁNCHEZ, Rafael: *Cerca de la herida*, prólogo de Miguel Ángel Rubio Sánchez, Tigres de Papel, Madrid, 2014 (Colección Bengala, 7).
- ESCOBAR SÁNCHEZ, Rafael: *Sino a quien conmigo va*, con prólogo de Juan Senís, Tigres de papel, Madrid, 2017.
- ESPRONCEDA, José de: *El diablo mundo*, I. Boix, Madrid, 1841.
- EURÍPIDES: *Hipólito*, presentación de Carlos García Gual, traducción de Alberto Medina González, editorial Gredos, Madrid, 2010.
- GARCÍA, Concha: *Otra ley*, Víctor Orenge, Valencia, 1987.

- GARCÍA, Concha: *Ya nada es rito*, Barcarola, Albacete, 1988.
- GARCÍA, Concha: *Desdén*, Libertarias, Madrid, 1989.
- GARCÍA CERDÁN, Andrés (ed.): *El peligro y el sueño. La escuela poética de Albacete (2000-2016)*, con frontispicio de Antonio Gamoneda, Celya, Toledo, 2016.
- GARCÍA LORCA, Federico: *Poeta en Nueva York*, edición de María Clementa Millán, Cátedra, Madrid, 1998, novena edición (Letras Hispánicas, 260).
- GARCÍA LORCA, Federico: *Obras completas*, vol. 1, edición de Miguel García Posada, RBA-Instituto Cervantes, Barcelona, 2005.
- GARCÍA MARQUEZ, Gabriel: *El amor en los tiempos del cólera*, Plaza & Janes, Barcelona, 1998, quinta edición.
- GARCÍA MARTÍN, Luis (ed.): *La generación de los ochenta*, Mestral, Valencia, 1985.
- GIL DE BIEDMA, Jaime: *Las personas del verbo*, prólogo de James Valender, Galaxia Gutenberg / Círculo de lectores, Barcelona, 2006.
- GIL DE BIEDMA, Jaime: *Volver*, edición de Dionisio Cañas, Cátedra, Madrid, 2000 (Letras Hispánicas, 310).
- GIL DE BIEDMA, Jaime: *Jaime Gil de Biedma*, con prólogo de Fernando Delgado, El País, Madrid, 2009.
- GOETHE, Johann Wolfgang von: *Fausto*, introducción de Francisca Palau Ribes, trad. y notas de José María Valverde, editorial Planeta, Barcelona, 1980 (Clásicos Universales Planeta, n. 8).
- GÓNGORA Y ARGOTE, Luis de: *Obras completas*, Planeta, Barcelona, 1983.
- GUILLÉN, Jorge: *Aire nuestro. Cántico*, edición y prólogo de Francisco J. Díaz de Castro, Anaya & Mario Muchnik, Madrid, 1993.
- GUILLÉN, Jorge: *Mientras el aire es nuestro*, edición de Philip W. Silver, Cátedra, Madrid, 1998 (Letras Hispánicas, 89).
- GUILLÉN, Jorge: *Homenaje*, editorial Universidad de Alcalá-Club Internacional del Libro, Madrid, 1998.
- GUILLÉN, Jorge: *Y otros poemas*, Universidad de Alcalá-Club Internacional del Libro, Madrid, 1998.
- HIERRO, José: *Antología personal*, Visor, Madrid, 2000 (Colección Visor, Volumen CDXLIV).
- HIERRO, José: *Cuaderno de Nueva York*, ediciones Hiperión, Madrid, 1998, duodécima edición.

- HIERRO, José: *Alegría*, Universidad Popular José Hierro, San Sebastián de los Reyes, 2003.
- HOMERO: *Odisea*, introducción y notas de José Alsina y traslación en verso de Fernando Gutiérrez, Planeta, Barcelona, 1980, quinta edición (Clásicos Universales Planeta, 4).
- HOMERO: *Odisea*, traducción de Luis Segalá y Estalella, Orbis, Barcelona, 1989.
- HOPKINS, Gerard Manley: *Poems*, Milford, London, 1918, 2nd edition, 1931
- HOPKINS, Gerard Manley: *Material de lectura*, antología y traducción de Juan Tovar, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.
- HOPKINS, Gerard Manley: *El mar y la alondra. Poesía selecta*, traducción de Antonio Rivero Taravillo, Vaso roto, Madrid, 2011.
- HUIDOBRO, Vicente: *Altazor / Temblor del cielo*, edición de René de Costa, Cátedra, Madrid, 2011.
- IBSEN, Henrik: *Casa de muñecas*, Edimat, Madrid, 2005.
- IBSEN, Henrik: *Teatro completo*, Aguilar, Madrid, 1952.
- JESÚS, Santa Teresa de: *Camino de perfección. Tratado que escribió la Madre Teresa de Jesús a las hermanas religiosas de la orden de Nuestra Señora del Carmen, del Monasterio del Señor San José de Avila, de donde a la sazón era priora y fundadora*, Junta de Castilla y León. Consejería de Cultura y Turismo, Valladolid, 2013, primera ed. del "Camino de perfección" en copia digital.
- JESÚS, Santa Teresa de: *La vida. Las moradas*, edición de Antonio Comas e introducción y notas de Rosa Navarro Durán, editorial Planeta, 1984.
- JESÚS, Santa Teresa de: *Libro de la vida*, edición de Dámaso Chicharro, Cátedra, Madrid, 1981, segunda edición (Letras Hispánicas, 98).
- JESÚS, Santa Teresa de: *Moradas. Sobre los cantares. Poesía*, edición y prólogo de Antonio Comas, Ensayos Aubí, Zaragoza, 1974.
- JIMÉNEZ, Juan Ramón: *Obras completas. Tomo I*, selección, organización y prólogo de Ángel Crespo y pilar Gómez Bedate, editorial RBA-Instituto Cervantes, Barcelona, 2005.
- JIMÉNEZ GALINDO, Diego Jesús: *Bajorrelieve / itinerario para náufragos*, edición de Juan José Lanz, editorial Cátedra, Madrid, 2001 (Letras Hispánicas, 506).
- JOYCE, James: *Poesía Completa*, Visor, Madrid 2007.
- JUARISTI, Jon: *Diario de un poeta recién cansado*, Pamiela, Pamplona, 1985.

- Lazarillo de Tormes*, edición de Francisco Rico, con apéndice bibliográfico de Bievenida C. Morros, editorial Cátedra, Madrid, 1998, decimotercera edición (Letras Hispánicas, 44).
- KEATS, John: *Poesía completa*. Tomos I y II, edición de E. Sánchez Bustamante, ediciones 29, Barcelona, 1986 [1975], quinta edición corregida y aumentada.
- KEROUAC, Jack: *On the road*, del escritor Jack Kerouac, editada por Viking Press, New York, 1957.
- KEROUAC, Jack: *En el camino*, con breves notas a la traducción por Martín Lendínez, Anagrama, Barcelona, 1989.
- LEÓN, Fray Luis de: *Poesías*, editorial Planeta, Barcelona, 1982 (Aula Biblioteca del estudiante, 7).
- LEÓN, Fray Luis de: *Poesías*, edición introducción y notas del padre Ángel Custodio Vega, O.S.A., Planeta, Barcelona, 1980
- LLAMAZARES, Julio: *La lentitud de los bueyes*, Colección Provincia, León, 1979
- LLAMAZARES, Julio: *Memoria de la nieve*, Cántico, Burgos, 1982.
- MACHADO, Antonio Machado: *Poesías completas*, edición Manuel Alvar, guía de lectura de Pilar Celma, ediciones Austral (Espasa Libros), Madrid, 1995.
- MACHADO, Manuel: *Antología poética*, edición de Arturo Ramoneda, alianza editorial, Madrid, 2007.
- MACHADO, Manuel: *Alma; Ars moriendi*, 1901 y 1921, edición de Pablo del Barco, Cátedra, Madrid, 1999.
- MACHADO, Manuel: *Apolo: Museo...*, Ulan-Pres, California, 2012.
- MANRIQUE, Jorge: *Antología poética*, confeccionada con motivo del XXV aniversario del IES Jorge Manrique (Motilla del Palancar), edita IES Jorge Manrique, Cuenca, junio de 2009, primera edición.
- MARTÍNEZ, José Enrique (ed.): *Antología de poesía española (1975-1995)*, Castalia, Madrid, 1997.
- MARTÍNEZ MENA, Alfonso: *El espejo de Narciso*, Doncel, Madrid. 1969 (La Ballena Alegre, 19).
- MARTÍNEZ SARRIÓN, Antonio: *Pautas para conjurados*, Colección El Bardo, Barcelona, 1970.
- MARZAL, Carlos: *Ánima mía*, Tusquest, Barcelona, 2009, 1ª edición (Marginales, 253).
- MARZAL, Carlos: *El corazón perplejo. Poesía reunida (1987-2004)*, Tusquest, Barcelona, 2005, 1ª edición (Marginales, 230).

- MARZAL, Carlos: *Fuera de mí* (XVI premio Internacional de poesía Fundación Loewe), editorial Visor, Madrid, 2006, 2ª edición (Colección Visor de Poesía, 544).
- MARZAL, Carlos: *Los otros de uno mismo*, edición de Luis Bagué Quílez, edita Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, Valladolid, 2009.
- MELVILLE, Herman: *Moby Dick*, con traducción de Guillermo López Híppkis, editorial Orbis, Barcelona, 1988.
- MELVILLE, Herman: *Moby Dick o La Ballena*, traducción de José María Valverde e ilustraciones de Fernando Gallego Outón, Ediciones Perdidas (Asociación Cultural Libros de Arena), Almería, 2010.
- MESTRE, Juan Carlos: *Siete poemas escritos junto a la lluvia*, Colección Amarilis, Barcelona, 1982.
- MESTRE, Juan Carlos: *La visita de Safo*, Colección Provincia, León, 1983.
- MESTRE, Juan Carlos: *Antífona del otoño en el valle del Bierzo*, Colección Adonais, Madrid, 1986.
- MOLINA Tirso de: *El condenado por desconfiado*, Espasa-Calpe, Madrid, 1932.
- MORALES BARBA, Rafael (ed.): *Poéticas del malestar*, prólogo de Antonio Gamoneda, ediciones Gallo de Oro, Bilbao, 2017 (Gallo Verde, 6)
- MORANTE, José Luis (ed.): *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)*, Valparaíso ediciones, Granada, 2016.
- NOVALIS (Seudónimo de Friedrich Von Har): *Himnos a la noche*, traducción de José María Valverde, introducción de Rafael Argullol, Icaria, Barcelona, 2012.
- O'NEILL, Eugene: *Aquí está el vendedor de hielo / Hughie*, edición de Ana Antón Pacheco, Cátedra, Madrid, 2017.
- O'NEILL, Eugene: *Teatro escogido*, Prólogo de Len Mirlas, Aguilar, Madrid, 1970.
- ORTEGA, Antonio: *La prueba del nueve*, Cátedra, Madrid, 1994.
- OVIDIO NASÓN, Publio: *Arte de amar*, ed. bilingüe: español, latín, con traducción de Juan Manuel Rodríguez Tobal, Hiperión, Madrid, 1999.
- OVIDIO NASÓN, Publio: *Metamorfosis*, (vol. I, lib. I-5), texto revisado y traducido por Antonio Ruiz Elvira, editorial CSIC, Madrid, 2002, quinta edición.
- PARRA DE LA, Teresa: *Las memorias de Mamá Blanca*, edición de Marina Gálvez Acero, Monte Ávila Editores, Caracas, 1987.

- PESSOA, Fernando de: *Un corazón de nadie. Antología poética (1913-1935)*, edición bilingüe de Ángel Campos Pámpano, editorial Galaxia Gutenberg- Círculo de lectores, Barcelona, 2001.
- PESSOA, Fernando de: *Cartas de amor*, traducción postfacio de Isabel Lacruz, editorial Funambulista, Madrid, 2012.
- PILAR, Francisco de (ed.): *Cartas de amor de hombres ilustres*, Amazon, Gran Bretaña, 2014.
- PIÑERA, Virgilio: *La isla en peso*, Tusquets, Barcelona, 2000.
- PIRANDELLO, Luigi: *Obras completas*, Plaza & Janés, Barcelona, 1962, segunda edición.
- PIRANDELLO, Luigi: *Seis personajes en busca de autor; Cada cual a su manera; Esta noche se improvisa*, edición de Romano Luperini y Miguel Ángel Cuevas, Cátedra, Madrid, 2004.
- Poema de Mio Cid*, edición de Colin Smith, Cátedra, Madrid, 2005, 19ª edición.
- POZUELO YVANCOS, José María (ed.): *Poesía española del siglo XVII. Antología*, Taurus, Madrid, 1984.
- PRIETO DE PAULA, Ángel Luis (ed.): *Las moradas del verbo. Poetas españoles de democracia. Antología*, Calambur, Madrid, 2010 (Poesía, 100).
- PROUST, Marcel: *En busca del tiempo perdido*, 3 vols., con traducción de Pedro Salinas, Consuelo Berges y José María Quiroga Pla, Alianza, Madrid, 2016.
- QUENTAL, Antero Tarquinio de: *Os sonetos completos de Anthero de Quental*, Ulan Press, Providence, 2012
- QUEVEDO, Francisco de: *Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
- QUEVEDO, Francisco de: *Poesía varia*, edición de James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.
- QUEVEDO, Francisco de: *Poesía completa. I: Poemas metafísicos. Heráclito cristiano. Poemas morales. Poemas religiosos. Poemas líricos. Elogios, epitafios, túmulos. Poemas amorosos. Carta sola a Lisi*, Biblioteca Castro / Turner, Madrid, 1995
- QUEVEDO, Francisco de: *Poesía completa II: Poemas satíricos. Sátiras personales. Jácaras. Bailes Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*, Biblioteca Castro / Turner, Madrid, 1996.
- RACINE, Jean: *Fedra*, edición de Emilio Nájuez, Cátedra, Madrid, 1985.
- RODRÍGUEZ, Claudio: *Desde mis poemas*, Cátedra, Madrid, 1983

- RODRÍGUEZ, Claudio: *Don de la Ebriedad*, edición, introducción y notas de Luis García Jambrina, Castalia, Madrid, 1998.
- RODRÍGUEZ, Claudio: *La otra palabra: escritos en prosa*, edición de Fernando Yubero, Tusquets, Barcelona, 2004.
- RILKE, Rainer María: *Los apuntes de Maltes Laurids Brigge*, traducción de Francisco de Ayala, Alianza, Madrid, 1981.
- RILKE, Rainer Mar: *Cartas a Benvenuta*, traducción de Alfonsina Janés, Grijalbo, Barcelona, 1989, primera edición
- RILKE, Rainer Mar: *Elegías de Duino / Los sonetos de Orfeo*, edición de Eustaquio Barjau, Cátedra, Madrid, 2010 [1987], octava edición.
- RODRÍGUEZ, Claudio: *Desde mis poemas*, ediciones Cátedra, Madrid, 1983.
- ROJAS, Fernando de: *La Celestina*, edición de Dorothy S. Severin con notas en colaboración con Maite Cabello, editorial Cátedra, Madrid, 1997, décima edición (Letras Hispánicas, 4).
- SÁNCHEZ, Clara: *Un millón de luces*, Alfaguara, Madrid, 2004.
- SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy: *La certeza*, Tusquest, Barcelona, 2005.
- SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy: *Oír la luz*, Tusquest, Barcelona, 2008.
- SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy: *Quién lo diría*, Tusquest, Barcelona, 2015.
- SÁNCHEZ ROSILLO, Eloy: *Las cosas como fueron. Poesía completa (1974-2017)* Tusquest, Barcelona, 2018.
- SHAKESPEARE, William: *Comedias. Obra Completa 1*, edición de Andreu Jaume, Penguin Random House Grupo editorial, Madrid, 2016;
- SHAKESPEARE, William: *Tragedias. Obra Completa 2*, edición de Jaume Andreu, Random House Grupo editorial, Madrid, 2016
- SHAKESPEARE, William: *Dramas Históricos. Obra Completa 3*, edición de Jaume Andreu, Random House Grupo editorial, Madrid, 2016.
- SILVA, Manuela da (ed.): *Cartas de amor de Fernando Pessoa y Ophelia Queiroz*, edición de Manuela da Silva Parreira, Asiria y Alvim, Lisboa (Portugal), 2012, primera edición.
- SILVELO GABRIEL, Ángel: *Los últimos pasos de John Keats*, Playa de Ákaba, Madrid, 2014.
- SILVELO GABRIEL, Ángel: *Fanny Brawne, La Belle Dame de Hampstead*, Playa de Ákaba, Madrid, 2016.
- STEVENSON, Robert Louis: *Poemas*, selección, introducción y notas de José María

- Álvarez y traducción de Txatro Santoro y José María Álvarez, Hiperión, Madrid, 1994, primera edición.
- STRINDBERG, August: *Collected Works of August Strinberg*, Pinnacle Press, Liverpool, 2017.
- SÜSKIND, Petrick: *El perfume. Historia de un asesino*, Planeta, Barcelona, 1998, séptima edición (Clásicos contemporáneos Internacionales, II).
- TERENCIO: *Heauton Timoroumenos (El atormentador de sí mismo)*, Espasa-Calpe, Madrid, 1960
- UNAMUNO, Miguel de: *Sentimiento trágico de la vida / Niebla*, Albor Libros, Madrid, 2003.
- UNAMUNO, Miguel de: *Del sentimiento trágico de la vida*, Losada, Buenos Aires, 2003.
- UNAMUNO, Miguel de: *Narrativa completa. Tomo I*, RBA-Instituto Cervantes, Barcelona, 2005.
- VALLEJO, César: *Los heraldos negros*, Perú Nuevo, Lima, 1959
- VALLEJO, César: *Los heraldos negros*, Introducción de Efraín Kristal y edición de Marta Ortiz Canseco, editorial Castalia, Barcelona, 2008 (Clásicos castalia, 297).
- VEGA, Garcilaso de la: *Poesías castellanas completas*, edición, introducción y notas de Elías L. Rivers, Castalia, Barcelona, 1996, novena edición.
- VEGA, Lope de: *La Dorotea*, edición de Edwin S. Morby, Castalia, Madrid, 1987.
- VEGA, Lope de: *Obras completas*, introducción de Jesús Gómez y Paloma Cuenca, Ediciones de la Fundación José Antonio de Castro / Turner, Madrid, 1993, 12 vols.
- VEGA, Lope de: *Comedias parte XIV (2 vols.)*, edición de Gonzalo Pontón et al., Gredos, Madrid, 2015.
- VILLENA, Luis Antonio de (ed.): *Postnovísimos*, Visor, Madrid, 1986.
- VILLENA, Luis Antonio de (ed.): *La inteligencia y el hacha (un panorama de la Generación poética del 2000)*, Visor, Madrid, 2010 (Colección Visor de poesía, 747).
- VILLENA, Luis Antonio de (ed.): *Fin de siglo*, Visor, Madrid, 1992.
- WALKER, Pierre A. y ZACHARIAS, Greg W. (eds.): *The Complete Letters of Henry James*, vol. 1, 1855-1872, introducción de Alfred Habegger, University of Nebraska, Lincoln, 2006.
- WHITE MACBRIDE, Anna y JEFFARES, Norman (eds.): *The Gonne-Yeats Letters 1893-1938*, WW Norton & Co Inc, Nueva York, 1993.

ZORITA, Ángel: *Dámaso Alonso*, Epesa, Madrid, 1976 (Grandes Escritores Contemporáneos, 83).

7.3-. Artículos o capítulos de revistas u obras colectivas citados.

ADAMS, Hazard: "Canons: Literary Criteria / Power Criteria" en *Critical Inquiry*, Universidad de Chicago, Chicago, 1988, págs. 748-764

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: "La crítica lingüística" en Pedro Aullón de Haro (coord.): *Introducción a la crítica literaria actual*, Playor, Madrid, 1984, págs. 141-207.

ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás: "Considerazione sulla teoria linguistica testuale" en *Studi italiani di Linguistica Teorica e Applicata*", anno VII, n. 3, Pacini editori, Roma, 1978, págs. 359-382.

ARGULLOL, Rafael: "Estética mediterránea: Rilke en España" en *Quaderns de la Mediterrània*, n. 14, Instituto Europeo del Mediterráneo, Barcelona, 2010, págs. 302-306.

AUSTIN, John Langshaw: *How to do things with words*, Oxford University Press, Londres, 1962, págs. 1-25.

BIANCHI, Marina, "Del yo y sus espejos: la herencia de T. S. Eliot en la *Autobiografía poética* de Fernando Ortiz" en *Ínsula. Revista de letras y ciencias humanas*, n. 792, Espasa, Madrid, diciembre de 2012, págs. 6-12.

BROOKS, Peter: "Aesthetic and Ideology: What Happened to Poetics?" en *Critical Inquiry*, n. 20, Universidad de Chicago, Chicago, 1994, págs. 509-523.

CALVO, Tomás: "La teoría hilemórfica de Aristóteles y su proyección en el *De Anima*" en *Logos. Anales del Seminario de Metafísica*, n. 3, Universidad Complutense de Madrid, 1968, págs. 11-26.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco Javier: "Guillén por Guillén (el poeta y su poesía)" en *Jorge Guillén. Premio «Miguel de Cervantes» 1976*, Anthropos-Ministerio de Cultura, Barcelona, 1987.

DÍAZ DE CASTRO, Francisco Javier: "La poesía de Rafael Alberti" en *Rafael Alberti. Premio «Miguel de Cervantes» 1983*, Anthropos-Ministerio de Cultura, Barcelona, 1989, primera edición.

EVEN-ZOHAR, Itamar: "La búsqueda de leyes y sus implicaciones para el futuro de la ciencia literaria" en *Criterios*, nn. 13-20, Criterios, Cuba, 1985, págs. 242-247.

- EVEN-ZOHAR, Itamar: "Polysystem Theory" en *Poetics Today. International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, vol. 11, n.1, Duke University Press, 1990, págs. 1-85.
- GARCÍA BERRIO, Antonio: "Tipología textual de los sonetos clásicos españoles sobre el *carpe diem*" en Antonio García Berrio y János Sándor Petőfi (eds.): *Lingüística del texto y crítica literaria*, Comunicación, Madrid, 197., págs. 367-430
- GARCÍA BERRIO, Antonio: "Construcción textual en los sonetos de Lope de Vega. Tipología del macrocomponente sintáctico" en *Revista de Filología Española*, n. LX, CSIC, Madrid, 1978-1980, págs. 23-157.
- GRICE, Herbert Paul: "Logic and Conversation" en *Studies in the Way of Words*, Harvard University Press, Harvard, 1989, págs. 22-40
- HASSAN, Ihab: "*POSTmodernISMO: Una bibliografía paracrítica*" en *New Literary History*, n.3, John Hopkins University Press, Baltimore (Maryland) Otoño 1971, págs. 5-30.
- HERRNSTEIN SMITH, Barbara: "Contingencies of value" en *Critical Inquiry*, n. 10, Universidad de Chicago, Chicago, págs. 1-35.
- ISER, Wolfgang: "El proceso de lectura: enfoque fenomenológico", en Mayoral, J. A. (ed.): *Estética de la recepción*, Madrid, Síntesis, 1987, pp. 215-243.
- LANZ, Juan José: "Luces de cabotaje: la poesía de la Transición y la generación de la democracia en los albores del nuevo milenio" en *Monteagudo*, n.13, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, 2008, 3ª época, págs. 25-48.
- LÓPEZ CASTRO, Armando: "Luis Cernuda: la voz de la otredad", *Estudios humanísticos. Filología*, n. 22, Universidad de León, León, 2000, págs. 243-260.
- LOTMAN, Iuri M. et al.: "Theses on the semiotic study of cultures (as applied to Slavic texts)" en Jan Van Der Eng y Mojmir Grygar (eds.): *Structure of Texts and Semiotics of Culture*, Mouton, La Haya-París, 1973, págs. 1-28
- LOTMAN, Iuri M.: "The Content and Structure of The Concept of Literature" en *P.T. L: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*, n. 1 y 2, Instituto de Poética y Semiótica de la Universidad de Tel-Aviv, Amsterdam, 1976 [1973], págs. 329-356.
- LOTMAN, Iuri M.: "Acerca de la semiosfera" en *Criterios*, edición especial de homenaje a Bajtín, n. 30, Criterios, Cuba, julio de 1984, págs. 3-22.

- LOTMAN, Iuri M.: “Sobre el papel de los factores casuales en la evolución literaria” en *Discurso. Revista Internacional de Semiótica y Teoría Literaria*, n. 8, Asociación Andaluza de Semiótica, Sevilla, 1993 [1989], págs. 91-102.
- LOTMAN, Iuri M. y USPEKI, Boris: “Sobre el mecanismo semiótico de la cultura” en *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*, Madrid, Cátedra, 2000, págs. 168-193.
- MIGNOLO, Walter: “Canons A(nd) Cross-Cultural Boundaries (Or, Whose Canon are we Talking About?)” en *Poetics Today: International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, n. 12, primer trimestre, Duke University Press, Durham, 1998, págs. 1-28.
- MUKAROVOSKY, Jan: “Función, norma y valor estético como hechos sociales” en Llovet (ed.): *Escritos de Estética y Semiótica del Arte*, G. Gili, Barcelona, 1963 [1939], págs. 44-121.
- PERILLI, Carmen Noemí: “El símbolo del espejo en Borges” en *Revista Chilena de Literatura*, n. 21, Universidad de Chile, Santiago, abril de 1984, págs. 149-157.
- PETÖFI, János Sándor: “Una teoría textual formal y semiótica como teoría integrada del lenguaje natural” en János Sándor Petőfi y Antonio García Berrio: *Lingüística del texto y crítica literaria*, Comunicación, Madrid, 1978, págs. 127-145.
- PETÖFI, János Sándor y GARCÍA BERRIO, Antonio: “Estructura y función del componente gramatical de la teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo” en *Lingüística del texto y crítica literaria*, Comunicación, Madrid, 1978, págs. 147-189.
- POZUELO YVANCOS, José María: “El canon en la teoría literaria contemporánea” en *Eutopías*, 2ª época, Vol. 108, Ediciones Episteme (Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo Universitat de València & Asociación Vasca de Semiótica), Valencia, 1995 (cuaderno de trabajo).
- PUJANTE CASCALES, Basilio: “Sobre héroes y tumbas” en *Manifiesto azul. Fanzine de literatura e inquietudes varias*, número 1, otoño de 2004, edita Colectivo Ilustrados, Murcia, pág. 1.
- RAMÓN TRIVES, Estanislao: “Aproximación metateórica a la producción literaria” en *Tránsito, revista de poesía*, Murcia, 1981, págs. 17-23.
- RAMÓN TRIVES, Estanislao: “El intérprete holístico en el texto poético” en *Investigaciones semióticas III. Retórica y lenguajes. Actas del tercer simposio internacional*, ediciones de la UNED, 1988, Madrid, págs. 307-314.

- RAMÓN TRIVES, Estanislao: “Lengua y poesía” en *Homenaje al profesor Muñoz Cortés*, Murcia, 1977, págs. 589-604.
- ROMERO, Francisco: “El muro y la ventana: la ‘otredad’ de Luis Cernuda” en *Cuadernos hispanoamericanos*, n. 396, Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, Madrid, 1983, págs. 545-575.
- SUÑÉN, Juan Carlos: “Lo difícil y el bien” en *Insula. Revista de letras y ciencias humanas* (Los pulsos del verso. Última poesía española), Espasa, Barcelona, n. 565, 1994, págs. 33-36.
- TÖTÖSY DE ZEPETNEK, Steven: “Systemic Approaches to Literature. An Introduction with Select Bibliographies” en *Canadian Review of Comparative Literature*, n. 19, Universidad de Toronto, Toronto, junio de 1992, págs. 21-93.
- URRUTIA, Jorge, «Poética con man(ual)» en *La alegría de los naufragios. Revista de poesía*, nn. 1-2, Huerga y Fierro, Madrid, 1999, págs. 135-136.
- VERA LUJÁN, Agustín: “El concepto de *texto* en la semiología de la narración” en *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XVII, nn. 1 y 2, Universidad de Murcia, Murcia, edición de 1984.
- VAN DIJK, Teun A.: “El análisis crítico del discurso” en *Anthropos*, n. 186, Barcelona, septiembre-octubre 1999, págs. 23-36.
- VILLAR, Arturo del: “Gerardo Diego, poeta creacionista” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n. 361-362 (julio-agosto 1980), Instituto de Cooperación Iberoamericana, Madrid, págs. 152-169.

7.4.- Música citada.

- ARMSTRONG, Louis: *The Very Best of Louis Armstrong*, Mca Records (Universal Music Spain), 1998.
- ARMSTRONG, Louis: *18 original albums on 10 CDs. Milestones of a Jazz Legend*, the Intense Media, Hamburgo, 2015.
- AUTE, Luis Eduardo: *Alevosía*, Virgins Records, Madrid, 1995.
- AZNAVOUR, Charles: *Les plus grandes chansons*, Quality music, Madrid, 2012.
- BACH, Johan Sebastian: *Conciertos de Brandenburgo de Bach No. 1-6. BWV 1046-1051*, interpretados por Konrad Camerata Of The 18Th Century Hunteler, MDG, Detmold, 1997.

BECAUD, Gilbert: *Cahnsongs de Gilbert Becaud*. Chansonnier Compositeur Et Pianiste, The intense media, Hamburg (Germany), 2013.

BRASSENS, George: *Concerts de 1959 a 1976*, Mercury, París, 2014.

CONNIE FRANCIS: *Sus primeras grabaciones en español (1960-1964)*, Rama Lama Music, Madrid, 2002, reeditado en 2014

CONNIE FRANCIS: *The Singles Collection*, Not Now Music, Londres, 2015.

ELLINGTON, Ellington Duke: *Eight Classic Albums. Original recording remastered*, Real Gone Jazz, Londres, 2012.

FALLA, Manuel de: *Cuatro Piezas Españolas; Fantasía Baetica; El Sombrero de Tres Picos y Suites*, Newton Classics B. V., Londres, 2010.

FITZGERALD, Ella: *Gold*, Universal Classics & Jazz. Decca (UMO), United Kingdom, 2003.

FOSFORITO: *Fundamento*, Universal Music Spain S.L., Madrid, 2012;

FOSFORITO: *Embrujo falmenco*, Divucsa Music, Barcelona, 2014

FOSFORITO: *De canela fina*, Novoson, Barcelona, 2011.

FOURNIER, Pierre y GILDA, Friedrich (artistas): *Beethoven. Die Werke für Cello und Klavier*, Universal Music Spain, Madrid, 1992.

GARDEY, Luis: *Todos Sus Ep's en Discos Zafiro (1963-1967)*, Rama Lama Music, Madrid, 2017

GARDEY, Luis: *Somos tú y yo*, Philips, Madrid, 1971.

GUIRAO, Manuel: Manuel Guirao: “Golondrina de amor” en Coro Mixto de Alcorcón de Guadix (intérprete): *Golondrina de amor*, 17 de febrero de 2010 <<https://itunes.apple.com/gb/album/golondrina-de-amor/602828147>> (4-4-2018).

KARINA: *Sus Ep'S En Hispavox y sus primeros conciertos como Maribel Llaudes (1961-1966)*. Karina, vol. 2, Rama lama Music, Madrid, 2013;

KARINA: *Sus cuatro primeros álbumes en Hispavox*, vol. 3, Rama Lama Music, Madrid, 2013.

LES SURFS: *Sus Grabaciones en español y Sus Grandes Éxitos (1963 - 1967)*, Rama Lama Music, Madrid, 2016.

LLACH, Lluís: *Els èxits de Lluís Llach*, Concèntric, Barcelona, 1968.

LLACH, Lluís: *Campanades a morts*, Movieplay, Madrid, 1977.

LOS CINCO LATINOS: Sus primeros Ep'S en España (1958-1960), vols. 1 y 2, Rama Lama Music, Madrid, 2014.

LOS SIREX: Todos Sus Ep'S En Discos Vergara (1964-1968), Rama Lama Music, Madrid, 2014

LOS SIREX: Todos Sus Singles En Vergara y Ariola (1965-1968), Rama Lama Music, Madrid, 2014.

LOS TRES SUDAMERICANOS: Sus primeros discos en España (1962-1965), Rama Lama Music, 2014.

MENESES, José con MELCHOR, Enrique: *En el Albéniz / 30 años de cante*, Fonomusic, Madrid, 1995.

MILLER, Glenn: 13 Original Albums on 10 CDs, The intense media / Membram, Hamburgo, 2016.

NAT KING COLE: *The Nat King Cole Story*, Capitol Records, Los Ángeles, 1961

NAT KING COLE: *L-O-V-E*, Capitol Records, Los Ángeles, 1965.

PAVÓN CRUZ, Pastora María “La niña de los peines”: “La niña de los peines” en *Grands cantaores du flamenco*, vol. 3, collection dirigée par Mario Bois, Le Chant du Monde, 1987, París.

PEÑA FERNÁNDEZ, Juan “El Lebrijano”: *El Flamenco es EL LEBRIJANO*, Universal Music Spain, Madrid, 2010.

PIAF, Edith: *23 Classiques Inoubliables*, Vinyl Passon, Holland, 2014.

PORTER, Cole: The Essential, Soho colection, Florencia, 2013.

RAIMON: *Cançons de la roda del temps*, Picap, Barcelona, 1966.

RAIMON: *Lliurament del cant*, Movieplay, Madrid, 1977.

SANTOS, Manuel de los “Agujetas”: *Agujetas. El rey del cante gitano*, Boa Music (Galileo Music Communication), Madrid, 2004.

THE BEATLES: *Please Me*, Parlophone records, Londres, 1963; *With the Beatles*, Parlophone Records, Londres 1963.

THE BEATLES: *A Hard Day's Nigth*, Parlophone Records, Londres, 1964; *Beatles for Sale*, Parlophone Records, Londres, 1964;

THE BEATLES: *Help*, Parlophone Records, Londres, 1965.

THE BEATLES: *Rubber Soul*, Parlophone y Capitol Records, Londres, 1965

THE BEATLES: *Revolver*, Parlophone y Capitol Records, Londres, 1966

THE BEATLES *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Parlophone y Capitol Records, Londres, 1967

THE BEATLES *Magical Mystery Tour*, Parlophone y Capitol Records, Londres, 1967.

THE BEATLES: *The Beatles*, Parlophone y Capitol Records, Londres, 1968.

THE BEATLES: *Yellow Submarine*, Apple Records, Londres, 1969.

THE BEATLES: *Abbey Road*, Londres, Apple Records, 1969.

THE BEATLES: *Let It Be*, Apple Records, 1970.

THE BLUE DIAMONDS: The Blue Diamonds: Cantan en Español Grandes Éxitos CD, Novoson, Barcelona, 2011.

SERRAT, Joan Manuel: *Ara que tinc vint anys*, Edigsa, Barcelona, 1967

SERRAT, Joan Manuel: *Res no és mesquí*, Edigsa, Barcelona, 1977.

SOLOZÁBAL, Pedro: *Katiuska* (opereta en dos actos en prosa y verso), libreto de Emilio González del Castillo y Manuel Martí Alonso, estrenada el 28 de enero de 1931 en el Teatro Victoria de Barcelona.

VIVALDI, Antonio: *The Four Seasons. Concertos for two violins*, Sony, 1995, München.

7.5-. Filmografía citada.

ARAIZA, Raúl (dir.), *Humillados y ofendidos* (serie de televisión), Producción de Valentín Pimstein, México, 1977.

CUKOR, George (dir.): *Luz que agoniza* [Título original: *Gaslight*], Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), Los Ángeles, 1944

DEMICHELI, Tulio (dir.): *Carmen, la de Ronda*, Producciones Benito Perojo, Madrid, 1959.

GREENE, David (dir.): *El conde de Monte Cristo*, Coproducción GB-Italia, Reino Unido, 1975.

HAND, David (dir.) et al.: *Blancanieves y los siete enanitos*, tomando como base *Blancanieves*, de los hermanos Grimm, Estudios Walt Disney Pictures, EEUU, 1937, aunque la fecha de estreno en España fue 1941.

HITCHCOCK, Alfred (dir.): *Vértigo*, act. James Stewart, Kim Novak, Henry Jones. Paramount Pictures, 1958.

HUSTON, John (dir.): *La Biblia*, Dino de Laurentiis, Italia, 1966.

LANG, Fritz (dir.): *Metrópolis*, act. Gustav Fröhlich, Brigitte Helm, Alfred Abel, Rudolf Klein-Rogge, Fritz Rasp, Theodor Loos, Heinrich George, Fritz Alberti, Grete Berger, Heinrich Gotho, Georg John, Olaf Storm, Universum Film AG, 1927.

LEONE, Sergio (dir.): *Trilogía del dólar o Trilogía del hombre sin nombre*, protagonizadas por Clint Eastwood, con música de Ennio Morricone (*Por un puñado de dólares*, *La muerte tenía un precio* y *El bueno, el feo y el malo*), Divisa Home Video, Valladolid.

MAMOULIAN, Rouben (dir.): *La feria de las vanidades*, Pioneer Pictures Corporation, EE.UU., 1935.

MILIUS, John: *Conan the Barbarian*, 20th Century Fox y Dino De Laurentiis Corporation, EE.UU., 1982, pero en realidad es una adaptación de la obra de Robert Ervin Howard.

SIDNEY, George (dir.): *Los tres mosqueteros*, Metro Goldwyn Mayer, EE.UU., 1948.

ZARKHI, Aleksander (dir.): *Ana Karenina*, Mosfilm, Unión Soviética, 1967.

7.6-. Cuadros citados.

CARAVAGGIO, Michelangelo di: *La vocación de San Mateo*, óleo sobre lienzo, 1600, ubicado en la Iglesia de San Luis de los Franceses (Roma, Italia).

CARAVAGGIO, Michelangelo di: *Los discípulos de Emaús*, 1601, óleo sobre lienzo, ubicado en la National Gallery de Londres.

RIBERA, José de: *San Andrés apóstol*, óleo sobre lienzo, 1631, ubicada en el Museo del Prado (Madrid, España)

RIBERA, José de: sus cuadros sobre matemáticos y científicos (Pitágoras, Euclides, Arquímedes)

RODRÍGUEZ DE SILVA Y VELÁZQUEZ, Diego: *Las meninas o la familia de Felipe IV*, óleo sobre lienzo, 1656, Ubicación Museo del Prado (Madrid, España).

8-. Bibliografía electrónica.

8.1-. Manuales u obras de consulta.

BUENAVENTURA, S.: *Itinerario de la mente hacia Dios*, edición en PDF en libros Católicos (formato KINDLE, EPUB y PDF) en <https://www.ebookscatolicos.com/descargas/?nav=display&file=701> (30-08-2016).

- BUONAFEDE, Appiano: *Della istoria e della indole di ogni filosofia*, vol. 1, Società Tipografica de' Classici Italiani, Milán, 1837.
<<https://play.google.com/store/books/details?id=Ymrsrrl9XNcC&rdid=book-Ymrsrrl9XNcC&rdot=1>> (30/08/2016).
- DIELS, Hermann: *Die Fragmente der Vorsokratiker*, griechisch und deutsch, Weidmannsche Buchhandlung, Berlín, 1903, págs. 229-232, 241-242 y 472-475
<<http://www.archive.org/stream/diefragmenteder00krangoog#page/n256/mode/2up>> (16-08-2016)
- DUEÑAS, Juan de: “Nã de amor” en *Cancionero de Lope de Stuñiga*, Imprenta Rivadeneyra, Madrid, 1872, págs. 118-125
<[https://archive.org/stream/cancionerodelop01stgoog - page/n9/mode/2up](https://archive.org/stream/cancionerodelop01stgoog/page/n9/mode/2up)> (17-10-017)
- ECO, Umberto (1962): *Obra abierta*, trad. de Roser Berdagué (traducción cedida por editorial Ariel), Planeta Agostini, Barcelona, 1992 <http://www.bsolot.info/wp-content/uploads/2011/02/Eco_Umberto-Obra_abierta.pdf> (24-12-2017).
- EMERSON, Ralph Waldo: *Ensayo sobre la naturaleza seguido de varios discursos* [*Naturaleza* (1836) y los ensayo *El hombre pensador* (1837), *Divinity School Addres* (1838), *Ética literaria* (1838), *El método de la naturaleza* (1841), *El hombre reformador* (1841) y *El Joven americano* (1844)], Traducido del inglés por Edmundo González Blanco, La España Moderna (Biblioteca de Jurisprudencia, Filosofía e Historia), Madrid, 1904, manuscrito de la Universidad de California Berkeley, digitalizado en
<<https://archive.org/details/ensayosobrela00emerrich>> (04-06-2017).
- EMERSON, Ralph Waldo: *El espíritu de la naturaleza*, digitalizado por Librodot.com
<<http://files.bibliotecadepoesiacontemporanea.webnode.es/200000114-7142571c08/Ralph W. Emerson.pdf>> (03-06-2017).
- FICINO, Marsilio: *Theologia platonica de immortalitate animorum*, editado por Gilles Gourbin, París, 1559
<<https://books.google.ca/books?id=jUiwRmjQIEYC&printsec=frontcover&hl=es-v=onepage&q&f=false>> (10-11-2017)
- GRAVES, Robert: *La Diosa Blanca. Gramática histórica del mito poético*, Vol. 1, edición digitalizada por Wiccabolivia sobre la edición de Alianza editorial, Bolivia, sin fecha
<<http://www.wiccabolivia.org/SharedFiles/Download.aspx?pageid=32&fileid=2>>

41&mid=107> (30-05-2017).

HIPONA, San Agustín de: *Obras completas de San Agustín*. 41 volúmenes, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, s.f. <http://www.augustinus.it/spagnolo/vera_religione/index2.htm> (13-02-2014)

HIPONA, San Agustín de: *De la verdadera religión*, con traducción de P. Victoriano Capánaga, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, s.f. <http://www.augustinus.it/spagnolo/vera_religione/index2.htm> (28-08-2016).

HIPONA, San Agustín de: *Tratado sobre el Evangelio de San Juan*, vol. 1, 1-35, Città Nuova Editrice con Federación Agustiniana Española y Biblioteca de Autores Cristianos, Roma, 2012, tratado 29, 6 <http://www.augustinus.it/spagnolo/commento_vsg/index2.htm> (6-11-2017)

HORATIUS FLACCUS, Quintus: *Ars poética*: (edición digital) en <<http://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml>> (28-08-2016).

HORATIUS FLACCUS, Quintus: *"Arte poética" de Horacio o "Epístola a los Pisones"*, traducida en verso castellano, con traducción de Tomás de Iriarte, Biblioteca Nacional, Madrid, 2008 (facsimil con reproducción digital a partir de la edición de *Colección de Obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte. Tomo IV*, Madrid, en la Imp. Real, 1805) <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/arte-poetica-de-horacio-o-epistola-a-los-pisones-traducida-en-verso-castellano--0/html/002ee17a-82b2-11df-acc7-002185ce6064_73.html> (13-10-2017).

JESÚS, Santa Teresa de: *Avisos de la madre Santa Teresa de Jesús*, Biblioteca Virtual Universal, Buenos Aires, 2003, pág. 2 <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/795.pdf>> (30-08-2016).

JESÚS, Santa Teresa de: "Tratado que escribió la madre Teresa de Jesús a las hermanas religiosas de la orden de Nuestra Señora del Carmen del monasterio del señor San José de Ávila, de donde a la sazón era priora y fundadora", más comúnmente conocido con el título de *Camino de perfección*, edición facsimil, en casa de la viuda de Pedro de Huete, a la plaza de la yerva, a costa de Balthasar Simón, mercader de libros, junto al Estudio General, Valencia, 1587 <http://www.bieses.net/wp-content/uploads/2014/12/teresajesus_tratado_evora.pdf> (30-08-2016)

LAERCIO, D.: *Diógenes Laercio: Vidas, opiniones y sentencias de los filósofos más ilustres*, traducidas directamente del griego por José Ortiz y Sanz. Edición digital

- de la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
<<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12140528718935940987213>> (30-08-2016).
- MORA, Pablo: *Problema de la duplicación del cubo*, UCLM, Ciudad Real, s.f.,
<http://matematicas.uclm.es/itacr/web_matematicas/trabajos/257/Duplicacion_cubo.pdf> (23-10-17).
- SAUSSURE, F.: *Curso de lingüística general*, con traducción y notas de Amado Alonso, editorial Losada, Buenos Aires, 1945, vigésimocuarta edición
<http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=59> (22-10-2017).
- SÉNECA, Lucio Anneo: *Consolaciones*, Gredos, Madrid, 2001; *Cuestiones Naturales*, traducción directa del latín por Francisco Navarro y Calvo, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante, 1999
<<http://www.cervantesvirtual.com/obra/cuestiones-naturales--0/>> (12-11-2017)
- SÉNECA, Lucio Anneo: *La Consolación a Polibio*
<http://es.wikisource.org/wiki/Consolación_a_Polibio> (21-10-2017)
- SÉNECA, Lucio Anneo: *Epistularum moralium ad Lucilium*, liber septimus, York University, Toronto, s.f.
<<http://www.yorku.ca/pswarney/Texts/seneca/epistula/epistula-7-63-69.htm>> (30-08-2016).
- VILLANUEVA y JORDÁ, Jacobo: *Cárceles y presidios: aplicación de la panóptica de Jeremías Bentham a las cárceles y casas de corrección de España, ó medio de mejorarlas, y de suprimir la pena de presidio con el establecimiento de casas construidas bajo el principio de inspección central*, Imprenta D. Tomás Jordán, Madrid, 1834 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/carceles-y-presidios-aplicacion-de-la-panoptica-de-jeremias-bentham-a-las-carceles-y-casas-de-correccion-de-espana-o-medio-de-mejorarlas-y-de-suprimir-la-pena-de-presidio-con-el-establecimiento-de-casas-construidas-ba>> (17-10-2017).
- WHITNEY, William Dwight: *Language and the study of language*, Trübner, London, 1984; *The life and growth of language: an outline of linguistic science*, Appleton and company, University of California Libraries, New York, 1887
<<https://archive.org/details/lifegrowthoflang00whit>> (20-10-2017).

8.2.- Obras literarias consultadas o citadas.

- BAUDELAIRE, Charles: *No saciada sed*, selección, introducción y notas de Rodolfo Alonso, Arquitrave, Colombia, 2005, pág. 7
<http://www.arquitrave.com/libreria/librospdf/charles_baudelaire.pdf> (09-03-2017).
- BAUDELAIRE, Charles: *Las flores del mal*, Editorial del Cardo (Biblioteca Virtual Universal), Buenos Aires, 2006 <<http://biblioteca.org.ar/libros/133456.pdf>> (9-03-2017).
- CANTERBURY, Anselmo de: *Proslogion*, Biblioteca virtual universal, Buenos Aires, 2003 <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/656508.pdf>> (6-11-17)
- ÉLUARD, Paul: *El amor la poesía*, traducción de Julio Pollino Tamallo: *Cinelación*, 2015, pág. 48<<http://juliopollinotamayo.blogspot.com.es>> (09-06-2017).
- ESPRONCEDA, José de: *Canto a Teresa*, Librería de la viuda e hijos de M. Murillo, Madrid, 1909 (Biblioteca Oropesa, VII)
<[http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/canto-a-teresa--0/.](http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/canto-a-teresa--0/)> (27-11-2017).
- FERNÁNDEZ DE ANDRADA, Andrés: *Epístola moral a Fabio*, edición de Dámaso Alonso para la Biblioteca de la Real Academia en
<http://www.rae.es/sites/default/files/Epistola_moral_a_Fabio.pdf> (22-09-2017).
- HOMERO: *La Odisea*, ILCE, México, sf
<[http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/Odisea.p](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/Odisea.pdf)
[df](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/Odisea.pdf)> (11-10-2017).
- HORACIO, Quinto: *Epístolas*, Wikisource, sl., sf.
<[https://la.wikisource.org/wiki/Epistulae_\(Horatius\)_-_Liber_I](https://la.wikisource.org/wiki/Epistulae_(Horatius)_-_Liber_I)> (20-10-2017).
- HORATIUS, Flaccus: *Ars poetica*, The Latin Library, s.l., s.f.
<<http://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml>> (24-10-17).
- MACHADO, Antonio: *Soledades, Galerías y otros poemas*, Biblioteca Hispano-Americana, Librería de Pueyo, Madrid, 1907,
<<https://ia800403.us.archive.org/14/items/soledadesgaleri00mach/soledadesgaleri00mach.pdf>> (1-06-2017).
- MELVILLE, Herman: *Moby Dick o La Ballena*, traducción de José María Valverde e Ilustraciones de Fernando Gallego Outón, Ediciones Perdidas (Asociación Cultural Libros de Arena), Almería, 2010
<http://www.librosdearena.es/Biblioteca_pdf/Melville_Herman_Moby_Dick_Ed

- perdidas_ilustraciones Fernando Gallego_jul2010.pdf> (05-06-2017).
- KIERKEGAARD, Søren: *Temor y temblor*, traducción de Vicente Simón Merchán, edición digital de Titivillus (www. Lectulandia.com), 2016 <<https://www.lectulandia.com/book/temor-y-temblor/>> (14-06-2017).
- OVIDIO, Publio: *Metamorfosis*, traducción de Ana Pérez Vega, Biblioteca Virtual Universal y Editorial del Cardo, Valparaíso, 2003 <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89549.pdf>> (10.10.2017).
- PAVESE, Cesare: “El oficio de vivir” en *Enfocarte.com*, n.20, traducción de Esther Benítez, Gob Bascon (Secretaria de Cultura) y Centro Cultural Borges, <<http://www.enfocarte.com/3.20/destacado.html>> (22-02-2017).
- POE, Edgar Allan: *Poemas*, con un prólogo de Rubén Darío y como Ebook preparado por José María González-Serna Sánchez a partir del texto que se encuentra disponible como dominio público en Proyecto Gutenberg, Publicaciones del Aula de Letras, Sevilla, 2012, pág. 56 <http://www.auladeletras.net/elibros/Edgar_Allan_Poe-Poemas.pdf> (04-06-2017).
- QUENTAL, Antero Tarquino de: *Os sonetos completos*, publicado por J. P. Oliveira Martins, Porto Livraria de Lopes & C^a. editores, Oporto, 1886, <<http://purl.pt/122/1/index.html> - /51/html> (29-04-2017).
- SHAKESPEARE, William: *Hamlet*, Biblioteca Virtual Universal y editorial del cardo, Valparaíso, 2003 <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89485.pdf>> (09.10.2017).
- SHELLEY, P. B.: *Adonais y otros poemas*, traducido por Manuel Altolaguirre y Antonio Castro Leal, edición digital del Ministerio de Educación y Ciencia de Uruguay, pág. 49 <http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/s/Shelley_Percy_Bysshe_-_Adonis_y_otros_poemas.pdf> (25-02-2017).
- STEVENSON, Robert Louise: “To my wife” en *Weir of Hermiston (a fragment)*, Jonathan Mitchell QC. Ley escocesa y práctica legal <<http://www.jonathanmitchell.info/uploads/WeirHermiston.pdf>> (2-02.2017).
- STEVENSON, Robert Louise: *Weir of Hermiston. An Unfinished Romance*, edition of Sidney Colvin, transcribed from the 1913 Chatto & Windus edition by David Price, London, 2010 [1995] <<http://www.gutenberg.org/files/380/380-h/380-h.htm>> (07-06-2017).
- VALLEJO, César Vallejo “Poema LIX” en *Sus mejores obras I (Los heraldos negros, Trilce y Rusia en 1931 al pie del Kremlin)*, con prólogos de Antenor Orrego, José

Bergamín y salutación de Gerardo Diego, ediciones Perú, Lima, 1962. Manuscrito digitalizado de la Biblioteca Fundación BBVA <http://www.biblioteca.fundacionbbva.pe/libros/libro_000032.pdf> (10-06-2017).

VIRGILIO, Publio: *Eneida*, Luarna, Madrid, s.f., <<http://www.ataun.net/BIBLIOTECAGRATUITA/Clásicos en Español/Virgilio/La Eneida.pdf>> (6-10-2017).

8.3.- Capítulos o artículos en revistas u obras colectivas citados.

AA.VV.: “La cuadratura del círculo” en *Matemáticas para todos*, Año 8, Número 76, enero de 2008, Instituto de Ingeniería de la UNAM. Coordinación de Ingeniería de sistemas, México, págs. 1 y 2 <<http://www.acmor.org.mx/descargas/matematicasparatodosenero.pdf>> (23-10-17)

AA.VV. (Biografías y Vidas): *Charles Baudelaire* [La enciclopedia biográfica en línea]: <<http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/copernico.htm>> (24-04-2014).

AA.VV. (Redattori di Biografieonline.it): “Henri-Frédéric Amiel, biografía” en *Biografieonline.it* <<http://biografieonline.it/biografia.htm?BioID=2063&biografia=Henri-Fr%E9d%E9ric+Amiel>> (29-12-2017).

AA.VV. (Redactores de epdlp.com): “James Joyce” en *El poder de la palabra*, Barcelona - Nueva York, <<http://www.epdlp.com/escritor.php?id=1875>> (13-04-2017).

AA.VV.: “Laura Riding Jackson 1901–1991” (apartado de Biography) en *Poetry Foundation*, Chicago, sin fecha, <<http://www.poetryfoundation.org/bio/laura-riding-jackson>> (31-05-2017).

AA.VV.: “Archivo Sonía Mattalía” en *K A M C H A T K A. Revista de análisis cultural*, con numeración previa a los números de la misma, Universitat de Valencia, Valencia, 2012. <<https://revistakamchatka.wordpress.com/archivo-sonia-mattalia/>> (12-01-2018).

AA.VV.: “El profesor Francisco Javier Díez De Revenga elegido correspondiente de la Academia de Buenas Letras de Granada” en *Revista Campus Digital*, Editum, Murcia, 1 de noviembre de 2016 <<http://edit.um.es/campusdigital/el-profesor-francisco-javier-diez-de-revenga-elegido-correspondiente-de-la-academia-de->>

- buenas-letras-de-granada/> (21-01-2018)
- AA.VV.: “José Luis López García, compositor y Director de orquesta” en *Archivo General Región de Murcia*, Consejería de Turismo, Cultura y Medio Ambiente 2018, Murcia, rango de fechas inicial 4-1981 y final 2-2009 <https://archivoweb.carm.es/archivoGeneral/arg.muestra_detalle?pref_id=3557728> (12-08-2018).
- AA.VV.: “Soren Peñalver” en *Región de Murcia Digital*, Fundación Íntegra y Región de Murcia, Murcia, s.f. <http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=a,65,c,373,m,1935&r=ReP-5984-DETALLE_REPORTAJESPADRE> (12-01-2018).
- ÁGUILA GÓMEZ, José M.: “Las ideas estéticas de Baudelaire” en *Aparte rei. Revista de Filosofía*, n.39, capítulo 10, Digital Philosophy y Philosophy Documentation Center, Londres y Canadá, 2005 <<http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11/aguila39.pdf>> (13-03-2017).
- ALCORTA, Carlos: “Reseña de *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)*” en *Literatura y arte*, jueves 8 de septiembre de 2016, en <<https://carlosalcorta.wordpress.com/2016/09/08/re-generacion-antologia-de-poesia-espanola-2000-2015/>>. (27-12-2017).
- ALTHOFF DE BETTIO, Maíra: “As diferentes faces de sua poesia” en *Infoescola. Navegando y aprendiendo*, Florianópolis (Brasil) <<http://www.infoescola.com/literatura/antero-de-quental-as-diferentes-faces-de-sua-poesia/>> (23-04-2017).
- ARMUCIO, Juan Carlos: “Carta a Francisco Javier Plaza” en *El Norte de Castilla*, Valladolid, 21-03-09 <http://www.elnortedecastilla.es/20090321/articulos_opinion/carta-francisco-javier-plaza-20090321.html> (15-01-2018)
- DELGADO ANTOLÍN, Salvador M.: “Séneca apoteosis de la perfección y la muerte” en *Thémata. Revista de Filosofía*, n. 7, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1990, págs. 51-66 <http://institucional.us.es/revistas/themata/07/03_delgado.pdf> (10-11-2017)
- BLANCO, Alicia et al.: “El zoológico de Moctezuma ¿Mito o realidad?” en *AMMVEPE*, vol. 20, n. 2, México, marzo-abril 2009, págs. 28-39 <http://www.academia.edu/650028/El_Zoológico_de_Moctezuma_Mito_o_realidad> (21-12-2017).

- CAMPUS DIGITAL: “El profesor de la UMU Conrado Navalón, Socio de Honor de la Unión de Editoriales Universitarias (UNE)” en *Revista Campus Digital*, Universidad de Murcia, Murcia, 23 de noviembre de 2016 <<http://edit.um.es/campusdigital/el-profesor-de-la-umu-conrado-navalon-socio-de-honor-de-la-union-de-editoriales-universitarias-une/>> (28-03-2018).
- CARRATALÁ TERUEL, Fernando: “La obra poética de Blas de Otero” en *Verba hispánica* (anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana), n. 14, 2006, University of Ljubljana, Eslovenia, págs. 49-76 < https://pau-lengua.wikispaces.com/file/view/La_obra_po%C3%A9tica_de_Blas_de_Otero.pdf> (18-03-2018).
- CHESTERTON, Gilbert Keith: “Sobre el ensayo” en Conoze.com, 23 de enero de 2007, n. 48, II época <<http://www.conoze.com/doc.php?doc=5995>> (30/08/2016).
- CHIACCHIO, Cecilia: “Rostros de la humanidad. La poesía de John Donne” en *Puertas abiertas*, vol. 3, n. 3, diciembre de 2007, Memoria Académica (Repositorio Institucional de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata), pág. 106-111.<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4584/pr.4584.pdf> (5-03-2017).
- CIPLIAUSKAITÉ, Birutė: “Deber de plenitud” en *Ibero-American Electronic Text Series*, University of Wisconsin-Madison, Madison, marzo de 1973 <<http://digioll.library.wisc.edu/cgi-bin/IbrAmerTxt/IbrAmerTxt-idx?type=HTML&rgn=div1&byte=7398465>> (25-05-2017).
- CHOU, Peter Y.: “Ralph Waldo Emerson & Ellen Louisa Tucker. One First Love. Emerson: From Indolence to Illumination” en *Wisdomportal.com* <<http://www.wisdomportal.com/Emerson/Emerson-OneFirstLove.html>> (02-06-2017).
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: “Jorge Guillén” en *Monteagudo* (Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura), n. 84, Universidad de Murcia, Murcia 1984, págs. 5-8, aunque digitalizado en <https://digitum.um.es/jspui/bitstream/10201/15317/1/01_Jorge_Guillen.pdf> (27-05-2017).
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier: “VICTORINO POLO GARCÍA, LAUDATIO IN IUBILATIONE” en *Tonos Digital*, n. XVII, Editum, Murcia, julio 2009

- <<https://www.um.es/tonosdigital/znum17/secciones/perfiles-2-Victorino.htm>>
(12-01-2018)
- ECO, Umberto: “Sobre Semiótica y Pragmatismo” en *Revista Observaciones filosóficas*, n. 4, traducción exclusiva para *Observaciones Filosóficas* del Dr. Daniel López Salort, UCM, Madrid, 2007 <<http://www.observacionesfilosoficas.net/umbertoeco.html>> (13-10-2017)
- ENCLICONET: “Amiel, Henri Frédéric (1821-1881)” en *MCN Biografías.com*, Micronet S.A., Madrid, sin fecha <<http://www.mcnbiografias.com/app-bio/do/show?key=amiel-henri-frederic>> (06-02-2017).
- “Enrico Federico Amiel” en *El hogar*, editada por Haynes, Buenos Aires, 11 de septiembre de 1925, págs. 12 y 13, aunque aparece otra paginación que serían las págs. 52 y 53 <http://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/content/?action=pdf&metsFile=798849355.xml&targetFileName=Enrique_Federico_Amiel.pdf&divID=LOG_0015.>. (23-03-2017).
- ESOLEN, Anthony: “El poeta enamorado de la Palabra” en *Centro de Recursos para la educación Católica*, CERC USA, Bellevue <<http://www.catholiceducation.org/es/cultura/literatura/el-poeta-enamorado-de-la-palabra.html>> (7-02-2017).
- FABRA, Agustín: “La Santísima Trinidad: su origen e historia” en *Religión en libertad*, 20 de enero de 2015, Fundación *Nueva Evangelización para el siglo XXI*, Madrid <<http://www.religionenlibertad.com/la-santisima-trinidad-su-origen-e-historia-40077.htm>> (4-06-2017).
- GALINDO HERVÁS, A.: “Matar al padre” en *Daimon. Revista de filosofía*, Universidad de Murcia, Murcia, n. 12, 1996, págs. 137-144 <<http://www.um.es/ojs/index.php/daimon/article/view/7291/7051>> (31-08-2016).
- GARCÍA JIMÉNEZ, R.: “El panoptismo: nuevas formas de control social” en *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, Grupo Eumed.net (Universidad de Málaga), Málaga, diciembre 2009 <www.eumed.net/rev/cccss/06/rgj2.htm> (12-08-2016).
- GARCÍA PÉREZ, Manuel: “Fallece Estanislao Ramón Trives, uno de los mayores lingüistas europeos” en *Mundiario* (Primer periódico global de análisis y opinión), Compañía Mundiario de Comunicación, La Coruña, 4 de diciembre de 2016.

- <<https://www.mundiaro.com/articulo/sociedad/fallece-estanislaio-ramon-trives-mayores-linguistas-europeos/20161204111806073491.html>> (12-01-2018).
- GUIANZONE, Rolando G.: “James Joyce < Σ > Nora Barnacle” (apartado psicoanálisis y literatura) en *Virtualia. Revista de la Escuela Orientación Lacaniana*, n. 30, año IX, junio de 2015 <<http://virtualia.eol.org.ar/030/template.asp?Psicoanalisis-y-literatura/James-Joyce-Nora-Barnacle.html>> (15-05-2017).
- GUERRERO MARTÍNEZ, Luis: “Breve biografía de Søren Kierkegaard” en *Kierkegaard en español*, Sociedad Iberoamericana de Estudios Kierkegaardianos, México, sin fecha <http://ibero.mx/departamentos/dpt_filosofia/kierkegaard/pdf/biografia.pdf> (03-03-2017).
- “Jorge Guillén. Cartas de amor inéditas” en *El Cultural* (Suplemento Cultural del Diario *El Mundo*), Prensa Europea del Siglo XXI, Madrid, viernes 10 de septiembre de 2010 y en <<http://www.elcultural.es/revista/letras/Jorge-Guillen-Cartas-de-amor-ineditas/27767>> (29-05-2017).
- JIMÉNEZ CANO, José María: “Apuntes Históricos sobre la introducción de los modelos textuales en España” en *Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, n. IV, Universidad de Murcia, Murcia, noviembre de 2002 <<https://www.um.es/tonosdigital/znum4/xxvaniversario/Apunteshistoricos.htm>> (14-12-2017).
- L.O.: “Antiguos directores de la Coral Universitaria” en *La Opinión de Murcia*, Prensa Ibérica Media, Murcia 12.12.2015 | 01:13 <<http://www.laopiniondemurcia.es/murcia/2015/12/12/encuentro-antiguos-directores-coral-universitaria/698905.html>> (12-01-2018).
- LOURES, Carlos: “Antonio de Quental. Poeta 1842-1891” en *Vidaslusofonas* <<http://www.vidaslusofonas.pt/biografia.php?id=x7MfMHZMr93>> (26-04-2017).
- LUDWIG, Meredith: “Henry James and His Women. An Excerpt from a Research Essay” en *The Worlds of Dickinson and James. Exploration through Classroom Creativity* (apartado de ensayos de investigación), Northern, Kentucky University, Kentucky, 2007 <<http://www.nku.edu/~emily/ludwig.html>> (01-05-2017).
- “Poesía secreta', de Joaquín Marco” en el apartado de noticias de la *Universitat de Barcelona*, Barcelona, 04/06/2010

- <http://www.ub.edu/web/ub/ca/menu_eines/noticies/2010/06/14.html#?> (12-01-2018).
- MARÍAS, Julián: “Pensando con Julián Marías” en *La realidad en su conexión* <<http://larealidadensuconexion.blogspot.com.es/p/sobre-el-crstianismo.html>> (10-11-2017).
- MATEO DÍEZ, Luis: “La mirada del narrador. Corazón. Edmundo de Amicis” en *Revista de libros*, n. 158, febrero de 2010, segunda época, Colegio Libre de Eméritos, Madrid.
- MORA, Miguel: “La crisis existencial de Rilke en París” en *El País*, 14 de enero de 2001, Madrid <http://elpais.com/diario/2001/01/14/cultura/979426801_850215.html> (08-06-2017).
- NAVAS OCAÑA, Isabel: "Sobre equívocos, utopías y corzas: la hermenéutica de Ortega y Gasset" en *Ámbitos. Revista de estudios de Ciencias Sociales y Humanidades*, Asociación de Estudios de Ciencias Sociales y Humanidades (A.E.C.S.H.), Córdoba, 2011, n. 25, págs. 57-72, <http://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/6636/ambitos_%20n_%2025_6.pdf?sequence=1> (30-08-2016).
- NORTON, Rictor: “Pieces of God. The Gay Love Letters of Herman Melville to Nathaniel Hawthorne [Excerpts from My Dear Boy: Gay Love Letters through the Centuries (1998)]” en *Gay History & Literature. Essays of Rictor Norton* <<http://rictornorton.co.uk/melvill2.htm>> (06-06-2017).
- O'CONNOR, J. J. y ROBERTSON, E. F.: “Carl Louis Ferdinand von Lindemann” en *MacTutor History of Mathematics archive*, School of Mathematics and Statistics. University of St Andrews, Scotland, marzo de 2001 <<http://www-groups.dcs.st-and.ac.uk/~history/Biographies/Lindemann.html>> (18-08-2016).
- OCULTA LIT: “Cinco poemas de Andrés García Cerdán (España, 1972)” en *OcultaLit*, sección creación, 27 de junio de 2017, Madrid <<https://www.ocultalit.com/creacion/andres-garcia-cerdan-cinco-poemas/>> (31-03-2018).
- OLIVARES, Christian: “W. B. Yeats & Maud Gonne” en *El desafío digital*, sección Literatura y Cómics, 20 de enero de 2007 <<http://www.eldesafiodigital.com/w-b-yeats-maud-gonne/>> (13-02-2017).
- ORDÓÑEZ RAMOS, Ramón Eliseo: “Cartas de John Keats” en *Academia.edu*, agosto de 2007 <https://www.academia.edu/5425583/Cartas_de_john_keats>.

- PACHAS ALEYDA, Miguel: “César Vallejo y Georgette: un amor de leyenda”, publicado por el Departamento de Español y Portugués de la Brigham Young University (BYU), de Provo, Ut. (E.E.U.U), artículo coordinado dentro del programa del *Instituto de Estudios Vallejanos*, bajo la dirección de Mara L. García
<http://spanport.byu.edu/instituto_vallejano/documents/CSARVALLEJOYGEORGETTE.pdf> (10-06-2017).
- PADILLA LONGORIA, María Teresa: “Φύσις, μῦθος y λόγος: Cosmogonía, antropogonía y politogonía en la Grecia Antigua” en Omar D. Álvarez Salas (ed.): *Nova Tellus*, Supplementum VII (dedicado a Política, ética y educación en la antigüedad griega y latina), Instituto de Investigaciones Filológicas. Centro de estudios clásicos (Universidad Nacional Autónoma de México y Asociación Mexicana de estudios Clásicos), Mexico, 2015, págs. 160 y 161. Versión en PDF
<https://asociamecdotmx.files.wordpress.com/2017/04/polc3adtica-c3a9tica-y-educac3b3n_sinmm.pdf> (8-06-2017).
- PAU, Antonio: “Un centenario: el viaje de Rilke” en *El Mundo*, del 8 de octubre de 2012
En
<http://www.elmundo.es/elmundo/2012/10/08/andalucia_malaga/1349709512.html> (08-06-2017).
- RÍOS CARRATALÁ, Juan Antonio: “A un amigo: César Oliva” en *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Madrid, s.f. <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-un-amigo---csar-oliva-0/html/006064fc-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html> (11-01-2018).
- RIVERO DE LA CRUZ, Marta: “La mujer en la narrativa de Pavese” en *Speculo, Revista electrónica de la UCM*, Número 3, junio de 1996, UCM, Madrid
<<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero3/cpavese.htm>> (19-02-2017).
- RAMÓN RIPOLL, José: “El acorde de Luis Cernuda” en *Rinconete*, Centro Virtual Cervantes, Madrid, 2007
<http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/agosto_07/20082007_02.asp> (20-08-2016).
- RUBIO SÁNCHEZ, Miguel Ángel: “El conceptismo, el tiempo y la otredad como alma de creación en *Ánima mía*, de Carlos Marzal” en *Cartaphilus. Revista en investigación en crítica estética*, vol.5, EDITUM (Universidad de Murcia),

- Murcia, 2009, págs. 152-166
<<http://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/69801/67281>> (24-12-2017)
- RUBIO SÁNCHEZ, Miguel Ángel: “El arte poética de *Sueño del origen*, de Eloy Sánchez Rosillo” en *Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, n. XXI, EDITUM, Murcia, Julio de 2011
<<https://www.um.es/tonosdigital/znum21/secciones/peri-rosillo.htm>> (24-12-2017).
- RUBIO SÁNCHEZ, Miguel Ángel: “Análisis de la ‘dispositio’ a través de los motivos de la ‘inventio’ en el poema ‘Don de la ebriedad’, de Claudio Rodríguez” en *Tonos Digital. Revista electrónica de estudios filológicos*, n. 23, noviembre de 2012, Universidad de Murcia, Murcia
<<http://www.um.es/tonosdigital/znum23/secciones/estudios-26-dispositio.htm>> (14-12-2017).
- SÁENZ DE ZAITEGUI, Ainhoa realizó sobre *El amor la poesía*, de Paul Éluard, con traducción M. Álvarez Ortega, editorial Visor, Madrid, 2013, publicado el 27/09/2013 en *El cultural.es*
<http://www.elcultural.es/articulo_imp.aspx?id=33364> (10-06-2017).
- SÁNCHEZ ROJAS, Gustavo: “Agustín de Hipona: Crede ut intelligas” en *Ecwiki (Enciclopedia católica online)*, s.l., 2012
<http://ec.aciprensa.com/wiki/Agustín_de_Hipona:_Crede_ut_intelligas> (6.11.17).
- TENLLADO DOBLÁS, Jesús: *Letrasiessalinas. Cuaderno de Bitácora Literario. Recursos de Lengua Castellana y Literatura del I.E.S. Las Salinas*, Departamento de Lengua y Literatura Española, Fuengirola (Málaga), 17 de diciembre de 2016
<<https://letrasiessalinas.files.wordpress.com/2016/12/mundo-mago.pdf>> (1-06-2017).
- URZÚA, Macarena: “Laura Riding Jackson: autobiografía del presente” en *Letrasenlinea*, Departamento de Literatura UAH (Universidad Alberto Hurtado), Santiago de Chile, 3 de febrero de 2010, <<http://www.letrasenlinea.cl/?p=263>> (31-05-2017).
- VICENTE GÓMEZ, Francisco: «La construcción del lector: Lector in fabula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo de Umberto Eco» en *Tonos digital Revista electrónica de estudios filológicos*, n. 3, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, Murcia, marzo de 2002

<<http://www.um.es/tonosdigital/znum3/relecturas/unidadeslingTonos2.htm>>
(24-12-2017).

ZUBIZARRETA, Gaika: “Entrevista a Juan Carlos Suñén” en *SakeLiterario*, 2 de mayo de 2013 en <<http://sakeliterario.blogspot.com.es/2013/05/conversaciones-literarias-con-juan.html>> (26-12-2017).

8.4-. Blogs consultados

BERINGHELI, Sebastián: “Edgar Allan Poe: *Tamerlán y otros poemas (Tamerlane and Other Poems)*” en *El espejo gótico* <<http://elespejogotico.blogspot.com.es/2014/08/tamerlan-y-otros-poemas-edgar-allan-poe.html>> (04-06-2017).

BERINGHELI, Sebastián: “Edgar Allan Poe y Virginia Clemm: una historia de amor” en *El Espejo Gótico* <<http://elespejogotico.blogspot.com.es/2011/12/ea-poe-virginia-clemm-historia-amor.html>> (04-06-2017).

EDDY: “El cisne Obsceno” en *cosasquenuncapudedecirte.blogspot.com.es*, miércoles 16 de junio de 2010 <<http://cosasquenuncapudedecirte.blogspot.com.es/2010/06/el-cisne-obsceno.html>> (22 de mar. de 17).

El Boomeran(g). Blog literario en español, Prisa, Madrid, 2018 <<http://www.elboomeran.com/autor/593/jose-maria-pozuelo-yvancos/>> (11-01-2018).

LÓPEZ LAMIEL, Laura: “Literatura: Fanny Brawne, el gran amor oculto de John Keats” en *El blog perdido de Laura*, lunes 27 de agosto de 2012 en <<http://elblogperdidodelaura.blogspot.com.es/2012/08/literatura-fanny-brawne-el-gran-amor.html>> (1-06-2017)

PEIRÓ, Susana: “Maud Gonnet y su Poeta” en *Lacuevadesusana.blogspot.com.es*, viernes 25 de abril de 2014 <<https://lacuevadesusana.blogspot.com.es/2014/04/maud-gonne-y-su-poeta.html>> (17-02-2017).

POLLINO TAMALLO, Julio: *Cinelación*, 2015, pág. 48 <<http://juliopollinotamayo.blogspot.com.es>> (09-06-2017)

8.5-. Webgrafía.

Antonio Cillóniz web personal. <<http://www.antoniocilloniz.com/>> (12-01-2018).

Asociación Colegial de Escritores en Cataluña sobre Joaquín Marco <<http://www.acec-web.org/spa/oo.asp?art=472>> (12-01-2018).

Asociación de Directores de Escena de España <<https://archive.is/20040902175756/http://www.adeteatro.com/curricula/cesaroliva.htm>> (11-01-2018)

Biblioteca virtual Miguel de Cervantes sobre Mariano Baquero Goyanes. <http://www.cervantesvirtual.com/portales/mariano_baquero_goyanes/> (11-01-2018).

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes sobre Luis Sáinz de Medrano <http://www.cervantesvirtual.com/portales/luis_sainz_de_medrano_arce/> (11-01-2017).

Dear Henry James (recopilación de sus cartas) <http://www.dearhenryjames.org/list_by_date.html> (01-01-2017).

Editorial Verbum sobre María Dolores Adsuar Fernández <<https://editorialverbum.es/team/maria-dolores-adsuar-fernandez>> (28-03-2018).

Ediciones vitruvio <<http://www.edicionesvitruvio.com/>> (27-03-2018).

Fundación Gala – Salvador Dalí <http://www.salvador-dali.org/dali/es_bio-gala/> (09-06-2017).

Fundación Juan March <<https://www.march.es/musica/publicaciones/buscadormusica/ficha.aspx?p0=4&p5=6758>> (12-01-2018).

Fundación Juan Ramón Jiménez <<http://fundacion-jrj.es/juan-ramon-jimenez/vida-biografia/>> (16-06-2017).

Instituto de Estudios Vallejanos <http://spanport.byu.edu/instituto_vallejiano/> (11-06-2017).

James Joyce Center <<http://jamesjoyce.ie/>> (16-01-2018).

Juan Carlos Mestre web <<http://www.elcaracoldescalzo.com/autores/juan-carlos-mestre>> (31-03-2018).

Libros en red sobre Antonio Cillóniz <<http://www.librosenred.com/autores/antoniocillonizdelaguerra.html>> (12-01-2018).

Olmedo Clásico sobre César Oliva <<http://www.olmedo.es/olmedoclasico/participantes/cesar-oliva-olivares>> (11-01-2018).

Obra completa de San Agustín en Español y Latín <<http://www.augustinus.it/>> (11-02-2016).

Pablo Méndez web personal <<http://www.pablomendez.com/biografia.html>> (31-03-2018).

Poetry Foundation, Chicago <<http://www.poetryfoundation.org/bio/laura-riding-jackson>> (31-05-2017).

Queen Mary University of London sobre Pedro Férrez Mora <<http://ilas.sllf.qmul.ac.uk/ilas/iberian-and-latin-american-studies/people/visitors/>> (28-03-2018).

Real Academia de las Ciencias Económicas y Financieras sobre Michael Metzeltin <<https://racef.es/es/academicoscorrespondiente-extranjero/mmetzeltin>> (31-03-2018).

Red Europea de Información y Documentación sobre América Latina y Consejo Europeo de Investigaciones Sociales de América Latina sobre Trinidad Barreda López <<http://www.red-redial.net/investigador-barrera,lopez,trinidad-332.html>> (28-03-2018).

Universidad Autónoma de Madrid sobre Teodosio Fernández. <https://www.uam.es/ss/Satellite/FilosofiaLetras/es/1242658884143/1242662631754/persona/detallePDI/Fernandez_Rodriguez,_Teodosio.htm> (11-01-2017).

Universidad Ca' Foscari <<http://www.unive.it/>> (3-04-2018).

Universidad de la Laguna sobre Nilo Francisco Palenzuela Borges <<https://egui.ull.es/filologia/queryprof.php?id=1062>> (28-03-2018).

Universidad de Murcia sobre el Aula Senior Rector Sabater <<http://www.um.es/web/aula-senior/contenido/rector-sabater>> (2-04-2018).

Universidad de Murcia sobre José Antonio Gómez Hernández <<http://www.um.es/web/universidad/equipo-rectoral/jose-antonio-gomez-hernandez>> (28-03-2018).

Universidad de Murcia sobre el aula senior Saavedra Fajardo <<http://www.um.es/web/aula-senior/contenido/saavedra-fajardo>> (2-04-2018).

Universidad de París-La Sorbona <<http://www.espagol.paris-sorbonne.fr/?lang=es>> (3-04-2018).

Universidad de Sevilla sobre Trinidad Barreda López <http://www.us.es/acerca/directorio/ppdi/personal_2456> (1-04-2018).

Universidad de Zaragoza sobre *María Antonia Martín Zorraquino*
<<https://linguistica.unizar.es/personal/maria-antonia-martin-zorraquino>> (12-01-2018).

Wordpress del psiquiatra Juan Rojo Moreno.
<<https://juanrojomoreno.wordpress.com/author/juanrojomoreno/>> (12-01-2018).