



Sobre plaza del árbol

Descripción

Sencillamente llega un día en que lo que se nos había antojado hasta entonces trascendente, inaprensible por lejano, infinitamente separado de la realidad de cada instante, eso, pues, que creíamos fuera de los instantes, es como si se cambiara de casa y se viniera a alojar precisamente entre lo que tenemos más cerca, tan cerca que no parece *todavía* un objeto separado de nuestro propio sentimiento cuando la fuga de esos instantes, que se van.

Lo distante, lo inasequible, nos parece entonces que vive *aquí*, y que no es su separación la razón que lo hace indecible. Esa razón de su esquividad, muy poco racionalizable, resulta estar ahora en su proximidad, la de una música, una ciudad o una hora del día cuya misma inmediatez los hace invisibles, porque no hay distancia —nos decimos— para verlo siquiera. Y es como si todo eso tuviera antes que ser olvidado, alejado por nosotros para que la memoria nos lo traiga luego *recreado*, tras la previa creación de la distancia o la lejanía que lo hace posible. Por eso, creo, Juan Manuel Bonet dejó un día su deseo poético en estos dos escuetos y grávidos versos:

Cualquier otra ciudad que me hable
de cualquier otro tiempo.

Aun habiendo sido muy admirado por mí desde antiguo, nunca he escrito hasta ahora sobre la poesía de Juan Manuel Bonet; casi me he resistido a hacerlo: se me volvía difícil y, sobre todo, yo veía que era como si no hiciera falta, o que quizá unas palabras de más —y las del comentario (por no llamarlo crítica) siempre cargan con ese peligro— podían dar al traste con lo que hacía de esos versos algo muy frágil. Tenía, por decirlo así, miedo a que ese *algo* resultara, a poco que se le echase ganga encima, empañado u obstruido o —aún peor— desvelado. Porque, en realidad, ya sabía que eso *lo que fuera* debía permanecer precisamente velado para seguir estando, como me parecía a mí que estaba, vivo. De manera que la poesía de Juan Manuel es uno de esos sitios en los que mejor creo percibir un —llamémoslo así— *cambio de domicilio del misterio*, del enigma de la realidad, que un buen día se trasladó desde lo más remoto a lo más próximo a nosotros y, por ello, a lo más leve, a lo que exige —para ser dicho— que apenas sea tocado.

Creo que por eso, cuando leí —es un decir— los poemas de *Plaza del Árbol* (los que me han hecho finalmente romper las cautelas) creí encontrar una especie de contradicción. Esos pequeños poemillas aparecieron en su día (Galería Canem, Castellón, 2000) en una hermosa edición bibliográfica (o sea, que casi nadie los ha leído) junto a los grabados de Manolo Rey Fueyo, un pintor abstracto, de familia, para entendernos, rothkiana, al que, de primeras, nos resultaría difícil no asociar con cierta poética de lo infinito y lejano, de esa negra noche en la que se deshacen todas nuestras representaciones de la realidad o, mejor dicho, de la vida: la que no puede ser, justamente, *representada*.

Esa contradicción primera, entre unos poemas muy particulares y exactos, y unos grabados muy abstractos y nebulosos, creo ahora que no era tal. Más bien entre los versos y los grabados se daba una circulación del sentido inasequible a cualquier explicación —a cualquiera de aquellas palabras de más— que pretendiera darla por concluida. Con la precipitación propia de los clasificadores, esta poesía ha sido en ocasiones asociada a lo que se ha llamado «poesía figurativa», que era como una huida de la abstracción especulativa y de la metapoesía planteadora de problemas lingüísticos, engolosinadora de unos y repugnante a otros contemporáneos, según parece. Y es cierto que en la poesía de Juan Manuel hay un gusto —muy melancólico, muy nostálgico, si se quiere— o un amor por los «frutos sabrosos», por los «alimentos terrestres», por las mínimas cosas del mundo y de la vida, y hay también la insinuación de un germen narrativo, y el rescate —más vivo, más punzante que en cualquier otro poeta— de anécdotas, de momentos, de singularidades vividas e irrepetibles.

Pero el modo en que estas experiencias instantáneas son salvadas en sus versos nos exige sentir las justamente en la fugacidad que las condena a su negación, que las disuelve en una noche muy parecida a la noche del grabado, hecha de la tinta densa y la oscuridad de una «niebla de silencio» en la que refulgen brillos esmeralda y anaranjados como los que puso en sus grabados Manolo Rey. O el brillo de unos relámpagos de la memoria, cuyo arte el poeta cultiva, ya digo, como ningún otro.

A Juan Manuel Bonet le favorece mucho ser un poeta camuflado, camuflado en la máscara del director de museos, del crítico de arte prestigioso, del hilador en la madeja de los nombres vanguardistas. Ese oficio, esa *profesión* de poeta le es tan indiferente como le son las banderas que salen en *Plaza del Árbol*. Es decir, que la indiferencia lo es para con la convención y el uniforme, para con la bandera de unívoco significado, todo eso que no puede ser la poesía. Y es cierto que en su primer libro, *La patria oscura*, más que en *Café des exilés*, había, sí, evocaciones que estaban a punto de ser relatadas, pero también aparecía allí esta suerte de poética que me viene siempre al recuerdo:

Escribir —como si nada fuera importante—
el sencillo irse de las horas
sentado en la terraza de un café
de una provincia española.
Escribir, como si estuviera escrito,
que el ruido de esas tazas sobre el mármol
tuviera que pasar el arroyo claro
de unos versos.
Escribir, como si nada fuera.

Las cosas, los momentos, las ciudades deben pasar por *aquí*, deben pasar por el sitio, por el espacio que el poeta de *Plaza del Árbol* dice apartar para que en él se aloje la «música provinciana de las campanas». Ese espacio (o esa ventana, iluminada como los miradores de las casas campestres a la

orilla de un río en la noche de los poemas de su querido José María Eguren, o como la de Vladimir Holan en la isla de Kampa o la de Jankèlèvitch en la Ille de la Cité parisina, tal como él las recordaba en *La ronda de los días*; esa ventana, ese lugar, es —nos dice— la poesía. La luz de la ventana, claro está, acabará apagándose, acabará disolviéndose, y el presente de los gatos, el de las torres góticas, el presente del árbol delgado en la plaza recoleta acabará deshiliéndose en una suerte de musiquilla o en el cierto desorden de unas formas fugaces que lo querrán revivir en unos versos. Son esas cosas, como las enumeradas en el primer poema de *Café des exilés*, las que «después de tanto tiempo / componen este poema». Y, mientras tanto, las cosas, al otro lado todavía del puente de los versos, son nada más que luces detrás de unas densas nubes bajas, o de unas humaradas fabriles como las que creemos ver en las pinturas de Manolo Rey.

En realidad, las tensiones y contradicciones que alimentan esta poesía parten de la que el poeta detecta entre la poesía y la vida: «lluvia de junio que / tan bien queda en un poema / mas no en la vida», decía en otros versos de aquel libro de 1990. Creo que por eso la memoria, involuntaria, inesperada, puede, desde un barrio oscuro —y más cuanto más oscuro se vuelve el barrio—, invitar al alma a zarpar hacia otro enclave que estaba hasta ahora salvaguardado por el olvido, al modo en que desde esta plaza el poeta parece escuchar, muy pasivamente, una llamada a la Italia de Vía Labirinto, o como en Zakopane sintió que algo —un olor a jazmín— le llamaba hacia el Callejón del Agua sevillano, o igual que ahora las campanas escuchadas en la Plaza del Árbol parecen llevarle al lejano país del cuento antiguo egureniano «en la blanca mañana de invierno».

Por lo que sé, la Plaza del Árbol (la de los versos, no la del plano callejero de Valencia) no existe. El delgado árbol aquél no está ya allí o no es el mismo. Juan Manuel tampoco vive ya cerca. Manolo Rey Fueyo abandonó también el estudio en el que trabajó por allí durante bastante tiempo. Y sin embargo, esa plaza se nos ofrece aquí para ser vivida como el lugar de tránsito que ya fue entonces, como un cruce de oscuridades y súbitas iluminaciones. El árbol, la plaza, los gatos, las campanas, no se separan como objetos distantes, no *cristalizan* aquí después de haber pasado el puente hacia los versos; no vienen aquí a algo parecido a su propio morir en una imagen o en una figura elaborada por la representación. Esas cosas, esos seres vivos son salvados en el viaje incesante que los hace huir, moverse permanentemente de la vida a la memoria, del arte de la memoria a la niebla silenciosa de la vida. Ese continuo movimiento es el que sugiere la naturaleza musical de esta suite, que se hace explícita en el homenaje a Alfonso de Silva, e implícita en la reaparición de unos mismos motivos repetidos como «mínimas variaciones».

Nada acaba aquí; la poesía no es el helado y perfecto acabamiento, en una forma, de la verdadera y frágil y tenue emoción que nos deparan los versos. El propio poeta se ve alejado de sí mismo o, mejor dicho, se aleja de sí mismo para verse, igual que hace con los instantes y las cosas. Por eso, buscándose, se dice a sí mismo: «Como un vanguardista de antaño / quisieras escribir «campanas», / y que se alzarán en la página». Un verso, pues, que evoca, claro está, el viejo precepto ultraísta contenido en otros versos de Vicente Huidobro («¿Por qué cantáis la rosa —¡oh, poetas!? / Hacedla florecer en el poema»). Ahí, creo, está la demanda que el presente, por muy neblinoso que nos resulte, hace siempre al poeta: representar, formalizar. Pero resulta que, aun diciendo esto, también está ahí precisamente, en esa cita, la renuncia a la captura y a la inmovilización de la realidad, que es lo que significan las campanas y la rosa. La renuncia a la forma. Por eso, el poeta de Plaza del Árbol, sabe que —por muy simpático que le resulte su recuerdo— él no es aquel poeta de antaño. Hay aquí un sentido de la forma muy parecido al que Juan Ramón Jiménez, el poeta «de nuestro siglo» para Juan Manuel Bonet, insistió en defender muchas veces. Se trata de una forma «desaparecida», como

quería Juan Ramón: la del agua de un vaso que se ha desprendido de las paredes de cristal que la encerraban, esas paredes de duro cristal que para Juan Manuel me figuro que son la métrica silábica o cualquier empeño estructural. Y, sin embargo, esa forma antiforma sí es hallada en los poemas mismos, a sabiendas quizá, como invitaba a pensar Juan Ramón, de que «la poesía no se *realiza* nunca, por fortuna para todos».

No, estos poemas no pueden ser —en ese sentido— poéticos. Y en esa esquividad para con la poesía que se *realiza*, hay, a fuerza de discreción, cierto deseo de mantenerse en el cultivo privado, en un amateurismo que es otro de los camuflajes de nuestro poeta. Los poemas pueden no ser poéticos, porque son el puente, el paso de la poesía. La poesía no se *escribe*. Entre el presente que demanda la fijeza de los recuerdos, y el recuerdo inesperado, tiembla la verdad viva que es cualquiera de estos poemas. Y por eso se nos tiende en ellos una cierta trampa cuando se declara el deseo de ver a las campanas alzarse de la página, como si se quisiera crear así aquella segunda naturaleza huidobriana. Él es el primero en saber, y nos lo dice, que eso le convertiría en un vanguardista «de antaño», es decir, en un ser irreal, en un polizón (como su admirado Lasso de la Vega). Pero, sobre todo, Bonet nos dice algo que resulta ser el otro polo, secreto y determinante, de la movilidad juanramoniana de esta poesía: nos dice que ese sueño —el de fijar, el de *hacer* la rosa en el poema— está «en lucha con este temblor / de una leve música ajada / que lleva a lejanos países».

En realidad, esa Plaza del Árbol nunca fue un lugar estable, estadizo, ni para el grabador ni para el poeta. El grabador, conociéndolo a él, viendo sus grabados y leyendo estos versos, guarda en su memoria el óxido cantábrico de los hornos del atardecer, como ascuas candentes al fondo de la noche de la realidad. Concentrado sobre las planchas, oye campanas que le llevan lejos, al «anochecer naranja» hacia el que su alma emprende el viaje. De ahí que en esa noche negra de la plaza, los grabados —según dicen los versos— queden «ajenos a la luna / y a las nubes que vienen del / mar, y a las verbenas tristonas, / y al rumor de hélices en lo alto». Es decir, que queden fuera del presente que los envolvía, apuntando y en marcha hacia *otro lugar*. Por su parte, un poeta que escribe —digámoslo así— con vocales francesas y consonantes castellanas, y que es muy difícil que se reconozca en cualquier tradición estilística construida sobre un patrón nacional, y que apaga con una sordina cualquier música o cualquier ritmo que de pronto descubra demasiado nítido, es un poeta que se va permanentemente, que se acuerda permanentemente de otro lugar, que se aleja de sí mismo, que desaparece, que escucha las... llamadas, y que nos deja con el temblor en el que vemos acercarse lo que creíamos lejano y luego vemos cómo se desvanece lo que nos parecía más próximo.

Fecha de creación

30/03/2003

Autor

Enrique Andrés Ruiz