

DEPARTAMENTO DE TEORÍA DE LOS LENGUAJES Y
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

LA OBRA LÍRICA DE CÉSAR SIMÓN:
POÉTICA DEL PAISAJE Y DE LA CONCIENCIA

BEGOÑA POZO SÁNCHEZ

UNIVERSITAT DE VALENCIA
Servei de Publicacions
2008

Aquesta Tesi Doctoral va ser presentada a València el dia 25 de Gener de 2008 davant un tribunal format per:

- D. Guillermo Carnero Arbat
- D. José Luis Falcó Gens
- D. Vicente González Martín
- D. Enrique Martínez Fernández
- D. Pedro J. De la Peña De la Peña

Va ser dirigida per:

D^a. Antonia Cabanilles Sanchís

D. Joaquín Espinosa Carbonell

©Copyright: Servei de Publicacions
Begoña Pozo Sánchez

Depòsit legal:

I.S.B.N.:978-84-370-7083-4

Edita: Universitat de València
Servei de Publicacions
C/ Artes Gráficas, 13 bajo
46010 València
Spain
Telèfon: 963864115

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

FACULTAT DE FILOLOGIA
TRADUCCIÓ I COMUNICACIÓ



*La obra lírica de César Simón:
poética del paisaje y de la conciencia*

Tesis presentada por
Begoña Pozo Sánchez
Dirigida por
Antònia Cabanilles Sanchis
Joaquín Espinosa Carbonell
Valencia, 2007

A mi familia y a mis amigos

PRÓLOGO

“Para llegar a lo que se sabe hay que pasar por lo que no se sabe”. Éstas son las palabras sencillas, clarividentes de San Juan de la Cruz. Su eco a lo largo de este tiempo de estudio y preparación de la presente tesis doctoral las ha transformado en una banda sonora discreta, lejana, de fondo, casi imperceptible, imperecedera. Pero más allá de engaños o espejismos, más allá del punto exacto e intocable donde confluyen tierra, mar y cielo, donde la naturaleza se metamorfosea en paisaje y experiencia, en libro de la vida; más allá de la firme voluntad del mundo se erige la inquebrantable voluntad de la representación: la mirada que contempla y la conciencia vigilante.

En el caso de la escritura literaria de César Simón estos dos aspectos son fundamentales y, por ello, nuestra tesis doctoral se halla dividida en dos grandes apartados: poética del paisaje y poética de la conciencia. A pesar de que por razones metodológicas y expositivas dichas cuestiones se analizan por separado queremos manifestar la necesidad de realizar una lectura complementaria y superpuesta, ya que la materia tratada en ambos capítulos aparece perfectamente entrelazada a lo largo de toda su obra. La separación de la materia de estudio, por otra parte inevitable para el análisis teórico de la obra que nos ocupa, es un elemento que nos permite distinguir los pilares fundamentales sobre los que se asienta su poética y que contribuyen a la formación de una de las voces más sólidas y singulares de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX. La peculiaridad del sujeto lírico y del universo creados a través de los poemarios está ligada a una perspectiva filosófica que Simón siempre identificó como elemento original de su

escritura, considerando que lo distanciaba claramente de los demás poetas de su tiempo. En la originalidad, profundidad y distanciamiento respecto a las tendencias poéticas del 50 y del 70, así como en la publicación tardía, pueden cifrarse algunos de los elementos que han convertido la poesía de César Simón en marginal e inclasificable. En sentido lotmaniano la propuesta lírica de Simón se hallaría en la periferia del sistema. Nosotros no pretendemos devolverla al centro donde, por otro lado, nunca estuvo; ahora bien, sí que deseamos contribuir al enriquecimiento de las poéticas periféricas para que la sinergia literaria continúe y, en la medida de lo posible, contribuya a la pluralización del panorama poético español.

Una vez planteados el propósito y la articulación de nuestra tesis doctoral desearíamos volver la vista atrás para contemplar el camino que hemos recorrido y desandar, si aún es posible, los motivos que encendieron la mecha de la curiosidad y del deseo, del estupor ante la escritura simoniana. Obviamente no es tarea fácil realizar un ejercicio de análisis ligado a la valoración de la mayor o menor consecución de los objetivos que alguien se plantea antes de comenzar un trabajo de estas dimensiones. A pesar de ello, creemos que una vez recorrido gran parte de este camino es necesario detenernos siquiera un momento para observar, de forma -ahora sí- más amplia y retrospectiva, dónde y cómo comenzaron a andar aquellos pasos y, si durante su aventura literaria, han encontrado algunas de las respuestas que buscaban. La presencia de estos recuerdos no es gratuita puesto que éstos no dejan de ser, a su vez, las pistas que pueden guiar al lector de la presente tesis doctoral y él será -en

última instancia- quien valore si los pasos han sido lo suficientemente certeros.

Volviendo a la cuestión apenas planteada sobre las causas iniciales que espolearon el deseo de estudiar la obra de César Simón se revelan dos cuestiones básicas -íntimamente relacionadas- con las que nos situamos en las arenas movedizas de la invisibilidad teórica (Méndez, 2004b): ¿por qué una tesis sobre poesía contemporánea? y, en consecuencia, ¿por qué este autor y no otro? Más allá de toda argumentación teórica existen *de facto* dos consideraciones previas referidas, en primer lugar, al carácter subjetivo del gusto estético y, en segundo lugar, a lo que E. Lledó ha dado en llamar el “lector situado o biográfico” (1998:142). En consecuencia, esta tesis doctoral es fruto inevitable de una trayectoria personal y de una praxis, la lectura, que este filósofo español ha definido magistralmente como:

[...] forma de realización y de vida, una forma de ser *a la que se ha llegado*. El lector *autobiográfico*, al que me refiero, es un lector real, un hombre concreto que no sólo se limita a gozar el *placer del texto*, sino que *escribe* y nos cuenta en otro texto su experiencia con él, o se habla a sí mismo, desde los condicionamientos de su personal historia, el etéreo diálogo de su propia interpretación (1998:146).

El bagaje de nuestras lecturas, por consiguiente, ha condicionado el gusto y ha marcado la senda que iba a configurarnos como la lectora biográfica que se ha llegado a ser y que se encuentra situada en un *hic et nunc* concreto. En este punto -siempre incompleto- de llegada hay muchos caminos y

veredas por los que hemos transitado o cunetas en las que nos hemos detenido; sin olvidar los libros en los que, con deleite, nos sentamos a la mesa sintiéndonos modestamente como la anfitriona (Hillis Miller, 1977) que, tras una larga sobremesa, descubre que la experiencia estética es una experiencia verdadera puesto que, como apuntan Gadamer (1990) o Vattimo (1999), la ha transformado. Así todos ellos han contribuido a gestar progresivamente nuestra percepción sobre la(s) poesía(s) y, en concreto, sobre la propuesta lírica de César Simón, de modo que acercarnos y sumergirnos en las aguas de la poesía española contemporánea es una deuda contraída con nuestra propia condición de “lectora autobiográfica” y de investigadora. De esta manera, introducirnos en este mundo poético ha supuesto la inmersión en un dialogismo constante (Todorov, 1981; De Man, 1986), bien a través de su obra, bien mediante la incursión en otras lecturas motivadas por la insinuación -directa o indirecta de Simón- en entrevistas, artículos y diarios. Esta dinámica intertextual -empleando el término de gran acierto crítico introducido por Kristeva- que se halla en el fondo de todo proceso literario creativo es la que ahora, sólo en parte, exponemos como resultado (in)completo.

Viene al caso recordar la actitud de T.S. Eliot cuando mencionaba en su *Función de la poesía, función de la crítica* (1939) las sentenciosas palabras de Jonson: “juzgar a los poetas es exclusivo privilegio de los poetas, y no de todos sino de los mejores” (1999:85). Sin embargo Eliot nunca tomó al pie de la letra las consideraciones de su colega, a pesar de ser considerado un magnífico poeta. En nuestro caso, y siguiendo su ejemplo,

hemos buceado en los textos simonianos a través de esa comunicación indirecta que convierte la lectura en un “acto creador” (1999:29), en palabras de Gil de Biedma quien, citando a Eliot, apuntaba que:

Acaso la misión más urgente de la crítica literaria sea el rescate continuo, generación tras generación, de lo que por estar hecho ya amenaza perderse, o, por lo menos, despreciarse (1999:26).

Aunque las palabras de Eliot en aquella ocasión se referían al estado de la crítica inglesa, el alcance de su reflexión bien podría extenderse a la situación de los estudios críticos sobre poesía contemporánea española. Esta cuestión está directamente relacionada con la configuración del canon literario y concretamente, más allá de toda la cuestión teórica en torno a este polémico concepto (Sullá, 1998), con el establecimiento del canon poético. Como apuntó Mainer es difícil sobrevivir “al margen de las nóminas generacionales más al uso” (1998:283), pero si recordamos las palabras de Pozuelo Yvancos hemos de concluir que “todo canon se resuelve como estructura histórica, lo que lo convierte en cambiante, movedizo y sujeto a los principios reguladores de la actividad cognoscitiva y del sujeto ideológico, individual o colectivo, que lo postula.” (1998:236).

Efectivamente los diversos mecanismos canónicos han intentado ejercer su control sobre la literatura en general y la poesía en particular generando situaciones excluyentes donde el

conflicto no está en la amenaza de perderse, sino en la amenaza de no conocerse (Alicia bajo cero, 1997; Méndez, 1999 y 2004b). Esta situación es la que afecta a la poesía de César Simón ya que, si bien es reconocida por distinguidos críticos y poetas como una de las obras más personales y lúcidas de la segunda mitad del siglo XX (Gallego, 2006b), su presencia en estudios literarios y críticos es todavía hoy prácticamente inexistente. El silencio pertinaz que se cierne sobre la obra simoniana es consecuencia clara de su difícil adscripción generacional y de la singularidad de su propuesta estética dentro del marco de la poesía española del siglo pasado (Falcó, 2006b). En este entorno desfavorable para la poética simoniana se inserta nuestra propuesta de lectura, la cual pretende contribuir a ampliar las miradas sobre esa poesía otra que es necesaria para entender las múltiples redes del movimiento poético que forman parte de un proceso cultural y social más amplio, puesto que en la dialéctica simultánea e interdependiente de la poesía no hay centro sin periferia (Lotman, 1970 y 1996).

CAPÍTULO I

CUESTIONES PRELIMINARES

I.0.- INTRODUCCIÓN

Como indicábamos en el prólogo, la obra de César Simón se caracterizó por el cultivo de una poética propia que se mantuvo alejada de modas y de los consabidos círculos literarios más o menos influyentes. Este alejamiento voluntario fue practicado sistemáticamente de modo que uno de sus resultados más inmediatos y evidentes fue el desconocimiento de su obra fuera del ámbito cultural valenciano. La admiración que suscitaba la obra de César Simón entre compañeros, profesores, poetas o estudiantes en un circunscrito reducto geográfico y literario contrastaba con la escasa resonancia de sus textos en el panorama más amplio de la literatura española (Gallego, 2006b). En este sentido es obvio que su caso tampoco es extraordinario puesto que numerosos escritores de su época sufrieron la misma suerte y sólo a partir de los años ochenta fueron recuperados progresivamente por algunos estudiosos, editores y críticos (Jiménez Arribas, 2006). Pero el silencio generalizado o, en el mejor de los casos, algún eco sobre su producción nunca debilitaron la producción simoniana, fueron en cambio un acicate para su escritura que se forjó a lo largo de toda una vida guiada por un elevado sentido crítico. Salvando las diferencias vitales y literarias, llama particularmente la atención la proximidad que presentan su situación y su obra con las de Juan Gil-Albert, puesto que ambos se mantuvieron fieles a sus poéticas obviando las exigencias de los cánones y de las generaciones, convirtiéndose en figuras aisladas y, durante cierto tiempo, olvidadas. Sin embargo la calidad de sus obras y

el paso del tiempo han supuesto inevitablemente la modificación de esta situación. En el caso de Gil-Albert su recuperación comenzó a partir de los años 70 (Simón, 1983a) y en el de César Simón los intentos más numerosos se han evidenciado después de su muerte (Falcó, 2006b).

Por lo que respecta a los puntos que van a tratarse en este capítulo inicial queremos hacer algunas aclaraciones. La inclusión de algunos datos biográficos se debe exclusivamente a la necesidad de situar históricamente la figura y la obra simonianas, es decir, al “hombre”, al “yo” y sus “circunstancias” como bien apuntó Ortega en sus *Lecciones de metafísica* (1966). Con ello no pretendemos centrarnos en el establecimiento de conexiones entre el sujeto empírico y el lírico -fusión de herencia hegeliana que tuvo hondo calado en la crítica romántica (Szondi, 1992; Cabo, 1999)-, puesto que precisamente es en la actitud del distanciamiento biográfico donde algunos teóricos han señalado uno de los aciertos más significativos de la obra de Simón, así como uno de los mecanismos que más han influido a la hora de singularizar su escritura poética (Más, 1984; Falcó 2006a). De hecho, el profesor José Luis Falcó en las sesiones del curso “Poesía contemporánea: convergencias y divergencias”¹ dedicadas a la figura de Simón hacía referencia a una anécdota muy significativa que afectaba a la edición definitiva de su última

¹ Es inestimable la ayuda que nos ha prestado el profesor José Luis Falcó cediéndonos el texto de su intervención -titulada “La poesía de César Simón: *Precisión de una sombra* (1970-1982)”- en dicho curso, programado por la Universidad de Zaragoza y que se desarrolló en Jaca del 10 al 12 de julio de 2006.

obra, *El jardín*. Simón le pidió a Falcó que no incluyese el poema titulado “Dos enfermos” por considerar que “se trataba de un texto demasiado autobiográfico, demasiado íntimo y, por eso, debía suprimirse”. Sin tener en cuenta las observaciones de Simón y Falcó, Jenaro Talens -encargado de la edición- incluyó el poema en la edición porque consideró que era “un poema excelente”. Este suceso contribuye a remarcar la insistencia en el extrañamiento inherente a su lírica y en el alejamiento de tentaciones o anécdotas biográficas, hechos que se han convertido en algunos de los condicionantes estéticos que irremediabilmente lo separaron de la generación del 50 a la que, en teoría, pertenecía. Sin embargo J.L. Falcó sostiene en el homenaje de la revista *Mono-Gráfico* que César Simón fue “un hombre para el que la poesía fue siempre experiencia, actitud, un modo de ser, comportamiento, al mismo tiempo que práctica literaria”, pero afina todavía más al considerar que “pocos poetas he conocido que sean tanto su escritura” (2004:45). Desde este punto de vista parece inevitable la presencia del binomio vida-poesía, si bien hemos de tener en cuenta que Falcó apoya su juicio en la amistad que le unía a la figura de Simón, por lo que su identificación está probablemente más ligada a la esfera de la intimidad del poeta que a la objetividad biográfica de determinados hechos. En todo caso, los datos que Simón esparce a lo largo de sus versos son los de una biografía íntima, subjetiva e imprecisa que no siente el deseo de explicitarse ni de concretarse en una fecha o un nombre. A pesar de esta situación, no debemos olvidar que la escasa presencia de autobiografismo en su lírica contrasta con las referencias más generalizadas de

sus diarios. En esta modalidad de escritura íntima Simón ficcionaliza muchos de los acontecimientos de su vida, en especial aquellos momentos de la infancia que fueron decisivos para la conformación de su percepción y visión del mundo y que, como claramente se refleja al leer su obra lírica, subyacen en la estructuración de su universo poético.

Como decíamos arriba, en este capítulo introductorio también trataremos la relación de su obra con el canon imperante de la poesía española entre los años 50 y 70. Este aspecto remite directamente a las dudas que genera su inclusión o exclusión respecto a la nómina -tiempo ha establecida- de poetas pertenecientes a la Generación del 50. La presente tesis doctoral pretende clarificar el lugar que le corresponde a su obra lírica a partir del estudio sistemático de su universo poético, por lo que el fin último de nuestra investigación es el análisis en profundidad del mundo simoniano y no la definición de su pertenencia -o no- a una determinada generación. Dada la evolución marginal de la obra simoniana consideramos esta cuestión secundaria porque, como bien apuntaba Jaime Siles (2000), César Simón es un poeta al cual le sobra su generación y, en todo caso, consideramos más fructífero apuntar en qué medida refleja su poesía la relación con ambos grupos, es decir, con un espacio atravesado por distintas concepciones poéticas; puesto que él mismo era consciente de que su poesía no se ajustaba del todo a ninguna de las líneas seguidas por la generación del 50, como quedó de manifiesto en la entrevista de *Quervo. Cuaderno de cultura* donde, además, establecía que “la poesía es, antes que nada, un carácter” (1982:7) y que ésta “ha

constituido la praxis por la que yo he desnudado al mundo y me he quedado desnudo ante él” (1982:8). Así para Simón la poesía supone el camino hacia las palabras desde la verdad, es decir, desde la autenticidad y, por lo tanto, el objetivo es la palabra puesto que “nunca comprenderemos por qué procedimientos el lenguaje verifica el milagro de instaurar un nuevo mundo más significativo que el real” (1982:8). Toda su obra ha estado orientada hacia la búsqueda, hacia el misterio, hacia el santuario que cada cual lleva en sí mismo y su poesía, mediante un proceso de despojo y desenmascaramiento, se ha convertido en el cuerpo, la casa, el refugio, el templo donde enraizarse en el mundo (Bachelard, 1957).

I.1.- APUNTES SOBRE LA VIDA Y OBRA DE C. SIMÓN

I.1.1.- El amante de las horas que transcurren:

Como dirían los manuales al uso, César Simón nació en Valencia en el año de 1932 y murió en esta misma ciudad en 1997. Su infancia, que incluyó las vivencias de la Guerra Civil española y de la posguerra, la pasó en Villar del Arzobispo, pueblo al que regresó con asiduidad en su madurez, tal y como menciona en los últimos diarios *Perros ahorcados* y *En nombre de nada*. La presencia del espacio urbano y mediterráneo de su ciudad natal, con sus playas y su huerta, sus calles y estaciones, se convirtió en elemento central de su quehacer poético; pero no sin olvidar el paisaje interior y elevado de secano desde donde contemplaba el campo y el mar, las casas desiertas de los pueblos bajo el sol meridiano o el viento que inundaba las estancias al compás del grillo insomne. Las vivencias en ambos paisajes y de ambos paisajes fueron fundamentales para la creación del propio paisaje interior, plasmado con precisión en todos sus versos.

Las vivencias directamente relacionadas con un paisaje abierto al campo y su enigmática presencia o con los trenes encendidos en el silencio de la noche urbana configuraron una percepción radicalmente abierta a la reflexión. En esta actitud contemplativa, ligada fuertemente a la densidad e intensidad vitales, tuvo una importancia decisiva la relación establecida con Juan Gil-Albert, su insigne y olvidado primo. El regreso de Gil-Albert a Valencia en el año 1947 supuso el inicio de una relación familiar y literaria que se fortaleció con el paso del

tiempo, como manifiestan las numerosas publicaciones de César Simón sobre la obra de uno más de los escritores que sufrió el exilio exterior, con su huida tras la Guerra Civil, así como el exilio interior tras su regreso a una España fracturada y obtusa. Este primer contacto con un literato de la talla de Gil-Albert fue determinante para la formación simoniana, pues entre ellos se estableció una relación de admiración e influencia mutuas que perduró a lo largo de sus vidas. Siendo dos caracteres tan dispares produjeron obras diferenciadas aunque, en el fondo, siempre mantuvieron una profunda sintonía que las hizo converger como si se tratasen de las dos caras del dios Jano. Esta coincidencia es manifestada por el propio César Simón de forma indirecta al hacer una semblanza de Gil-Albert con motivo del número homenaje de *El mono-gráfico*, donde al comentar la obra y el carácter de su primo dibuja prácticamente su autorretrato. Son numerosos los pasajes que podrían extraerse de esas páginas, pero citamos sólo algunos de los más representativos:

Era un sensitivo de la carne y de la mente, un intuitivo, pero no de los nervios, sino de los encantados. De los encantados, de los encandilados por la vida. Y un sensitivo encandilado es un ser de lenta y decantada condición interior. Así que en Juan a la inteligencia se sumaba el embeleso (1996a:41).

Si hubo algo primordial en Juan fue la intuición silenciosa con que contemplaba. De ahí nace toda su obra; lo que no

nace de ahí es especulación de cabezas parlantes (1996a:42).

Él era especulativo, y, por lo tanto, universalizante [...] él era y fue un poeta metafísico, un filósofo de la naturaleza en ese grado de abstracción que no comete el error de despegarse de lo sensible para sumergirse en esa cosa que no significa nada: el ser en cuanto ser..., en lugar de ser esto o lo otro (1996a:45).

La maestría de su primo fue determinante en el desarrollo intelectual y estético de Simón porque ambos compartían una perspectiva sensitiva y contemplativa del mundo tal y como se refleja en las citas anteriores que, perfectamente, podrían aplicarse a la obra simoniana. Además de la inestimable guía de lecturas que supuso la cercanía de Gil-Albert, también fue decisiva en la conformación de su pensamiento la formación universitaria. César Simón comenzó estudiando Derecho en la misma promoción que Francisco Brines pero una grave enfermedad le obligó a abandonar la carrera y a sufrir una larga convalecencia. El forzado retiro en el sanatorio le proporcionó la posibilidad de modificar su concepción sobre la compleja categoría del tiempo, así como dedicar una gran parte de ese tiempo a otra de sus queridas aficiones: la música. Las referencias a este periodo las encontramos en la entrevista que César Simón concedió a Miguel Catalán para la revista *Abalorio* en el otoño de 1996:

Viví en un sanatorio durante algunos meses, y aquello me hizo concebir el tiempo de una manera radicalmente distinta a como lo había hecho hasta entonces... (Catalán, 1996:36).

Me introduje de pronto en un mundo compuesto casi en su totalidad por la lectura y la contemplación. [...] También la música desempeñó un gran papel en aquel período (Catalán, 1996:36).

La ociosidad entendida en sentido clásico -y, sobre todo, senequista bajo la doctrina “otium sine litteris mors est et homini vivi sepultura”- le permitió durante los largos meses de hospitalización dedicarse con exclusividad a la contemplación, a la lectura y a la música; tareas fundamentales para su formación y actitud vitales. Esta temporada de reclusión y aislamiento hospitalarios le procuró las condiciones necesarias para la reflexión, hecho que le permitió modificar el curso de sus estudios, ya que tras la reanudación de su actividad universitaria se matriculó en Filosofía y Letras, especializándose en Filosofía porque era “lo que de verdad le gustaba”, tal y como le comentó a Miguel Catalán en la citada entrevista.

Se licenció en 1961 con la tesis *Juicio sobre un juicio*, dirigida por el catedrático de Ética y Sociología Dr. D. José Todolí Duque y centrada en el juicio expuesto en la película *Vencedores y vencidos* -basada en la novela homónima de Abby Mann (Plaza y Janés, 1972). Enseguida partió hacia Alemania, donde dio clases de español en calidad de profesor asistente durante dos años. Allí, en marzo de 1962, contrajo matrimonio con Elena Aura, de cuya unión nacieron tres hijos: Susana,

Claudia y Gustavo. La formalización de su amor la recuerda
Antònia Cabanilles:

Sus doce horas de clases semanales le dejan tiempo para leer, para asistir a conciertos, para pasear, para encontrarse y conversar con emigrantes españoles. El futuro estaba intacto. En marzo del siguiente año, en 1962, se casa con Elena Aura en Lübeck y al cabo de una semana se celebra la ceremonia religiosa en la iglesia de Santa Isabel de Hamburgo, donde el sacerdote, como en una premonición, diserta sobre Plotino. Al lado de Elena, el poeta recién casado continúa leyendo, oyendo música, paseando, conversando, amando (2002:87-88).

A su regreso de Alemania estuvo dando clases y aprobó las oposiciones de enseñanza secundaria. Se estableció, tras un largo periplo, en el centro Mariano Benlliure de Valencia. Después de ejercer durante unos años como profesor se doctoró en 1974 con una tesis sobre Juan Gil-Albert titulada “Lenguaje y estilo en la obra poética de Juan Gil-Albert”; tesis que nunca publicó porque, como él mismo dijo, “no terminó de convencerle”². Durante años compaginó las clases en el instituto con las clases en la Facultat de Filologia de la Universitat de València, donde ejerció como profesor de Lengua Española, Literatura Hispanoamericana, Poética, Lingüística, Retórica y Teoría de la Literatura, hasta que finalmente obtuvo su plaza

² En la ya citada entrevista de Miguel Catalán César Simón, haciendo referencia a su tesis doctoral sobre la obra de Juan Gil-Albert, afirmó: “Era un estudio sobre su obra desde una perspectiva estilística, que no publiqué porque no terminó de convencerme” (Catalán, 1996:37).

definitiva en el departamento de Teoría de los Lenguajes primero como profesor titular de Lingüística y después de Teoría de la Literatura. Su presencia en ámbito universitario fue decisiva tanto para los distintos colegas con los que compartía actividades profesionales y literarias, como para los estudiantes más jóvenes. Existió un contacto muy cercano con muchos de los poetas valencianos de generaciones posteriores: es el caso, por ejemplo, de Guillermo Carnero y Jenaro Talens, quienes ya habían publicado antes de 1970; de Pedro J. de la Peña quien, como él, comenzó a publicar en los años 70; también de José Luis Falcó, Miguel Romaguera, Francisco Salinas y Miguel Mas, quienes se dieron a conocer especialmente en los años 80; o, por último, de Carlos Marzal, Vicente Gallego y Antonio Méndez, algunos de los poetas que, en aquellos años, fueron estudiantes en esta facultad y que hoy en día se encuentran entre las voces más significativas del panorama poético español.

I.1.2.- Las lecciones de su vida:

La actividad simoniana no se centró exclusivamente en su faceta creativa, sino que también dio toda una serie de frutos en la vertiente teórica. Esta última podría considerarse de carácter escaso, si se tiene en cuenta la argumentación del propio César Simón en la lírica titulada “Autorretrato” que aparecía, por primera y última vez, en la revista *Abalorio* (1996:9):

La lección de mi vida,
su currículo, su cosecha,
no son publicaciones, desde luego.
Ensalzo a los amigos que publican,
lo considero imprescindible: la cultura,
la ciencia, el pensamiento.
Pero yo soy ocioso, creador ocioso,
contemplativo universal,
amante de las horas que transcurren
y de tanta hermosura que he vivido.

[“Autorretrato”, vv.15-21]

En este *Autorretrato* la voz del poeta niega explícitamente la abundancia de una producción teórica, pero la realidad fue algo diferente. César Simón, en calidad de filósofo, teórico de la literatura y amante de la lengua, escribió diversos artículos, ensayos y libros dentro del ámbito de la filología, mostrando su particular interés por algunas de las poéticas contemporáneas, pero con especial dedicación hacia la figura de Juan Gil-Albert. Entre los primeros trabajos, de orden más

variado, encontramos títulos como: “Aspectos lingüísticos de la sátira de Francisco Brines” (1971); “Un problema de asentimiento: la poesía de Guillermo Carnero” (1976); “Fracaso y triunfo en el lenguaje de Guillermo Carnero” (1976); “Vicente Gaos y la muerte” (1980); “El cuerpo fragmentario y la escritura de los márgenes (el nihilismo optimista de Jenaro Talens y las dificultades de su poesía)” (1981); “La poética de Vicente Gaos” (1984); “Joven poesía en el País Valenciano” (1984) y “*Material memoria* de José Ángel Valente” (1984). Entre los segundos, centrados exclusivamente en la obra de Gil-Albert, destacan: “Actitud y calidad en la obra poética de Juan Gil-Albert” (1973); “Bibliografía comentada sobre Juan Gil-Albert” (1977); el prólogo a *Razonamiento inagotable con una carta final* (1979); el prólogo de *Antología poética de Juan Gil-Albert* (1982); “La poesía de Gil-Albert” (1982); *Juan Gil-Albert: de su vida y obra* (1983a); “Juan Gil-Albert y la poesía como forma de vida” (1990) y “Juan Gil-Albert” (1994). En este sentido, también cabe destacar su participación en las siguientes obras de carácter colectivo: “Revisión del concepto de esteticismo en Azorín y Gabriel Miró” (1974); *Lecciones de retórica y métrica* (1981) o “Signos del discurso y signos para el discurso: sobre el psicoanálisis y literatura” (1985).

A pesar de la afirmación previa de César Simón, su currículum teórico no ha sido realmente tan flaco y se ha visto enriquecido con las publicaciones en ámbito literario. La autocrítica constante, tan característica de este autor, no ha afectado exclusivamente a su percepción sobre los propios escritos de carácter teórico, sino que también ha afectado a su

producción creativa puesto que algunos de sus libros han sufrido la merma considerable de diversos poemas en el paso de la primera a la segunda edición. Esta selección de textos ha estado motivada por su continua tendencia revisionista, así como por su celo excesivo a la hora de establecer cuáles eran los textos que merecían ser editados. Esta actitud dificultó, en muchos casos, la publicación de sus obras. Un claro ejemplo de esta situación fue la publicación del segundo y del último de sus poemarios - *Erosión* (1971) y *El jardín* (1997)-, que se debieron a la insistencia de Jenaro Talens, como él mismo recuerda en la entrevista concedida a Arturo Tendero para el número monográfico dedicado a César Simón por la revista manchega *La siesta del lobo*:

[Haciendo referencia a *El jardín*] Con ese libro pasó más o menos lo que con *Erosión*, pero esta vez, con pleno consentimiento de César. Ambos sabíamos que le quedaba muy poco tiempo, así que no era cuestión de perderlo en discusiones tontas. César, consciente como era de su situación, me dijo con cierta sorna, que seguía siendo un velocista y que ya que de todos modos iba a hacer lo que me diera la gana, que adelante (Tendero, 2002:26).

La referencia de Jenaro Talens al episodio de las publicaciones simonianas se ve reforzada por las intervenciones del autor en las entrevistas anteriores concedidas a *Quervo* (1983) y *Abalorio* (1996), donde comentaba algunas de las iniciativas culturales y editoriales valencianas en los años 70:

En cuanto a los de *Hontanar*, Jenaro Talens y Pedro de la Peña, los conocí en el 69. Eran más jóvenes que yo -ahora, no tanto como ellos aún se figuran- y de ellos aprendía lo que aportaban las nuevas generaciones. *Hontanar* significó el esfuerzo, siempre renovado y siempre en trance de desaparecer, de las revistas universitarias. Mantuvimos durante algún tiempo el fuego sagrado. En cierto modo, Jenaro y Pedro me empujaron -yo había sido demasiado desidioso-, puesto que *Hontanar* fue sobre todo empresa suya, hay que reconocerlo (Falcó, 1983b:7).

[Con referencia a *Erosión*] Lo que ocurrió fue que cuando yo vi que podía trabajar el libro a partir de un buen borrador, descubrí que tenía que refundir cada poema. En ese intento había reescrito ya unos cuantos poemas, cuando por necesidades de publicación, mis amigos de *Hontanar* me pidieron que lo terminara. De haber contado con un poco más de tiempo, el resultado habría sido más convincente (Catalán, 1996:38).

Como indicábamos arriba, dos casos paradigmáticos de drástica reducción de los textos son su primer y su quinto poemario, titulados respectivamente *Pedregal* (1971) y *Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único* (1985). El primero de ellos -que obtuvo el premio Ausiàs March del Ayuntamiento de Gandía en 1970- sufre una profunda revisión llevada a cabo por César Simón para la publicación de su, hasta aquel momento, obra completa: *Precisión de una sombra*. En este texto de 1984 se recoge toda la obra lírica publicada hasta esa fecha por el poeta y *Pedregal* es sustancialmente

modificado, ya que de los catorce poemas que configuraban la primera propuesta tan sólo seis fueron incluidos en la edición de 1984. El caso de *Quince fragmentos* presenta concomitancias y divergencias respecto al caso de *Pedregal*. De la misma manera que con su primer poemario, también se produce la revisitación explícita de alguno de sus textos, que son modificados e incluidos en el poemario siguiente -*Extravío* (1991)-; pero el rasgo típico de este volumen es la referencia que aparece en la primera página del libro, a modo de subtítulo y entre paréntesis: “Del libro inédito *Constatación extensa*”. De los poemarios publicados hasta ese momento el único que permaneció inalterado fue *Estupor final* (1977), puesto que de *Erosión* (1971) también desapareció un poema “El remolino”. En este sentido podemos afirmar que la modificación fue realmente mínima y que la propuesta de lectura, una vez pasados los años, seguía siendo la misma.

Si bien en el ámbito poético es donde mayor resonancia ha alcanzado su producción, no debemos olvidar que los intereses literarios de César Simón fueron más allá, vertiendo su pensamiento y su universo lírico en diferentes moldes. Su primera aproximación a una escritura narrativa la encontramos en el cuento “El tao y las gimnastas nazis” que publicó en el volumen colectivo *Motín de cuenteros* (1979). Ese mismo año también salió a la luz su primera novela de título cernudiano, *Entre un aburrimiento y un amor clandestino*, donde ya se manifiesta claramente la tendencia conflictiva de la prosa simoniana. La ausencia de una trama tradicional así como un marcado tono lírico, confieren al texto rasgos típicos de su

escritura lírica que se verán reforzados con la aparición de su primer diario, *Siciliana* (1989), desde cuyas páginas se cuestionan los axiomas de la escritura íntima (Pozo, 2000b y 2004). Esta modalidad narrativa será característica de su producción posterior en prosa, bien en ámbito novelístico -*La vida secreta* (1994)-, bien en ámbito diarístico -*Perros ahorcados* (1997), *En nombre de nada* (1998).

Por último queremos recordar que el prolífico año de 1971 se inició no sólo con la publicación de sus dos primeros poemarios, sino también con su traducción del poeta Andreas Gryphius para la editorial Hontanar. Además de la multiplicidad de géneros a los que César Simón se acercó a lo largo de toda su trayectoria, practicó de manera asidua la escritura periodística. Durante muchos años colaboró con columnas y artículos literarios en las páginas de distintos periódicos de ámbito regional. Muchas de estas contribuciones han sido recopiladas por el profesor Miguel Catalán en el libro que lleva por título *Papeles de prensa* (2003). Aunque no incluye la totalidad de los textos simonianos aparecidos en prensa, la colección de Catalán es amplia y aporta un material de inestimable valor para observar el pensamiento y el estilo de César Simón desde un ángulo distinto. La perspectiva que abre la edición de estos textos escuetos pone de manifiesto una vez más la profunda unidad temática y estilística del universo simoniano. Sin embargo, dado que el objeto de análisis de la presente tesis doctoral es la producción lírica de Simón, no ahondaremos de forma exhaustiva en su escritura narrativa -prosa ensayística, periodística y literaria. A pesar de ello, y como se acaba de

indicar, la cohesión de la obra simoniana es tal que, en más de una ocasión, aparecerán referencias y fragmentos significativos que permitan completar la perspectiva de análisis. En este sentido, deseamos dejar constancia de la necesidad de llevar a cabo un estudio en profundidad de su prosa que permita definir de forma total la geografía de su pensamiento.

Antes de avanzar en las cuestiones referidas a la relación de la poesía simoniana con la poesía española contemporánea, nos gustaría comentar brevemente algunos aspectos relacionados con la estructura y la temática generales de los poemarios. Como ya hemos apuntado, los dos primeros poemarios de César Simón vieron la luz en el año 1971. Dada la coincidencia temporal consideraremos previa la aparición de *Pedregal*, puesto que sus poemas -como se indica al final del libro- aparecen datados en “Valencia, verano de 1968”. En cambio, la escritura de las composiciones de *Erosión* se establece entre “octubre de 1969 y diciembre de 1970”. La primera versión de *Pedregal* está compuesta por catorce poemas de extensión irregular, todos aparecen titulados y destaca su disposición alternante en función de la extensión métrica, así como la presencia de los sonetos “Acantilado” e “Inmerso en oro”. Es un hecho único y singular en toda la obra simoniana el recurso a esta forma métrica tradicional en su primer libro, puesto que el resto de las composiciones se caracteriza por el alejamiento de los esquemas métricos rígidos -tanto en esta obra como en las posteriores. La mayor parte de los poemas se construyen mediante el recurso al verso libre y a una marcada tendencia narrativa. Por lo que respecta a la estructura conjunta

del poemario *Pedregal* es el único libro que no presenta una estructura articulada en diversos apartados, a diferencia del resto de publicaciones.

Si bien la ausencia de bloques y la presencia de formas métricas tradicionales caracteriza *Pedregal* (1971), también es interesante desatacar el contraste entre composiciones extensas y breves. Es significativo el caso del extenso primer poema -“De este mar”- que se compone de ochenta y seis versos, claramente disonante respecto al último -“Pedregal”- que se compone de tan sólo cuatro versos. Entre ambos extremos cabe situar el resto de composiciones del volumen: “Lo que el amor dio de sí” (cuarenta y nueve versos); “Empapando tu luz” (cincuenta y cuatro versos); “Desde Oropesa a Calpe” (sesenta y cuatro versos); “Tras el trabajo a casa” (sesenta y un versos); “Tanteos” (treinta y nueve versos); “Fragmentos de una oda a las tierras de seco” (treinta y cinco versos); “Al vino” (treinta y seis versos); “Aragón” (cuarenta y un versos) y “Regreso en el trenet” (sesenta y tres versos). Todas ellas se caracterizan, en general, por una extensión superior respecto a las líricas de los poemarios posteriores.

En este primer libro también se apuntan los dos pilares temáticos de la lírica simoniana que se multiplican en numerosos motivos -convirtiéndose en símbolos algunos de ellos- y que se desarrollaran ampliamente en las entregas posteriores. Dichos pilares son: el paisaje y la consciencia. Estos dos grandes motivos son los que aparecen de forma recurrente también en los títulos de las obras sucesivas: mientras que *Pedregal* (1971), *Erosión* (1971), *Templo sin dioses* (1997) y *El*

jardín (1997) apuntan claramente a un topos espacial; *Estupor final* (1977), *Precisión de una sombra* (1984), *Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único* (1985) y *Extravío* (1991) remiten al topos de la extrañeza de la conciencia. Estas dos grandes categorías temáticas no son, en ningún caso, excluyentes, si bien dependiendo de los libros presentan mayor importancia unas que otras. Un caso ejemplar de la fusión de ambas líneas es el caso de *Extravío* puesto que remite a los dos topos.

Además de la tardanza en la primera publicación simoniana y vistas las fechas de los siguientes volúmenes, debemos apuntar la peculiar temporalidad con la que vieron la luz las distintas entregas poéticas. Es habitual que se produzca la aparición próxima de dos publicaciones en un breve arco temporal a lo largo de toda su producción. Estas “entregas dobles” suelen estar separadas entre sí por una única publicación más distanciada en el tiempo. El ritmo de sus publicaciones presenta un carácter cíclico que establece una media temporal exacta entre los seis y los siete años, tal y como indican las fechas.

Su segundo libro, *Erosión* (1971), vio la luz en la *Colección Hontanar*, aventura editorial que, según ya se ha indicado, el mismo César Simón había emprendido junto a Jenaro Talens y Pedro J. de la Peña en los primeros años de la década del 70. Con esta iniciativa se intentaban abrir nuevos espacios editoriales, alternativos a los dos polos fundamentales de Madrid y Barcelona que concentraban la práctica totalidad de la oferta editorial. De hecho, los cinco primeros títulos de esta

colección son significativos por su calidad y por la importancia posterior de los poetas seleccionados: *Víspera de la destrucción* (Jenaro Talens); *Erosión* (César Simón); *Fabulación del tiempo* (Pedro J. de la Peña); *Dibujo de la muerte* (Guillermo Carnero)³ y *Las brasas* (Francisco Brines).

Siguiendo la línea temática iniciada con *Pedregal*, *Erosión* ahonda en la naturaleza desde la conciencia desnuda de un sujeto aún en proceso de creación pero ya precisado en sus características más singulares. Si *Pedregal* nos acercaba a un mediterráneo mítico, de recuerdos duros, de espacios abiertos y desiertos, de hombres pegados a la tierra; *Erosión* nos mantiene unidos al elemento primigenio -la tierra- y, al mismo tiempo, nos recuerda la categoría temporal de la existencia en su crueldad diaria: la del desgaste lento, imperceptible pero efectivo.

Aunque esta obra se publica el mismo año, en ella se producen cambios formales significativos respecto a la anterior. En esta ocasión encontramos cuatro grandes bloques de títulos significativos dentro del universo simoniano: “El hombre” -consta de seis poemas-; “El muro” -compuesto por doce poemas-; “El tren” -conformado por ocho poemas- y “El aire” -articulado en diez poemas. Este segundo libro presenta una estructura más rígida al lector, si bien es importante indicar que la articulación interna de las partes es, esencialmente, equilibrada, puesto que éstas oscilan entre seis y doce composiciones; además, también se distribuyen de forma

³ Aunque el libro de Guillermo Carnero se anunció y está incluido dentro del índice de la colección, no llegó a publicarse.

alternante los apartados según la cantidad de poesías que incluyen. Por otra parte, y a diferencia de *Pedregal*, se reduce considerablemente la extensión media de los poemas -el menor, “Invernal”, tiene una extensión de cuatro versos y el mayor, “Las hierbas”, de veinticuatro.

Esta presencia cada vez mayor de la consciencia aparece claramente en el tercer poemario, *Estupor Final* (1977), donde por primera vez se presenta una división en dos grandes bloques de toda la materia poética: “El origen de la consciencia” y “Estupor”. Esta segunda sección, a su vez, se subdivide en cuatro apartados: “Caminos de herradura”; “Los dioses lares”; “De cómo pierdo el tiempo en esta heredad” y “Sombra sin cuerpo”. Es importante indicar que todos los elementos empleados en los títulos se encuentran ya presentes en la cosmovisión simoniana propuesta en *Pedregal* y *Erosión*: la consciencia, la realidad, el paisaje, el cuerpo, el tiempo, la luz, la sombra o el silencio son signos recurrentes en la lírica de César Simón. La presencia de los términos “consciencia” y “estupor” en los epígrafes generales de ambas partes es clave, puesto que en ellos se pone de manifiesto dos de los problemas inextricables a los que se enfrenta continuamente el sujeto simoniano: el análisis de la realidad y la percepción individuales como método sistemático de comprensión de la propia consciencia y, en consecuencia, de la propia existencia.

A estas publicaciones de carácter individual se suma la presencia, en 1984, de la obra completa publicada hasta el momento: *Precisión de una sombra (Poesía 1970-1982)*. En esta edición se recogen los tres poemarios publicados hasta la fecha

más una última y novedosa entrega que da título a todo el compendio. En esta temprana recopilación destacan dos aspectos: se producen modificaciones importantes respecto a la estructura de *Pedregal* y, en *Precisión de una sombra*, se introducen modalidades de escritura alejadas de la lírica, próximas a la prosa de los diarios y a las escenas teatrales.

Por lo que respecta a *Pedregal*, se produce una drástica reducción de los textos que conformaban el poemario original: César Simón selecciona sólo seis textos -de los catorce poemas originales- y además introduce modificaciones en los títulos. Así, los poemas que componen esta nueva edición son: “Lo que nos diste”, “Informe ciencia, oh mar”, “El tapiz mítico”, “Siena tostado”, “Regreso en el trenet” y “Pedregal”. A excepción de los dos últimos, todos los demás han sufrido la modificación de sus títulos: “Lo que el amor dio de sí”, “Empapando tu luz”, “Desde Oropesa a Calpe” y “Fragmentos de una oda a las tierras de secano”, respectivamente. Como se observa, el cambio de los títulos está orientado a tamizar la clara referencialidad de los primeros, en favor de la abstracción y ambigüedad mayores en la segunda propuesta. Este alejamiento de la concreción es la razón que ha llevado al poeta a no seleccionar ciertos poemas de su primera entrega. En este proceso de selección han desaparecido “De este mar”, “Acantilado”, “Inmerso en oro”, “Tras el trabajo, a casa”, “Tanteos”, “Aquellos viejos olmos”, “Al vino” y “Aragón”; es decir, aquellos que presentaban bien una estructura formal rígida -caso de los sonetos-, bien una estructura formal excesivamente laxa además de un tema, por lo

general, alejado del deseo de síntesis que se muestra en la evolución de la lírica simoniana.

Precisión de una sombra -su cuarta entrega- se encuentra dividido en seis secciones: “Diario de Santa Pola”, “El viaje”, “Un alto en el camino”, “Prosecución del viaje”, “Santuario” y “La respiración monstruosa”. Como hemos indicado anteriormente, son especialmente problemáticas la primera y la última. La primera -“Diario de Santa Pola”-, porque presenta una estructura aparentemente diarística, ya que diferencia las composiciones indicando la fecha, el día de la semana y la hora -“16 de octubre, jueves, mañana”; “22 de octubre, 10’35”, “Más tarde”, “23’28”, etc.-; pero mantiene formalmente una estructura versal de extensos versos libres. La última -“La respiración monstruosa (escenas de la silla, el arca y el jarro)”-, porque presenta una estructura formal de texto teatral con un total de dieciséis escenas donde los protagonistas -un hombre y una mujer- son vistos desde la óptica de los objetos -silla, arca y jarro- que pueblan una casa rústica. A pesar de presentar formas narrativas y teatrales, ambas ponen de manifiesto las preocupaciones esenciales del universo simoniano. No es casual, tampoco, que ambos evidencien la relación de un sujeto con un espacio, y que en ambas ocasiones el espacio elegido sea el de una casa. Este proceso de borrado de las fronteras entre los géneros (Pozo, 2000b y 2004) se manifiesta en los límites imprecisos de las formas textuales empleadas; además también está muy cercano a la problemática que en fechas relativamente próximas plantea el autor desde sus textos en prosa: la novela

Entre un aburrimiento y un amor clandestino (1979) y el diario *Siciliana* (1989).

Si en las primeras entregas se proponía un viaje exterior, en *Precisión de una sombra* tenemos la propuesta de un viaje interior: los espacios son siempre interiores, los objetos están íntimamente relacionados con la casa y la actitud constante es la de la reflexión, la de la búsqueda del posible -y falaz- equilibrio en el centro de los cuartos. En este poemario, además, se pone de manifiesto otro de los motivos recurrentes preferidos por el sujeto lírico simoniano: el muro. En este sentido, también se modificarán los objetos que constituyen ese nuevo paisaje y prácticamente desaparecen los protagonistas de los versos anteriores.

Este deseo de condensación al que nos hemos referido anteriormente es el que aparece en *Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único* (1985), la quinta publicación simoniana. Este poemario es inmediatamente posterior a *Precisión de una sombra*, fue el primer ejemplar de la colección Ardeas -dirigida por Evangelina Rodríguez y Francisco Salinas-de Sagunto, directamente relacionada con la revista *Abalorio*, con cuyos miembros César Simón mantenía una estrecha relación.

Este poemario se presenta, como indica su título, bajo la estructura de una selección de fragmentos, si bien en una nota colocada entre paréntesis en la primera página del libro y bajo el título se indica, de forma explícita, que éstos pertenecen a un libro inédito, titulado *Constatación extensa*. Dado el escaso número de líricas -quince en este caso- recuerda a la extensión

de *Pedregal*, pero difiere en la subdivisión de las mismas, puesto que este último libro se haya dividido en tres secciones - la primera de ellas, sin epígrafe, compuesta por diez fragmentos; “discursos” y “28 de agosto, 17’05”. Una de las novedades que presenta es la ausencia de títulos -a excepción de los fragmentos II y XIV, titulados respectivamente “pared con sol” y “brindis para 1984”.

Es notorio el vuelco radical que sufre la enunciación de todos los poemas, con la presencia recurrente de la primera persona gramatical. Hasta ahora habíamos encontrado bien la presencia mayoritaria del recurso a la tercera persona, bien una fórmula mixta donde se alternaba esencialmente la presencia de la primera y la tercera personas. Esta presencia absoluta de la primera persona está directamente relacionada con la temática tratada en todas las composiciones de este libro: la existencia individual, de donde derivan las continuas referencias al propio modelo de vida y a la cotidianidad más inmediata.

También debemos destacar la tonalidad básicamente narrativa del discurso poético en todas las composiciones, reforzado por la presencia de un texto con forma de escritura diarística en la última sección del poemario -como ya se avanzaba en *Precisión de una sombra*. En este sentido volvemos a presenciar la tendencia al hibridismo de la lírica simoniana, como reflejo de la idea general de lo poético que ya aparecía en el poemario precedente. En este caso, incluso uno de los títulos dados a una sección -“28 de agosto, 17’05”-, recuerda a los epígrafes del diario *Siciliana* (1989), publicado cuatro años

después, pero donde siguen presentes las huellas de una concepción amplia de la materia y las formas poéticas.

De la misma manera que en *Precisión de una sombra* se produce una modificación de la propuesta inicial de lectura -con la supresión de ciertos textos y la modificación de otros-, también en *Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único* asistimos a la misma operación, debido al afán revisionista y crítico de César Simón. En esta ocasión, algunos de los fragmentos serán recogidos y modificados en el siguiente poemario, *Extravío* (1991), seis años después: mientras que el “fragmento II” pasa a titularse “Pared con sol” y el “fragmento XII” se convierte en “Un día oculto”, sin más variación que la modificación del título; el “fragmento III” pasa a denominarse “Reencuentro” y el “fragmento IV” aparece ahora como “Mundo lejano”, produciéndose en ambos una modificación sustancial ya que en “Reencuentro” se suprimen los nueve versos iniciales y en “Mundo lejano” los ocho primeros.

Así llegamos a su sexto libro, *Extravío* (1991). Este poemario, como *Estupor final*, marca un punto de inflexión respecto a las publicaciones anteriores y posteriores, aunque hemos de tener en cuenta que ahonda en el camino de introspección más intimista que se había apuntado ya en *Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único*. Tras seis años de silencio ve la luz el poemario más largo -en cuanto a número de poemas- publicado hasta esa fecha por César Simón. La insistencia en la perspectiva de la pérdida se hace patente desde el título mismo del poemario y la recurrencia de la metáfora de la existencia extraviada implica, a su vez, su complementariedad

con otro elemento isotópico de la lírica simoniana, la búsqueda. Así pues, extravío y búsqueda se fusionan en este libro para intentar descifrar, una vez más, el misterio de la existencia consciente.

En este libro encontramos una división articulada en siete partes: “Elegías”, “Exteriores”, “Interiores”, “Dos fotografías”, “Al correr del tiempo”, “Con oscuro semblante” y “Dos discursos” que están compuestos, respectivamente, por tres, nueve, seis, dos, cinco, tres y dos poemas. Los títulos de todas estas secciones aúnan la búsqueda espiritual con el espacio material, recuerdan la simbiosis sujeto-espacio que ha aparecido a lo largo de todos los poemarios precedentes.

Al igual que en 1971 aparecían los dos primeros libros de César Simón, en 1997 se publican los dos últimos. *Templo sin dioses* (1997) es el séptimo y penúltimo libro publicado por César Simón -el último publicado en vida-, que recibió el IX Premio Internacional de Poesía Loewe (1996) y que fue publicado por la editorial Visor en 1997⁴. La referencia a la sacralidad de los espacios, al símbolo del santuario abandonado por los dioses se enuncia desde el título, al hombre cada vez más desnudo hecho cada vez más conciencia liga estrechamente esta poesía última a la prosa de sus diarios *Perros ahorcados* y *En nombre de nada* -publicados ambos en la editorial valenciana

⁴ Sus primeros libros fueron publicados en pequeñas editoriales de poesía y, posteriormente, todos fueron recogidos en el volumen de *Precisión de una sombra*, publicado por Hiperión, editorial donde más tarde también aparecerían *Extravío* y *El jardín* (1997). Así pues, de manera excepcional y debido al galardón poético, *Templo sin dioses* vio la luz en la editorial Visor. Como es sabido, Simón lamentó la errata aparecida en las páginas iniciales que modificaba el título del libro a *Templo de dioses*, con el consiguiente alejamiento de la propuesta de lectura marcada por el paratexto.

Pre-Textos en 1997 y 1998 respectivamente. El sujeto lírico se va adensando en un proceso constante de búsqueda de lo esencial que sugiere la presencia de un “algo” (Falcó, 2006a) o una “trascendencia” (Gallego, 2006b) encaminada hacia la desnudez última del conocimiento. Esta condensación del pensamiento poético se refleja a su vez en un adelgazamiento de la escritura que se continúa en *El jardín*, su última obra publicada. De este modo la intensidad de las sensaciones y de la escritura se constata en el abandono de los patrones extensos -a excepción de las dos primeras elegías, que son el punto de unión con la escritura precedente- para abrazar fórmulas expresivas mucho más breves que, si bien ahora se convierten en la tendencia mayoritaria, ya habían aparecido en *Pedregal* -en este sentido recordamos que el último poema que cerraba este primer libro se componía de cuatro versos.

En este libro llama la atención que, a diferencia de los libros precedentes, no aparece ningún título en las diversas secciones que lo conforman. Se establece una separación de acuerdo exclusivamente con la numeración romana -I, II, III, IV, V- que, en cambio, en *El jardín* se compagina de nuevo con la presencia de epígrafes. Así, en su última publicación, encontramos también cinco partes identificadas con la numeración romana y acompañadas del correspondiente título: “Una noche en vela”, “Al alba”, “Intermedio”, “Cosmológicas”, “El jardín”. Siguiendo las pautas de los libros precedentes, las partes más abundantes son la primera y la última; pero, a diferencia de todas las publicaciones anteriores, sólo *El jardín* se inicia con una composición preliminar sin título.

I.2.- CÉSAR SIMÓN Y EL CANON GENERACIONAL

Como acabamos de indicar, las publicaciones simonianas abarcan un arco temporal entre 1971 y 1998, es decir, desde la coincidencia en la publicación de sus dos primeros poemarios - *Pedregal y Erosión*- a la aparición póstuma de su último diario - *En nombre de nada*. Concretamente en el caso de la obra lírica, las fechas van de 1971 a 1997, ya que su último poemario -*El jardín*- apareció póstumo por muy pocos días, a pesar de los esfuerzos realizados por Jenaro Talens y la editorial Hiperión para que el volumen llegase a manos de César Simón antes de su muerte.

Dada la escasa resonancia que obtuvieron sus primeras publicaciones, es necesario comenzar analizando los factores que motivaron la casi total ausencia de comentarios críticos sobre su obra; así como la situación que ha ocupado la misma en el panorama general de la poesía española del último tercio del siglo XX. Esta recepción inicial es determinante ya que va a convertirse en un modelo, puesto que sus poemarios posteriores también pasarán inadvertidos para la “inmensa mayoría”, transformando el desconocimiento inicial en un olvido casi sistemático. Este hecho no deja de ser paradójico si tenemos en cuenta que todos sus libros de poemas han aparecido en dos de las editoriales más prestigiosas de poesía española contemporánea, como son Hiperión y Visor.

En primer lugar debemos señalar que la mayoría de sus libros tuvieron eco en las principales publicaciones periódicas de la Comunidad Valenciana, si bien destaca el diario *Las*

Provincias donde César Simón era colaborador asiduo. Desde sus páginas escribieron artículos José Luis Aguirre, M^a Ángeles Arazo, Ricardo Ballester, Joaquín Calomarde, Pedro J. de la Peña, José Romera o Jaime Siles⁵. También aparecieron reseñas de sus obras -aunque en menor cantidad- en otros periódicos de ámbito local como *La Hoja del Lunes* o *Levante-EMV*. La recepción de su poesía, sin embargo, tendrá una mayor incidencia en las revistas literarias *Ínsula*, *Renacimiento*, *El Urogallo*, *El Ciervo*, *La nueva España* o *Abalorio*, donde se publicaron las reseñas de críticos señalados como José Olivio Jiménez, Miguel Casado, José Luis García Martín o Víctor García de la Concha.

Tal y como se deduce de la enumeración de los nombres de periodistas, críticos y literatos, la presencia inicial de la obra simoniana tuvo una buena acogida aunque ésta se circunscribía básicamente a la ciudad de Valencia y, en especial, a las editoriales y revistas de ámbito universitario. Este primer momento explicaría su posición periférica respecto al panorama literario de la poesía española pero, al mismo tiempo, también la posición central que la obra de César Simón ocuparía en el ámbito más restringido de la poesía valenciana. Esta situación inicial se mantuvo prácticamente a lo largo de toda su vida literaria y sólo se ha visto progresivamente modificada a finales de los años 90, dado el magisterio que su obra y su persona tuvieron sobre algunos de los jóvenes poetas valencianos más relevantes de esta última década en la poesía española. Esta

⁵ Es interesante notar que algunos de los articulistas tuvieron una relación muy próxima respecto a César Simón, ya que fueron alumnos o compañeros de universidad.

recepción tiene también sus ventajas ya que permite que la obra se desarrolle en plena libertad al saberse desligada de las obligaciones estéticas que imponen modas, grupos y cánones. La conciencia de la propia marginalidad es asumida por el poeta, como demuestran sus palabras a José Luis Falcó en la temprana entrevista que le concedió en 1983:

He sido, y creo que soy, un poeta de aledaños, de senderos y de espacios vacíos. Merodeo por los pueblos sin entrar en ellos. El ágora no se ha hecho para mí (en Falcó, 1983:6).

Este alejamiento voluntario, ese autodefinirse como un “poeta de aledaños”, es ampliamente desarrollado en la última entrevista, concedida por el autor a Ángela E. Palacios para *Macondo*⁶. El primer número de la revista nació bajo los augurios del poeta quien, habiendo sido profesor de Teoría de la Literatura, conversó sobre los factores que podían condicionar en un determinado momento histórico la recepción de una obra literaria aunque, en este caso, se trataba de su propia producción poética y en consecuencia era más difícil mantener una perspectiva distanciada al respecto:

El principal motivo es el hecho de que a mí se me pasó un poco el tiempo porque creí que lo tenía ilimitadamente abierto. Además era difícil en aquel momento -me refiero a los años cincuenta y sesenta- publicar poesía. Hoy en día

⁶ Revista literaria de la Facultat de Filologia de Valencia que veía la luz por primera vez en 1997.

hay más apoyos institucionales. Cuando publico mi primer y segundo libro -que aparecieron casi simultáneamente- estamos ya en los primeros setenta. Y, claro, hasta cierto punto yo había perdido el tren generacional. Los libros de los poetas de la generación siguiente ya se habían dado a conocer, mientras que algunos poetas de mi generación ya habían dejado de escribir, como Jaime Gil de Biedma. A esto se añade el estar en Valencia, una ciudad de menor actividad cultural e intelectual que Barcelona o Madrid. Y todo eso influye porque en este país, cuando se hacen las listas de un grupo o de una generación, por pereza o por rutina ya no se modifican. Y éstas son mis dificultades. Yo tampoco hice demasiado por superarlas. Entonces, no atribuyo el desconocimiento de mi obra a razones propiamente literarias, de contenido, sino de otro tipo, que entrarían más en la sociología de la literatura. Mi obra no es tan difícil ni tan marginal como para que no pueda ser entendida perfectamente (en Palacios, 1997:9).

La extensa cita de César Simón evidencia claramente la individualización de los factores que han situado su obra en tierra de nadie. Los factores intrínsecos de su personalidad poética que han contribuido a crear esta situación son fundamentalmente dos: la percepción ilimitada del tiempo y la escasa capacidad de autopromoción. El primero de ellos le condujo a la publicación tardía, provocando el desfase cronológico entre fecha de nacimiento y publicación de la primera obra que, aún hoy, sigue provocando dudas respecto a su inserción o no en la Generación del 50. El segundo de ellos

enlaza con los factores de orden sociológico, ya que le impidió el contacto necesario con el mundo literario, como afirmó en *Macondo*, al final de su trayectoria:

La verdad es que a mí lo que me gusta es escribir, pero, si no te promocionas o haces algo porque te promocionen en este país, te quedas en la cuneta. Hay que estar un poco en la brecha, no te puedes descuidar totalmente, porque al fin y al cabo escribes para que te lean (en Palacios, 1997:12).

Este factor interno muestra una fuerte conexión con el resto de factores externos que condujeron al distanciamiento de la obra lírica simoniana respecto de las poéticas más próximas. Entre los aspectos que propiciaron este destacan tres: la pertenencia a un espacio cultural periférico, la fecha de su primera publicación y su ausencia en las nóminas de su promoción poética.

La pertenencia a un ámbito cultural periférico -como era la ciudad de Valencia a finales de los años 60 y principios de los 70- condenaba a los autores a ocupar una posición también periférica en el panorama de la poesía española contemporánea. Guillermo Carnero indica claramente que esta situación de manifiesta desventaja con la que partía César Simón no le afectaba solamente a él y podía aplicarse a otros muchos poetas:

No creo que Valencia fuera hace treinta años un páramo más inhóspito que Orense o Zamora, y probablemente a todas las patrias chicas se les puede achacar lo que Cernuda observó en el poema sobre Góngora de *Como quien espera*

el alba: que todo escritor es un peregrino en su patria, y que sus conciudadanos prefieren esperar a que esté muerto para reconocer su mérito (2002:61).

En el caso de César Simón, por tanto, existían otros dos factores que resultarían cruciales para la creación de un espacio propio alejado de las poéticas contemporáneas: el desfase entre su fecha de nacimiento y la de su primera publicación y la exclusión de su obra de las selecciones poéticas nacionales. Ambos factores están fuertemente imbricados, puesto que el desfase entre la fecha de nacimiento de César Simón -1932- y la de su primera publicación -1971- ha generado un interrogante permanente: dónde se ubica la obra de este poeta. Esta situación “flotante” ha motivado, a su vez, la exclusión de su obra de las diversas nóminas de las generaciones del 50 y del 70. Este punto se ha convertido en el nudo gordiano de las distintas aproximaciones que hasta el momento se han hecho de la obra simoniana, puesto que el poder ejercido por el canon establecido sobre los autores y sus grupos de pertenencia no pasa inadvertido para críticos, estudiosos y antólogos. En este sentido resulta significativo el silencio que se cierne sobre la producción de César Simón en una de las obras de referencia de la literatura española, *Historia y crítica de la literatura española*, dirigida por el filólogo hispanista Francisco Rico. Los volúmenes octavo y noveno se dedican por completo a la literatura contemporánea y en ninguno de ellos -bien sea en las introducciones de Joaquín Marco y José Luis García Martín, bien sea en los numerosos artículos- se hace referencia a la obra lírica o narrativa de César

Simón, a excepción de referencias exclusivamente bibliográficas. A este silencio, tan esencial en la formación y en la recepción de la lírica simoniana, es al que aluden las acertadas palabras de José Carlos Mainer:

La historia de la literatura española del siglo XX registra muchas inmolaciones silenciosas y alguna la hemos visto ya, siempre a la sombra poderosa de algún triunfo (1998:297).

Sus palabras se hacen eco de un problema constante al que se han enfrentado los estudiosos de la literatura española actual a la hora de trazar las líneas paralelas que dibujan los distintos mundos literarios; así como de las dificultades de los lectores para vislumbrar las numerosas relaciones literarias con las que la escritura va tejiendo dialécticamente su propia historia. Si bien la complejidad y multiplicidad artística es reconocida como axioma de la creación estética, la actitud general adoptada en el caso de la lírica española contemporánea -sea ésta en aras de la metodología y la pedagogía o del marketing como individualizan, respectivamente, V. García de la Concha (1992) y J. Talens (1992)- ha sido taxonómica. Este principio de clasificación, heredero de las expectativas científicas nacidas con el positivismo decimonónico, ha sumido la literatura, y en concreto la poesía, en una dinámica de concentración selectiva. Así pues, como si la lírica se hubiese sumergido en las aguas del olvido, sólo ha quedado de ella la rememoración de los puntos de fuga desde donde se ha

modificado la trayectoria natural de la riqueza poética. Esta reducción, como no podía ser de otra manera, ha simplificado la tendencia natural de la lírica y la ha reducido a marbetes clasificadores que han significado, a su vez, la exclusión del Parnaso de muchos poetas. En este sentido, las palabras de Luis García Jambrina al tratar la *Generación de los 50* podrían aplicarse a todo momento literario ya que, como acertadamente señala:

Aquello de debiera ser sólo un marco cronológico o una referencia contextual ha acabado convirtiéndose en una *marca* de fábrica o estilo, en una etiqueta reductora y simplificadora y en un signo de falsa identidad, ya que los que la llevan han de ser sometidos a un proceso de homogeneización, mientras que los que no la llevan parecen no existir, pues apenas figuran en las antologías o en los manuales, o se encuentran, literalmente, fuera del mercado central, reducidos a circuitos periféricos, autonómicos o locales (1992:7).

Esta situación concreta es a la que se enfrenta el lector cuando se acerca a la obra de César Simón. Como ya hemos aludido a lo largo de estas páginas, su primer poemario vio la luz en el año 1971, cuando el poeta contaba 39 años. Este hecho, aparentemente intrascendente, se convierte en un obstáculo insalvable para la ubicación de la lírica simoniana en el panorama de la poesía española contemporánea. Si bien en la mayoría de los escritores encontramos una concordancia entre ambos factores, en el caso de César Simón, por el contrario,

estos dos aspectos generan una situación irreconciliable. Si tenemos en cuenta su fecha de nacimiento -1932-, debería considerarse sin lugar a dudas como un poeta de la denominada *Segunda generación poética de postguerra*, puesto que en la propuesta realizada por Carlos Bousoño se incluyen en ésta a los poetas nacidos entre 1924 y 1938. En cambio, si tenemos en cuenta la aparición de su primer libro -1971-, debería considerarse como un poeta perteneciente a la *Generación del 70* o de los *Novísimos*, puesto que muchos de los poetas pertenecientes a la *Generación del 50* ya tenían en su haber distintas publicaciones -José Ángel Valente, Ángel González, Claudio Rodríguez- o incluso habían dejado de publicar -caso de Jaime Gil de Biedma-; mientras que a finales de los 60 ya habían aparecido algunos de los hitos que marcarían el nacimiento de una nueva percepción estética -*Arde el mar* y *La muerte en Beverly Hills* de Pere Gimferrer veían la luz, respectivamente, en 1966 y 1969; *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero, se anunciaba en 1967. Por lo tanto, nos encontramos ante la obra de un poeta cuya estética muestra ciertas convergencias con las poéticas de los escritores del medio siglo -debido tanto a las coincidencias históricas y vitales como a las semejanzas de formación-, pero cuyas primeras publicaciones aparecen tardíamente, solapándose temporalmente con la estética de los *Novísimos*.

Esta posición lo sitúa en una frontera invisible, provocando su inclusión o exclusión en las recopilaciones recientes que se han efectuado de los poetas del 50 en función de la variabilidad de los criterios empleados por los antólogos.

Así, Pedro Provencio lo incluye en su antología -si bien lo califica de “inclasificable”-, dado que presenta similitudes con las poéticas de otros autores del 50, pero también diferencias:

César Simón tiene la suerte de haber pasado inadvertido mientras se elaboraban las listas de turno, y de verse ahora considerado, gracias a su obra, por lo menos al mismo nivel que otros poetas de trabajosa promoción autopersonal (1988:203).

En cambio, Prieto de Paula lo excluye atendiendo a los criterios cronológico y de publicación, puesto que se atiene a los autores con obra publicada entre los años 50 y 60. Justifica su elección en los siguientes términos:

Esta acotación, convencional como otras, permite reducir los peligros de dispersión excesiva, que a la postre haría de la presente compilación una yuxtaposición indiscriminada de poetas y poemas; pero desaconseja la inclusión de autores de calidad contrastada -un ejemplo entre varios: César Simón, cuyo primer libro se publica en 1970 (1995:67).

De la misma manera que anteriormente hacíamos referencia a la mayor atención dedicada desde la prensa valenciana a la obra de César Simón; también en el mundo de las antologías -de gran influencia en el panorama poético español de la segunda mitad del siglo XX- ha existido una diferencia fundamental entre las de ámbito estatal y las de

ámbito local. Mientras que en aquellas la inclusión o exclusión de César Simón siempre ha sido una cuestión a dilucidar -dado el retraso en sus primeras publicaciones-; en las segundas siempre se ha optado por su inclusión directa.

Ahora bien, tampoco en estos casos -nos referimos a las compilaciones de R. Bellveser (1975) y J. L. Falcó (1985)- se ha clarificado excesivamente su posición en el marco de la poesía contemporánea. En *Un siglo de poesía en Valencia*, Bellveser recurre a la división por grupos en función de la pertenencia de los poetas a revistas o iniciativas editoriales. Por ello, incluye a César Simón en el “grupo Hontanar” junto a poetas más jóvenes y de estética divergente como J. Talens o Pedro J. de la Peña; alejándolo en cambio de sus compañeros de promoción que, como en el caso de Francisco Brines, se halla incluido en el grupo de *La caña gris*. César Simón, según Bellveser, se encuentra más cercano a los poetas del 70. En cambio, J.L. Falcó manifiesta una posición más comprometida al considerar que “por su edad pertenecería a la generación del 60”; sin embargo, esta primera afirmación es matizada a continuación al considerar que:

Tal vez por la fecha tardía de sus primeras entregas y también debido a características personales de su mundo poético, no puede adscribirse su poesía de manera plena ni a su generación cronológica ni a la de los poetas del 70 (1985:18).

Pero esta disparidad de criterios no sólo aparece en las propuestas de clasificación de los distintos estudiosos como fruto de la diferencia de criterios asumida, sino que, de forma significativa, llegamos a encontrarla en la propuesta de un mismo crítico. En este caso hacemos referencia a las palabras de García Martín, porque justamente cita a César Simón:

Ningún poeta resultaría marginado de acuerdo con la clasificación por décadas: todos han comenzado a publicar en una u otra. César Simón no se estudiaría entre los “poetas de los cincuenta”, sino entre los “poetas de los setenta”, sin que ello supusiera confusión ninguna: el estudioso debería analizar la posible estética común de esos poetas y las estéticas marginales, lo que los une y lo que los separa (1992:9).

La posición de García Martín parece clara, pues toma como referencia el criterio de publicación, pero tan sólo unas líneas más abajo, en el mismo artículo leemos:

Los mismos poetas que antes clasificábamos por décadas, quedarían agrupados de esta otra manera, si tenemos en cuenta el criterio generacional: [...]; nacidos entre 1924 y 1938 -Ángel González, Claudio Rodríguez- (1992:9).

Como se deduce de su argumentación, García Martín presupone una coincidencia entre la clasificación por décadas y las fechas de nacimiento, factores que, como ya hemos comentado anteriormente, no son coincidentes en el caso de la

producción simoniana. En este sentido Miguel Casado, haciendo referencia a las dos fases que diferencia en el método generacional -fase delimitadora y fase simplificadora- y aludiendo a César Simón, M^a Victoria Atencia, Antonio Gamoneda y Vicente Núñez, apunta:

Una de las limitaciones más llamativas de este sistema es el desplazamiento forzoso de los poetas “tardíos”, ya lo sean por un peculiar modo de irse configurando su obra o por razones externas: César Simón no publica libros hasta 1970 y no obtiene relativa difusión hasta 1984 [...]. Cuando cuaja la obra de estos poetas, el *corpus* está ya establecido y se muestra impermeable; ya puede luego algún sector de la crítica ocuparse del autor olvidado o agotar el público sus libros: nunca será repescado ni abandonará su condición de *marginal*, por mucho que ésta no se corresponda con el valor de sus versos ni con su inserción real en la poesía española (1990:28).

Su trabajo de revisión está encaminado a observar los cambios que, realmente, introdujeron los poetas canónicos del 50; así como a indicar la función de lo que denomina “poéticas independientes”:

Y recae el mayor interés por varias razones: por simple compensación, pues el esquema impuesto de lectura ha hecho que apenas nadie se ocupara de ellas; porque la mayoría -ya se habló de los “poetas tardíos”- permanecen vivas, en plena evolución y con enorme capacidad para

influir sobre el resto de la poesía contemporánea; y, sobre todo, por sí mismas, por las aportaciones que suponen, que - de ser tenidas en cuenta- pueden cambiar los conceptos de nuestra historia literaria (1990:36).

Esta aproximación revisionista de Casado la consideramos fundamental a la hora de acercarnos, en nuestro caso concreto, a la obra de César Simón, puesto que con gran acierto indica un sencillo y necesario cambio de perspectiva crítica:

No sustituir nombres, sino algo más sencillo y productivo: *cambiar las formas de atención*. Poner al margen los escalafones y las categorías históricas, reencontrarse con los problemas de estos autores. Sin mediaciones impuestas, liberándose el enorme colchón de tópicos que sin fundamentos apenas han ido acumulándose, acercarse a los libros, abrir la puerta a la crítica textual: simplemente leer y relatar esa lectura, con los ojos abiertos (1990:37).

Este cambio en la forma de atención reclamado por Casado lo observamos en el discurso de Jaime Siles pronunciado el 1 de junio de 2000, con motivo de su entrada en la Real Academia de Cultura Valenciana. Su exposición supone una de las aproximaciones más extensas al tratamiento de la cuestión inapelable: el análisis de la obra simoniana, al margen de su inclusión o exclusión en un determinado grupo o generación literaria. Así, en las primeras páginas leemos:

César fue un elegíaco lúcido que hizo una escritura tan existencial como consciente; que acuñó una poética “refractaria a las codificaciones” y que, por ello y por las características de su persona y de su obra, pudo permanecer no ya *inclasificable* sino fuera y al margen de todo grupo o “generación”. Hay quien sin “generación” no existe; a César le sucede todo lo contrario: si algo le sobra, si algo no necesita, es pertenecer a una de ellas (2000:10).

Precisamente ha sido la particularidad de su poética una de las razones por la que se le ha considerado como un “poeta periférico”⁷. A pesar de la categórica afirmación de J. Siles sobre la entidad autónoma de la obra simoniana, no se resiste a incluirlo dentro del “grupo poético del 50”, al tener en cuenta las consideraciones que el propio César Simón mencionaba en la entrevista concedida a J.L. Falcó:

César Simón ordena lo que lo une -y lo que lo separa- a su generación, y lo que lo une -y lo separa también- de la generación posterior (2000:13).

El empleo del término “su generación” por parte de J. Siles evidencia la conexión que establece entre César Simón y los poetas del medio siglo, conexión que ya habían indicado anteriormente José Olivio Jiménez y Josep M^a Sala Vallaura. J.O. Jiménez, en el primer ensayo de su clásico *Diez años de poesía española*, traza las líneas y los nombres de los poetas que

⁷ Recordamos aquí la referencia que hacíamos anteriormente a los factores de carácter interno que habían generado esta situación.

han sido considerados miembros canónicos de la *Segunda generación de postguerra* a lo largo de las antologías de Castellet (1960), Ribes (1963) o Batlló (1968), pero con su afán revisionista argumenta:

Muchos nombres más complementarían, algunos con suficiente relieve, este sintético cuadro de la hora poética de ahora: el argentino Marcos Ricardo Barnatán [...], los canarios Manuel Padorno, Lázaro Santana, Jorge Rodríguez Padrón y Justo Jorge Padrón; y los valencianos Ricardo Defarges, Jenaro Talens, César Simón y Pedro J. de la Peña (1972:30).

A esta perspectiva de multiplicidad es a la que se suma Sala Valldaura cuando, en su intento por relativizar el corsé que ha supuesto para la lírica española contemporánea la rígida periodización generacional y la sucesión de antologías, considera la visión dada por C. Simón de su generación como la “excepción excepcional” y apunta que se trata de:

Un autor que se da a conocer en 1971, con *Erosión*, y que solo podría figurar entre los benjamines del grupo (1993:43).

Así pues, de la ambigüedad primera de la crítica, hemos pasado a un segundo momento donde la poética de César Simón se considera dentro de los parámetros que definen la estética del

50 porque, como bien indicaba Sala Valldaura en su revelador estudio, es necesario dirigir las reflexiones críticas por dos vías:

Una, por el camino de desentrañar el mayor número posible de afinidades históricas, ideológicas, estéticas...; otra, por las sendas de lo singular, estableciendo a cada regla sus excepciones (1993:43).

En este sentido, consideramos que la singularidad de la propuesta poética de un autor -en este caso concreto, de César Simón-, no debe considerarse como justificación para que su obra sea excluida de los estudios llevados a cabo por la crítica académica o por los antólogos (Gallego, 2006b). Su alejamiento de las propuestas estéticas dominantes del Grupo del 50 no impide la conexión profunda de los distintos universos poéticos, puesto que todos los autores de esta generación han compartido una temporalidad histórica que los ha unido, si bien cada uno de ellos presenta una cosmovisión única. Por tanto, es necesario mantener la unicidad dentro de la pluralidad como factor de riqueza cultural, estética y poética, de modo que ciertos rasgos de la poética simoniana serán únicos y, en consecuencia, divergentes respecto a las poéticas contemporáneas, mientras que otros pertenecerán al patrimonio común de la estética del 50. Incluso el mismo César Simón, en la entrevista publicada en *Quervo*, manifestaba sus puntos bien de conexión, bien de distanciamiento respecto a los poetas del 50 y los poetas del 70. Refiriéndose a la generación del 50 argumentaba:

Comparto con ella la concepción del poema como experiencia emocional y un sentido nada coloquial ni realista del lenguaje. [...] Con mi generación comparto una idea del poema como experiencia interior de lo exterior, a través de un lenguaje transfigurado y más o menos simbólico (en Falcó, 1983b:5).

Aunque también reconocía que:

De Cernuda y de mi generación me separa -aparte de su magnitud- mi desinterés por la perspectiva ética (en Falcó, 1983b:6).

Si bien, haciendo referencia a las tendencias poéticas de las nuevas promociones matizaba:

Con los más jóvenes me unen algunas cosas. Quizá la ironía y el distanciamiento, incluso la burla, mayores en ellos que en las promociones anteriores, [...] Pero me separo de ellos en mi concepto de lenguaje, de cuya insuficiencia soy consciente, pero sin proponérmela como objeto de poetización. No he explotado tampoco la vena culturalista, ni la marginación -porque yo no soy un marginado a la fuerza, sino alguien que se ha marginado por comodidad-, nada tampoco de las contradicciones entre literatura y poder, ni de la práctica de la literatura como exceso o como culpa, etc. (en Falcó, 1983b:5).

En esta breve poética enunciada por César Simón se evidencia que los puntos de conexión con la estética novísima quedan reducidos a algunas estrategias discursivas. De la misma manera en dicha entrevista recordaba que respecto a las propuestas de los poetas del 50 compartía no sólo la vertiente formal y estilística -como es el uso de un “lenguaje transfigurado y simbólico”-, sino también la concepción del poema -al tener una “idea del poema como experiencia interior de lo exterior”. Ahora bien, de ambas promociones lo separan otros aspectos que él mismo se encargó de identificar: de la del 50 por su humor y su perspectiva ética; de la del 70 por la ausencia de culturalismo, marginación, etc. En este estado de cosas es interesante recordar la reciente afirmación de Falcó (2006b) según la cual Simón “se sintió siempre un poeta de la generación del 50 -había nacido, aunque no lo pareciera, el mismo año que otro poeta valenciano de esa generación, Francisco Brines”. Abundan en dicha perspectiva las opiniones G. Carnero (2002) y A. Cabanilles (2003):

En cuanto al momento de aparecer en el mundo literario, no fue, desde luego, el más adecuado. Por su edad -César nació el mismo año que Francisco Brines- pertenecía a la generación del 50, y su poética lo confirma; pero su primer libro se imprimió en 1971, cuando ya llevaba unos años en danza la generación del 70. Tenía ante sí un dilema: o convertirse en el benjamín del 50, cuyos primeros libros habían aparecido entre 1952 y 1960, o forzar su poética y subirse en marcha al tren del 70; una situación en cierto modo similar a la de Juan Gil-Albert, que pertenecía por

edad a la generación del 27 pero no publicó libros de poesía hasta 1936. César, una vez más, desdeñó las conveniencias y atendió sólo a dejar oír su voz, tal como era, hasta que el paso y la criba del tiempo la pusieron en su lugar, ese lugar que a la larga siempre está reservado a la calidad y que nada tiene que ver con los ritos de puesta de largo (2002:62).

César Simón será un niño durante la guerra civil española. Esa circunstancia, el haber detentado el reino de la niñez en tiempo de ignominia es, como ha señalado Juan García Hortelano, la más fructífera incitación creativa, la más determinante para los literatos del medio siglo. Esa vivencia será la que fundamente su pertenencia a la generación poética del 50 (2003:49).

César Simón nunca consideró la inclusión en sus poemas de la vertiente biográfica y este hecho lo alejó, irremediadamente, de las líneas mayoritarias de las poéticas del medio siglo. Pero también afirmó en sus diarios que él era un “niño de la guerra”, reconociendo así el punto clave de unión y, por lo tanto, de conexión con las tendencias líricas de la poesía española de los años cincuenta:

De la calle, como entonces, suben hasta mí las voces de los niños y mozalbetes que juegan. Es lo mismo y no es lo mismo que entonces. Hoy visten de otro modo, gastan dinero y se alimentan bien. Los chavales de entonces -1942, 1943, 1944...- habíamos sido...los niños de la guerra. Yo había bajado de un pueblo de montaña a una ciudad costera,

que olía a desagües, cloacas y humedades (Simón, 1997a:39).

Aceptar la integración de César Simón en la nómina de la Generación del 50 supondría, en primer lugar, la modificación del canon poético dominante que, a pesar de su tendencia inmovilista, debería mostrarse permeable ante las revisiones posteriores de los estudios literarios; en segundo lugar, el estudio en profundidad de la desconocida obra poética simoniana. Este análisis es necesario si queremos recuperar la obra de César Simón para darle el espacio que consideramos que le corresponde por su calidad estética dentro del canon literario de la poesía española de la segunda mitad del siglo XX y cuya relación él mismo apuntaba en el número monográfico de *El urogallo* donde se planteó por primera vez la necesidad de una revisión del canon imperante, formulándose cuatro preguntas sobre el “Grupo Poético del 50” que se relacionaron con los siguientes epígrafes: existencia, vinculación, ruptura e influencias⁸. El cuestionario incluyó las respuestas de algunos de los poetas canónicamente incluidos en la mayoría de las antologías de grupo, así como de los que generalmente habían permanecido marginados en tal tipo de promociones. En este

⁸ Las preguntas correspondientes a los epígrafes son: 1.- Existencia: ¿Acepta usted la existencia de un “grupo poético del 50”? ¿Qué vinculación cree que puede tener con ese grupo? ¿Se siente marginado con respecto a él, y, en caso afirmativo, cómo ha visto esa marginación?; 2.- Vinculación: ¿Encuentra algún denominador común entre su poesía y la de los pertenecientes al *grupo del 50*?; 3.- Ruptura: ¿Considera su obra como una ruptura con la poesía que se venía haciendo en España o, en cualquier caso, qué tipo de relación tenía su poesía con la anterior generación?; 4.- Influencias: ¿Estima usted que su poesía ha influido en movimientos poéticos posteriores?

número encontramos los nombres de Antonio Gamoneda, Ángel Crespo, José Manuel Caballero Bonald, Francisco Brines, José M^a Valverde, José Agustín Goytisolo, María Victoria Atencia, Manuel Padorno y César Simón.

Las respuestas de César Simón respecto a las cuestiones planteadas son de enorme interés porque nos indican una particular concepción en torno a su vinculación y marginación respecto a la *Generación del 50*. Por otra parte, no debemos olvidar que estas ideas ya se apuntaban claramente en la primera entrevista concedida por el poeta a la revista valenciana *Quervo*, donde César Simón aclaraba la existencia de un grupo poético del 50 y, al mismo tiempo, su exclusión respecto a éste:

Creo que sí. Son los poetas niños durante la guerra civil y bachilleres durante la postguerra -bachilleres del *plan 38*-, dos periodos que imprimieron carácter. Se les reconoce algunos rasgos literarios comunes, sin perjuicio de su individualidad y posterior y personal evolución.

Yo no publico mi primer libro de versos hasta 1971, fecha en la que con Jenaro Talens y Pedro J. de la Peña creamos en Valencia *Hontanar*. Estos poetas del 70, junto con Carnero y Siles, valencianos y compañeros -más que influirme, propiamente, me interesaron y enriquecieron-, aunque por edad pertenezco al grupo anterior. Nací en 1932 y fui condiscípulo de Brines en la Universidad de Valencia. En mi formación ha contado Gil-Albert -y, por tanto, el 27-, al que conocí a su regreso del exilio, en 1947 -somos primos hermanos. Me siento relativamente marginado, aunque esa marginación resulta lógica si se tienen en cuenta los datos anteriores. No me importa demasiado ser adscrito o no a un

grupo; lo que me interesa es ser leído (en *El urogallo*, 1990:72).

Como indica el mismo César Simón, su relación con los poetas del 70 se debe más a vínculos de amistad y de trabajo compartido que no a influencias literarias. Considera que su vinculación estética está ligada a los poetas del 50, hecho que ya había indicado en situaciones precedentes y que, nuevamente, matiza en este cuestionario respecto a su vinculación con los poetas del medio siglo, haciendo hincapié tanto en los rasgos comunes como en las diferencias:

Rasgos comunes con algunos del 50 -quizás-: experiencia emocional -aunque yo la prefiera total, es decir, emocional e intelectual-, lenguaje que se pretende simbólico y riguroso acento meditativo e interiorizado... Diferencias: alguien ha dicho que mi poesía se desinteresa de la historicidad -y, por consiguiente, de cierta proyección ética- para centrarse en su relación directa con el ser, y en primer lugar con el propio bulto, en su extrañeza e inexplicabilidad. De ahí deriva la inclinación a “lo sagrado”, en palabras de un estudioso, aunque, según él también, llena de reserva y desconfianza. Hoy, para mí, sin embargo, esa desconfianza forma parte de lo sagrado. En cierto modo, soy un místico que no cree. Algunas de las diferencias con los de mi edad - y con los posteriores- quizás procedan de mi formación. Yo no cursé licenciatura en leyes, ni en románicas, sino en filosofía. Mis intereses y lecturas eran algo distintos a los habituales entre poetas (*El urogallo*, 1990:72).

El cambio de dirección que se apunta en este interesante monográfico está relacionado con el surgimiento a finales de los años 80 de un mayor número de propuestas en las que se intentará ampliar el hermetismo de las nóminas anteriores. En este sentido tanto desde una perspectiva de los estudios críticos, con los trabajos de Miguel Casado o Josep M^a Sala Valldaura; como desde una perspectiva antológica, con las selecciones de Pedro Provencio o Ángel L. Prieto de Paula, aparece una nueva tendencia crítica que recupera aquellos nombres que habían permanecido al margen de los estudios poéticos en los que se forjó progresivamente el canon de la Generación del 50 y al que Simón aludía sin tapujos y con inevitable tono irónico en un artículo de prensa del año 1985 titulado “Los placeres de la vida”:

El nuevo cónsul de la poesía nos explica sus métodos selectivos: se les envían unas listas a diferentes críticos, para que éstos sin firmarlas, indiquen con cruces un número determinado de nombres. Si uno de los de la lista reúne más de cuatro cruces, tiene derecho a figurar en el quién es quién que se prepara. “Yo no tengo derecho a omitir por mi cuenta a nadie”, comentaba nuestro seleccionador nacional. “Por ejemplo, a ti, Simón, unos pueden decir que eres bueno; otros, que mediocre, a lo mejor, porque no te han leído. Pero si reúnes cuatro cruces y has publicado libros y obtenido un premio, figurarás, digan los demás lo que digan”. Total, que lo que dicen por ahí es que soy un mediocre, he sacado en conclusión, tras la verborrea del promotor, quien, por cierto, no ha tomado en toda la noche más que leche. Me he

aburrido y sólo he sacado en limpio que somos en España más de cuatrocientos poetas los que reunimos las condiciones adecuadas (Cabanilles, 2004a:508).

Dejando a un lado “cónsules de la poesía” y “seleccionadores nacionales”, frente a las propuestas moderadas de los años 80 asistimos en los años 90 a un cambio progresivo de actitud donde se generaliza una tendencia revisionista más radical que aboga por un cambio, tanto en la lectura como en el estudio de las diversas poéticas que vieron la luz a partir de los años 50. Esta nueva actitud se propició desde la mayor flexibilidad de los parámetros generacionales, permitiendo la aparición en el estrado de numerosas propuestas poéticas que habían quedado apartadas de las líneas mayoritarias. En este sentido, el número monográfico que la revista *El urogallo* dedicó a los poetas del 50 fue fundamental para aportar nuevos caminos hacia el estudio de las poéticas olvidadas de esta generación. La línea de los artículos que aparecieron en el cuaderno interior de la revista está marcada desde el título mismo: “Poetas del 50. Una revisión”⁹. Esta nueva tendencia a la ampliación de las nóminas y, en consecuencia, a la ampliación de los poetas estudiados por la crítica se inició con el

⁹ En este cuaderno monográfico aparecieron los siguientes artículos: “Una revisión imprescindible” de José Antonio Gabriel y Galán; “Para un cambio en las formas de atención” de Miguel Casado; “Otra lectura quince años después” de Jorge Rodríguez Padrón; “En torno a una promoción” de Milagros Polo; “La voz de los otros” de Juan Carlos Suñen. A ellos hay que sumarle la encuesta “Ser o no ser del 50” dirigida a: Antonio Gamoneda, Ángel Crespo, José Manuel Caballero Bonald, Francisco Brines, José M^a Valverde, José Agustín Goytisolo, María Victoria Atencia, Manuel Padorno y César Simón.

volumen de J. O. Jiménez a principios de los años 70, siendo retomada después por Pedro Provencio o Josep M^a. Sala Valladura a finales de los 80 y principios de los 90.

En el caso de Provencio, y dado el perfil antológico de la actividad crítica en la lírica española del siglo XX, conviene destacar su obra *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50* (1988), puesto que en ella se incluía abiertamente la propuesta de César Simón, si bien paralelamente se insistía en su independencia y en su difícil clasificación:

Esa postura intelectual difícilmente clasificable resulta especialmente visible en poetas que no encajan bien en ningún inventario generacional como Vázquez Montalbán, Ullán o incluso Félix Grande (1988:204).

De la misma manera que lo incluía en escena, Provencio concluye su presentación del autor con unas palabras que manifiestan tanto la calidad cuanto la independencia de la lírica simoniana:

Vaya hacia donde vaya la poética de Simón, al menos parece partir de una sólida plataforma: una contextura teórica incisiva y refractaria a las codificaciones (1988: 205).

Este cambio en el criterio de los antólogos se ha mantenido en posteriores estudios antológicos. A este respecto destaca el caso de Ángel L. Prieto de Paula quien, en su

volumen *Poetas españoles de los cincuenta. Estudio y antología* (1995), hace referencia a la variedad de los criterios posibles para determinar la configuración de un volumen de estas características, dada la multiplicidad de estilos. A pesar de reconocer la importancia de determinados poetas que deja fuera de sus páginas, se decanta por el criterio tradicional de la fecha de publicación, es decir, el cronológico, excluyendo así a César Simón, siempre después de haber argumentado su calidad lírica.

Como observamos a raíz de las diversas citas, bien se trate de la inclusión o bien de la exclusión de César Simón respecto de la Generación del 50, los diferentes antólogos abundan en la calidad de su obra lírica. Esta obligada toma de posición respecto a la nueva situación generada por las antologías supone un viraje importante en el rumbo de los estudios críticos. La primera exposición novedosa y exhaustiva de la crítica poética apareció en el volumen de Sala Valladura dedicado a la cuestión y titulado, significativamente, *Fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta* (1993). La amplitud de su mirada viene dictada por la necesidad de un estudio más profundo de la realidad de la poesía de posguerra así como por la perspectiva temporal que siempre concede el paso del tiempo, es decir, por la convergencia de la sincronía y la diacronía en el estudio de la poesía, tal y como auguraba Jakobson en su clásica obra *Lingüística y Poética*. Precisamente Sala Valladura recurre a la figura de César Simón para poner en entredicho las ideas que, hablando de “periodización, antologados y marginados”, él mismo había expuesto a lo largo del primer capítulo; sin olvidar la

calificación de “excepción excepcional” con la que define a esta figura atípica del panorama poético español del medio siglo.

Nuestra investigación, por lo tanto, se centrará ahora en el estudio de su obra lírica con el fin de dilucidar las claves de su pensamiento poético teniendo también en consideración si ha encontrado el favor de las generaciones más jóvenes de escritores. Estas cuestiones pondrán de manifiesto la importancia de la recuperación de las voces olvidadas de la lírica española contemporánea que han contribuido de forma decisiva a la creación del movimiento rizomático de la literatura, es decir, al establecimiento de las profundas redes de conexión estética y generacional necesarias para la renovación incesante de la materia literaria. Por ello, el paso del tiempo será fundamental para determinar qué obras son merecedoras de un espacio singular en el vasto panorama literario, como acertadamente apuntaban las palabras, ya mencionadas, de G. Carnero.

También será fundamental la labor de los estudiosos en la recuperación de aquellos autores y obras que, debido a circunstancias particulares -ajenas en muchos casos al devenir estético¹⁰-, han permanecido alejadas de las nóminas canónicas. En el caso de Simón no influyeron exclusivamente los criterios cronológicos, de publicación o de alejamiento de las líneas

¹⁰ Un caso emblemático ha sido la labor de autopromoción llevada a cabo por algunos poetas catalanes y certificada por J.M^a Castellet con las antologías *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)* y *Nueve novísimos poetas españoles (1970)*. Estos trabajos fueron claves para el desarrollo posterior de la poesía española contemporánea, como han indicado C. Riera (1988) y L. Bonet (1994) en sus rigurosos estudios sobre la Escuela de Barcelona, así como J.Talens (1992) en sus agudas referencias sobre la “eclosión publicitaria generacional” en torno a la creación del canon de la poesía de los años 70.

poéticas más sobresalientes; sino que fue de vital importancia el factor de la “pereza o comodidad”, ya que le apartó de la mínima autopromoción que todo escritor debe afrontar. Esta revisión supondrá, por lo tanto, la modificación del canon imperante, ardua tarea en un panorama literario acostumbrado a las clasificaciones férreas, cuando no sobreabundantes¹¹. En este sentido, también ha sido clave para la difusión de su obra la percepción que de ésta han tenido los poetas más jóvenes, entre los que cabe destacar -de nuevo en ámbito valenciano- a Carlos Marzal, Antonio Cabrera y, especialmente, Vicente Gallego (Falcó, 2006b); todos ellos premiados con importantes galardones como el Premio Internacional de Poesía Loewe -ganado respectivamente por Cabrera con *En la estación perpetua* (2000), Gallego, con *Santa deriva* (2002) y, por último, Marzal con *Fuera de mí* (2004), quien además también recibió en 2002 el Premio Nacional de la Crítica.

Por lo que respecta a la difusión de la lírica simoniana entre los poetas jóvenes, Vicente Gallego y Carlos Marzal han reconocido -en sendas entrevistas concedidas a la revista *Diáfora*, números 5 y 6 respectivamente- el magisterio que han obtenido por parte de los poetas del 50, en especial de Jaime Gil de Biedma, Francisco Brines y César Simón:

¹¹ Es curioso notar cómo la dinámica de la autopromoción ha generado la aparición de numerosos marbetes en la lírica española de la segunda mitad del siglo XX: generación del 50; promoción del 60; generación del 70; poesía de la experiencia, etc. Este elevado número de grupos difícilmente responde al concepto laxo de generación poética, puesto que los diez años que separan su aparición en el panorama poético no son suficientes para poder considerarlos movimientos totalmente diferenciados.

De alguna u otra forma, todos los que he leído han ido dejando sedimentos en la cabeza, construyendo ese poso llamado subconsciente, que tarde o temprano se manifiesta en la escritura de cualquier autor. Vamos, desde los clásicos como Quevedo, Leopardi, Bécquer, Luis Cernuda, a los poetas de las últimas generaciones, donde destacaría especialmente a Francisco Brines y César Simón (Gallego, 1998:5).

Ciertamente comparto los gustos de Vicente Gallego. Poetas como Biedma, Brines y Simón nos han dejado como enseñanzas fundamentales la precisión verbal de sus composiciones y la profundidad de pensamientos que en ellas transluce (Marzal en Pozo, 1998:5).

La profunda conexión que liga a estos poetas a la obra simoniana también tiene su reflejo en los ciclos de lecturas poéticas que ambos poetas organizan asiduamente en el Palau de la Música de Valencia¹², así como en los diversos artículos que han publicado en números monográficos que se han dedicado al análisis de la figura y la obra de César Simón -*Revista de literatura* (1978)¹³, *Quervo. Cuadernos de cultura* (1982)¹⁴,

¹² Entre octubre y diciembre de 1997 colaboraron con ellos María Beneyto y José Albi, organizando un ciclo titulado “Cuatro generaciones de poetas valencianos en el Palau”. El 27 de octubre, como representantes de la generación de los cincuenta, leyeron sus poemas Francisco Brines y César Simón (Cabanilles, 2000: 21).

¹³ Primer número publicado por la “Asociación Cultural de Filosofía” que se dividía en la sección de literatura -compuesta por Jesús Costa Ferrandis, Miguel Romaguera, Miguel Más y Alberto Gimeno- y en la sección de filosofía -formada por Joaquín Calomarde, Rosa M^a Rodríguez y José V. Selma. Es la primera ocasión en la que incluyen ensayos sobre la obra de Simón y una selección de sus poemas, además de un comentario de Juan Gil-Albert sobre *Erosión* fechado en el verano de 1970.

Abalorio (1996)¹⁵, *Quaderns* (2000)¹⁶, *La siesta del lobo* (2002), *El mono-gráfico* (2003)¹⁷, *Animal sospechoso* (2006)¹⁸. En este sentido ha destacado la labor de Antonio Cabrera, quien coordinó el número de homenaje al poeta en el monográfico de *La siesta del lobo*. Además, Cabrera se sumó públicamente al magisterio simoniano en sus declaraciones a la emisora de radiodifusión *Cadena Ser* (2000), cuando fue entrevistado con motivo de su premiado libro *En la estación perpetua* y donde afirmó que “la obra de César Simón formaba parte de sus libros de cabecera”.

La declarada influencia de la lírica simoniana en la obra de estos poetas (Gallego, 2006b) contrasta radicalmente con la idea que el mismo César Simón tenía acerca de la posible ascendencia de su obra en los poetas de las generaciones posteriores. De hecho, ante el cuestionario de cuatro preguntas sobre “Ser o no ser del 50”, que apareció en el número monográfico de *El urogallo*, César Simón respondía con otra pregunta a la que se le efectuaba desde la redacción acerca de su influencia en movimientos poéticos posteriores: “¿Cómo puedo pensar algo así, si apenas soy conocido? Ni aunque lo fuera” (Simón, 1990:73). Las indicaciones de escritores tan conocidos en el panorama actual de la poesía española acerca de la

¹⁴ Primer número monográfico coordinado por los poetas José Luis Falcó y José M^a Izquierdo. Es el primero dirigido por los poetas más jóvenes de aquel momento.

¹⁵ Número monográfico dirigido por el poeta Francisco Salinas.

¹⁶ Primer monográfico de carácter universitario dedicado a la figura de Simón. Los editores del número fueron Antònia Cabanilles, José Vte. Bañuls y Arcadio López-Casanova.

¹⁷ Número homenaje dirigido por el poeta y profesor Pedro J. de la Peña.

¹⁸ Hasta el momento es el último número monográfico dedicado a Simón y ha sido coordinado por Begoña Pozo.

profunda relación de su obra con la de César Simón cuestionan la percepción subjetiva y legítima apuntada por el poeta. Obviamente no podía prever ni imaginar la difusión alcanzada por su propia obra, tal y como lo atestigua la presencia de poetas muy jóvenes -Fernando Guirao, José Torres, Yasmina Galán, etc.- que lo siguen leyendo y considerando como uno de los nombres claves de su formación literaria.

Además, la nueva orientación de la crítica se ha visto reforzada en el caso de César Simón con la aparición de volúmenes de estudios monográficos en revistas y anejos universitarios, con las reediciones de algunas de sus obras más emblemáticas y, en tiempo reciente, con las selecciones antológicas de su obra lírica y periodística. La antología de título tan simoniano, *Palabras en la cumbre* (2002), es la propuesta de lectura que Claudia Simón hace de la obra de su padre, retomando un verso de Juan Gil-Albert que el mismo Simón recordaba en su semblanza de homenaje en el año 1996. Este cruce de versos, títulos e ideas pone de manifiesto la profunda influencia e intertextualidad que se encuentra en la base de todo el pensamiento y la obra de Simón. Pero lo decisivo de esta “buena selección” es, como apunta A. Cabanilles, que en ella se transparenta la calidad de todos y cada uno de sus poemas y, por tanto, se hace necesaria la edición de la obra completa de César Simón:

He vuelto a leer la antología y creo que tanto Claudia Simón como yo teníamos razón en nuestras propuestas de lectura. Su selección es muy buena y ofrece al lector un

camino seguro para adentrarse en la poesía simoniana. Pero también es necesaria la edición de la obra poética completa, una obra densa, profunda y misteriosa en la que no sobra nada, una obra que permite que nos extraviemos, una obra que nos enseña a vivir (2004a: 510).

Más recientemente ha sido publicada por la editorial sevillana Renacimiento la antología de Vicente Gallego que lleva por título *Una noche en vela* (2006) porque, como apunta Gallego en su prólogo, fue uno de los títulos que Simón barajó para su última entrega, que finalmente apareció bajo el título de *El jardín*. Gallego, embajador incansable de Simón en antologías recientes como la de Visor, recoge el testigo de la antología claudiana *Palabras en la cumbre* y hace otra interesante propuesta a un público -quizás- más amplio. Su prólogo -“César Simón: una fiebre sin temperatura”- incide de nuevo en el desconocimiento de la obra al cual hemos apuntado a lo largo de las páginas anteriores y, por ello, hacemos nuestras también sus palabras:

Nacido en Valencia, en 1932, César Simón publica su primer libro de poemas, “Pedregal”, en 1970, con 38 años, y lo hace además en una colección de alcance minoritario, circunstancias que, junto a una insobornable singularidad que dificulta sobremanera su encasillamiento, lo dejan fuera tanto de las antologías de la generación del 50, a la que pertenece por edad, como de las que recogen la obra de los poetas del 70, a cuyo grupo podría adscribirse por fecha de publicación. Sólo a partir de 1984 -año en que la editorial

Hiperión reúne su obra hasta ese momento con el título *Precisión de una sombra*-, comienza a conocerse algo mejor en toda España, cuando en Valencia ya era admirado y respetado por todos como un auténtico maestro. Sin embargo, gran parte de nuestra crítica literaria y de nuestros antólogos prefirieron seguir ignorándolo. Que su nombre no figure en las primeras nóminas de su generación, dadas las circunstancias que acabo de exponer, es comprensible; que se le siga ninguneando en las antologías que han aparecido últimamente resulta mucho más difícil de justificar (2006b:9-10).

Es en esta línea de recuperación de la obra simoniana es en la que insertamos el presente estudio con la esperanza de contribuir a su mejor conocimiento y difusión porque, si somos fieles a la armonía de la vida de la que hablaba Séneca, hemos de obrar según la convergencia de palabras y hechos. En nuestro caso esta fidelidad se encuentra ligada inevitablemente a la obra de César Simón, a su visión del mundo y a las palabras con las que lo (re)escribe en sus poemas.

CAPÍTULO II

EXTERIORES:

POÉTICA DEL PAISAJE

II.0.- INTRODUCCIÓN

El análisis de la obra lírica simoniana ha sido dividido en dos capítulos por cuestiones metodológicas pero no hemos de perder de vista que bajo los rótulos de “poética del paisaje” (capítulo II) y “poética de la conciencia” (capítulo III) se manifiesta todo el espíritu del universo lírico simoniano. Ambos apartados confluyen en lo que desde los distintos acercamientos -más o menos teóricos- se ha llamado el “tema único” (Falcó, 2006b) y que, por más señas, aparecía como fragmento en la obra de Simón publicada en 1985. El universo lírico de César Simón, como apunta magníficamente Gallego en su reciente antología, gira en torno a un motivo central, a saber, el problema de la existencia, del ser en el mundo:

El motivo central de la poesía de César Simón, desde el primero hasta el último de sus versos, es el problema del ser en el mundo: estamos vivos, lo sabemos, y sabemos también que vamos a morir. A partir de esa conciencia trágica, la vida adquiere toda su belleza terrible y su misterio. Porque es lo único que conocemos, porque lo habremos de perder, el mundo cobra a los ojos del poeta el rango de lo sagrado, es un templo sin dioses, según reza uno de sus títulos más emblemáticos. La poesía de César Simón, de dicción ajustada, áspera casi, precisa en sus más abstrusas elucubraciones y poco amiga del adorno, suele despojarse de la anécdota -o reducirla a cuatro trazos- para concentrarse en lo que de verdad le interesa, que es auscultar la respiración honda de la carne, el latido solemne

del universo. Los extrarradios de las grandes ciudades, las casas vacías, las habitaciones solitarias y el desmonte soleado son sus escenarios preferidos, y allí reina siempre un clima de oscuras inminencias, una luz de revelación que nunca termina de manifestarse (2006b:10-11).

La impronta de esta preocupación filosófica se encuentra en toda la producción literaria de Simón, sin distinción de géneros y es, precisamente en ella, donde radica uno de sus elementos más originales y singulares. Poemas, diarios, artículos de prensa o novelas se encuentran transidos por esa percepción que todo lo aúna y que, como Eliot deseaba, es “lo que no cambia”. La filosofía y, más especialmente, la metafísica impregna un discurso literario que se afana por comprender las razones del ser en el mundo. Este “ser yo” -aquí y ahora- supone la presencia de un mundo, de unas circunstancias y, sobre todo, de una conciencia que es capaz no sólo de problematizar su existencia, sino la existencia *stricto sensu*. La omnipresencia del “tema único” es lo que va a caracterizar el universo simoniano como un espacio de unicidad, pero no de sistematicidad. Simón nunca se consideró filósofo y, de hecho, nunca se propuso la articulación de un sistema filosófico; ahora bien, este hecho no le impidió que su pasión por la filosofía aflorase en sus textos. En este caso habría que hacer mención especial a sus dos últimos diarios, *Perros ahorcados* y *En nombre de nada*, donde se sumerge en conceptos de larga tradición en el pensamiento occidental y oriental como la muerte -física y de la conciencia-, el vacío, la belleza, el mal, la nada, la música, el dolor, la

inmortalidad o el silencio. Las relaciones entre poesía y filosofía siempre han estado presentes en su obra, como también lo estuvieron en la de Miguel de Unamuno. Los escritos del vasco interesaron al poeta valenciano, que presenta ciertas filiaciones muy interesantes con el escritor noventayochista. En su clásico ensayo sobre Unamuno, el también filósofo Julián Marías apunta ciertas reflexiones muy válidas y perfectamente aplicables a la obra de Simón:

Se descubre una profunda unidad en toda la obra de Unamuno, tan dispersa. Una unidad que llega a ser -y así lo dice él mismo- monotonía. El tema de Unamuno es único. Por dondequiera que se abra un libro suyo, de cualquier género, se encuentra el mismo ámbito de pensamiento y de inquietudes, mucho más que en los escritores más congruentes y bien tratados. ¿Cuál es el modo en que se logra esa extremada unidad? Excluida la conexión sistemática de las afirmaciones, queda una posibilidad abierta: la reiteración. Y la repetición es, en efecto, la forma unificadora del pensamiento de Unamuno. Esta característica de su estilo no es en modo alguno casual [...]. Ni sistema, pues, ni aforismo, sino reiteración de momentos dispersos. Esta es la unidad dinámica y permanente del pensamiento de don Miguel de Unamuno (1997:43).

Así pues la reiteración se convierte, según Marías, en el factor determinante que permite establecer la unidad dinámica característica de la obra de Unamuno. Este concepto de repetición se establece como eje vertebrador del pensamiento y

del estilo unamuniano y, precisamente, si lo extrapolamos al ámbito de la teoría literaria nos hallamos ante uno de los principios básicos de construcción del texto poético: la isotopía discursiva. Este concepto, junto con el de *coupling* o emparejamiento, es uno de los modelos explicativos de la construcción recurrente del discurso poético más difundidos (Pozuelo, 1994). Tras la tesis de la función poética propuesta por Jakobson, la recurrencia se establece como eje del discurso lírico y se convierte en elemento fundamental a la hora de describirlo como un discurso recurrente ya que los paralelismos fónicos, gramaticales y semánticos adquieren rango constitutivo en la secuencia poética (Jakobson, 1973) y no permanecen como elementos exclusivamente formantes del nivel retórico. En aquellos mismos años Lotman (1970) ponía de manifiesto la importancia de la estructura textual y la vinculaba a una jerarquía interna de dependencias. En este contexto teórico se forjó la *Semántica estructural* de Greimas (1966), quien aplicando el concepto de isotopía a la lingüística dio lugar a que el texto se entendiese como un conjunto jerárquico de significaciones. Con ello la isotopía favorecía la coherencia semántica del discurso, por lo que a partir de este momento fue directamente relacionada con los conceptos de unidad, homogeneidad o conexión. El éxito del concepto acuñado por Greimas ha sido decisivo para los estudios poéticos puesto que la recurrencia tiene un valor informativo esencial en el discurso lírico y, como apunta Pozuelo:

La noción de isotopía también está planteada como el estudio de la coherencia discursiva, y aunque no nació para explicar exclusivamente los discursos literarios, sino todo tipo de discursos (incluso un sintagma puede contener una isotopía), se ha mostrado enormemente útil para el intento de una teoría del discurso poético como discurso recurrente (1994:206).

La versatilidad del concepto se amplía todavía más con la propuesta posterior de Rastier, quien propone como definición de isotopía “toda iteración de una unidad lingüística” (1976:110). Esta generalización le lleva a establecer diferencias entre las isotopías de contenido -clasemáticas y semiológicas- y las de la expresión -sintácticas, prosódicas y fonémicas. Los estudiosos posteriores han percibido que en su intento de establecer una estilística de las isotopías ha tenido, en primer lugar, un mayor peso el análisis de las isotopías de contenido y, en segundo lugar, se ha evidenciado la presencia de isotopías connotativas que remiten, claramente, al concepto de intertextualidad y ponen de manifiesto el “insoslayable papel de la lectura como inferencia y construcción de sentido” (Pozuelo, 1994:211).

Ahora, pues, nos hallamos en situación de insistir nuevamente en lo que hemos apuntado en diversas ocasiones a lo largo de esta tesis: la coherencia del universo textual simoniano, tanto en ámbito conceptual como estilístico. La homogeneidad de su discurso literario se verá reflejada en la recurrencia de determinados haces isotópicos que, a su vez,

desgranados en motivos, y dada su iteratividad, acabarán configurándose en los estilemas que caracterizarán de forma inequívoca la escritura de César Simón. El análisis pormenorizado de su obra poética va a ser el proceso que nos permita evidenciar la unicidad de su universo lírico.

Como ya hemos dicho, la lírica de Simón debería ser estudiada desde una perspectiva global, tal y como se presenta al lector. Ahora bien, las dificultades expositivas de esta opción son evidentes y, por lo tanto, hemos optado por una articulación separada de los dos grandes ejes constructivos del discurso simoniano. A esta exposición hemos de sumarle la perspectiva cronológica en el estudio de sus obras, lo que responde a un deseo de sistematicidad y agilidad en la recepción de la presente tesis doctoral. Conforme nos vayamos adentrando en la cosmovisión de César Simón se percibirá que también pueden establecerse conexiones entre los dos grandes apartados y entre los aspectos en ellos estudiados ya que, en numerosas ocasiones, nos encontramos ante motivos recurrentes tratados desde perspectivas diferentes.

En esta búsqueda en la que ahora nos sumergimos pueden sernos tremendamente útiles las palabras de Machado puestas en boca de Juan de Mairena cuando mencionaba que “la poesía es el reverso de la filosofía, el mundo visto, al fin, del derecho [...] Para ver del derecho hay que haber visto antes del revés. O viceversa”. Ver del derecho o ver del revés, a fin de cuentas, ver. En esta ocasión no nos interesa tanto el aspecto metafórico del texto machadiano -perfectamente aplicable en otros momentos del estudio- como el fenoménico: la posibilidad

de ver, de mirar, de contemplar. En numerosas ocasiones se ha definido la escritura de Simón como la de un “contemplativo”, puesto que en su lírica “Autorretrato” así se describía al personaje de sus versos. Este posicionamiento del sujeto lírico apunta hacia dos cuestiones importantes: la primera sería la relación de la contemplación con el pensamiento y con la construcción del mundo, alejándonos de este modo del mirar desinteresado que, de forma equívoca, se oculta en ocasiones tras el término (Ortega, 1966); la segunda la voluntad a veces notarial, pero siempre certera y ajustada, de descripción de un espacio en el que el sujeto convive con las cosas, con lo otro y que, como también apuntaba Ortega, es una única vía posible de superación de la tesis realista e idealista ya que “la verdad es la pura coexistencia de un yo con las cosas, de unas cosas ante el yo” (2003:149).

La interrelación que se establece entre la percepción del mundo -de las cosas- y el sujeto es clave para el desarrollo de la lírica simoniana, puesto que el espacio textual va a convertirse en trasunto único y privilegiado de su percepción a partir de conceptos como intuición y percepción. En este punto, obviamente, las resonancias del paisaje y sus conexiones con la problemática de la conciencia son evidentes, como establece Gallego:

Gran parte de la singularidad de esta poesía reside en la distancia desde la que se observa el devenir cotidiano, de modo que, cuando en los poemas nos encontramos con un protagonista que es trasunto literario del propio poeta, la sensación que nos produce este personaje es la de un

extranjero de sí mismo y del mundo, la de un notario de sus propias perplejidades. Pero muy a menudo el objeto del texto queda reducido a un mero espacio despoblado y a una conciencia impersonal que lo observa y lo registra: habitaciones vacías en las que acaba de desarrollarse el drama de la convivencia humana y donde los objetos adquieren de pronto toda su densidad de criaturas vivas, casas deshabitadas donde se escucha el corretear de una rata o el monótono compás de una gota de agua que cae a la cisterna, playas desiertas en las que la marea arrastra desperdicios, o el horizonte abierto de un paisaje montañoso de secano donde se alza un arco latino contra el desnudo azul. En la disposición apacible del universo, en la escena armoniosa del atardecer o de las primeras horas del alba, la conciencia que contempla es el verdadero problema, porque con ella aparecen las pasiones, las despedidas, las preguntas (2006b:12-13).

Hablar de intuición implica, en primer lugar, acercarnos a la obra filosófica de Bergson, autor admirado por Simón y que plantea ciertas reflexiones que podemos extender a su propuesta de escritura. En su *Introducción a la metafísica* (1903) Bergson considera la intuición como “la *simpatía* por la cual nos transportamos al interior de un objeto para coincidir con lo que tiene de único y por consiguiente de inexpresable” (1996:6) y establece que, como mínimo, hay una realidad que todos aprehendemos desde dentro por intuición: nuestra propia persona. Es ella la que percibe las percepciones que le llegan del mundo material y las transforma en recuerdo. De este modo

tiene lugar lo que Bergson identifica como “continuidad de fluencia” o “sucesión de estados” y que finalmente le permite la equiparación de la memoria con la conciencia: “conciencia significa memoria” (1996:8). Por tanto percepción, memoria y conciencia se encuentran interrelacionadas. Esta tríada es fundamental porque, como apunta Bachelard, otro filósofo del gusto simoniano, “la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (2000:9). Esta captación del hombre en su actualidad es fundamental para la fenomenología de la imaginación que pretende articular Bachelard a lo largo de su interesante estudio pero, lo que a nosotros nos interesa remarcar en estos momentos es la posibilidad de ampliarla y transportarla al mundo, al paisaje simoniano. La captación del momento que el sujeto poético realiza a lo largo de toda su obra genera un profundo lazo de conexión entre el espacio y el tiempo, convirtiendo al primero -en cuanto formante de la escritura- también en un creador de temporalidad (Lledó, 1999:108).

En segundo lugar, hablar de la capacidad de intuición y, en consecuencia, de percepción del mundo sensitivo, es imprescindible para poder acceder a la consciencia reflexiva, es decir, a la razón que supere el “velo de la ilusión” o “velo de Maya” de un mundo fenoménico y siempre cambiante (Schopenhauer, 2005:90). La interrelación de ambos conceptos es clave para la filosofía “de la voluntad y la representación” y para la poética de Simón, quien se declaró en alguna ocasión “schopenhaueriano confeso” y quien introdujo en su escritura estas referencias precisas a la filosofía hindú, como

recientemente también ha recordado Gallego (2006b:16). La relación entre el entendimiento y la razón, según la terminología del filósofo de Danzing, se muestra también en la jerarquía que atribuye a los diferentes sentidos en la segunda parte de su obra (2005:36-41), donde considera que la vista es de primer rango puesto que “su esfera es la más amplia y su receptividad la más refinada”; en cambio el oído y el tacto son de segundo rango mientras que el olfato y el gusto son “sentido inferiores”. Por ello establece que “la vista es el sentido del *entendimiento*, que intuye; el oído es el sentido de la *razón*, que piensa y percibe” (2005:38).

En el caso concreto de la lírica de Simón se mantiene esta jerarquía; si bien por ello no se entiende una mayor importancia según la categoría del sentido sino una mayor o menor recurrencia del mismo. El sujeto lírico que se construye a través de los textos lo hace mostrando una naturaleza, es decir, un paisaje, a través del cual comprenderse y comprendernos (Aramayo, 2005:23). En este sentido no debemos olvidar que la presencia de la naturaleza en la poesía moderna ha mantenido la capacidad de evocar la otredad y de manifestarse como signo de cultura¹⁹; pero también ha concebido ese otro como parte esencial del yo, como si se tratase de dos imágenes superpuestas que, justo en ese proceso de superposición, se complementan. En esta evolución -o revelación (Prete, 1986:15)- del paisaje fue clave la idea de la analogía propuesta por la poesía renovadora de Baudelaire. La fusión con el paisaje, de honda raíz romántica, iba más allá en su potencia sugeridora y el paisaje se adentraba

¹⁹ *Vid. op. cit.* Guillén (1998).

en un mundo cada vez más evocador, de fronteras menos rígidas. La fuerza evocadora del lenguaje poético y la revolución de los cánones líricos tradicionales por parte del simbolismo francés significaron un punto y aparte en la lírica europea (Friedrich, 1959). Esta revolución poética creó un paisaje literario que se articulaba desde unas descripciones supuestamente naturales pero que, a través de un poderoso vuelo imaginativo, llegaba a un paisaje ficticio sede de oposiciones y contrastes. Este paisaje renovado dentro del flujo de la continuidad (Curtius, 1948) nos abisma ahora ante la imagen de un espacio fragmentario (Talens, 2000) que busca la intervención activa en la realidad a través del lenguaje. Esta propuesta irrumpe con enorme fuerza a partir de la escritura romántica porque, como apunta Argullol:

Corresponde al hombre moderno la conciencia de habitar un mundo ilimitadamente fragmentado, tratando, como contrapartida, de percibir en cada fragmento una “ilusión de unidad” (1994:128).

Precisamente la expresión de “ilusión de unidad” con la que Argullol se refiere a la poética baudelariana es aplicable a la *weltanschauung* de Simón, donde la mirada sobre, desde y en un paisaje fragmentario determina la construcción de una propuesta textual unitaria a partir de una perspectiva poliédrica. Esta complicidad de miradas que surge desde los poemas sirve de anclaje para la interpretación de una poética definida como “filosófica” (Más, 1978), “metafísica” (Muñoz, 1996),

“contemplativa” (Gallego, 2006b) o, quizá con mayor acierto, “del pensamiento” (Falcó, 2006a). Sin olvidar el término “meditativa” con el que Simón se refirió a la poesía de Juan Gil-Albert (1983a) y con la cual presenta sugerentes concomitancias -según ha puesto de manifiesto en sus publicaciones más recientes José Luis Falcó (2006a, 2006b). Esta multiplicidad de términos apunta al tono original de su lírica o, empleando las palabras del propio Simón, a la búsqueda de “lo esencial” en “lo concreto” (Simón, 1983a:37) donde “a pesar del tono sosegado, del verbo filosófico y la mayor desnudez, no deja de alentar, aquí y allá, un fervor inextinguible” (Simón, 1983a:112).

II.1.- PEDREGAL (1971)

Con su primera obra impresa, *Pedregal* (1971)²⁰, César Simón deja entrever algunas de las piedras labradas que coloca en la base de su construcción de sillería. Esas piedras van a convertirse en el fundamento de una estructura que va a ir creciendo y fortaleciéndose conforme vayan viendo la luz los diferentes volúmenes de su obra poética, es decir, conforme el “lugar vacío” desde el cual se articula la posición de sujeto en los textos permita una “lectura significativa” de todo el constructo lírico. El enfrentamiento entre objeto y lector es el punto de partida para el comienzo del diálogo con el objeto mismo, de modo que el conflicto textual es el primer paso para inaugurar una “perspectiva de sentido” que *a posteriori* será transformada en “significado”. El “sujeto vacío” (Talens, 2000) que se manifiesta por primera vez en *Pedregal* genera cierta sorpresa en la recepción de la época por su capacidad de “limitación del ámbito, el de su realidad más inmediata”²¹, según escribían Miguel Más y Jesús Costa Ferrandis en la *Revista de Literatura* (1978) o, como apuntaba en el mismo número Pedro J. de la Peña, “es poeta de la tierra, el árbol y la mata específicos; el charco y el barranco, la tapia o la pared de yeso. Y es verdad. Pero cabe añadir lo abstracto. Conceptos

²⁰ Dado que *Pedregal* tuvo dos versiones, la primera -completa- de 1971 y la segunda -reducida- de 1984, en nuestras referencias a los poemas aparecerá la fecha de 1971 cuando la poesía no haya sido seleccionada para la recopilación posterior *Precisión de una sombra* y la de 1984 cuando, por el contrario, la lírica se haya mantenido en ambas publicaciones.

²¹ En esta ocasión no citamos el número de página porque no aparecen en la revista.

remotos. Disquisiciones insondables. Vaguedades precisas”²². En estas lecturas de sus contemporáneos se percibe que la convivencia de lo concreto y lo abstracto se consideran un elemento característico de su escritura. Sin embargo, de la misma forma que, según Talens, “no hay lecturas originarias ni en estado puro” (2000:19), podemos considerar que tampoco hay escrituras surgidas *ex nihilo*, al contrario de lo que supone la aparición *in media res* del primer poemario simoniano porque, como recuerda Cabanilles acerca del proceso de escritura de su obra:

De lo que escribió durante aquel tiempo no ha quedado nada en sus poemarios. Aparentemente, tanto su primer libro, *Pedregal*, que recoge una selección de poemas escritos entre 1964 y 1968, como el siguiente, *Erosión*, publicado también en 1971, se centran en otros paisajes, en otros lares. Y, sin embargo, las lecturas, la música de ese tiempo, han marcado profundamente la trayectoria poética y vital de César Simón (2002:88).

Los paisajes de estos otros lares de los que habla Cabanilles habían sido mencionados a grandes rasgos en las palabras anteriores de Pedro J. de la Peña quien, como poeta y amigo -es decir, probablemente uno de los primeros lectores de la obra de Simón-, ya indicó los dos pilares fundamentales de su propuesta de escritura: “lo concreto y lo abstracto”. Estas dos grandes categorías responden a lo que nosotros hemos

²² *Idem.*

identificado como poética del paisaje y poética de la conciencia. La primera presencia de la naturaleza está fuertemente ligada a la cultura de un Mediterráneo mítico, pero también a las zonas de secano del interior que recorren -de forma paralela- todo el paisaje de la costa valenciana. La realidad dual del paisaje, que discurre entre el secano de interior y el regadío de la huerta, comporta la presencia de dos espacios que, a pesar de lo pudiera esperarse, nunca se conciben como antagónicos, sino que se muestran como diversos puntos de vista sobre la realidad complementando un único paisaje. Con relación a este mar próximo, omnipresente y a los campos de secano conviene recordar las palabras del mismo Simón cuando se refería al paisaje gilalbertiano de *Meta-física*:

El mundo, en ellos, aparece simbolizado por ese Mediterráneo grato al poeta, con el mar presentido de fondo. En la sensación de abandono, mientras alguien trilla, se percibe la belleza y el frenesí latente. Se canta la identificación con el viejo olivo, que puede al menos contar con su mochuelo, pájaro que lo ha elegido; a los silbos de un ave, que lo hace meditar; o se pregunta, en forma dialogada, por la felicidad; o se describe la sensación penumbrosa, tras cerrar la ventana abierta al campo; o se pregunta qué nos podemos dar unos a otros que no sea “una sombra de nuestra luz”; o se advierte a unos cabritos que no todo es triscar; o se alude a los encantos del mundo, capaces de velar la hipocresía de la gente; o se canta la intensidad del propio ser dichoso, realizado y libre, en medio del mundo; o la holganza dominical, como la obligación

ineludible de no hacer nada; o el refinamiento del campo, expresado por un olivo sobre la pared de piedras de un bancal, “fe de la pobreza”; o al hombre y lo mediterráneo, diálogo entre un mar y una tierra que dio lugar a nuestra cultura; o se caracteriza a la mujer, siempre a remolque del hombre, pero, a la vez, sacerdotisa-madre, voz de la especie y compañía íntima incomparable; o se vuelve a la persuasión del campo como Edén, “manzana eterna”, “silencio sombrío”, “aventura única”; o se traza el propio mapa anímico, entre lo provenzal y lo lejano asiático; o se vuelve al tema de las transformaciones incesantes; o se opera la reducción a lo esencial: la sombra del árbol y el murmullo del agua; o se afirma que todo es dicha, “hasta el dolor consciente” (1983a:111).

Los estilemas que identifica Simón en su lectura de Gilbert Albert muestran hasta qué punto estaban conectadas sus escrituras. La unión se percibe ya en el primer poema con el que se inaugura *Pedregal* y que lleva el título significativo “De este mar” (1971), manteniéndose constante a lo largo de toda su obra. El mundo que propone Simón también se encuentra simbolizado en el mar, en el “Mediterráneo grato al poeta” y en tantas ocasiones “presentido de fondo”; en los viejos olivos; en las “notas puras” de un pájaro; en el diálogo constante - ontológico (Falcó, 2006a)- de una sombra o bulto que medita; en las ventanas abiertas a un campo “refinado”; en el canto elegíaco -sin embargo también siempre entusiasta- e intenso de la vida, del ser “prieto, febril, dichoso, ebrio de muerte”; en la comunicación incesante entre un mar y una tierra que

progresivamente va transformándose en un silencio “insondable” donde también se manifiesta “la reducción a lo esencial”. La trabazón sólida de sus universos responde, sin embargo, a dos formas distintas de concebir la poesía y, en consecuencia, el mundo puesto que, como concluía Falcó en su artículo sobre este diálogo concertado:

Lo que en Juan es canto, en César es elegía; lo que en Juan es plenitud o felicidad, en César es siempre “algo”, lo “alto” o lo “hermoso”, pero sin trascendencia alguna; lo que en Juan, en fin, es jubiloso destino, resulta en César pesadumbre. Y, sin embargo, sus textos siguen estableciendo un diálogo cercano (2006a:77).

A pesar de este posicionamiento paralelo de sus propuestas poéticas, también afirma Falcó en su conclusión que la poesía de “César siempre se me ha presentado como la otra cara de la moneda de la poesía de Juan” (2006a). Esta conexión apunta inevitablemente hacia la proximidad de sus “textimonios”, es decir, de sus formas de “textimoniar” o textualizar una parcela del mundo (Blesa, 2000a, 2000b). Por todo ello referíamos anteriormente que podemos considerar el primer poema de *Pedregal* como un texto emblemático donde se describe la parte más austera, más seca y dolorosa de este paisaje que convierte a todos los seres vivos que lo pueblan en elementos rudos y silenciosos de un mundo casi olvidado:

Y aún más, sé de las gentes
áridas, conformadas: de las madres
que paren, de los hombres
que cavan, que se enjugan en silencio,
que se rodean la cintura –se rodeaban-
de faja negra, de correas anchas;
de la roca, el aladro, los limeros,
la garrofera y el aljibe, aljibe
medio seco en que flotan los olores
de oveja y cabra, esquilas, de la esquila
nocturna entre las viñas, los olores
del serón, de la albarda, de la cuadra,
del arcón, de la alcoba, del granero.

[“De este mar”, vv.31-43]

La marcada presencia de la tierra más árida se combina, como indicábamos arriba, con la dualidad del paisaje mediterráneo que tan profundamente conoce el sujeto simoniano y sobre el que es dibujado y, a su vez, se dibuja. Este primer paisaje simoniano es un paisaje profundamente enraizado en su percepción del mundo, lo que conlleva la identificación entre las esferas de *lo visible* y de *lo discursivo* -en este caso, mediante la ficcionalización poética- a través de diversas fórmulas como la diferencia o la analogía, que permiten mostrar el paralelismo entre los contrastes o las coincidencias que caracterizan al ser humano y a la naturaleza. En esta interrelación el sujeto lírico con el paisaje se descubre, potencia y desarrolla el valor del entorno del hombre, como ya anticipara Rousseau en sus creaciones (Guillén, 1996). Muestra del gran conocimiento del

medio natural y de la profunda conexión que el sujeto establece con él son los siguientes versos:

También hablo de huertos, de molinos
turbios, frondosos y nocturnos. Quietos.
Parados. Trascendidos. Blancos. Vida,
amor, amor seco y violento
entre jarales, bajo la tranquila,
la quimérica luna, oh huertos hondos,
tierras grasas, acequias, saltos de agua
espumante, profunda, bulliciosa;
oh llama ilusa que llevamos dentro
con ironía, pero que atizamos;
oh llama cierta, amor de algún instante
que nunca olvidarán los segadores
de alfalfa, los que van
a la naranja o a la oliva.

[“De este mar”, vv.60-73]

La sabiduría -“sé yo”- a la que alude el sujeto está directamente relacionada con una de las actividades que caracterizan al sujeto simoniano a lo largo de toda la producción poética: su capacidad de observación. La contemplación del mundo que lo rodea es esencial para un sujeto que, desde el primer poemario, percibe como irresoluble problema su relación con el mundo. La tensión de esta percepción vital será aplicada a todos los ámbitos en los que el sujeto lírico centre su atención; por lo tanto, la mirada sobre la naturaleza o el paisaje implica también un primer estadio de esta relación conflictiva:

Del mar latino hablo.
De la enorme, profunda y aplastante
melancolía de esta luz que duele,
de estos deseos que atormentan
de vida. Del esparto, del lentisco,
del ajo, la cebolla, la carrasca,
el monasterio en ruinas; de la fuente
seca, del huertecillo de la rambla,
cubierto por la tierra roja, estéril,
de las tronadas, de las olorosas
tronadas, a sabor de polvo, a flores
diminutas, amargas; mar latino,
donde jamás florece el limonero,

[“De este mar”, vv.6-18]

El paisaje contemplado desde la escritura es fruto de la relación paradójica que se establece entre quien mira y lo mirado, como observa Guillén, porque “no tendríamos paisaje si el hombre no se retirase decisivamente de él” (1996:67) pero, por otra parte, “es precisamente la mirada humana lo que convierte cierto espacio en paisaje, consiguiendo que una porción de tierra adquiriera por medio del arte calidad de signo de cultura” (1996:67).

En este deseo de conocimiento constante van a desarrollar un papel fundamental dos motivos con los que el sujeto simoniano está, debido fundamentalmente a su experiencia contemplativa, íntimamente relacionado: el silencio y el deseo. La presencia del erotismo y del ritual amoroso atraviesa toda la obra simoniana -si bien en *Pedregal* no es uno

de los temas dominantes- y ya, desde los albores de su escritura aparece en lugar preeminente, ligada a otra de las presencias más emblemáticas de su lírica, el silencio, tal y como se muestra en algunos versos del mismo poema:

Del mar latino, del pescado fresco,
de la red corroída, de las faldas
negras, de los muslos
incontinentes y vindicativos,
oh tierra de navajas y jaretas,
de mandíbulas prietas, de silencios
elocuentes, oh tierra donde nunca
florece el limonero.
De amor –del poco amor- sobre ribazos,
cañares, playas, huertos de naranjos,
donde el placer es rito resbaloso
e instantáneo.

[“De este mar”, vv.48-59]

El primer y extenso poema muestra cómo la presencia del paisaje es contemplada por el sujeto lírico desde la multiplicidad, casi intentando dar cuenta en sus versos de la riqueza que lo compone, nombrando muchos de los seres que lo pueblan y que, en última instancia, se refieren a dos extensos *topoi*: el mar y la tierra. Así la enumeración de muchos de ellos configuraría un amplísimo elenco, por lo que recordamos algunos a través de las justas palabras de Guillermo Carnero:

César fue un poeta de Valencia porque asumió su paisaje como horizonte y símbolo de su personalidad. La interiorización de ese paisaje descansaba en él en la percepción de la analogía entre su espiritualidad y las tierras de secano; esas tierras donde la naturaleza es avara y donde la vida se manifiesta con obstinación y sobriedad. El poema inaugural de su primer libro, *Pedregal*, titulado “De este mar”, es en realidad un autorretrato por el que desfilan tomillo, esparto, tierra estéril, polvo, fuentes apagadas y las diminutas flores, coriáceas y amargas, de arbustos y matorrales.

En ese marco viven personas adustas y desconfiadas, faltas de felicidad y esperanza y parcias de palabra, con las que se identificaba plenamente; personas indiferentes ante el espectáculo del mar, bello pero inútil por salado; personas que desde lejos otean el espectáculo ajeno que es el huerto humedecido (2002:62).

Mediante la presencia del mar y la tierra, del regadío y el secano y de la amplia serie de motivos que desfilan a lo largo de los versos de este primer poema se articulan tres de los motivos claves de toda su poesía y que han sido mencionados repetidamente en este primer poema: el conocimiento, el deseo y el silencio. Tras este primer contacto con el paisaje simoniano podemos indicar que su perspectiva, desde una posición estética, parece encontrarse más próxima a los valores más tradicionales del romanticismo pues, como señala Gusdorf la *Nathurphilosophie* engloba la “filosofía del hombre” y la “filosofía del mundo” puesto que:

La présence au monde d'un individu quelconque met en jeu les significations qui l'habitent, et qui entrent en composition avec les significations inhérentes au paysage du monde. Comprendre la vie de l'homme et la vie du monde, ce serait ressaisir le dessein qui anime leur développement et scelle leur alliance en chaque moment de leur commun devenir. L'homme n'affronte pas l'univers avec l'objectivité d'un observateur venu d'une autre planète ; être au monde c'est participer à la vie du monde, subir la régulation des rythmes vitaux, agir et réagir selon des modalités inscrites dans les structures constitutives de l'homme et du monde (1985:23).

La división que practica Gusdorf entre filosofía del hombre y del mundo podría resolverse dentro de una teoría más amplia del conocimiento del ser o metafísica que Simón pone en práctica desde sus textos iniciales; obviamente sin ambición de sistema puesto que no nos hallamos ante la construcción de un sistema -aunque sí dentro de una poética de tono- filosófico. Precisamente es ya en ellos donde aparece el "ser ahí" porque es en los textos, en el lenguaje -el ancestral *logos*-, donde se construye la experiencia del hombre y, en consecuencia, "su experiencia es inseparable de la experiencia de la instancia del discurso" (Gabilondo, 2004:112). Dentro de las estrategias discursivas que configuran la textualización del universo simoniano y, en consecuencia, de su paisaje, aparecen elementos recurrentes que, con Curtius (1948), podemos considerar pertenecientes a la tradición literaria del imaginario colectivo de la lírica europea. Esta tópica también es recogida por Bachelard

en sus diversas aproximaciones a una “poética de la imaginación” donde subraya que “lo específicamente humano en el hombre es *logos*” (2000:15); idea que también expresaba Simón cuando establecía que “el milagro está en el que narra” (1983a:52).

La capacidad de narrar, mostrar, (re)crear mundos es tarea que la instancia del sujeto aborda desde las primeras composiciones. En “Lo que el amor dio de sí” (1984)²³, segundo poema de esta primera entrega, los protagonistas viven profundamente arraigados a la tierra puesto que la sabiduría inicial, pura y desnuda está, necesariamente, ligada al conocimiento telúrico del medio:

Sabíamos de las piedras
-de noche allí se paran los mochuelos-,
las diferentes copas y los modos
de estar, de ser ásperos, duros,
el olivo, el almendro, el algarrobo.

[“Lo que el amor dio de sí”, vv.7-11]

La proximidad entre los elementos contemplados y el sujeto lírico naturaliza la aparición -por otra parte sistemática en este primer poemario- del “nosotros”. El desdoblamiento gramatical es clave a la hora de generar el efecto de distanciamiento característico de la obra de Simón (Gallego, 2006b). El lugar desde el que habla el sujeto se convierte en un

²³ Recordamos que este poema fue incluido en la versión de 1984 con la sola modificación del título -“Lo que nos diste”.

espacio múltiple que provoca desconcierto en el lector y anula la posibilidad de identificación con la tradicional figura del autor (Talens, 2000). La confesionalidad -supuesta- del discurso lírico crea un “efecto de verdad” pero no en función de datos autobiográficos, sino de huecos y ausencias que nos permiten reconstruir una “hipótesis de persona” y, con ella, una “hipótesis de lectura” (Talens, 2000). Así, en el sujeto vacío que se configura en y desde la escritura tienen cabida todos los “índices personales” (Benveniste, 1966), dando lugar al cruce entre “la interiorización / proyección constante del yo” (Más y Costa Ferrandis, 1978). El juego de referencias “exofóricas” -o extradiscursivas- y “endofóricas” -o intradiscursivas- (Jorques, 1997:37) permite también la circulación continua entre “el elemento real y el espacio interior” (Más y Costa Ferrandis, 1978), tal y como se percibe en los últimos versos del poema donde, además, se recurre a la comparación mediante un marcador lingüístico de impersonalidad:

Así había que ser, amargos
como el baladre en medio de la rambla;
ásperos, duros, como la carrasca;
simples, intensos, sin quererlo ser,
como el tomillo; sabedores mudos,
como la roca, como el cielo raso,
que allí están y allí insisten. Y allí esperan.

[“Lo que el amor dio de sí”, vv.43-49]

De esta manera, la equiparación de las dos realidades conduce a un determinado deseo de existencia, ya que el sujeto se identifica claramente con caracteres precisos de los arbustos - “amargos, ásperos, duros, simples, intensos”-, de las rocas y del cielo -“sabedores mudos”- porque todos ellos coinciden en un punto fundamental: la vivencia de su existencia como un momento presente, intenso e indefinido. La importancia de la visión problemática de la existencia en la obra simoniana es constante y, en este caso concreto, se refuerza sintácticamente con el recurso a una estructura trimembre, típica de la retórica simoniana que cierra el poema de forma contundente -tanto desde la perspectiva temática como desde la formal-: “que allí están y allí insisten. Y allí esperan” (v.49). De la misma manera que en el poema anterior, en “Lo que el amor dio de sí” encontramos los motivos del deseo y del silencio, aunque en este caso aparecen ya imbricados de forma indivisible desde la primera estrofa del poema:

Avena diste, nubes.
Diste el silencio de la tierra,
la densa pulsación del vino
que lamía la carne. Diste el ocre
ribazo que alimenta
esas brozas.

[“Lo que el amor dio de sí”, vv.1-6]

Dicha combinación se retoma a partir de la tercera estrofa, desarrollándose a lo largo del núcleo central del poema -

estrofas tercera, cuarta, quinta y sexta-, poniendo así de manifiesto la concepción ritual del amor que inunda los primeros poemarios simonianos. Algunos versos nos indican claramente esta tipología amorosa carnal (Pozo, 2001a) o “pandémica” -como también la ha denominado A. Cabanilles (1996, 1997b):

Oh ribazo clemente, entonces vino
tu cuerpo, vino tu sustancia,
tu hondura, tu volteo
en la luz, en las nubes y la broza.
Vino entonces el acto de las ropas,
tosco, el tanteo de los frutos
que a las manos prendían en sus cepos.

Y nosotros sabíamos, no obstante,
que estábamos perdidos,
hundidos en la tibia madriguera,
en el vergel viscoso de un instante.

[“Lo que el amor dio de sí”, vv.23-33]

Uno de los aspectos que llama la atención en este poema es la presencia del “instante” y, con él, de la idea del tiempo. En los primeros poemarios de Simón la presencia del tiempo se aleja del tratamiento angustioso que le ha sido conferido por la mayor parte de la literatura -y de la filosofía (Gabilondo, 2004)- del siglo veinte. El sujeto simoniano no vive el tiempo como una constatación angustiosa del paso de la vida que, inevitablemente, conduce a la muerte -el “ser-para-la

muerte” de Heidegger (1927)-; sino que se articula desde la percepción temporal del presente o, por decirlo con otras palabras, se dibuja desde la concepción de un presente atemporal donde lo más importante sigue siendo el mundo fenoménico o de las sensaciones, tal y como se manifiesta en la tercera estrofa del poema:

Para nosotros era el tiempo raudo,
más difícil la llama de la sangre;
pues yo creía ver
en el tostado rosa de la piel
los puntos
de arena aún,
la sal ya seca en finos
encajes, en el pelo aún mojado
de aquella agua de mar que en él olía;
yo allí creía ver algo más hondo
que un fácil cuerno de abundancia.

[“Lo que el amor dio de sí”, vv.12-22]

Resulta significativo que los dos sonetos eliminados de la segunda versión de *Pedregal* desarrollen, cada uno de ellos, los motivos apenas mencionados del deseo -“Acantilado” (1971)- y de la reflexión en torno al presente de la existencia -“Inmerso en oro” (1971). La supresión de ambos sonetos se debió, probablemente, a un rechazo de los moldes métricos tradicionales ya que César Simón, en toda su obra posterior publicada, no empleó ninguna forma métrica cerrada. A pesar de no introducirlos en la edición de 1984, traemos a colación los

segundos cuartetos de los respectivos sonetos mencionados para que pueda observarse el dominio del verso que poseía Simón:

Pasé mis dedos por tu piel henchida,
áspera con la sal de las arenas;
bajo las palmas de mis dedos llenas
húmeda sombra: eso era la vida.

[“Acantilado”, vv.5-8]

Aparto ramas. Sigo este camino,
cada vez más profundo y en suspenso.
Y cada vez más hondo es el incienso
de la fruta que busco y adivino.

[“Inmerso en oro”, vv.5-8]

Los dos sonetos franqueaban precisamente otras dos de las composiciones que en la versión de 1984 aparecieron con el título modificado. Nos referimos a “Empapando tu luz” (1984) y “Desde Oropesa a Calpe” (1984). El primero de estos poemas además del cambio de título -“Informe ciencia, oh mar”-, y a diferencia de los casos anteriores, presenta dos variantes textuales: mientras que en la versión de 1971 leemos “hay” (v.37) y “pararse” (v.44), en la de 1984 dichos términos se han modificado por “bordonean” (v.37) y “centrarse” (v.44). Del mismo modo, también el segundo poema presenta un título distinto -“El tapiz mítico”-, pero esta vez con un número más elevado de variantes textuales a lo largo de toda la composición. Así pues, las siguientes lecciones de 1971: del cerebro (v.6),

prefiero (v.12), llene (v.39), mi (v.46), pobrecillo (v.48), paseos -las solapas del abrigo- en invierno (vv.54-55); son modificadas en la edición de 1984 por: de la casa (v.6), profiero (v.12), ensucie (v.39), la (v.46), pobre (v.48), paseos en invierno (vv.54-55). El cambio más evidente -y sugerente- es la transformación de “cerebro” por “casa” porque supone la identificación de los elementos corporales con el espacio de la casa, fusionando el paisaje con los “estados del alma” (Bachelard, 2000:104). El símbolo de la casa se irá impregnando de significados con el proceder de la escritura y su centralidad responderá a una dialéctica de superposición entre la casa y el universo (Bachelard, 2000:75); dialéctica donde lo íntimo y lo cósmico se “asimilarán como contrarios” (Bachelard, 2000:227) en su búsqueda de la “inmensidad íntima” (Bachelard, 2000:75). Así pues, la dialéctica del “dentro / fuera” se dirigirá hacia la síntesis entre el espacio interior -o íntimo- y el exterior -o mundo. Sin embargo, esta “casa” que ahora es “centralidad” irá además ampliando sus funciones hacia “lo profundo” y hacia “lo alto”, lo que significa que irá dando lugar a una “poética de la verticalidad” (Bachelard, 1943) de la que hablaremos más adelante.

En los dos poemas mencionados aparece uno de los elementos paisajísticos clave de la lírica simoniana, el mar -el agua salada prácticamente obviada por Bachelard (1942), que se centra en la “supremacía del agua dulce”-, si bien en cada uno de ellos plantea una perspectiva diferente. Mientras que en “Empapando tu luz” el mar se alía con la categoría del tiempo, en “Desde Oropesa a Calpe” lo hace con la contemplación,

aunque en ambas líricas el primer acercamiento se hace desde la mirada -como será habitual en muchos de los poemas simonianos (Pozo, 2000a):

Mar que yo he visto, largos años,
desde los montes, en verano,
desde la carretera y el camino
de polvo, desde el filo
de rocas; y en invierno,

[“Empapando tu luz”, vv.1-5]

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

[“Desde Oropesa a Calpe”, vv.1-6]

En el primero de ellos la relación mar-tiempo -símbolo de eternidad- se establece a lo largo de todo el poema, siendo fiel a esa percepción tranquila del paso del tiempo que en la lírica simoniana casi siempre se relaciona con la concepción vital contemplativa y con la constatación real de lo acontecido, como de forma tan precisa señala en uno de los versos: “Porque ha llovido el tiempo sobre mí” (v.23). El origen de toda visión es la contemplación y el análisis que de ella hace el sujeto desde una perspectiva constante: la de la búsqueda. La visión

conflictiva de la propia existencia y, como consecuencia directa, de la propia consciencia, da lugar a una búsqueda incesante que se establece ya en el primer poemario de Simón. Por ello, no es casual que este poema se cierre con una serie de oraciones interrogativas encadenadas que, a pesar de la insistencia del sujeto, no hallan respuesta alguna y que recuerdan el estilo dialógico al que se hacía referencia en páginas anteriores:

¿Dónde iba la nube, aquella senda,
entre las cañas, junto a acequias
infeciosas, tranquilas, pululantes
de vida? ¿Dónde iban los pasos,
tronchando grama seca, entre zumbones
aleteos de moscas?

¿Iba hasta pararse
la vida, allá, muy dentro? -Rumor, última,
informe ciencia, oh mar.-

¿Al fondo de la luz la vida?

-¿del alma, hueso
en pulpa de oro?-.

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

[“Empapando tu luz”, vv.39-54]

“Nubes, cañas, acequias, tapias o pasos” conforman un espacio muy próximo a la playa y al mar tantas veces

contemplado, como el mismo sujeto advierte en el segundo de los poemas, “Desde Oropesa a Calpe”:

Desde ahí te contemplo,
y créeme, créeme, mar,
te soy sincero,
no digo nada, no prefiero nada.
Te contemplo. Y me sube a la garganta
un pequeño temblor indiscutible.

[“Desde Oropesa a Calpe”, vv.9-14]

Fruto de su insistencia en la contemplación y de la intensidad de su mirada será la profundidad y la abundancia de sus descripciones (vv.24-41), desde donde el “mundo menor” (Moreno, 2004) de su geografía privada articulará una topofilia de “sonoridades auténticas” (Bachelard, 2000:43) porque, haciendo nuestras las palabras de Gil de Biedma, podemos decir que Simón -como Baudelaire- cuando contempla un árbol o una casa no se olvida jamás de él, sino que “se ve a sí mismo viendo, y si mira es para mirarse” (1980:56):

Yo en ti veo
olas, espumas, vaho. Mi vaguedad
de amor, de tantos cuerpos, tanta voces,
tanto ser, de tanto pobrecillo
ser. Mi vaguedad que abraza
las palabras, los gestos, los minutos
perdidos, los amores

[“Desde Oropesa a Calpe”, vv.45-51]

El camino de introspección hacia la búsqueda de la esencia de la vida aparece, por lo tanto, ligado a la delicadeza de una sensorialidad que se transmite mediante la descripción “dura, pura y transparente” (Simón, 1996), a modo de vidrio cortante, de las figuraciones visuales; tal y como se manifiesta en “Tras el trabajo, a casa” (1971), otro de los poemas de *Pedregal* que no fue incluido en la versión de la obra completa publicada en 1984. Esta composición es una de las que más referencias acumula en torno a la temporalidad, anudada a su vez a la presencia continúa del silencio:

Aires fragantes,
blandos. Son jirones
de un tiempo ciego.

[“Tras el trabajo, a casa”, vv.1-3]

[...] Es el silencio
de las tapias; jardines
que se cruzan de noche, con el polvo
del día a las espaldas.

[“Tras el trabajo, a casa”, vv.7-10]

El silencio es un cadáver invasor
que me estrangula.

Siento en mi saliva
el tiempo.

[“Tras el trabajo, a casa”, vv.26-28]

Luego todo se borra.
Oh tiempo, es la marea
que sube.

[“Tras el trabajo, a casa”, vv.36-38]

Y, sin embargo, hay algo que nos queda
aún. Callarse. Sumergirse
en todos los rumores:

[“Tras el trabajo, a casa”, vv.41-43]

Sinestias, prosopopeyas, metáforas y símbolos se entrelazan a lo largo de los versos del poema para acercarse a esa “integración del silencio” (Bachelard, 2003:174) en la que el cuerpo-casa o la voz-silbido convergen en la percepción “desfasada” del recuerdo, cuyas resonancias desde el exterior conducen al “ensueño de la contemplación” (Bachelard, 2000:81), así pues la casa “se extiende y respira” (Bachelard, 2000:83) y, con ella, el sujeto que la habita:

Oigo todas las voces,
de hoy, de ayer, mientras se estira
mi cuerpo, hasta desvanes,
casas donde viví, trozos de playas,
silbidos de los trenes, gritos
de amigos que me llaman, fiestas,
paseos, idas y venidas.

[“Tras el trabajo, a casa”, vv.29-35]

En este primer poemario de César Simón, precisamente por la todavía ausente evolución cronológica, pesa más la vivencia del instante que la reflexión en torno a los recuerdos. A pesar de ello, en el siguiente poema titulado “Tanteos” (1971), y que tampoco fue incluido en la versión de 1984, encontramos un primer párrafo significativo por lo que respecta a la percepción de un recuerdo claramente enfocado hacia la reflexión presente de la vida y del “sentimiento de las cosas” (Simón, 1991)²⁴:

De tanto estar ahí las cosas
y aquí nosotros;
de tanto manosearlas y mirarlas
-que es otro manosear- y recordarlas,
¿qué puede deducirse, verse,
barruntarse?

[“Tanteos”, vv.1-6]

Si, como indica Cabanilles “la relación con el pasado, con los paisajes que pueblan el recuerdo de la infancia y de la adolescencia, será la más clara referencia de identidad para los escritores que fueron niños durante la guerra civil española” (1996:170), la práctica poética de Simón se distancia considerablemente de esta “escritura mítica”. Así un poema como “Aquellos viejos olmos” (1971), donde se describe una escena acontecida “en aquel año parado e inútil de mil novecientos cuarenta” (v.17), tampoco es incluido en la edición de *Pedregal* de 1984. Esta renuncia consideramos que está

²⁴ Artículo recopilado por M. Catalán (2004: 35).

relacionada con la idea del distanciamiento como factor irónico y de extrañamiento que sugirió Simón en las diversas entrevistas como elemento clave de su poética. Quizá la huida de un marcado tono (auto)biográfico fue el motivo desencadenante de la exclusión de las composiciones tituladas “Al vino” (1971) y “Aragón” (1971) en la segunda edición de *Pedregal*.

En cambio, los tres poemas que restan de *Pedregal* - “Fragmentos de una oda a las tierras del secano”, “Regreso en el trenet” y “Pedregal”-, sí que fueron incluidos en la versión de 1984. En esta ocasión, sólo el primero de ellos presenta la modificación del título -“Siena tostado”- y, por lo que respecta a las variantes textuales, ninguno de los tres sufren modificaciones en la segunda edición. Este canto a las tierras de secano -que después adquiere un título más evocador y sugerente- se caracteriza, obviamente, por la presencia de una naturaleza “mínima” ante los ojos del contemplador atento. Pero en esta ocasión, como en las anteriores, la realidad de esta naturaleza se entrecruza con una de las aspiraciones constantes del sujeto simoniano, “ese vivir tranquilo”:

Pequeñas zarzamoras,
aliagas, cambroneras,
y esa fragancia de lo borde,
esa mueca severa de la lucha,
de ese vivir tranquilo, prieto,
sufrido, oh grises, oh terrones,
chumberas, cabrahígos,
bardas de barro al margen del camino.

[“Fragmentos de una oda a las tierras de secano”, vv.6-13]

En los versos iniciales de esta composición -relacionada también con esta visión de la naturaleza y de la vida- aparece nuevamente la fusión entre el paisaje, el silencio y la existencia presente, aunque en este caso la percepción del sujeto lírico se presenta con una perspectiva novedosa, la perspectiva de la sacralización:

Era la tierra seca.
Todo estaba incrustado en el silencio.
Pero más alto aún la dignidad
de estar presente.

Todo era verdadero,
sagrado como el peso de la piedra.

[“Fragmentos de una oda a las tierras de secano”, vv.1-5]

María Zambrano, en su libro *El hombre y lo divino* (1955), sugiere un paralelismo interesante entre “la nada” -o “sombra de la conciencia” que se ha generado por el hecho de “vivir sólo desde la conciencia” (2005:184)- y la resistencia de “lo sagrado” -es decir, lo “hermético, ambiguo, activo e incoercible” (2005:187)-, considerando que éste último responde al “secreto de la fascinación” que llevaría al hombre a insinuar lo que no podría ser dicho. Efectivamente, en los últimos poemarios de Simón habrá un intento por nombrar lo hermético basándose en la insinuación -que ya casi será disolución- pero, en cambio, en los primeros libros este concepto aparece unido a la materialidad fenoménica que, en sí misma, es considerada sagrada, sea ésta piedra, hombre, viento, sombra, árbol, casa o

cuerpo. Lo sagrado es el misterio de la existencia y ese arcano lo introduce el hombre en los espacios en los que entra, interiores o exteriores (Simón, 1996). Por tanto, la aparición de la sacralización está directamente relacionada con la percepción simoniana de la vida como misterio, estrechamente ligada a su vez a la revisitación constante del misterio de la conciencia que tanto preocupa al protagonista de los versos. Este aspecto de su cosmovisión también es ampliamente tratado en la prosa de los diarios, cuya redacción coincide -y no es casualidad- con la última producción lírica de César Simón. El misterio respira por todas partes y lo recubre todo con su aliento, siendo capaz de manifestar la unidad del sentido ante la extrañeza de la vida y, al mismo tiempo, sirviendo de límite infranqueable para la comprensión de dicha unidad -como si de un velo (de Maya) se tratase.

Así, las misteriosas tierras del secano conviven con ese “mar de fondo” que mencionábamos al principio y que reaparece en uno de los poemas más emblemáticos del libro, “Regreso en el trenet”:

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

[“Regreso en el trenet”, vv.27-33]

En este viaje nocturno de regreso vuelven a estar presentes las estaciones suburbanas de tren y los silbidos, como si fuesen paradas fijas de un camino que todavía se debe recorrer. Pero, sobre todo, el mar, el Mediterráneo mítico que funciona como elemento real y como espacio interior, símbolo de la vida y de la unidad total (Falcó, 2006b) que, junto con el tiempo, atraviesa un sujeto transido de vida -es decir, de temporalidad, de conciencia- y que, irremediablemente, se dirige hacia la extinción. En este proceso vital las sensaciones son la clave de la existencia y la mirada del sujeto se dirige hacia el cuerpo joven, hacia las barracas, los ladridos, el azahar o hacia el barro, símbolo también de la voluntad incesante de una vida -¿inconsciente?- que se abre camino:

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

[Regreso en el trenet”, vv.17-26]

El desarrollo discursivo del poema introduce modelizadores interrogativos que enlazan con los versos precedentes y aseguran la coherencia textual en un poema relativamente extenso. Sin embargo también avanza introduciendo nuevos conceptos que retoman la presencia del misterio mencionada en composiciones precedentes:

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

[“Regreso en el trenet”, vv.51-63]

En este caso, el sintagma “vida misteriosa” evidencia claramente cómo percibe la existencia el personaje poemático, si bien es fundamental la presencia de la estructura que lo complementa -“la densidad oscura, informe, vaga”-, porque insiste en otra de las preocupaciones recurrentes de su universo: la vida como densidad. La intensidad consciente con la que se percibe el mundo fenoménico es matizada mediante la profusa

adjetivación final: “mudo, prieto, febril, dichoso, ebrio de muerte”. El horizonte de la aniquilación de la conciencia -y de la vida- no es ahora angustioso para el protagonista de estos versos, por lo que le interesa remarcar el aspecto de densidad, ardor, dicha y ebriedad que es la vida y que conduce a la muerte, puesto que el punto final es el que nos permite tomar conciencia de la existencia en sí misma porque somos, como indica Gabilondo (2004), “mortales de necesidad” y ésta es la condición primera de nuestra posibilidad de existir.

Este recorrido que se inicia con *Pedregal* deja el camino abierto mediante el breve y último poema de título homónimo, donde el imperativo inicial -“Busca”- pone de manifiesto la necesidad de seguir con la búsqueda, siempre desde la realidad de una perspectiva claramente dual: “En una mano rosas y en la otra / las frutas agrias” (vv.3-4). El profundo sentido odológico de la lírica simoniana (Cilleruelo, 2002) se instaura así a partir de los pasos, de las piedras, de las tapias, del mar, del viento, de la noche, de los cuerpos, de los cuartos, de las miradas, de la tierra, de los perfumes, del sol, de las manos, de los muslos, es decir, en la vía del misterio, de la densidad, del silencio, del deseo y de la conciencia.

En *Pedregal*, la relación que se ha establecido entre el sujeto lírico y la naturaleza ha sido la de una profunda simbiosis. La identificación inicial entre ambos abarca múltiples coordenadas: desde un Mediterráneo mítico, abstracto, profundo y antiguo, hasta la cercana playa de la Malva-Rosa; desde la dureza de la tierra árida y la luz hiriente que dan lugar a un sentimiento de realidad inhóspita, hasta el amor pasional,

amargo y ritual de sus gentes; desde la fusión fugaz de los cuerpos, a la gélida realidad del invierno; desde el saber de las piedras y los árboles, a la pequeñez de una mirada en el conjunto de la existencia; desde la conciencia indagadora, a la espuma del mar y la piel henchida; desde el olor del mediodía, a la presencia de un vago recuerdo; desde el calor del silencio, hacia una delicada sombra vacilante; desde lo profundo de los ojos, a los ocre ribazos; desde el silencio de las tapias, a los trenecillos suburbanos; desde *ahí*, hasta *aquí*; desde *esto*, hasta *algo*; desde la piedra sagrada, hasta el hueso de la vida; desde el canto, hasta las callejuelas donde no se oye nada; desde la profundidad de los pasos, hasta la ebriedad de la muerte.

Esta percepción febril y contenida de la existencia propugna continuamente la fusión de lo visible y lo invisible, es decir, de lo que el protagonista poemático ve y de lo que siente, intuye o percibe. Así pues, la mezcla de lógica e intuición da lugar a un universo fuertemente racional donde -a pesar de la posible distancia- la irracionalidad está siempre presente, al considerarse parte fundamental de toda una serie de sensaciones que son inexplicables desde el punto de vista de la razón más estricta. Este vaivén acompaña siempre a la escritura simoniana y la cercanía a una perspectiva u otra dependerá de la evolución misma de la conciencia individual del poeta, si bien la presencia de la naturaleza o del paisaje será una constante en toda su obra. De hecho, la presencia sistemática de la naturaleza en *Pedregal* hizo que G. Carnero (1983) se refiriese a ella como “presencia obsesiva”. Del mismo modo, la importancia de este rasgo ha conducido a Jaime Siles (2000) a considerar como una de las

características esenciales de la escritura de César Simón “la poetización del medio”.

La identificación continua entre quien mira y lo que mira -sin olvidar desde dónde mira- responde a la necesidad del sujeto vacío de indagar los límites que unen y separan su realidad individual respecto de la existencia exterior de las cosas y, al mismo tiempo, constatar cómo esas realidades diferentes -la interna y la externa- constituyen la sola realidad. Esta interacción constante entre percepción y contemplación, sensación y análisis, interior y exterior o entre sujeto y mundo es la que determina su posición en y frente al mundo. El deseo de conocimiento más elemental -basado de forma amplia en las sensaciones- se transforma, progresivamente, en una necesidad ontológica y racional que poco a poco usurpa el espacio que, de forma preeminente, había ocupado la relación sujeto-paisaje, aunque obviamente ésta no va a desaparecer de la lírica simoniana. Muestra evidente de esta modificación es la publicación de *Erosión* (1971), tan cercana en el tiempo a la aparición de *Pedregal* y, sin embargo, tan distante en ciertos aspectos compositivos, formales y temáticos ya que, como apunta José Olivio Jiménez (1972) de forma temprana:

No hay todavía en *Pedregal* el ensimismamiento, existencial y expresivo, que dominará en *Erosión*. Por el contrario, el poeta proyecta en aquél una amplia mirada sobre el vasto panorama telúrico al que pertenece: el del ancho mar latino que ciñe y define la región levantina. Pero no se lo ve en su usual, epidérmica y acaso convencional dimensión de pura y excluyente belleza sensorial, ante la

cual sólo cabe la exaltación del espíritu. Más bien se lo siente percibido por unos ojos interiores [...].

Nos sentimos pues frente a un mediterráneo interior. Y hacia ese mar (tierra, región, ámbito vital) así interiorizado, proyectará Simón su honda conciencia de la vaguedad ontológica y de la absoluta vanidad moral del hombre (1972: 429 y ss).

Insistiendo en las diferencias formales que separan ambas entregas, Jiménez resalta la tendencia en *Pedregal* a los poemas “en general extensos” con predominio -sin exclusividad- del endecasílabo y de versos aún mayores; la dicción abarcadora que “arrastra las voces que designan directamente las cosas y los seres” y que emplea “acumulaciones enumerativas”. Este análisis contrasta con la expresión “ceñida, despojada, concentrada” del poemario posterior donde “la estructura poemática se desase de toda apoyatura anecdótica o descriptiva” (1972:432). La reflexión de J. O. Jiménez sobre la evolución de la escritura de C. Simón es interesante por dos motivos. El primer lugar, porque manifiesta un distanciamiento crítico alejado del ámbito geográfico valenciano, lo que le otorga una perspectiva diversa respecto a las críticas más numerosas. En segundo lugar, este contrapunto, al contrario de lo que pudiese parecer, anuncia ya de forma clara la originalidad de la lírica simoniana detectada por los diversos estudiosos y poetas que se han acercado a su obra:

La reflexión se va imponiendo así unos rígidos límites que nacen de la conciencia última de finitud, extrañeza y vaguedad del vivir (1972: 433).

Frente al gusto, a veces peligroso, por la claridad y la explicitud, que puede tentar a los poetas meditativos; he aquí a uno distinto, César Simón, de rara familia -lo que merece ser destacado (1972: 434).

II. 2.- *EROSIÓN* (1971)

La aparición de *Erosión* supone un cambio significativo en la producción lírica simoniana caracterizado básicamente por tres aspectos: la introducción de la subdivisión de los poemarios en diversos apartados -articulando de otra forma las propuestas de escritura y de lectura-; la tendencia a un adelgazamiento en la escritura, que se inicia ahora y que culminará con la publicación de *El jardín*; la búsqueda de una esencialidad y un deseo de dicción transparente que remarcarán el tono meditativo de los versos. Estos rasgos confieren a su lírica un carácter más concentrado donde todos los esfuerzos van a encaminarse hacia la búsqueda y clarificación de la conciencia, de una conciencia que por el mero hecho de existir genera un sentimiento de extrañeza en el sujeto que la percibe y (se) percibe a través de ella. En este poemario se inicia el camino de la indagación de la conciencia en el mundo para ya no ser abandonado a lo largo de todas las publicaciones.

Si en el primer poemario veíamos cómo el protagonista poemático se acercaba a la naturaleza desde las enumeraciones acumulativas -muestra de su atenta y minuciosa observación-, ahora lo hará desde una perspectiva más concisa donde, mediante la precisión en la selección de los términos, manifiesta una clara voluntad de transparencia -lingüística e ideológica (Simón, 1996)- en ciertos temas que ya habían sido sugeridos antes. Nos referimos al paso del tiempo -con sus recuerdos y su fragmentación progresiva de la(s) realidad(es) del mundo-, a la extrañeza ante y desde la propia existencia o al reconocimiento

del sujeto como entidad compleja en la que conviven la percepción y el análisis, las sensaciones y la conciencia. El equilibrio entre la perspectiva fenomenológica y la analítica será pues un rasgo distintivo de la escritura de Simón, de forma que el distanciamiento frío dará lugar a la emoción contenida - transmitida con una dicción sobria, certera y conmovedora - característica de su estilo. En este sentido se expresan las palabras de Gil-Albert con motivo de la publicación:

Erosión es un libro, en sí mismo, perfecto. Inútil señalar los poemas uno a uno ya que todos son el mismo hasta el punto de que podrían suprimírsele, incluso, los títulos: “El grillo” o “La rambla” expresan la misma actitud absorta, no racional, ante el mundo, aunque la procesión vaya por dentro. Podría parecer una poesía en tono menor de *Pedregal*, pero no lo es; se debe esto a un mayor afinamiento del decir, a un voluntario desprendimiento de todo brillo, de todo lo superfluo; las palabras están desprovistas de todo relieve plástico; tampoco se las desea musicales sino emotivas, aunque sin dramatismo (1999: 372).

Desde esta nueva focalización se pretenden articular las diversas perspectivas que el sujeto lírico percibe de “lo real” poetizándolas mediante el filtro de una escritura densa, lúcida y meditativa que vuelve a los orígenes de la existencia y que intenta -en la medida de lo posible- derribar los muros que la (de)limitan. Prueba de ello son los títulos de dos de los

apartados de *Erosión*: “el hombre” y “el muro”²⁵. Los otros dos epígrafes que componen el libro, “el tren” y “el aire”, abundan en la relación simbiótica establecida previamente entre el sujeto y el paisaje en *Pedregal*. La sinergia de ambas esferas responde a la concepción de la *Nathurphilosophie* definida por Gusdorf (1985)²⁶ y que, más recientemente, ha sido identificada por Gadamer en su particular lectura de los poetas románticos alemanes como la “incomparable armonía de naturaleza y alma” (1999:11) de Hölderlin; el elogio rilkeano de “lo de aquí” (1999:72) -donde resuena el espíritu del Zaratustra de Nietzsche con su invocación para que el hombre permanezca fiel a la tierra- o su capacidad de “resucitar en lo visible -en la forma- lo que había sido transformado en lo invisible” (1999:75). Así *Las grandes elegías* de Hölderlin, los *Poemas* de Nietzsche -junto con su filosofía- y las *Elegías de Duino* de Rilke son algunos de los textos que dialogan con la escritura simoniana (Pozo, 2005).

La profunda intersección con el espacio propuesta en *Pedregal* (1971) sigue vigente en *Erosión* (1971), donde la primera categoría analizada es la de “el hombre”. En este primer apartado encontramos, por lo general, títulos de poemas referidos a elementos concretos -“Los pasos”, “El remolino”, “La nevada”, “Nostalgia definitiva del estío”, “Diagrama” e

²⁵ Dada la urgencia con la que Jenaro Talens planteó a César Simón la publicación de su segunda obra, hizo que Simón se dejara aconsejar a la hora de establecer la estructura del libro. Éste le aconsejó su división en cuatro partes y les puso título, por lo tanto, la idea original no fue de nuestro autor, quien tanto celo presentó siempre a la hora de hacer pública su creación. A pesar de ello, Simón mantuvo la división y la nomenclatura de las secciones en la segunda edición de la obra, con motivo de la aparición de su, hasta entonces, obra completa, *Precisión de una sombra* (1984); por lo que él mismo sancionó y admitió la propuesta de Talens.

²⁶ *Vid. cit.* pág. 105.

“Inscripción en Peñagolosa”-, destacando la focalización en la primera composición de uno de los elementos más característicamente simonianos, los pasos:

Más noche que en las calles cabe en uno
cuando pasa. ¿A qué andamos?

[“Los pasos”, vv. 1-2]

La presencia continua de los pasos y la revisitación del propio caminar transparenta una de las más antiguas metáforas literarias que ha pasado a formar parte del imaginario colectivo. De ahí que Cilleruelo, partiendo del mito órfico y tomando como ejemplos versos de *Erosión y Estupor final*, considere que el “sentido órfico -en su significado literal de avanzar a oscuras frente a un hueco- de estos tres versos puede considerarse emblemático de la actitud poética de César Simón” (2002:56). Pero su análisis aún profundiza más al considerar que existen tres maneras de abordar este sentido odológico y que todas ellas se encuentran en la lírica simoniana. En esta ocasión parte de *Pedregal* pero también hace referencia a composiciones de poemarios posteriores:

El sentido odológico está presente en la obra simoniana desde el principio. De hecho, un poema de *Pedregal* (1970), el titulado “Informe ciencia, oh mar”, reúne los tres modos más frecuentes de implicar el camino en la esencia del poema. En la tercera estrofa de este poema aparece de una forma explícita: “Yo intenté aquel camino, al mar, a

mediodía”; camino que ya había aparecido en la primera estrofa de forma implícita, en la mirada que va avanzando dentro del poema desde el verso “Mar que yo he visto...” [...] En el poema, ya citado, “Informe ciencia, oh mar” hay además un tercer modo odológico, el reflejo, cuando el camino se atribuye al objeto y no al sujeto, aunque sea éste quien de verdad camine: “¿Dónde iba la nube, aquella senda, / entre las cañas, junto a acequias...?” (Cilleruelo, 2002:56-57).

La insistencia permanente en la presencia de los pasos se percibía claramente en *Pedregal*: bien desde el pasado “¿Dónde iban los pasos, / tronchando grama seca, entre zumbones / aleteos de moscas?” (“Empapando tu luz”, vv.42-44); bien desde el presente “Quiero ver esos cuerpos / anónimos, perdidos, [...] / de indiferente paso, bajo el vasto, / implacable, irreal cielo de estío” (“Desde Oropesa a Calpe”, vv.30-35) o “este total lejano desvarío / de tus pasos, en medio del perfume / de los huertos, este ir a casa mudo, / prieto, febril, dichoso, ebrio de muerte” (“Regreso en el trenet”, vv.60-63). Esta referencia temporal múltiple se completa con la perspectiva de futuro que se incluye en *Erosión* -“¿A qué andamos?” (“Los pasos”, v.2)- y que manifiesta claramente la tendencia dubitativa que, fruto de la actitud contemplativa, se instaura en los versos simonianos desde un primer momento.

En la estrofa inicial de “Los pasos” aparece otro de los elementos que configura típicamente el paisaje simoniano y que a lo largo de la evolución del poemario irá adquiriendo más importancia hasta consolidar uno de los apartados del libro. Nos

referimos a “la muralla” -aunque, en términos generales, se emplea con mayor frecuencia el término “muro”:

Más noche que en las calles cabe en uno
cuando pasa. ¿A qué andamos?
Allá creo que existe una muralla.
Cae la desolación a tierra. Es suelo.
Qué charco. Qué silencio.
El límite. Qué claro. Noche cruda,
haznos como tu hielo.

[Los pasos, vv.1-7]

Esta reflexión inicial sobre los pasos, sobre el camino recorrido, permite al sujeto clausurar el poema con una reflexión en torno al paso del tiempo desde la particular perspectiva simoniana -un caos concreto-, haciendo alusión a un “extravío” que, años más tarde, será retomado como título de otro de sus poemarios:

subimos por la noche,
huimos, nos perdemos
en los años.

[Los pasos, vv.17-19]

La idea del extravío humano, que ya ha sido avanzada en el mismo poema con referencias a otros elementos enigmáticos recurrentes en sus poemas como la sombra -“no vemos bien la sombra” (v.14)-, o el misterio de lo desconocido -“Se rebasa / se

vuelca, llega al más allá. Su triunfo / es un delirio” (vv.9-11)-; aparece ligada a la (im)posibilidad de un conocimiento definitivo y total. La circulación incesante entre las esferas del “testimonio” y “textimonio” (Blesa, 2000) refuerza la sensación de deslizamiento libre dentro del cosmos completo y clausurado -en consecuencia, comprensible-, pero del que nunca se puede expulsar el “vacío” -es decir, lo incomprensible, infinito e inefable- porque, como la muerte, es el límite donador de sentido. Por ello, el movimiento paradójico entre el “vacío-muerte-infinito” y “lo lleno-vida-finito” genera un pensamiento también paradójico en el que el sujeto lírico se desliza a la manera de Pascal -otro de los grandes filósofos estimados por Simón:

Cuando considero la breve duración de mi vida, absorbida en la eternidad precedente y siguiente -*memoria hospitis unius diei praetereuntis*-, el pequeño espacio que lleno y que veo, abismado en la infinita inmensidad de los espacios que ignoro y que me ignoran, me espanto y me asombro de verme aquí antes que allá, pues no hay razón de estar aquí antes que allá, porque el presente es antes que el entonces. ¿Quién me ha puesto aquí? ¿Por orden y manejo de quién este lugar y este tiempo me han sido destinados? (1998:58).

La reflexión pascaliana sobre la “ignorancia sabia, que se conoce a sí misma” (1998:62) podría aplicarse al personaje que transita estos versos con un vaivén continuo entre el conocimiento y la ignorancia, tal como se dibuja en los primeros

versos de “El remolino”, el único poema excluido de la versión de 1984:

El hombre y un momento.
Sólo él lo sabe.
Un hombre que se sienta en una piedra,
un día, ¿dónde está?

[“El remolino”, vv.1-4]

Sólo el primer sustantivo *hombre* aparece precedido del artículo determinado, mientras que el resto de los sustantivos de esta estrofa -“momento, hombre, piedra y día”- van precedidos por artículos indeterminados. Esta indeterminación gramatical del tiempo -“un momento” (v.1)-, del espacio -“un día, ¿dónde está?” (v.4)-, de la naturaleza -“una piedra” (v.3)- y del sujeto mismo -“un hombre”- conduce a la tópica, inicialmente bíblica, del *ubi sunt* del cuarto verso, generando el mecanismo del recuerdo que se activa en todo el poema, hasta explicitarse claramente en la última estrofa:

Poco a poco no existen.
Nadie lo sabe. Pero, en la retina,
en el sutil encéfalo del mundo,
aún se recuerda aquella tarde,
aquel maravilloso juego al corro.
Aún te recuerdan, tío Valentín,
bajo la sombra de la acacia hablando
de perdices.

[“El remolino”, vv.12-19]

Como indicábamos en el capítulo introductorio²⁷, la publicación de *Precisión de una sombra* supuso la revisión de los textos que Simón había publicado anteriormente. En el caso de *Erosión* la modificación fue mínima, puesto que afectó sólo al poema que acabamos de citar. Esta situación responde al proceso de borrado de cualquier marca autobiográfica con la finalidad de favorecer el distanciamiento, hecho que ha sido referido con motivo de las composiciones suprimidas de *Pedregal*²⁸. La presencia de esos recuerdos, de ese “tiempo sagrado” (Cabanilles, 1996:169) es voluntariamente cancelada mediante el alejamiento de la “escritura mítica” (Cabanilles, 1996:170) para dar paso a otra apropiación del mundo a través del lenguaje, la del “presente eterno” de resonancias nietzscheanas que encontramos en “La nevada” y que profundiza en el desamparo del conocimiento en el que se subsume el protagonista poemático:

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

[“La nevada”, vv.7-11]

La insistencia en la presencia de “un hombre” en “un centro”, sumergido entre las voces y las risas de los recuerdos,

²⁷ Vid. pág. 31.

²⁸ Vid. pág. 118.

es matizada en la estrofa posterior donde se establece la perspectiva de la “quietud inmóvil de los años” (v.16). La unión del sujeto y del paisaje desde la perspectiva de un presente atemporal, donde la totalidad de la realidad se reduce a un hombre, un espacio y un objeto -en este caso concreto: “centinela, aquí, muro”-, es retomada en el poema que lleva por título “El centinela” y que inicia la sección titulada *El muro*:

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

[“El centinela”, vv.1-4]

La visión, la percepción y contemplación del muro supone un intento de superación constante de la toda frontera, de todo límite o contingencia -tanto física como intelectual. El deseo de superar todas las barreras, de entender la realidad del hombre, de comprender su capacidad para las sensaciones y la inteligencia es uno de los misterios a los que se enfrenta la escritura simoniana desde sus albores, de ahí pues la necesidad constante de rebasar todos los impedimentos que se opongan al conocimiento total y que, líricamente, en numerosas ocasiones se articulan desde la metáfora del muro. Dada la imposibilidad de superar este límite -hecho que se corresponde con el movimiento paradójico al que ya hemos aludido- vamos a encontrarnos también con un sujeto lírico profundamente cercano a ese muro y, en muchas ocasiones, estaremos ante la

imagen de un individuo que toca muros, tapias o paredes con la finalidad de dar(se) respuestas acerca de la realidad que lo envuelve. En esta tarea continua se produce el paso de lo físico a lo simbólico, convirtiendo el motivo “real” del muro en símbolo del silencio, cuando no de la conciencia misma, tal y como indica Moreno al considerar que “la insuficiencia de las interpretaciones acerca de la realidad, el enervamiento de la razón propio de nuestros días, han situado a la conciencia en un plano de indagación limitada a una silenciosa escucha que se remite a sí misma, una especie de acto autófago” (2004:197). Su lectura de los textos de la poesía y los diarios de Simón recogida en el artículo que lleva por título “El caminante y el muro” sitúa, desde la centralidad del motivo del muro, la obra simoniana dentro de la corriente nihilista:

Esta imagen del muro sintetiza para mí muchas cosas, y creo que también expresa una orientación cognoscitiva muy característica de algunos poetas contemporáneos. Entre los españoles, César Simón la ha personalizado con singular hondura. El punto de partida de toda su obra poética y diarística es el punto final al que llegó el Romanticismo: un mundo desguarnecido de valores y creencias, donde el sujeto se sabe enfrentado al enigma de su existencia a cielo abierto, sin Dios ni dioses. Fue Leopardi quien más lúcida y rotundamente manifestó ese nihilismo cuyo único vuelo espiritual posible consistía en la identificación entre el infinito y la nada. Continuator de esta tendencia ha sido César Simón, quien asimismo ha mostrado ese “mundo mineral, desolado, hermético”, dicho con palabras suyas

incluidas en la Nota de autor que escribió para *Precisión de una sombra*. Heredero del desasosiego existencial de los escritores finiseculares (especialmente de Azorín y de Unamuno) y sobre todo de la poesía meditativa de Gil-Albert (con Cernuda al fondo), es hora de reconocer la importancia y el efecto de sus libros sobre buena parte de la poesía con vocación metafísica que se escribe en las presentes fechas (2004:195-6).

La oscilación en la percepción y poetización del muro se desplaza por el espacio (dis)continuo que se extiende entre lo real y lo simbólico. Mientras los primeros poemarios de Simón presentan una poética de marcado carácter telúrico -de manera que el punto de vista adoptado se encuentra más próximo a la realidad fenoménica-; a partir de *Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único* y *Extravío*, los dos poemarios que podemos considerar como frontera y punto de inflexión de su escritura, nos adentramos cada vez más en el mundo simbólico que se ha ido construyendo en las publicaciones anteriores y que borran los límites definidos de unos muros que antes podían tocarse con la palma de la mano y que, después, van a ser casi invisibles. En el caso de “El centinela”, y de forma prematura, ya se advierte el movimiento paradójico en el que se debate el sujeto lírico:

Preparo sin empuje esta evasión,
desconfío, calculo, estoy callado.
Callarse: tocar fondo. Lo mejor.

[“El centinela”, vv.7-9]

Sé muy bien ser muy breve. Están mis manos
precisas, recortadas. Y es absurdo

[“El centinela”, vv.13-14]

La dualidad sigue manteniéndose en los poemas sucesivos de esta segunda sección de *Erosión*, si bien lo habitual en ellos no va a ser la convivencia de ambas perspectivas. En otras composiciones como “Paseo en Cantalobos”, “El desorden”, “Tapia con árbol”, “La pared” o “Las mondaduras” encontramos un personaje que, decantado por la observación fenomenológica de los límites, se encierra en sus propios límites, los de su conciencia, ensimismado y atareado con su propio misterio. Esta mirada, es decir, la de la conciencia como atributo únicamente humano, se consolidará dando lugar en las secciones posteriores a ese “tono más personal que impregnará toda su poesía posterior sobre un fondo elegíaco” (Falcó, 2006b):

Me meteré en mí mismo, oh tapias viejas,
en sus rugosos muros
posaré silenciosas
mis manos.

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

[“Paseo en Cantalobos”, vv.10-18]

El fragmento seleccionado evidencia hasta qué punto se encuentran imbricados los motivos de la “naturaleza-paisaje” (Couquelin, 2000:30) con la experiencia vital y temporal de la “historia personal” del protagonista poemático, alejado decididamente de una “visión perceptiva del ser humano en sociedad” (Falcó, 2006b). Sin embargo, como mencionábamos arriba, esta perspectiva se modificará en las siguientes secciones de *Erosión*, manifestando una tendencia a la meditación, a la interiorización de las vivencias o a la búsqueda del enigma de la existencia que van a ir adquiriendo cada vez mayor importancia en una lírica que se descubre de honda raíz filosófica.

La conexión que se establece en la escritura simoniana entre la conciencia y la presencia de muros, tapias o paredes saca a la superficie esas galerías subterráneas de su obra por donde discurre la presencia de románticos como Holderlin y Leopardi (Moreno, 2004), o de nihilistas y herméticos contemporáneos como Celan, Ungaretti o Montale (Cabanilles, 2003; Pozo, 2005). En un mundo a la intemperie, la lírica de Simón se erige en fiel continuadora del desasosiego existencial y de la poesía reflexiva, intentando llevar al lector a “otro término” mediante una sutileza perceptiva que le inocular “su proceso de conocimiento, su lucidez y su misma ofuscación” (Moreno, 2004:196).

El deseo de profundización en el enigma de la vida -el “misterium tremendum” que apunta Gallego (2006b)- va a ir relegando progresivamente la representación de la naturaleza y de los espacios exteriores para ceder su espacio a una palabra de los espacios íntimos que descubre el misterio de pensar(se),

contemplar(se) o nombrar(se) mediante un gesto poemático que quiere evocar un mundo cerrado y completo. El intento de fijación de un ser y un mundo cambiantes se sabe, de antemano, inútil, pero desde una perspectiva de la indagación filosófica no se quiere renunciar a la posibilidad de apresar su esencia. De aquí nace el tono que atraviesa toda la poética simoniana desde la cotidianidad indescifrable hasta la voluntad de totalidad y trascendencia (Falcó, 2006b). En este viaje hacia la interioridad de los espacios, símbolo a su vez de la “paradoja de cosmicidad” (Bachelard, 2000:74), el personaje poemático se aleja de los espacios abiertos, del mar de fondo y de los paraísos perdidos para adentrarse silenciosamente en una inmensidad íntima que desconoce fronteras.

La tendencia a la introspección filosófica tiene consecuencias retóricas en la escritura de Simón. La primera que se observa es la reducción drástica de las frecuentes enumeraciones aparecidas en *Pedregal*. Ahora la búsqueda de una mayor precisión lingüística se refleja en la contención de la dicción, generando unas descripciones mucho más breves e implícitas que ganan en ambigüedad y desnudez. Este proceso de depuración lingüística es fundamental porque va a marcar la futura trayectoria de su tendencia a la esencialidad discursiva. Ejemplo de ello son algunos de los términos referidos al paisaje, ahora desprovistos de las extensas adjetivaciones²⁹: “tapias viejas; rugosos muros; silenciosas mis manos; honda biblioteca;

²⁹ Quisiéramos recordar aquí que en muchos de los poemas de *Pedregal* (1971) aparecían sustantivos complementados hasta por cuatro adjetivos calificativos.

la pared; la puerta; la copa de la acacia; el cielo; el cielo de julio; la sombra de tus manos en la pared; algún fruto; alguna piel; algún pedazo de madera, de piedra”.

En este paisaje cada vez más desnudo, más intenso y enigmático, encontramos elementos que ya habían aparecido en *Pedregal* pero que consolidan su presencia en *Erosión*, aumentando su carga metafórica: los pasos, los charcos, los muros, los trenes o las tapias. Las isotopías semánticas que caracterizan el universo simoniano transforman estos elementos en símbolos, convirtiéndolos en las imágenes emblemáticas de su estilo. La conexión entre los poemarios se percibe por la presencia continuada de términos referidos a una “naturaleza-paisaje” recurrente: charcos, nubes, almendros, corrales, piedras, tapias, muros, soles, hierba, vientos, camino, cantos, vidrios, hojas, tierra, paredes, puertas, cielo, rambla, agua, grillo, veredas, lomas, olivos, noche, canto, ave, brisa, brazos, matas, flores, patios, balsas, rosas, mar, río, cañones, remansos, hoces, sombra, noche, fruto, piedra, muralla. Sin embargo, llama la atención una innovación respecto a la producción anterior: las tímidas referencias a un paisaje urbano -“pisos, avenida, apartamentos”- que, hasta el momento, no había aparecido en su lírica y que, en las entregas siguientes, adquirirá mayor relevancia en la representación del universo simoniano.

En el paisaje mítico, unido estrechamente a la memoria del tiempo de la niñez, tiene una gran importancia la presencia de los trenes. En este paisaje simbólico se rememora continuamente la referencia al tren como elemento que atraviesa de forma veloz el tiempo y el espacio, permitiendo el enlace

entre el pasado y el presente, si bien ambos momentos se encuentran en el mismo punto dentro de la singular percepción temporal del sujeto simoniano. En este sentido es significativo el poema titulado “El grillo”, donde se asocia el canto del grillo a la presencia de la noche -símbolo del misterio- y del tiempo de los trenes -símbolo de la erosión de la vida:

Ese canto del grillo,
por las veredas, lomas,
monótono, profundo,
que te hará meditar inútilmente,
como sólo es posible meditar,

[“El grillo”, vv.1-5]

Que es la constancia firme, irremediable,
de la noche, del tiempo, de los trenes,
mientras nosotros, cada uno,
evidencia su bulto en el contorno
de este extraño vacío, de esta enorme tristeza.

[“El grillo”, vv.12-16]

El silbido antiguo y profundo de los trenes no sólo acerca hasta el presente las imágenes de una realidad pasada, sino que implica la interiorización de esa realidad y su presencia constante en la cosmovisión simoniana. Mientras que en *Pedregal* las referencias al “trenecillo suburbano” aparecían en dos poemas -“Tras el trabajo, a casa” y “Regreso en el trenet”-; en *Erosión* hay una tercera sección que lleva por título “El tren”

y donde, en la mayoría de sus poemas -“La vieja silla”, “Los ruidos”, “Elegía del trenet eléctrico”, “Regreso” y “Meditación”-, se recurre a la presencia isotópica de trenes, silbos, estaciones o paradas:

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

[“La vieja silla”, vv.13-17]

inmerso en los rumores que van llegando:
una moto lejana,
una puerta metálica, al cerrarse,
el melancólico silbo del tren;

[“Los ruidos”, vv.10-13]

Aquella estación. La veo.
Oigo el silbo del tren.

[“Elegía del trenet eléctrico”, vv.1-2]

Un tren que silba lleva
mi cadáver.

[“Regreso”, vv.2-3]

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

[“Meditación”, vv.1-3]

El personaje de estos versos se siente cada vez más atrapado y absorto en su intento por discernir el tema único, el misterio de la existencia; de ahí que a caballo entre la magia, el recuerdo, el tiempo y la vida destaque, en el paisaje oscuro de la noche, la última estrofa del emblemático poema “Elegía del tren eléctrico”. En ella, mediante el recurso a una luminosa e impactante imagen -como un rayo cegador- , el sujeto lírico manifiesta una vez más que la tendencia al “estar-inmerso-en-sí-mismo de la experiencia” (Benjamin, 1999:158) cobra más peso en sus poemas. En estos versos llama la atención la referencia que se hace a un concepto tan vago como es el de “verdad”, puesto que es un término raramente empleado en su lírica:

Cómo se va hacia dentro
la verdad, oh noche
perdida, circulando,
silbando como el tren
encendido.

[“Elegía del tren eléctrico”, vv.13-17]

En *Erosión*, el paisaje simbólico simoniano se cierra con una cuarta sección, “El aire”, elemento simbólico que “representa la aspiración del poeta, ser viento que se esparce por

la tierra dejando que todo eche raíces en el polvo que somos” (Falcó, 2006b). El aire es además el elemento físico que permite la respiración, ese “inocuo” acto imparabile por el que estamos vivos. Y no sólo eso. Es también el elemento que nos permite elevarnos más allá de la tierra a la que estamos irremediabilmente atados, provocando un ensueño de libertad donde la imaginación, despierta o en vigilia, contempla a vista de pájaro. Por ello afirma Bachelard en su libro *El aire y los sueños* (1943) que:

Entonces se comprende que la contemplación es esencialmente, en nosotros, una potencia creadora. Sentimos nacer una *voluntad de contemplar*, que es también una voluntad de ayudar al movimiento de lo que se contempla. [...] Toda contemplación profunda es necesariamente, naturalmente, un himno. La función de este himno consiste en *rebasar* lo real, proyectar un mundo sonoro allende el mundo mudo (2003:66).

En la “voluntad de contemplar” se sumergen las composiciones del apartado “Suburbio”, “Invernal”, “La glorieta”, “Las hierbas”, “Meditación y encuentro con la gente del fútbol”, “El mar enfrente”, “Olivar”, “A una joven en el parque” y “Viento en Monteolivé”. En el breve poema inicial hallamos cuatro de los elementos que configuran habitualmente el paisaje “exterior” simoniano -la pared, las sombras, el viento y el sol- si bien, como se ha manifestado en los poemas anteriores de *Erosión*, destaca la tendencia a los paisajes “interiores”, a los “cuartos oscuros del cerebro” que favorecen la

“dialéctica de la superposición” de la que habla Bachelard para referirse a la conexión casa-universo (2000:75) y que, en el caso de Simón, podríamos también ampliar al concepto de cuerpo, sede primigenia de las relaciones entre realidades sensitivas e intelectuales. Sea como fuere, la dialéctica se dinamiza y los espacios no se yuxtaponen, sino que se superponen yendo, en este caso, “hacia adentro”, como indican los siguientes ejemplos:

Los vagos pensamientos, sombras
de ropa, que zarandea el viento.

Un consumirse frío, el sol
adentro.

[“Suburbio”, vv.3-6]

Sí, las nubes.

En general, el aire.

Y no saber.

O sí.

Era allá dentro.

[“La glorieta”, vv.16-17]

La modalización primero dubitativa y después asertiva ahonda en la ambigüedad característica del pensamiento paradójico donde no debemos perder de vista, precisamente, la capacidad intelectual que distancia al protagonista poemático del personaje colectivo que antes mencionábamos y que hallamos

identificado como “masa” en los versos que citamos a continuación:

sino esta paz de estarse quietos,
de dejarse empujar, lentos, absortos,
reasumidos en la gelatina
del cuerpo, oh golpes suaves,
por la estruendosa masa del estadio.

[“Meditación y encuentro con la gente del fútbol”, vv.14-19]

La situación planteada en este poema es excepcional ya que el protagonista poemático de la lírica simoniana es un “personaje individual”, sin embargo, la aparición de un personaje colectivo o social tiene la función, por oposición, de destacar la presencia de una conciencia particular que se distingue de todos los demás seres que pueblan los versos de Simón porque mientras el sujeto lírico “piensa”, los otros, en el mejor de los casos, “parecen pensar”:

Y no era esto. Más bien, piensas,
esa hierba que crece
en los ribazos, una clase
de avena. Era una hierba
que parece tal vez pensar,
rumiar en el aire que la envuelve.

[“Las hierbas”, vv.4-9]

El aire, el paisaje aéreo que envuelve al personaje atento y observador de los versos, se complementa no sólo con el paisaje de raíz telúrica -como es el caso de “Las hierbas”-, sino también con la presencia del paisaje marítimo que con su brisa -variante del aire- trae a la memoria el recuerdo del paso del tiempo, de la vida, constatando así su única realidad: la existencia misma. Muestra de ello es la reflexión vital con la que el poeta se sitúa ante la contemplación del mar en un día de abril:

Ser, entre los geranios, las palmeras,
todo cubriéndolo las hojas,
en esta sombra, y esta luz. Silencio.

Y esta brisa inconcreta, vaga, honda,
lejana, como el tiempo de la vida.

[“El mar enfrente”, vv.1-5]

Dentro del canto general a la naturaleza y a la vida desde la conciencia lúcida que se inició con *Pedregal* y que continúa en *Erosión*, llama la atención la presencia, todavía reducida, del tema de la muerte. En este caminar incipiente, detenido, lento, no tiene aún cabida la presencia angustiosa de la muerte aunque, a diferencia de lo esperable, no se percibe como una realidad futura, sino como una realidad instaurada en un presente muy cercano. La percepción de la temporalidad simoniana se caracteriza por esta simultaneidad del tiempo y del espacio,

como nos muestran los dos últimos versos del poema “Las hierbas”:

Tú vas a lo que eras. Tal vez tengas
vocación de cadáver.

[“Las hierbas”, vv.23-24]

Esta “vocación de cadáver”, esta muerte alargada en el tiempo no es más que una presencia constante, un instante en el *hic et nunc* del sujeto lírico que, como dijimos, es el punto final necesario en función del cual se adquiere la conciencia problemática del ser. El tópico del “vivir muriendo” pertenece a la tradición de los poetas místicos; así como la tónica del “paraje ameno” responde a la tradición clásica y renacentista. Lo que nos interesa destacar en este momento no es tanto la presencia de las fuentes, sino la recreación de las mismas desde la perspectiva simoniana porque, como sugiere Cabanilles, “no existe el ojo inocente” (1996:172). En el caso del “locus amoenus”, según Curtius, los elementos que componen el paisaje ideal son: “un árbol -o varios-, un prado y una fuente o arroyo; a ellos puede añadirse un canto de aves, unas flores y, aún más, el soplo de la brisa” (1999:280). Este paraje idílico es habitual en los textos simonianos, sobre todo en los de la última etapa, pero aparece ya en *Erosión* impregnado de esa “mortalidad” inherente al pensamiento artístico del siglo XX:

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

[“A una joven en el parque”, vv.1-5]

La cotidianidad de la visión que se produce en el parque -trasunto del árbol o bosque clásicos- se diluye en el fatalismo cósmico de un mundo “mal hecho” -empleando una expresión de Simón- en el que, sin embargo, la conciencia tiene todavía un elemento de salvación al cual aferrarse: el lenguaje. En *Pedregal* hemos asistido a la descripción atenta de una vivencia pegada a la tierra, pegada a cada uno de los animales, de las plantas, de los espacios y de los seres que la pueblan. La conmoción ante la existencia, ante el misterio del universo y ante el hombre como sujeto consciente dentro de su seno se ha traducido en una particular cosmogonía simoniana que, observando minuciosamente todos los atisbos de la realidad, intenta escudriñar su origen y su evolución. A pesar de la imposibilidad misma de esta ardua tarea -de donde se deduce, en ocasiones, cierto tono pesimista por parte del sujeto lírico-, el protagonista poemático no renuncia a dar fe de la cruel belleza de la existencia y, en consecuencia, se convierte en un fiel fotógrafo amante de la (im)perfección de la vida. En cambio en *Erosión* nos encontramos con un último poema -“Viento en Monteolivé”- donde el sujeto lírico antepone la presencia de las sensaciones a la insuficiencia del lenguaje. Este poema presenta

una temática muy poco frecuente en la lírica simoniana y de ahí su excepcionalidad, ya que Simón lo consideraba una poética. En él se concibe la palabra como una “sombra consciente” (v.7) rescatadora de la belleza y del tiempo, en suma, de la vida. La meditación sobre el sentido exacto de la palabra, ese “espejo transparente” (v.5) que “ nombra sin enturbiar” (v.15), pasa a formar parte de la reflexión más amplia que se propone en el libro, es decir, pasa a formar parte del “propio meditar sobre el misterio de la existencia” (Más y Costa Ferrandis, 1978):

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

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

Como anuncian los versos finales de *Erosión*, el personaje poemático manifiesta su firme creencia en la palabra clarividente y creadora de sentido que está supeditada a la percepción sensible de las cosas. De ahí que Carnero tempranamente reconociese en César Simón a un poeta “experiencial” (1983:29) o que Miguel Más y Jesús Costa, a propósito de unas notas sobre *Erosión*, comentasen la función “rescatadora” de su lenguaje poético:

[...] esa precisión evocadora de sensaciones a través de su correlato real es fruto, no de un estilo más o menos inconsciente, sino de una radical toma de postura ante la poesía y sus mecanismos expresivos. Concepción del lenguaje poético que llamaríamos rescatadora, fijación de aquello que el ser, incapacitado por su dinamismo temporal, está posibilitado de apresar: la vida en su fugacidad (1983:37).

La reiteración constante a lo largo del poema entre la palabra y la mano se desgrana a través de una serie de acciones - “tocar, recubrir, ir al fondo, mirar, rozar, trazar, nombrar”- con las que se evidencia la importancia que otorga el sujeto simoniano al “sentimiento de las cosas”. De aquí surge también la perspectiva contemplativa del sujeto lírico como mecanismo de construcción poética y, en consecuencia, como actitud estética que “no se despega de lo sensible” y que no sesga su “raíz terrenal”. César Simón nunca escribió poéticas al uso, pero sí que apuntó claramente sus ideas estéticas en artículos o entrevistas. Destaca, por ejemplo, la semblanza que hizo de Juan

Gil-Albert ya que, al comentar la escritura de su primo, descubría paralelamente algunas de sus propias claves de estilo:

Rápido y dilatado, así era Juan. Rápido para intuir, dilatado para ir decantando lo intuido (1996a:42).

Si hubo algo primordial en Juan fue la intuición silenciosa con que contemplaba. De ahí nace toda su obra; lo que no nace de ahí es especulación de cabezas parlantes (1996a:42).

Pero era cuestión de la sencillez, de la contención, y, sobre todo, de la disciplina, lo que acabó presidiendo la estética de Juan (1996a:50).

Quizá también en el universo ideal, manteniendo un estrecho contacto con lo sensible. Nada de perder ese contacto para moverse en el supuesto mundo de lo puramente inteligible. No, lo decisivo es lo físico. Pero lo físico para remontarse desde allí...sin dejar de sentirlo (1996a:56).

En Juan Gil-Albert la inmersión en lo sensible se proyecta yo diría hacia lo alto -más que hacia lo abstracto, que no es necesariamente alto, sino que pretende serlo-, y no secciona en ningún momento la raíz terrenal (1996a:56).

La perspectiva contenida, intuitiva, contemplativa, hímica y elegíaca, inmersa en lo profundo pero con vocación de lo alto, aderezada con su “verbo inconfundible” es la que rememoraba César Simón a propósito de los versos de Gil-

Albert. Sin embargo consideramos que esta poética podría aplicarse también a sus propios versos ya que, en palabras del mismo Gil-Albert³⁰, la actitud “absorta” y “no racional” va ligada a una palabra “emotiva”. En medio de este juego de espejos se alza el último poema de *Erosión* donde se funden la contemplación, el misterio y la obsesión por la naturaleza, es decir, los elementos que, según Carnero, van a mantener la conexión entre las dos entregas primeras y *Estupor final*, obra en la que se observa un “enorme salto cualitativo” (1983:31).

³⁰ Vid. pág. 130.

II.3.- ESTUPOR FINAL (1977)

La evolución que se producía en el paso de *Pedregal* a *Erosión* se mantiene en la tercera entrega de César Simón porque, como ha indicado José Luis Falcó, este libro es “síntesis y superación de los precedentes y punto de inflexión del que derivará su poética posterior” (2006b). En esta ocasión se trata de poemas escritos entre 1971 y 1977 que, manteniendo la propuesta de lectura establecida en el poemario precedente, se dividen en dos grandes secciones: “El origen de la consciencia” y “Estupor”. La segunda de ellas, a su vez, se subdivide en otros cuatro apartados de epígrafe no menos simoniano: “Caminos de herradura”, “Los dioses lares”, “De cómo pierdo el tiempo en esta heredad” y “Sombra sin cuerpo”. Es importante señalar que todos los elementos empleados en los títulos -la consciencia, el estupor, el camino, los dioses, el tiempo, los cuartos, las sombras...- ya se encontraban presentes en el universo representado en *Pedregal* y *Erosión*, lo que confirma su carácter de signos “vacíos” (Talens, 2000) recurrentes en una escritura lírica cada vez más depurada y exigente que, progresivamente, los va modelando como estilemas particulares de su cosmovisión.

Estupor final plantea sin más dilaciones lo que tanto el autor como algunos críticos han considerado su principal tema poético -o “único”-: la extrañeza del ser consciente. Ahondar en esta dirección significa reforzar la perspectiva unitaria del universo monolítico de Simón; hecho que, sin embargo, no niega la evolución y el dinamismo de la obra -tal y como

venimos manifestando. Desde este punto de vista consideramos importante indicar cómo se enfrenta el sujeto a la textualización del mundo porque, en este aspecto, radica la originalidad del poemario. La estrategia discursiva que aúna las focalizaciones anteriores y las supera es la ironía ya que, fingiendo no saber, el poeta “delator” del primer poema contempla fría y distanciadamente ese ser-en-el-mundo, “pero ahora como proceso histórico desde el origen del hombre” (Más y Ferrandis, 1978; Falcó, 2006b). La actitud irónica y denunciadora de la primera parte se convertirá en desdén e indiferencia ante “un modo primario de estar en el mundo y sin el cual no hay participación en él” (Falcó, 2006b), como evidencia el breve poema “Con qué ignorancia arrulla la paloma”.

La síntesis que supone *Estupor final* se detecta también inicialmente en las citas que enmarcan el discurso lírico. La diferencia de tono estriba en la aparición de citas a modo de pórtico -antes inexistentes-, referencias que además se caracterizan por emplear registros alejados de la escritura poética:

En verdad que, para un geólogo imaginario que viniera mucho más tarde a inspeccionar nuestro globo fosilizado, la más sorprendente de las revoluciones experimentadas por la Tierra se colocaría sin equívoco al comienzo de este periodo, que se ha llamado de manera tan justa el *Psicozoico*. (Teilhard de Chardin)

Pero resulta que, desde un punto de vista anatómico, el rasgo más característico del hombre no es su cerebro, sino

sus nalgas; y, por lo que a ellas respecta, la forma de la pelvis y de los huesos de la cadera de los australopitécidos no deja lugar a dudas: andaban tan erectos como nosotros. (J. Maynard Smith)

Precisamente fue la consecuencia de estas grandiosas emigraciones, y durante el desarrollo de las mismas, cuando el hombre llegó a ser un hombre auténtico, psíquica y físicamente hablando. (Gustav Schenk)

Simón manifestó en diversas ocasiones la pasión que sentía por el ensayo y por ámbitos del conocimiento como la ciencia o la filosofía de la ciencia (Palacios, 1997:11); variedad de intereses y lecturas de las que da constancia en la prosa de sus diarios. El empleo de una citas donde aparecen términos como “psicozoico, australopitécidos y emigraciones” genera el efecto de extrañamiento deseado en el lector y anticipa la perspectiva irónica que va a mantenerse a lo largo del libro. La cuestión del psiquismo dentro de la historia de la evolución humana aúna los tres fragmentos y da paso a su proyección e interiorización en y desde la escritura.

Dado que en este apartado del segundo capítulo estamos analizando las relaciones entre sujeto y paisaje, hemos de precisar que la primera sección del poemario se aleja considerablemente de esta cuestión que, en cambio, sí que está más presente en la segunda sección. Ello implica que el detenimiento en el análisis de la naturaleza-paisaje no podrá ser tan extenso como en los casos anteriores, ya que la temática se dirige principalmente hacia “el origen de la consciencia” -

aspecto tratado en el capítulo III de esta tesis doctoral y que se dedica a la poética de la conciencia. A pesar de esta diferencia sustancial entre ambas partes y dada la multiplicidad de planos de la escritura lírica, también en la primera parte del libro encontramos algunos poemas con referencias interesantes:

Me detengo junto a la cal.
Ante el estupor de mis ojos
se cruza el cielo, se coloca el árbol,
se inmoviliza el muro.
Lo de siempre.

[“La carroña”, vv.4-8]

El mundo posee este olor de la hoguera,
la pátina de la escarcha. Y el viento.
Subrayo mi insignificancia.

[“Cabalgada”, vv.4-6]

Hay esta vieja fidelidad a la umbría,
estas arcillas fosforescentes,
esta mueca respetuosa y vaga
que se desvanece por los barrancos.

[“Oráculos”, vv.8-11]

Pero de pronto soplan los vientos
sobre la pared del aprisco,
y viene el emigrar,
el estupor del charco,
el gran azul del frío.

[“Proseguir”]

Aunque las menciones del paisaje sean escasas - comparadas con los poemarios anteriores-, en los ejemplos aducidos aparecen de nuevo retratados los elementos paisajísticos que “textimonian” la presencia del mundo en los versos de Simón y que insisten en la configuración de su paisaje simbólico: “muro, cielo, árbol, hoguera, escarcha, viento, umbría, arcillas, pared, charco”. En este “textimonio” es fundamental la relación que mantienen con la mirada del sujeto; una mirada de profundo estupor que se sumerge en la cotidianidad del asombro con versos como “Ante el estupor de mis ojos”, “Lo de siempre”, “Subrayo mi insignificancia”, “esta mueca respetuosa y vaga” o “el estupor del charco”. Desde esta perspectiva nos interesa destacar el diálogo que se establece entre dos de los versos apenas mencionados: entre el estupor de los ojos y el estupor del charco. La interrelación de ambos elementos la pone de manifiesto Bachelard cuando establece un paralelismo entre los ojos y el charco (2002:54) pero, más allá de esta identificación inicial, enuncia un principio aplicable a la obra de Simón y que define con exactitud su escritura al decir que “un charco contiene el universo” (2002:83). Esta afirmación nos permite captar “lo absoluto del reflejo” (2002:78) que también se da entre otros elementos, como el lago y el cielo -que en nuestro caso podría considerarse como la visión del charco. Este concepto es la antesala de la “pura visión o visión solitaria” (2002:81) porque:

En esta contemplación en profundidad, el sujeto también toma conciencia de su intimidad. Esta contemplación no es

pues una *Einführung* inmediata, una visión sin reserva, sino, más bien, una perspectiva de profundización para el mundo y para nosotros mismos. Nos permite mantenernos distantes ante el mundo. Delante del agua profunda, eliges tu visión; puedes ver, según te plazca, el fondo inmóvil o la corriente, la orilla o el infinito (2002:83).

Desde su “profundización para el mundo” el sujeto contempla un estupor que todo lo impregna -sus ojos, el charco-, un estupor que aparece asimismo en la naturaleza-paisaje que contempla al hombre porque “las cosas”, en el universo de Simón, también “nos piensan” -como afirmó De la Peña en 1978. A través de la contemplación mutua desde el sujeto hacia el paisaje y viceversa se crea un espacio común, el texto, donde confluyen ambas miradas y que se caracteriza por una perspectiva “bisémica” -según la terminología de Más y Ferrandis (1978):

César pertenece de lleno a la corriente machadiana, donde el lenguaje poético recoge la pura realidad exterior pero personaliza su contemplación por el poeta, es decir, es una poesía esencialmente bisémica, donde las sensaciones, las emociones, resultan de la contemplación del paisaje yerto. Y no podía ser de otra manera con la vocación fundamentalmente filosófica del poeta. De aquí es que sus elementos de paisaje sean cotidianos, que nosotros mismos podemos contemplar y a los que el poeta añade su nota personal.

Los elementos cotidianos reiterados en la primera sección de *Estupor final* siguen siendo el viento, los recuerdos, la carne, los trenes, los grillos, el azul, la sombra o la muerte. Todos ellos son motivos de marcado carácter simoniano que están presentes desde el inicio de esta aventura del lenguaje y forman parte un viaje “desolado” -según J. Muñoz (1996)- iniciado con *Pedregal* y que se dirige “a la plenitud del vacío; al corazón del monstruo insaciable: la propia conciencia”:

Pedregal marca el inicio de un viaje desolado, largo, supremamente rico en la desnudez verbal, a lo hermético. Un viaje que se autoinstituye en exploración vigilante del horizonte esencial de esas realidades trascendentes en su inmanencia e inmanentes en su trascendencia que el poeta descifra y crea a un tiempo: un viaje a la plenitud del vacío; al corazón del monstruo insaciable: la propia conciencia / ojo insomne del poeta que da en volver sobre sí misma; a la huida sin sutura [...]; a la verdadera realidad [...] ...y que terminará por ofrecérsenos, en *Extravío*, en clave inevitablemente vitalista, sí, pero de un vitalismo paradójico, agónico: rostro último de ese mismo vacío que pautó el paisaje construido por César Simón en su largo viaje iniciático al éxtasis de una celebración al tiempo necesaria e imposible (1996:14).

Como sugiere Muñoz, el “viaje iniciático” que se propone en la lírica de Simón desde *Pedregal* hasta *Extravío*³¹ está marcado por un “vitalismo paradójico” que transita por los huecos del mundo, entre los vacíos de sentido que el lenguaje -el texto- se encargará de (re)llenar. Esta operación de aprehensión de la realidad, en la que también está inserto el paisaje, se desliza desde la “cotidianeidad inteligible” hasta la “indescifrable”, evidenciando que es “explicable tal vez al detalle, pero incomprensible en su todo” ((Falcó, 2006b). Los versos de “Tanteos” ya lo evidenciaban:

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

Tantear, ver, tocar o averiguar con cuidado el mundo -y su paisaje- se convierten en operaciones decisivas en *Estupor final*, donde todas las acciones -o miradas- insisten en afirmar la existencia de una conciencia individual y limitada que se sabe “ser-en-el-mundo”, frente a una conciencia ignorante e inconsciente. Así lo remarca el primer poema del libro, “Delator”, que se cierra con un contundente “Os contemplo” (v.9) y que, continuamente metamorfoseado, aparece en muchas de las composiciones de esta sección. Un claro ejemplo de esta

³¹ Muñoz hace referencia a *Extravío* como parada final del viaje porque en el momento de la publicación de su artículo, 1996, era el último libro publicado por César Simón.

reiteración sería el verso “Soy. Y lo sé. Y os miro”, perteneciente al poema “Asalto”; o los versos inquietantes de “Avanzamos” donde la mirada pertenece a una conciencia monstruosa: “Pero entre hueco y hueco se asoma mi conciencia, / ese monstruo hialino que os contempla” (vv.4-5). La contemplación del sujeto se sitúa ante el paisaje engañoso, sede de un juego de reflejos, e intenta poner en evidencia los mecanismos de la “desdoblada operación hipócrita”, es decir, la mirada y la conciencia de la mirada:

La tarde es este océano inverso.
Os contemplo en su juego de vidrios,
desdoblada operación hipócrita,
Tranquila, rebozada de grasa.
Soy. Y lo sé. Y os miro.

[“Asalto”, vv.4-8]

¿Qué hacer? Siento grueso mi cuerpo,
Como en la cuadra la presencia del mulo;
crezco, me veo, como un candil de choza
subsumido en las tinieblas del monte.

[“Reflexión”, vv.7-10]

Este ver, y saber ver(se), se focaliza de forma más concreta a través de la naturaleza- paisaje en la segunda sección de *Estupor final*, que se abre con la composición “Rambla abajo”, donde la imbricación de la naturaleza y de la consciencia vuelve a ser el principal punto de reflexión lírica. En estos

versos se insiste en la perspectiva de proximidad, en la contemplación de lo cercano, es decir, de lo cotidiano que mencionábamos anteriormente y que es símbolo de lo cognoscible, si bien nunca es comprensible en su totalidad puesto que la presencia del muro³² así lo confirma:

Contempla lo cercano,
su triste violeta.
Retira su medida,
se pliega al ser, avanza
hasta los muros.

[“Rambla abajo”, vv.4-8]

El “plegarse al ser” genera esa sensación de curvatura de un sujeto que se comprime y que se va doblando para poder tocar el otro extremo, simbolizado ahora bajo el peso remoto de la piedra, una “presencia sin mentira” cuyo roce reaviva la (des)esperanza de un sujeto que, como en otras ocasiones, recurre a una modalización dialógica para mostrar de forma más enfática su pesadumbre:

¿Para qué tocar esa piedra,
una presencia sin mentira?
Andar es indudable.
Sentir no es una mueca.

³² El valor simbólico del “muro” ha sido analizado anteriormente en este capítulo con motivo de la sección de *Erosión* que lleva el mismo título.

Y ver, y saber ver (cuando no es nada
lo que se ve y cuando, simplemente,
se enfría).

[“¿Para qué tocar esa piedra?”]

La reiteración en la condición de la visibilidad es doblemente importante si tenemos en cuenta que no sólo se trata de “ver”, sino de “saber ver”. Ya mencionamos la opinión que al respecto mantenía Schopenhauer³³ y a ella se suma Simón, pues el refinamiento de la vista es de tal grado en el poema que alcanza incluso “lo que no se ve”, en consecuencia, lo que se percibe o intuye. Así, de nuevo, el paisaje -en este caso el roce de una piedra- va conformando al sujeto que lo contempla y es, asimismo, conformado dentro de la espiral de la conciencia indagadora. Lo visible y lo invisible caminan de la mano, subyacen al “mirar ordinario” de quien camina:

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

[“He intentado reflexionar”, vv.21-25]

³³ *Vid.* pág. 92.

Y en la frontera de lo (in)visible, el charco³⁴, esa superficie capaz de abismarnos en el infinito o de mostrarnos un rostro cercano. La potencialidad de su reflejo permite al sujeto que primero fije en él no su mirada admirada o extraña -como indica su etimología “mirari”-, sino su vista o capacidad de percibir por los ojos -como indica el étimo “videre”. Pero, con segundo movimiento, le recuerda que ver no es suficiente, sino que hay que ver “al sesgo”, en curva, oblicuamente. Este ángulo visual es el que adopta el sujeto en su práctica del vivir cotidiano como un “vivir en vilo” (“Los textos que anotaba”), como un estremecimiento que empapa las estancias, las habitaciones y los cuartos por donde un cuerpo, abierto al rito de la carne, se desliza:

Y la muchacha esperaba, cuando mi mano le rozó el cabello
y sentí henchirse su respiración y entornarse sus ojos de
[ansiedad,
mientras se oía el vacío del desván y se filtraban las luces,
formando apenas rayas, bajo las puertas rotas y comidas.
Entonces la muchacha y yo nos pusimos en pie para
[comenzar ese rito
viejo como enganchar o desenganchar los caballos
o amortajar los cadáveres.

[“Aquella luz”, vv.26-32]

El fragmento que hemos seleccionado pertenece al poema “Aquella luz” -de la sección “Los dioses lares”- y ha sido

³⁴ Vid. pág. 162.

considerado uno de los textos emblemáticos de Simón (Cabrera, 1996), siendo recogido en las antologías que se han publicado de su obra. En esta sección de *Estupor final* se concentran diversas composiciones -como “Nadie vendrá” o “Bauernhof”- en las que se textualiza la tendencia epicúrea de su lírica (Cabanilles, 1996; Pozo, 2001). Sin embargo, la elección de “Aquella luz” está motivada porque en los versos finales el sujeto introduce estrategias discursivas y símbolos que van a marcar la transición hacia los poemas finales y, por supuesto, hacia la publicación inmediatamente posterior. En primer lugar su mirada se desdobra en la de una rata o en la del hombre del retrato. Este desdoblamiento provoca un distanciamiento inmediato e introduce un elemento de extrañamiento: la mirada del otro. En segundo lugar, el juego de miradas apunta a una “nueva escisión de la conciencia” donde el protagonista mira y ve a alguien que le mira, “su propio símbolo, una sombra, una luz absorta” (Falcó, 2006b):

Vi entonces tras su nuca por la puerta al zaguán
una rata husmeando y, luego, en el gran hueco,
como una sombra, como una luz absorta.
Allá arriba el hombre del retrato, las cazuelas metálicas,
el frío de la estancia mortuoria con las grandes camas,
el rancio olor de la vieja almazara del XVIII.

[“Aquella luz”, vv.36-41]

El recurso al desdoblamiento introduce a su vez en escena dos de los elementos que van a adquirir gran importancia

en su escritura posterior: las sombras y las estancias -o casas-
deshabitadas. En este caso concreto la sombra es símbolo del
protagonista poemático y culmina un proceso que ya había
comenzado en *Erosión* con la presencia de “bultos”. En este
viaje hacia la desnudez, hacia “lo esencial”, se ha pasado de la
figuración concreta de los protagonistas poemáticos de *Pedregal*
a los bultos desfigurados de *Erosión* hasta llegar, en un proceso
imparable, a la sombra descarnada de *Estupor final*. Por ello no
es casual que la última sección de este poemario lleve por título
“Sombra sin cuerpo”, así como que el siguiente libro se titule
Precisión de una sombra. A partir de “Aquella luz”, como
indica Falcó (2006b), “adquiere continuidad la representación de
ese sujeto como sombra y de la escritura como sombra de ese
sujeto”:

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

[“Sombra sin cuerpo, II”]

Se ha hundido en los oídos de la tarde
más lejos su silencio
en medio de este cuarto, tenebroso de luz.

[“Sombra sin cuerpo, IV”, vv.4-6]

Las sombras sin cuerpos que recorren toda la sección están huérfanas, no tienen cuerpo al que dibujar, imagen a la que referirse, templo en el que ocultarse. Las sombras vagan y respiran dentro de unas estancias, de unas casas vacías que acabarán convirtiéndose también en “símbolo del protagonista poemático, llegando hasta *Templo sin dioses* y *El jardín*” (Falcó, 2006b). El sujeto lírico vaciado de carnalidad busca un refugio, un cuerpo, una casa, un escenario que finalmente se impone y lo condena a la desaparición en el poema final “Sombra sin cuerpo, VII”:

La sombra se ha movido.

Parece meditar fijamente.

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

Se acorta sobre sí misma.

Nadie.

II.4.- PRECISIÓN DE UNA SOMBRA (1984)

El sentimiento de desnudez que cierra *Estupor final* y la sensación nihilista que lo atraviesa siguen presentes en *Precisión de una sombra*. De este modo se evidencia cómo la evolución de la poesía simoniana “responde a un movimiento constante de ampliación y de recuperación que le confiere una fuerte estabilidad y una unidad significativa” (Falcó, 2006b). Desde esta perspectiva destacan especialmente dos de las seis partes que componen la nueva entrega: “Diario de Santa Pola” y “Santuario”. En los poemas en prosa -según Falcó- del “Diario” se retoma la figura del protagonista poemático en tercera persona que continúa absorto en la extrañeza de su conciencia y que, como en *Estupor final*, desde un tono elegíaco insiste reiteradamente en las sensaciones y en el espacio que todo lo penetra. En “Santuario” aparecen de nuevo las estancias deshabitadas que, trasunto del sujeto lírico, acababan convirtiéndose en símbolo del personaje mismo.

Estos elementos comunes que confieren uniformidad a la poética de Simón se detectan también en la recurrencia del viaje como elemento conformador de la escritura. El viaje exterior que el sujeto lírico proponía a través de los poemas de *Pedregal*, *Erosión* y *Estupor final* sigue presente en algunos de los apartados de *Precisión de una sombra* -“Diario de Santa Pola”, “El viaje”, “Prosecución del viaje”- si bien, tanto en ellos como en los tres restantes -“Un alto en el camino”, “Santuario”, “La respiración monstruosa”-, comienza a manifestarse con diferente grado de intensidad un paisaje interior. Esta nueva dimensión

del paisaje, que ya había sido apuntada de manera inequívoca en la última sección de *Estupor final*, es a su vez fiel metáfora del viaje interior en el que está inmerso el protagonista poemático. Nos referimos al espacio común de la casa y las habitaciones.

En el discurrir paralelo de estos dos “viajes” se han conjugado, hasta este momento, las vertientes interna y externa de una experiencia sensible y consciente, pero *Precisión de una sombra* (1984) significa un punto de inflexión en esta situación. Ahora el viaje interior del sujeto va a ir ganando cada vez más espacio en la lírica simoniana porque el sujeto, progresivamente, se halla más sumergido en la marea de la propia existencia e intenta, sin descanso, llegar al fondo de la consciencia, al fondo de las cosas y de las sensaciones. En este camino de introspección el sujeto desciende cada vez más en busca de lo esencial, de lo cercano, de lo verdadero, de lo cotidiano del misterio vital, encontrando un espacio privilegiado en la intimidad de las casas. Entre los muros, las voces, los muebles o los recuerdos de un tiempo presente y antiguo asistimos a ese “ensueño” de la casa donde se concentra la verticalidad y la centralidad; donde el espacio se articula en función de la soledad, la memoria y la intimidad; donde la topofilia es signo de un “enraizarse en el mundo” que, recordando las palabras de G. Bachelard (2000), describen a la perfección el telurismo simoniano del que no queda exento el espacio doméstico.

Como decíamos en el capítulo introductorio³⁵, el cuarto libro de César Simón es el que se presenta como volumen completo de la obra publicada hasta ese momento por el poeta y

³⁵ Vid. pág. 38.

recoge todas las obras anteriores, con más o menos variaciones según los poemarios. El último poemario, que da título a todo el compendio, refuerza las líneas de escritura simonianas y, al mismo tiempo, introduce novedades formales significativas respecto a su obra lírica precedente. Los cambios discursivos afectan especialmente a la primera y a la última parte del poemario. En el caso de la primera sección, “El diario de Santa Pola”, nos encontramos ante una prosa poética próxima a la de la escritura íntima de los diarios -como, por otra parte, aparece reflejado desde el mismo epígrafe del título. Esta disposición puede parecer extraña si tenemos en cuenta que, hasta la fecha, Simón no había publicado escritos narrativos de importancia -a excepción de la novela *Entre un aburrimiento y un amor clandestino* (1979)- y que su primer diario, *Siciliana*, es del año 1989³⁶. Ahora bien, realmente sí que existe una coexistencia temporal de los distintos tipos de escritura, pero para ello hemos de tener en cuenta las fechas de composición, no las de publicación: *Siciliana* se gestó entre el 9 de mayo y el 15 de septiembre de 1984 “en un lugar costero”, mientras que “El diario de Santa Pola” recoge experiencias sucedidas entre el 16 de octubre y el 3 de junio. En teoría, si *Precisión de una sombra* se imprimió en 1984, esta sección se comenzó a escribir en 1983 -con el inicio del curso escolar³⁷-, por lo que los meses de mayo y junio de 1984 se superponen en la escritura de las dos obras, encontrándonos ante unos procesos literarios simultáneos que

³⁶ Vid. pág. 40.

³⁷ Al respecto cabe mencionar que César Simón estuvo destinado como profesor en el instituto de Santa Pola en esas mismas fechas.

justifican claramente la “contaminación” de géneros y la presencia del estilo del diario en la escritura lírica -sin olvidar que *Siciliana* se publicó en una colección de poesía. En diversas ocasiones hemos indicado cómo las reflexiones de Simón sobre la obra de Gil-Albert aportaban gran claridad respecto a su propia escritura. En este caso, unas palabras en torno al concepto de “lo personal” en la escritura gilalbertiana apuntan a la trascendencia de dicho ámbito, convirtiéndose por ello en una escritura paradójicamente más amplia. Las palabras de Simón se sitúan en el año 1986 y, en ese sentido, son muy cercanas a su primera escritura diarística:

La obra de Gil-Albert parece declarar lo siguiente: dada la turbamulta de cuanto se publica, cada vez debemos atenernos más a lo personal. ¿De qué podemos dar constancia indiscutible sino de nosotros mismos? ¿Qué podemos decir de indiscutible sino el precipitado de nuestra vida? ¿De qué podríamos responder, más que de ello? Gil-Albert ha sido consciente de sus limitaciones o de las limitaciones de toda interpretación pretendidamente objetiva de la existencia. El resultado, en todo caso, ha sido esa reducción a lo personal, que, paradójicamente, ha ensanchado más su escritura al limitarla; mejor podríamos decir, al circunscribirla. La ha hecho extensa, al haberla querido intensa. Todo en ella es autobiografía, pero trascendida, y lo mejor resulta lo más personal: no las ideas, ni tampoco las sensaciones, sino lo que podemos llamar ideas sensibles, sensación total convertida en palabra (2004:171).

La perspectiva que indica Simón sobre la experiencia propia en la que se apoya indiscutiblemente la obra de Gil-Albert permite conectar sus obras como la de dos “poetas experienciales” -empleando la terminología propuesta por Carnero (1983). Aquí conviene además señalar que, si bien el punto de partida es necesariamente autobiográfico, la escritura trasciende los límites impuestos desde las vivencias personales. La trasgresión de dichas fronteras mediante el proceso de textualización del mundo ha convertido lo intenso en extenso, por lo que el sujeto lírico simoniano también abogará por un punto de vista trascendente que producirá la descentralización del concepto tradicional de “lo personal” y la extensión rizomática del término. Esta expansión supone un cambio de radical de perspectiva (Pozo, 2000b y 2004) puesto que ahora todo es susceptible de ser un correlato de lo personal y de lo autobiográfico si bien, como apunta en su reflexión, debe realizarse desde “sensación total convertida en palabra”. La escritura simoniana se encuentra marcada por una clara voluntad de ser “emoción distanciada”, “énfasis absolutamente apagado” pero, sobre todo, por “palpar de nuevo las cosas”, como manifestaba en un artículo de 1985 titulado “Nuestra poesía” (2003:127). Así pues, en su intento de recreación de lo sensible y lo autobiográfico tienen espacio todas las propuestas estéticas que sean capaces de transmitir la emoción y la conmoción ante la existencia.

En la primera sección del poemario, el “Diario de Santa Pola”, están presentes tanto los elementos que han articulado hasta ahora el paisaje natural simoniano -viento, mar, luna, aire,

frío, olores, lluvia, pasos-, como el nuevo espacio interior y predilecto en el que (se) contempla el sujeto lírico: la casa. El primer fragmento así lo ilustra con claridad meridiana:

16 de Octubre, jueves, mañana

Y el viento silba por todas partes. Y el mar se agita. Y las
[barcas de pesca cabecean.

De pronto, sobre el fondo ululante, en la galería, sobresale
[un chirrido, de algo que roza o se arrastra.

Y se produce como un parón, en la cima de un éxtasis feo;
y un perescrutar el aullido mítico, al que él se esfuerza por
[desposeer de significación:

eres el viento sólo, no eres nada.

Y él, entonces, en ese momento sin prejuicios, desnudo,
[todo consciencia, se capta, simplemente; se capta, y está
[aquí, sentado en un sillón, junto a un gran ventanal...

Y de repente, no comprende absolutamente nada.

[“Diario de Santa Pola”]

La estructura polisindética del fragmento y la abundante presencia de breves estructuras oracionales o de sintagmas diferenciados por pausas genera un ritmo veloz que recuerda los aullidos o las ráfagas del viento que surcan el texto. Esta voluntad acumulativa y aumentativa de un paisaje nuevamente marino -“el viento silba”, “el mar se agita”, “las barcas cabecean”- acerca al protagonista hacia su disolución misma en el “aullido mítico”, desde el cual se toma conciencia de lo paradójico de la existencia: “eres el viento sólo, no eres nada”. El nihilismo que antes mencionábamos anteriormente se

evidencia aquí en la última frase del texto; pero la dificultad ante la inteligibilidad de la experiencia es suplida por la captación de un sujeto abierto, sin prejuicios, al mundo: “desnudo, todo consciencia, se capta, simplemente; se capta, y está aquí, sentado en un sillón, junto a un gran ventanal...”. El mar mítico, como el aullido, sigue “de fondo” -ya se apuntaba en *Pedregal*-; sin embargo ahora la contemplación sucede desde el interior de una casa, y no desde la proximidad de unos pasos en la tierra como acontecía de forma general en los poemarios anteriores. A pesar de ello, la simbiosis con el paisaje sigue siendo uno de los rasgos distintivos de la lírica simoniana, tal y como se observa en uno de los fragmentos sucesivos donde el sujeto lírico manifiesta la importancia de ese paisaje en la configuración de su propia existencia:

6 de Noviembre, 1'05

Sí, y él penetra en la casa, casi a media noche, como
[siempre, al regresar,
y penetra en la gran entrada desierta, con plantas de interior,
y se detiene y medita en nada, bajo la lívida iluminación,
[mármoles verdes, luces [laterales,
[...]
y sabe que estos días, estas horas, estas noches
quedarán aislados en su vida y, al mismo tiempo resumirán
[su existencia: sus pasos, sus habitaciones, absorto por el
[batir del mar abajo, como en la cumbre de una luz lunar,
[distante hasta la desolación sin lamentos y, a la vez,
[temeroso de la muerte que se prefigura en su cuerpo.

[“Diario de Santa Pola”]

La triple secuencia verbal que articula el fragmento - penetrar, detenerse, saber- es característica de la retórica simoniana. Esta apreciación progresiva de los movimientos del protagonista poemático dentro de la casa conduce al desvelamiento paulatino de su actitud que, a modo de péndulo, se desliza entre el “mar abajo” y la “cumbre de una luz lunar”, creando una incipiente “poética de la verticalidad” que amplifica el estupor (des)de la conciencia hacia lo hondo y hacia lo alto - términos que se harán más recurrentes en la última fase de la escritura simoniana. El límite de la conciencia -de todo y nada- es la muerte que cierra el texto y que se prefigura en un cuerpo, ahora el del protagonista, pero que previamente ya se había materializado en otras imágenes, como era el caso la de la “joven en el parque” que clausuraba la vida-muerte en *Erosión*. La claridad que se vislumbraba en este poema se desplaza ahora hacia la oscuridad de la noche. La estructura trimembre -“estos días, estas horas, estas noches”- da paso al umbral nocturno que va a ir ocupando progresivamente el espacio textual, conviviendo paradójicamente con la potente claridad del mediodía. Las luces y las sombras propician el juego de reflejos necesarios en el que instaurar la presencia de una conciencia problemática que se va matizando con el paso de los poemarios. El hecho de penetrar en las casas y de buscar en ellas sombras, claridades, ruidos u olores, se convierte en ritual necesario para intentar comprender todas las sensaciones que convergen en un momento cualquiera y que permanecen, como huellas indelebles, en el recuerdo sensorial del sujeto lírico. Este hilo invisible que atraviesa todas las vivencias es lo que en *Precisión*

de una sombra empieza a identificarse en las composiciones con un término tan amplio y vago semánticamente como *algo*:

10 de Noviembre, 23 '21

De pronto, se ha detenido en medio del comedor,
ha permanecido escuchando el romper de las olas,
ha contemplado alrededor: los muebles, las cortinas, bajo la
[cruda luz del techo.

Y, durante unos segundos, la creído percibir algo, ha sentido
[algo, ha tomado todo una apariencia reveladora, máxima.

Pero nada se ha explicitado, ni manifestado, ni dicho.

Y la sensación pronto se ha disuelto.

[“Diario de Santa Pola”]

Si antes hablábamos de la tríada “penetrar, detenerse, saber”, ahora nos hallamos ante la combinación “detenerse, permanecer, contemplar”. Las estrategias discursivas reiterativas se mantienen como elementos unificadores de los diversos poemas en prosa y, en esta ocasión, su clímax conduce a la revelación instantánea de ese “algo” que, siguiendo con las enumeraciones triples no se ha “explicitado, ni manifestado, ni dicho”. En consecuencia, la percepción existe como tal para el sujeto -“Y la sensación pronto se ha disuelto”- pero su textualización resulta compleja. Para esclarecer ese “algo”, esa revelación de los espacios interiores, hemos de tener en cuenta que Simón apunta en sus diarios hacia la doctrina de los Upanishads, puesto que en ellos se lanza al hombre hacia el misterio (1998:122), hacia una conexión con “lo sagrado” que es

responsabilidad del hombre ya que “nosotros somos lo sagrado” (1998:152). Esta invención, esta sacralización del universo ha convertido el mundo en “algo todavía más inexplicable” (1998:152). La incompreensión manifiesta ante la realidad contemplada por el personaje de los diarios es la misma que anotaba el protagonista poemático y que se ve reforzada por otros fragmentos de la prosa diarística:

No existe nada que maraville menos, pero que resulte más extraordinario, que percibirse *existiendo*, como yo, ahora mismo, mientras hojeo sentado en la cama, todavía vestido, antes de acostarme. Debajo de todo cuanto podemos pensar y decir, *eso* es lo que importa, el verdadero pensamiento. Aunque inexpresable. Además es tan sólo la revelación de un instante. *He visto*. Pero ¿qué? (1997:48).

Esta presencia indefinible corresponde a lo que, en otras ocasiones, ya ha aparecido en los poemas como misterio o enigma de la vida, es decir, esa parte de la existencia que es inexplicable desde la lógica del pensamiento y a la que el sujeto simoniano se enfrenta una y otra vez, como si se tratara de un muro que, en la misma medida en que es erosionado por el paso del tiempo y por la consciencia que de su presencia tiene el sujeto, se regenera por la misma sedimentación de ese tiempo y esa consciencia; convirtiéndose así en una tarea “inútil” pero, no por ello, menos necesaria para un sujeto que, ante todo, quiere saber(se):

Martes, 9 de diciembre, 22'19

Ahora, que se encuentra de nuevo en casa, mientras escucha
[el mar, la lluvia y algún objeto que golpea en la galería;
ahora, sobre este caos, que es como la palabra definitiva e
[ininteligible del mundo,
quiere otra vez considerarse plenamente en su extrañeza, en
[su enigma, en su bulto.

[“Diario de Santa Pola”]

En esta búsqueda continua de una consciencia cada vez más lúcida, más transparente, el paisaje es la primera presencia necesaria para una contemplación que se irá transformando en una reflexión más amplia sobre la vida y sobre la existencia, con todo lo que ésta tiene de misterioso. Este punto de partida, casi siempre concreto en la lírica simoniana, convoca a su vez la presencia de un “olor límite” -que en el caso de Simón se amplía a todos los demás sentidos-, de un “tiempo comprimido” en el espacio de la casa donde las “resonancias” y la “fusión de lo real e irreal” permiten vislumbrar los distintos “estados del alma” (Bachelard, 2000:104):

Martes, 28 de abril, 23'30

Los minutos pasan.

Las palabras del día, las sonrisas del día, como también las
[palabras y las sonrisas de los otros días, se insinúan sin voz
[y sin relieve.

Y se desvanecen.

Y los objetos -las sillas, la mesa, las cortinas-

y algo más esencial aún, las presencias más sutiles

-sabores, olores, temperaturas, tactos-
proporcionan una sensación espesa y, al mismo tiempo,
[vaga, pero placentera.
Y así permanece minutos, incluso horas, perdido para el
[mundo.
No, no perdido para el mundo, sino en el mundo;
en plena marea ascendente, dejándose elevar por el gran
[flujo que no sabe a dónde va,
lúcido en cuanto a lo que significa de extraño el vivir;
el vivir, simplemente. Ahora.

[“Diario de Santa Pola”]

Así pues, “sillas, mesas, cortinas, sabores, olores, temperaturas o tactos” son presencias esenciales del cúmulo de sensaciones que el sujeto intuye dentro del espacio interior de la casa. La percepción de esta sensibilidad densa sumerge al sujeto lírico en la marea y el caos de la existencia, aunque ello no suponga la revelación de su misterio. En este sentido la casa, templo de la vida, se convierte en símbolo del universo puesto que en ella vibra, desde su silencio, el misterio de la existencia - refractario a toda aprehensión y codificación lógica- y en ella se subsume el sujeto lírico, sabiendo que forma parte de un todo que ni entiende ni abarca, de un todo que se convierte en soledad y sobrecogimiento:

23'28

Permanece sentado en el sofá, aún con el abrigo puesto,
[mientras la luz del techo ilumina crudamente de amarillo
[este cuarto.

Y escucha el oleaje, retumbante por el temporal.
Y se subsume en el caos.
Y surge de ese caos.
Y contempla el opaco resplandor de las superficies, de los
[muebles, en las habitaciones vacías, de este piso vacío, en
[esta noche de diciembre.
Cuánto se dirime en la vaga mirada que este animal extraño
[que es, de cabeza y ojos frontales, dirige a su alrededor, con
[desgana, con descuido, consciente de que ninguna
[respuesta habrá de obtener de esta prospección, y de que
[sólo habrá de alcanzar esa música de las olas, y ese viento,
[y ese frío iluminado que lo sobrecoge.

[“Diario de Santa Pola”]

La estructura anafórica y paralela del fragmento precedente -“y escucha, y se subsume, y surge, y contempla”- es una evidencia más de la presencia de recursos líricos en la estructura narrativa que conforma la primera sección de *Precisión de una sombra*, así como la perspectiva que la unifica: “la vaga mirada de este animal extraño”. Extraño por ser consciente de su existencia y de su ignorancia, por orientar su vida al “enigma supremo” que el sujeto lírico concentra en “el silencio de los interiores” (1998:143) pues “ahí, en ese detenerse, en ese escuchar, en ese transparentarse la sensibilidad, ahí es donde van a parar todas nuestras pasiones y reflexiones” (1998:144) porque el misterio “se manifiesta en forma de sensación” (1998:17). El estatismo del protagonista sumergido en el espacio interior es fundamental para percibir el misterio, la vida que se irradia desde el centro de la “casa

desierta que es” (1997:136) y que se adensa en los sentidos. La centralidad de la casa (Bachelard, 2000) es esencial en la poética del paisaje propuesta por la lírica de Simón, como demostrará su presencia en los poemarios posteriores, pero no es única. El “misterio del mundo” se respira, se toca o se contempla en el mundo que la mirada poetiza desde diversos ámbitos, como matiza Simón en sus diarios:

Dentro de nuestro cuerpo, dentro de nuestra casa interior, dentro de nuestro mundo, que es más que una casa, que es también un campo en el silencio y abandono de la tierra sola, dentro de nosotros, se vitrifica la densidad, se depura el sol de la tarde, suena nuestra respiración tenebrosa. A veces, es un pasillo el que recorremos; en ocasiones, es una campiña; de vez en cuando, es un bosque (1997a:137).

Todo este paisaje cargado de simbolismo que discurre por los textos del “Diario de Santa Pola” se mantiene en la segunda sección, “El viaje”, donde, a diferencia de la escritura precedente, se retorna a las composiciones líricas de verso libre que caracterizan la mayor parte de la producción simoniana. También se regresa al motivo del viaje, intrínsecamente ligado al largo camino de búsqueda iniciado desde los primeros poemas y que Bachelard definía como “ensueño dinámico”. Progresivamente se han ido desgajando los elementos cuya condición inicial de motivo temático se ha visto transformada en símbolo debido a su recurrencia isotópica a lo largo de los distintos poemarios. En este sentido, ya hemos indicado cómo

en las líricas más tempranas de César Simón la idea del viaje aparecía estrechamente vinculada a la imagen del *tren*, conformando un paisaje real y simbólico que, de nuevo, va a ser retomado en varios poemas de esta segunda serie:

Y el viajero recorre con prisa las avenidas,
circunvalaciones desiertas de una ciudad,
camino de algún tren, de algún tren escondido.

[“Muy entrada la noche”, vv.12-14]

para guardar la belleza en alcohol
en alguna pensión ferroviaria,
esa vida de viajero británico,
desclasado político y económico,
de una sola chaqueta y unos solos zapatos,
que podía colocar a los pies de la cama,
entre un tren y otro tren, esos días hermosos, porque no
[se explotan,
ni se contabilizan, ni se pagan...

[“Los textos que anotaba”, vv.25-32]

Vendría el tren vacío,
por aquellos parajes, por aquellos estados que constituyen
otro mundo,
dentro de su rutina despoblada
-y, sin embrago, cobradores, jefes de tren,
poseían una presencia enigmática,
eran, ontológicamente, poco de fiar, aunque todo marchara
normalmente-.

[“Apeadero”, vv.1-6]

En estos fragmentos observamos la recurrencia de los paisajes urbanos indefinidos, de los “trenes vacíos”, de los “trenes escondidos” que pertenecen a “otro mundo” y que, inevitablemente, conducen al viajero por el tiempo y por los espacios del recuerdo, donde casas, campos y estaciones de tren son presencias inalteradas de un “tiempo sin tiempo” -a la manera de Luis Cernuda- que atraviesa la realidad toda. Este presente urbano conduce a través del recuerdo al sujeto lírico hacia un pasado -evocado ahora de forma idílica- donde aparecen otros dos elementos: el viento y el mar. La importancia de su presencia, detectada en los títulos mismos de las composiciones -“Viento” o “Casa junto al mar”-, se decanta en estos poemas hacia la omnipresencia del viento -al contrario de lo que ocurriera en *Pedregal*. Aquí el viento es definido con la magnífica metáfora “ópera del campo” y en él, de forma sintética y arrolladora, se concentra toda la belleza y la fuerza de la música de la naturaleza, todo el misterio de la vida. La preocupación por el enigma de la vida sigue presente en el viaje incesante del sujeto simoniano que, en el último poema de esta sección, sigue manifestando su percepción problemática de la realidad aunque, en esta ocasión, muestra una perspectiva más conformista respecto a esa realidad abierta que siente pero que no logra definir y, por lo tanto, a la que nombra de forma (in)completa y (re)conoce de forma necesariamente fragmentaria:

Aceptó la sentencia:
escuchó y no hubo nada,
ni sonrisa ni odio.

[“En la noche”, vv.11-13]

La única posibilidad que el sujeto lírico considera factible en este punto de su escritura es la prosecución del camino y la búsqueda de esa “casa escondida” -como los trenes- en la que, esencialmente, manifiesta su deseo por introducirse en lo más profundo de la(s) realidad(es), evidenciando así el discurrir de su conciencia individual:

Prosiguió su camino,
de prisa, en busca de la casa escondida,
aquella especie de piso franco.
Atravesó el jardín desierto,
ascendió por la escalera exterior,
escuchó el rumor de una lluvia remota,
miró brillar los charcos en la noche,
se introdujo hacia adentro.

[“En la noche”, vv.14-21]

El verso final de este poema es el resultado de una serie de acciones previas -“prosiguió, atravesó, ascendió, escuchó y miró”- que focalizan la importancia de las acciones sensitivas en la lírica simoniana. La continua retroalimentación entre el sujeto y su mundo da lugar a una intensificación de las sensaciones individuales que, paradójicamente, se transforman en

experiencias cada vez más amplias -tal y como Simón consideraba característico de la escritura de Gil-Albert³⁸. De este modo, la tercera sección del poemario -“Un alto en el camino”- supone el detenimiento del viaje y la profundización en la recreación de la temática amorosa y erótica con títulos como “Siervo libre de amor”, “El erotismo”, “Diálogo amoroso” o “La retórica del amor”. La visión pandémica del amor ya había sido introducida en la sección precedente por un poema como “Los textos que anotaba”; representante de la tradición de los poemas de la *vita beata* (Falcó, 2006b) y que sirve de anclaje temático para conectar ambas secciones, ahondando en la dinámica de retractilidad característica de la escritura de Simón. Tampoco en esta escueta serie intermedia desaparece la importancia de la fusión entre paisaje y sujeto; incluso ahora, tras la realidad más desnuda de los cuerpos, el sujeto busca ansiadamente la protección en el espacio más hondo de su templo, de su casa, de sus cuartos:

Comprendió que no aspiraba vida ni muerte,
que tenía que partir inmediatamente,
subir de nuevo la escalera, abrir el cuarto,
sepultarse en el fondo.

[“Siervo libre de amor”, vv.15-18]

Esta soledad de la introspección contrasta con el segundo poema de la serie donde, en cambio, la presencia del paisaje simoniano con sus cañas y sus aromas, recuerda al lector las

³⁸ *Vid.* pág. 176.

imágenes más sensuales de *Pedregal* que, de nuevo, se retoman aquí con ese eco del amor a ras de tierra que embriagaba los primeros poemas de César Simón y que eran testigos de esa fusión tan profunda con el paisaje mediterráneo:

El sol, la luz, cabrilleaban sobre la loza
y demás objetos brillantes, acariciaban con vagas
[referencias paradisíacas,
prometían una larga tarde de ocio:
perderse entre las cañas,
saturarse de aromas exquisitos o putrescentes,
sentir la picadura, la cáustica cisura de una hoja
y la piel urticante,
y asistir al nacimiento de una atracción genérica, cada
[vez más concreta,
al tomar aquellos académicos rasgos -un tanto irregulares,
con el atractivo de cierta infracción a la norma:

[“El erotismo”, vv.6-15]

El amor simoniano, como tantos otros aspectos de su percepción, está regido por la dispersión aparente de las sensaciones -“perderse, saturarse, sentir”-; pero este *otium* consciente de la vida nos recuerda la imbricación constante de sensibilidad y consciencia y, con ello, los consejos de dos de sus escritores clásicos más admirados, Epicuro y Séneca. En el fragmento 27 Epicuro, hablando de la vida, recordaba que:

En las demás tareas de la vida sólo después de terminadas les llega el fruto, pero en la búsqueda de la verdad corren a

la par el deleite y la comprensión, pues no viene el gozo después del aprendizaje sino que se da el aprendizaje a la vez que el gozo (2001:100).

En su epístola XXXVI de las *Cartas a Lucilio*, dedicada a la excelencia del ocio, Séneca comenzaba sus reflexiones diciendo:

Exhorta a tu amigo para que desprecie con valentía a los que le reprochan que haya buscado la sombra y el ocio, el que haya abandonado su dignidad y, cuando podía conseguir mucho más, haya antepuesto el ocio a todas las cosas (1982:102).

En la lírica de César Simón la presencia del ocio y del goce es extensa y no puede aplicarse exclusivamente a los poemas de temática amorosa. El placer provocado por las sensaciones se convierte en motor de conocimiento y, en consecuencia, se extiende a todos los ámbitos de su escritura. Tras la “Prosecución del viaje”, título de la cuarta parte -compuesta únicamente por dos poemas- que sirve de enlace con la quinta sección del poemario, el viajero llega al “Santuario”. Esta serie de poemas es la más extensa del libro en cuanto a número de poemas se refiere y clarifica ampliamente el tipo de espacio al que se dirige el sujeto simoniano -aunque ya ha sido adelantado en las composiciones precedentes-, así como la tendencia a la sacralización de los espacios que ya hemos identificado con anterioridad. En este sentido, no es casual que

el primero de los poemas de esta sección lleve por título “La casa” y suponga el regreso a un espacio ya conocido por el protagonista, por el viajero:

¿No la recuerdas, viajero?
Esta es la casa que te espera,
tu casa.
No tengas prisa en penetrar en ella.
Es tu profunda casa,
donde los ecos de tus pasos
se adentran.
Abre primero la gran puerta,
y aspira, aspira el frío,
el vaho, y avanza a tientas,
hasta tu cuarto oscuro
donde tu voz resuena.

Con este poema inaugural de la quinta sección, el espacio interior de la casa es nuevamente privilegiado y, además, doblemente sacralizado ya que, en primer lugar, es considerado como un espacio venerable y de culto al que el sujeto recurre de forma continua y, en segundo lugar, es también una muestra más de lo que con gran dificultad puede alcanzarse por medios humanos y que, como es habitual en la lírica simoniana, responde a la necesidad de búsqueda consciente que se manifiesta en la interiorización y en la introspección más radicales. La profundización en la casa, en sus cuartos más hondos y oscuros no es más que el viaje paralelo del ensimismamiento al que recurre el sujeto lírico con la finalidad

de atisbar el sentido o los posibles sentidos de la vida en el paisaje, en los objetos o en los seres que lo envuelven, sin los cuales él tampoco tendría ninguna explicación o justificación. Por tanto, los conceptos saussureanos de “relación” y “oposición” propuestos en su *Curso de lingüística general* podríamos aplicarlos desde una perspectiva literaria puesto que las codificaciones establecidas de ciertos motivos en la lírica simoniana se definen por lo que no significan otros motivos y, a su vez, la relación de todos ellos configura el entramado de la cosmovisión lírica de César Simón. De la misma manera, también la aparición de relaciones “en presencia” o sincrónicas y “en ausencia” o diacrónicas permitirían analizar la totalidad sistemática de un mundo poético. Esta propuesta del lingüista ginebrino sirvió de guía para la formulación posterior de Jakobson quien, al considerar la “selección” y la “combinación” como los dos modelos básicos de la conducta verbal, estableció como rasgo inherente de cualquier fragmento poético “la proyección del principio de la equivalencia del eje de la selección sobre el eje de la combinación” (1988:40).

Por ello, tanto la presencia como la ausencia de determinados motivos temáticos nos permiten establecer la interpretación de los textos simonianos y, en los casos de expresión más críptica o hermética, son esenciales para la interpretación. Esta combinación de recursos la hemos aplicado habitualmente para la lectura de los poemas más breves, puesto que en muchas ocasiones las conexiones que se establecen sobrepasan el texto del poema y son de tipo intertextual. Así, por ejemplo, la soledad y la ausencia que aparecen en el poema

titulado “La casa” se identifican a partir de elementos característicos de la lírica simoniana como son el “eco de tus pasos, el frío, el vaho, cuarto oscuro o la voz que resuena” y que, además, serán retomados en el poema posterior. Pero, en este segundo texto, su presencia evoluciona hacia un paso ulterior al fundirse éstas con el sujeto lírico y con el espacio, en una simbiosis que se define como la inmersión, como el sumergimiento profundo en esa “casa vacía” que, ya desde el título, ha sido reconocida como santuario y que continuará presente en la lírica simoniana hasta llegar a su punto culminante con la publicación de *Templos sin dioses* (1997). Los últimos versos del poema que lleva por título “Santuario” hacen referencia a “aquella casa vacía”, recogiendo los elementos del poema precedente y yendo más allá al fusionarlos con el sujeto y el espacio, como acabamos de indicar:

Ignora porqué retornó con frecuencia a aquella estancia,
recorriendo el mismo camino a oscuras:
de gélido pasillo, la mampara,
con detenciones de larga duración.
Su pecho respiraba como una fragua,
su cuerpo reanudaba la marcha con pesadumbre,
su pensamiento se abstenía de proposiciones fúnebres.
Escuchaba. Se hundía.

[“Santuario”, vv.32-39]

Continuando con el topos literario del viaje, el sujeto lírico vuelve a adentrarse en los cuartos antiguos del recuerdo,

en las casas del pasado, en los “recintos deshabitados” donde todos los elementos giran alrededor de espacios conocidos -casa, campo, pueblo- y de acciones concretas -recordar, escuchar, captar- donde “la intimidad del mundo se establece paralelamente a la meditación de la casa” (Bachelard, 2000:99). El espacio poético permite “la confluencia del espacio íntimo y del espacio exterior” (Bachelard, 2000:239), generando un texto expansivo en el que pueden convivir la inmensidad, la soledad, la contemplación o los recuerdos; todos ellos presididos, en este caso, por el silencio de la tarde bajo una “sombra precisa” que nos acerca, con una íntima conexión, al título del poemario - *Precisión de una sombra*. Desde esta perspectiva, los dos momentos más significativos del poema están compuestos por los versos iniciales y finales:

Si alguien -este tipo de viajero-
en aquella casa cerrada, quizá en el campo, quizá a la
entrada o a la salida de un [pueblo,
penetrara despacio
y, tras respirar la humedad de la entrada, accediera hasta el
comedor,
y, en el centro del comedor, escuchara, se paralizara,
[...]
y se detuviera entonces, y tratara de recordar,
de escuchar, de captar,
embalsamado en el silencio,
y, atravesando un patio interior, accediera a otra puerta,
la rota y vieja puerta, y la empujase,
y se encontrara, de pronto, en las afueras,

y viera allí unas piedras,
y unas ortigas,
y su alargada sombra, inmóvil y precisa, contra el suelo...

[“Los recintos deshabitados”, vv.1-5 / vv.17-25]

La presencia de un paisaje formado por distintos espacios se concentra en estas líricas en dos ámbitos privilegiados que, desde una perspectiva dialéctica, evidencian la relación entre “lo de dentro y lo de fuera” (Bachelard, 2000): el campo abierto y los cuartos últimos. Como ya hemos observado en los poemas anteriores el sujeto se decanta en mayor medida por los espacios interiores, tal y como sucede en las últimas composiciones de esta quinta sección. Los títulos “Reflexión en el centro de un cuarto”, “Meditación del cuarto” o “Allí dentro” son totalmente explícitos al respecto; sin embargo no debemos olvidar que ese espacio interior y profundo, donde las presencias son ausencias que se sienten mediante los ecos y las sombras, está presente en el resto de poemas de la sección - “Las palabras de Orfeo”, “Todo otra vez un eco” y “Una historia”. La aparición del sujeto en el “centro del cuarto” está ligada a la extrapolación que de esta situación leemos en los diarios, donde se apunta que “el centro del universo es mi conciencia” (1997:41). Así las cosas, la centralización de todas las sensaciones en un lugar aparentemente visible remite, a su vez, a un silencio ulterior, a un vacío intocable y a un estupor ante los objetos más cotidianos que, difícilmente, puede parangonarse a un espacio conocido. La veneración del espacio - leído desde la identificación simbólica entre casa, cuerpo y

universo- discurre paralela al sentimiento alucinado de la existencia, al “pasma” ante el misterio inexplicable de la vida que, como en todo el paisaje simoniano, se mezcla con el entorno más cercano:

El pasmo de un recinto
donde todo se aguarda,
pues ya feneció el mundo.
El mundo feneció y ahora se instaura
lo que no se resuelve.
¿El sueño de los iris?
¿La antigua evanescencia?
La enfermedad del mundo:
una espiga en silencio.

[“Meditación del cuarto”, vv.38-46]

La evolución progresiva de esa mirada exhaustiva sobre las cosas, para intentar acercarse más a ellas y fundirse al fin en ellas, nos lleva a una sexta y última sección, “La respiración monstruosa”, donde tres objetos que ya han aparecido reiteradamente en las líricas anteriores comparten protagonismo con otros dos personajes -un hombre y una mujer. En este caso hablamos propiamente de personajes porque nos encontramos, de modo excepcional, ante una escritura dramática como indica el subtítulo de la sección: “Escenas de la silla, el arca y el jarro”. De la misma manera que este libro se iniciaba con una sección donde se abordaba lo poético como categoría extensa de límites flexibles, también esta última parte presenta una rara

particularidad estética en el ámbito de la escritura simoniana: no pretende una diferenciación formal del texto poético mediante el recurso al verso, sino que presenta como rasgo esencial el contenido dramático de la realidad, recurriendo así al concepto aristotélico de mimesis. La acción o actuación de los objetos forja una excepcional escritura teatral -acotaciones incluidas- que no ha vuelto a ser empleada por César Simón ni en verso ni en prosa, a pesar de que a lo largo de su trayectoria ha recurrido a formas de escritura íntima -diarios- y narrativa -cuentos, novelas-. De hecho, lo más aproximado a este discurso sería el desarrollo de los diálogos dentro de sus novelas, pero aún así en ellas no aparece la disposición de los protagonistas y la presencia de las acotaciones, hecho que remarca aún más la especificidad de los moldes teatrales usados en este poemario. Desde este punto de vista podemos decir que esta sección se caracteriza por la originalidad formal, puesto que la convención del texto teatral no ha sido ni volverá a ser empleada por el autor.

Lejos de las posibles novedades auguradas por la flexibilidad de los géneros literarios, los espacios y los protagonistas siguen siendo los mismos que han ido configurando el paisaje de este poemario. El espacio interior en el que se desarrollan todas las escenas es la casa, con especial atención a las habitaciones deshabitadas que conforman ampliamente el paisaje simoniano. En este nuevo santuario donde todo es silencio, a excepción de las voces de sus protagonistas genéricos -un hombre y una mujer-, habitan tres objetos -jarro, silla, arca- que gozan de la capacidad humana del

análisis y de la reflexión. Este será el elemento que provoque el extrañamiento del lector, puesto que mientras el discurso de los protagonistas humanos se centra exclusivamente en las cuestiones sentimentales -acto sexual, celos, rabia, soledad o espera-; son los objetos los que reflexionan sobre la existencia, uno de los temas por antonomasia de la lírica de Simón, por no decir el tema único.

Otro de los elementos originales y significativos de esta parte del poemario es la modificación del punto de vista habitual. En una situación teatral similar, la tendencia sería la de elegir una focalización humana pero, en este caso, nos acercamos a la realidad bien por las acciones de los protagonistas humanos, bien por la descripción que de ellas se establece desde la perspectiva de los objetos. La otredad del paisaje y su presencia como parte del sujeto ya hemos visto que define la lírica de César Simón de modo que, continuando esta línea, la alteridad de los objetos también permite contemplar desde otro ángulo la realidad. En este caso el “sentimiento de las cosas” ha sido llevado a su máxima expresión, modificando la focalización más habitual. Esta presencia manifiesta del otro - aunque con diferente peso según los poemarios- también se va a caracterizar por la profundización y la tendencia a la mismidad, dando lugar a una presencia cada vez mayor de un paisaje interior genérico donde tienen cabida las sensaciones atribuibles a individuos, objetos o paisajes. Este cambio radical de perspectiva desde donde se enfoca la mirada muestra claramente la capacidad de empatía del sujeto simoniano, así como su tendencia continua al análisis y su capacidad para contemplarse

a sí mismo desde la perspectiva del otro, acabando estas dieciséis escenas con la presencia de un silencio que todo lo impregna hasta convertirse en un silencio doloroso y, por ello, también consciente. En este sentido apuntaban las palabras del prólogo a *Precisión de una sombra* de Miguel Más:

Hay, pues, en estos poemas de *Precisión de una sombra* la propuesta de una verdadera *fenomenología* que da al conocimiento el valor de un fin desde la experiencia; aún más: que traduce en su búsqueda el deseo de unidad del sujeto y el objeto, cuyos límites sólo son franqueables en tanto el sujeto se convierte en un no saber y en lo desconocido. En ello creo que reside el sentido total del libro que cierra este volumen, en este dibujo que es a la vez necesidad de permanencia, de ser bulto, de quebrar el posible límite del conocimiento, que no enajenación, sino, por el contrario, puesta en cuestión de lo conocido (1984:10).

II.5.- QUINCE FRAGMENTOS SOBRE UN ÚNICO TEMA: EL TEMA ÚNICO (1985)

El acercamiento a diversos géneros desde una perspectiva de gran hondura lírica vuelve a estar presente en *Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único* (1985), tan próximo en el tiempo a la publicación precedente; la cual influyó, probablemente, en la introducción de un último fragmento más cercano a la escritura íntima de los diarios posteriores -que ya había sido apuntada en el “Diario de Santa Pola”-, así como en la estructura de los poemas en prosa. Como indica el título de este poemario, los quince fragmentos que componen el libro giran alrededor de lo que el mismo César Simón ha considerado su tema único: la extrañeza ante la vida. La mayoría de las composiciones presentan un profundo tono reflexivo donde la relación sujeto-paisaje ha sido relegada a un segundo plano. En este sentido, nos vamos a encontrar con una serie de poemas donde prima la perspectiva de un pensamiento que, ante todo, se muestra como contemplador del mundo y, en consecuencia, del individuo. En este camino constante hacia la introspección se yerguen, a modo de contrafuertes, los ámbitos del cuerpo y del mundo. Por ellos ha transitado continuamente el sujeto en función de la focalización -más amplia, desde y hacia el mundo, o más reducida, desde y hacia el cuerpo- que haya aplicado para resolver su enfrentamiento con “lo real”; pero sobre todo con la consciencia de la vida, que no deja de ser una sucesión de “presencias abiertas” y, de ahí, la dificultad para definirla o metaforizarla:

un estar ahí de nuevo, en el aire y en el pétalo,
el aroma diverso de presencias abiertas,
algo impalpable, imposible de metaforizar,
pero a lo que asentimos, como a nosotros mismos
-pues *es* nosotros mismos-,
una fidelidad sin esfuerzo, que nos trasciende,
que nos protege, que nos corresponde.

[V, vv.16-22]

Dicha imposibilidad aflora en estos versos con la aparición de ese “algo impalpable, imposible de metaforizar” al que previamente ya se había referido nombrándolo como “algo luminoso más allá del júbilo” (v.10), pero que también había sido identificado como “nada concreto, nada futuro, nada hermoso o alegre” (v.12). El mecanismo antitético de la lírica simoniana tiene por finalidad el descubrimiento de la síntesis, es decir, de la fusión parcial de los opuestos que le permite avanzar en su análisis del mundo. Esta dinámica se encuentra estrechamente ligada al proceso de retroalimentación ya comentado y, de hecho, en *Templo sin dioses* encontramos una formalización más concisa de estos versos que responden a la depuración verbal característica de los últimos poemarios de Simón. Toda la cuestión se dirime en un acertado endecasílabo perteneciente al poema titulado “Algo” y que reza así: “Pero algo que no es nada, que no es nadie”. Antes de llegar a la clara enunciación, al punto culminante, el sujeto desde la mirada “perdida” de quien fue niño, es decir, desde la mirada emocionada pero consciente “en el asiento de los años” (v.26),

rescata al sujeto de la ignorancia -“apenas si sabemos” (v.24)- para mostrarle la vía del conocimiento a través de una tríada de movimientos esenciales: insistir en la vida -“un estar ahí de nuevo” (v.17)-; asentirla -“pero a lo que asentimos, como a nosotros mismos” (v.20)- y, por último, serla -“pues *es* nosotros mismos” (v.21). El goce de los sentidos se aferra más que nunca al disfrute consciente de la existencia, sin alguna finalidad útil, y se recoge en los versos finales del poema donde destaca la voluntad hímica del sujeto con su deseoso “cantar ferviente”:

Nada habré sido nunca, y, sin embargo,
estar aquí sentado es suficiente.
Oh, sí, sentados, solos, inconcretos,
reproduciendo nuestra vieja fórmula,
ligeros, como si nada quisiéramos, como si nada
hubiéramos heredado
sino el cantar ferviente, sino el mirar perdido.

[V, vv.29-34]

La posición estática del protagonista poemático ya ha sido comentada en el poemario precedente. Allí mencionábamos que destacaba por su contraste respecto a la figura del caminante de los primeros poemarios que había dado lugar a lo que Cilleruelo denominaba el “sentido odológico” de la lírica simoniana. Ambas perspectivas, bien sea la del movimiento bien la del detenimiento, contribuyen a reforzar la mirada del sujeto sobre el paisaje que lo rodea y del cual forma parte. En este caso concreto, y como indicábamos arriba, la “vieja fórmula” es la

del cuerpo-conciencia que (se) siente, que (se) percibe impregnado de mundo, que se sabe heredero de su cántico y de su mirada desde el fervor, desde la pérdida, como recogerá magistralmente en la primera página de su diario *Perros ahorcados* donde, además, se apunta a los dos sentidos - odológico y estático- predominantes en su escritura:

Estoy sentado ante la chimenea, pero no he encendido el fuego todavía. La casa retumba de mutismo. No existe nada más desolado que el campo. Es una soledad que nos enfrenta directamente con el destino desconocido, pero anonadante, del mundo.

Esta tarde llegué aquí con sol, me cambié de ropa y di un paseo por el campo de abajo. No había nada. Ni pájaros ni animales ni personas. Es éste un lugar muy apartado, donde se puede palpar durante milenios el ensimismamiento del mundo, de este mundo de aquí, que es un lugar inhóspito, de monte espeso, pero reseco.

Esta soledad angustia. Yo paseaba por el camino y sólo veía la miel del sol proyectando las sombras de los árboles y de las piedras sobre la tierra, blanquizca o sien. Era muy delicado el sol. Eran fantasmales y remotas las sombras de los árboles.

[...]

De mi época, soy yo quien se ha quedado solo en el campo, un lugar que también ha cambiado, que tampoco es el que era, que también ha muerto. Y sólo yo, o mi sombra, seguimos paseando (1997:9-10).

La constatación alucinada de la existencia y de la extrañeza ante la vida no impide que el sujeto continúe su búsqueda de “lo alto” y de “lo profundo” del vivir, puntos culminantes de esa “poética de la verticalidad” que atraviesa toda la lírica simoniana y que, con su diseminación, contribuye al reforzamiento de la unidad de la obra. Aunque estos dos movimientos pudieran parecer contradictorios ciertamente no lo son. César Simón, hablando de la obra de Juan Gil-Albert, recordaba que su tendencia hacia lo alto no debía confundirse con lo abstracto -“que no es necesariamente alto, sino que pretende serlo”- puesto que no seccionaba en ningún momento la raíz terrenal. Esta voluntad de filiación terrestre es la misma que cultiva Simón en sus poemas y que, nuevamente, apunta a la conexión de estas dos propuestas poéticas -en la línea apuntada por el reciente artículo de Falcó (2006a). La permanente ligazón telúrica impide, por tanto, la abstracción, situación que podrá comprobarse incluso en los poemas pertenecientes a *El jardín*.

La fuerte conexión con la tierra hace que también en este poemario siga teniendo un peso fundamental la naturaleza-paisaje aunque, cada vez, con más matices. Por un lado se detecta la presencia de un paisaje urbano, distante y anónimo; por otro lado, se mantiene la continuidad respecto a la presencia de la casa como elemento central de la cosmovisión simoniana. Del mismo modo, y siguiendo la tendencia iniciada en los libros precedentes, el sujeto lírico recurre a la sacralización de los espacios interiores, incluyendo dentro de este proceso su propio cuerpo y cobrando más fuerza si cabe la tríada cuerpo-casa-templo; sin olvidar la presencia de elementos exteriores tan

característicos del escenario conformado en los versos como son las paredes, los muros, el mar o las playas:

Todo lo que en el fondo se dirime,
este escenario escueto que ella integra,
refulgente de sol, fulgurante de cal,
elevado y solemne hasta los cielos,
rincón por el que paso es, en el azar del mundo,
un instante furtivo, en el que me detengo.

[II.- pared con sol, vv.5-10]

La potencia de la luz reflejada en la pared se irradia “hasta los cielos”, es decir, hacia lo alto. La aparición de dos términos tan próximos semánticamente como refulgente y fulgurante insiste, mediante la reiteración del significado, en la potencia del resplandor que ilumina un escenario. Pero no un escenario cualquiera, sino la pared contemplada por un sujeto que en el azar del mundo, en la casualidad de unos pasos, en el atisbo de un instante identifica “todo lo que en el fondo se dirime”, es decir, lo que se disuelve en lo profundo. De este modo el paisaje cotidiano de una pared encalada cobra su máximo poder simbólico y se convierte en un “decorado misterioso”, trasunto de ese misterio que es, desde la perspectiva del protagonista poemático, la existencia consciente. Por ello los versos posteriores de la composición complementan la idea de lo arcano:

un instante registro la presencia
que soterrada insiste
en tales decorados misteriosos:
paredes de extramuros,
junto a las cuales, siempre, fugitivo,
apresurado y silencioso,
precipito mi vida no sé adónde.

[II.- pared con sol, vv.16-23]

En diversas ocasiones hemos indicado la recurrencia de las estructuras triádicas en el estilo simoniano. En este fragmento vuelve a aparecer -“fugitivo, apresurado y silencioso”-, pero atrae la atención el uso de los dos primeros adjetivos porque no responden a la imagen detenida, al movimiento lento habitual del personaje que puebla los versos de Simón. El ritmo vertiginoso propuesto desde la tríada encuentra su justificación en el empleo del verbo que cierra el fragmento -“precipito”- y que apunta, directamente, a la sensación de riesgo a la que se enfrenta el sujeto lírico. Este “precipitarse” evidencia la duda sobre qué camino seguir -“no sé adónde”- y, en consecuencia, espolea con mayor fuerza si cabe al sujeto lírico a contemplar el mundo y a contemplarse en él desde diferentes parajes. Así, del mismo modo que lo alto y lo profundo confluyen en la creación de un único espacio poético, también lo exterior y lo interior conformarán una unidad. Esto significa que el paisaje urbano de muchos de estos poemas - parques, avenidas, calles, río, chimeneas, vías de trenes, mar, playas...- irá cediendo protagonismo a la interioridad de la casa

hasta introducirnos en el cuerpo que la habita y que, como peldaño último, se sabe fuente primigenia de todas las sensaciones:

porque somos la misma lejanía,
el resplandor de algo impreciso,
la sustancia impalpable,
la transustanciación de nuestra propia urbe,
sus crudos horizontes, sus viejas chimeneas,
sus aledaños de vías de trenes,
sus descampados hacia el mar, sus playas grises.

[VII, vv.18-24]

La interiorización del paisaje viene dada a partir de la identificación del protagonista con el espacio que lo rodea, de ahí que el protagonista de los versos pueda ser identificado con el “flâneur” baudelariano del cual habló Benjamín (1980) si bien, en nuestro caso, en lugar de hablar de una “fisonomía de la multitud” que servía de velo y permitía la transformación -“tan pronto es paisaje como estancia” (1998:184)-, deberíamos abogar por una “fisonomía de la soledad”, que enlazaría a su vez con la superposición de contrarios que practica el sujeto simoniano, esencialmente individualista. En este caso la metamorfosis del espacio está ligada a la elección de un término de raíz eclesiástica como “transustanciación”, vocablo que apunta a la transformación de las sustancias elementales. El tono religioso que resuena en estos versos se mantiene en uno de los fragmentos posteriores donde de la exterioridad de “horizontes,

aledaños, descampados” pasamos a la interioridad de las “cámaras vacías” en las que retumban los pasos calificados de “solemnes, sagrados”:

y escuchar, en el vacío de las cámaras, bajo la bóveda de los mundos,
el eco fascinante de los solemnes pasos,
de los sagrados pasos que señalan las huellas
con la lentitud de la liturgia recóndita:

[XIII, vv.12-15]

En la sucesión de los dos ejemplos mencionados asistimos a la transición desde los espacios abiertos, desde el resplandor impreciso, a la “luz mortecina” de los interiores. El tránsito de la mirada responde al “fulgor de conciencia” (Bachelard, 2000:99) que contempla los objetos desde una “luz íntima”, por lo que “ascienden a un nivel de realidad más elevado” (Bachelard, 2000:100). Esta mecánica de la ascensión-observación apuntada por el filósofo francés nos permite crear un paralelismo con su concepto de “poética de la verticalidad”, ampliándolo así también a una “poética de la luminosidad”. Ello significa que entre las sombras de la noche o de los cuartos últimos y vacíos, es decir, “lo profundo”, hasta el sol refulgente del mediodía, o también “lo alto”, existe toda una gama de resplandores intermedios que delimitan la mirada del sujeto haciéndola, paradójicamente, más amplia -tal y como sucedía con la cuestión referida a los límites de “lo personal”³⁹. El punto

³⁹ *Vid.* pág. 177.

central del deslizamiento es el cuerpo del sujeto, es la mirada que contempla puesto que, como apuntó Simón en sus diarios, su conciencia era el centro del universo⁴⁰. La centralidad irreductible de la conciencia se refleja en el latido involuntario e irreductible del corazón, símbolo vital de un cuerpo-casa-templo que abre sus ojos al mundo, el cual también se asoma desde sus ventanas a los cuartos últimos del cerebro. Y en ese tránsito necesario, fascinante, indefinido e incomprensible se sitúa la focalización del protagonista poemático:

Y fascinado y recluso, y ceñido a lo único que comprendo,
[mis latidos,
avanzo por la soledad de los cuartos,
templo que soy yo mismo de un espíritu sin padre ni hijo,
ventana por la que el mundo se asoma delicadamente a sí
[mismo,
hasta donde se extasía una presencia vana y silenciosa,
inocua e irreductible, una luz mortecina como una mancha
[gris,
una pobrísima luz de mi casa que ni entiendo ni alcanzo.

[XIII, vv.59-65]

La conversión del sujeto en paisaje -“somos la misma lejanía / (...) la transustanciación de nuestra propia urbe”; “templo que soy yo mismo”- supone una recreación compleja del mundo ya que el *ergon*, en primera instancia, es creación de la mirada que lo observa (Guillén, 1998). El hecho de que el

⁴⁰ Vid. pág. 197.

sujeto se defina como paisaje implica un segundo grado de distanciamiento respecto a su propia figura que debemos entender como una necesidad de alejamiento para poder mirar(se) y dibujar(se) de forma más completa. Esta perspectiva apunta a una visión compleja de la ciudad donde se van acumulando en la mirada del sujeto las distintas ciudades que se han conformado ante su mirada y de las que, a su vez, él mismo ha formado parte. Las referencias concretas a la ciudad de Valencia y sus alrededores, al “trenet” o a la “playa de la Malvarosa” han desaparecido. Ahora nos encontramos ante “vías de trenes” o “playas grises” que podrían formar parte del paisaje real o simbólico de cualquier ciudad. La abstracción, en este caso, da lugar a la generalización del paisaje urbano. De este modo, las ciudades que surcan los versos simonianos pertenecen cada vez más a la memoria, es decir, a la “memòria dels poetes” que prefiere Vicent Alonso y que contribuye a configurar la imagen colectiva de los distintos espacios:

Preferesc la memòria dels poetes, la que simplement aspira a deixar constància de sensacions singulars, que, de sobte i segons cànons difícils d'esbrinar, ens traslladen cos i ànima als llocs i moments dels anys passats, sense haver d'esmerçar ni un sol esforç en l'exercici laboriós d'excavar la runa fins al tresor que imaginem amagat al fons de la memòria (2003:38).

Pero escondidos en el fondo de la memoria no están únicamente todos los paisajes que el sujeto ha ido percibiendo y constatando a lo largo del tiempo. En el caso de Simón hay una

presencia que se desliza paralela a la mirada hacia y desde el paisaje: los pasos. La recurrencia de este motivo es fundamental en una obra lírica de fuerte sentido odológico y contemplativo, como es el caso de la poesía simoniana. En este sentido Simón comentó en más de una ocasión su pasión por la obra de Paul Celan (Cabanilles, 2003; Pozo, 2005) pero, sobre todo, por un verso que él consideraba trasunto preciso de su existencia: “un sueño resonante de pasos”⁴¹. El motivo del sueño responde a una larga tradición literaria pero, en el caso de Simón, está unido a la concepción barroca del engaño, como apunta la referencia al personaje calderoniano de Segismundo:

Hay instantes en nuestra existencia que lo iluminan todo. Tras tantas luchas, afanes, incluso empresas y aventuras locas -la más loca y profunda de las cuales no es el poder, ni el dinero, ni la política, sino el amor-pasión-, tras tantos esfuerzos, un día despertamos; apoyados en el respaldo de una silla; de pronto, se nos revela la verdad: qué inmenso engaño todo. Es lo que le ocurre a Segismundo. Pero no es necesario haber vivido eso que se llama vida apasionada, sino que basta una vida intensa, aun dentro de la monotonía y la insignificancia, como aquel pobre pueblo siberiano. Y entonces, apoyados en la silla, nos quedamos mirando por el balcón. Esas nubes, ya lo hemos dicho, son el cortejo de la vida, que el viento arrastra no se sabe dónde. Sueño es todo lo que ha sido, y un sueño inmenso y definitivo será nuestra

⁴¹ Este verso pertenece al poema “El huésped” del libro de Paul Celan titulado de *De umbral en umbral* (1955). Citamos por la traducción de las obras completas de Celan realizada por José Luis Reina Palazón y publicada en la editorial Trotta (2000).

muerte. Después de todo, el sueño eterno es nuestra herencia (1998:73).

Este sueño eterno y colectivo al cual se hace referencia en los diarios tiene también su vertiente individual⁴², como es habitual en la lírica de Simón, en un poema titulado “Vivir también mi sueño” que forma parte de *Templo sin dioses*. La modalización afirmativa introducida por el adverbio en este poema posterior cifra la voluntad resulta con la que el protagonista poemático decide vivir su sueño de la vida. El engaño al cual se enfrenta, el misterio dentro del cual se sabe caminante sin rumbo fijo, sólo se intuye en las sensaciones más densas e íntimas: en la “sagrada lentitud” resonante de los pasos; en el sonido fascinado y recluso de los latidos; en el eco alucinado de la respiración; en la presencia sin sombra de un cuerpo...Todas ellas se dirigen a la constatación extensa del hecho inevitable: estar vivo, y saberse vivo. Este ensueño del ser conecta toda la escritura de Simón con el pensamiento metafísico y es otro de los rasgos que refuerzan la unidad de su obra.

Para finalizar, y antes de pasar a ahondar en las relaciones sujeto-paisaje que se proponen desde la siguiente publicación, nos gustaría detenernos en la naturaleza de la escritura y del pensamiento propuesto en *Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único*, puesto que le confieren una posición privilegiada dentro de la totalidad de la obra de César Simón. Ya hemos indicado que esta publicación consta sólo de

⁴² Vid. pág. 358.

quince fragmentos porque, según el subtítulo, pertenecían a otro volumen mayor de título *Constatación extensa* que nunca llegó a publicarse. El abandono del proyecto podría ser la evidencia de un cambio de perspectiva en la obra simoniana que, efectivamente, se manifiesta a partir de *Extravío*. Quizás hayan sido sólo necesarios estos quince fragmentos para evidenciar el viraje, sin retorno, a un universo cada vez más profundo e interior donde el ensimismamiento irá ganando terreno a la descripción paisajística y donde, a su vez, también el paisaje irá convirtiéndose en un espacio más íntimo, situado más adentro, circunscrito en muchas ocasiones a las habitaciones de las casas, pero también a las de la conciencia. En este sentido también será creciente la sacralización de los espacios, comenzada en *Extravío* y ampliada en las dos última publicaciones, *Templo sin dioses* y *El jardín*, donde la inefabilidad de los espacios y de la conciencia adquiere tintes antes desconocidos en la obra simoniana.

II.6.- *EXTRAVÍO* (1991)

Con la publicación en 1991 de *Extravío* el sujeto lírico insiste en la dialéctica del “dentro / fuera” de la que hablaba Bachelard, dentro de un marco más general de la “poética de la verticalidad”⁴³. Hasta ahora la interrelación de los espacios-paisajes interiores y exteriores ha sido continua en la lírica de Simón; hecho que se pone aún más de manifiesto cuando en su sexta entrega encontramos secciones del poemario que llevan por título “Exteriores” e “Interiores”. En la primera hallamos títulos tan significativos como “Pared con sol”, “En la lluvia”, “Desde un monte”, “En un altiplano” y “Arrabal de un puerto”; en la segunda otros como “Frente al balcón” o “Casa vacía”. De esta manera, aunque la mirada sobre el mundo se produzca desde distintos lugares, la perspectiva “extraviada” del sujeto sigue imponiéndose como elemento aglutinador que confiere unidad a las composiciones y, en consecuencia, al conjunto de la obra puesto que los distintos escenarios son, en el fondo, el mismo, como apunta José Mas:

Las partes segunda y tercera se titulan “Exteriores” e “Interiores”, pero no se trata, en rigor, de escenarios diferentes, sino del mismo escenario de brumas en que se difuminan el alma del contemplador y la ciudad contemplada. En “Exteriores” ocupa un lugar de excepción “Arco romano”, símbolo resumidor del ser del poeta ante el arte y la vida. En los “Interiores” destaca el espléndido poema de la “Casa

⁴³ Vid. pág. 112.

vacía”, casa simbólica que ya aparecía en *Estupor final* y en *Precisión de una sombra*, pero que aquí adquiere perfiles propios (1996:60).

El poema del “Arco romano” al que se refiere Más es otro de los textos que han sido considerados emblemáticos por críticos, antólogos y poetas. Después nos referiremos a él como “símbolo resumidor”, pero no queremos avanzar sin tener en cuenta “la impressió del límit” de la que habla Ballart (1998) y que, en este caso, podemos relacionar con las lecturas italianas de Simón (Pozo, 2005). La función del límite del paisaje aparece claramente en la escritura de dos de los poetas clásicos italianos: Leopardi y Montale. El idilio leopardiano de “L’infinito”⁴⁴ y el poema montaliano “Forse un mattino andando in un’aria di vetro”⁴⁵ comparten la contención en la emoción y el tono meditativo, ambos aspectos también presentes en la lírica de Simón. Además, en ellos es evidente “fins a quin punt condiona la nostra capacitat cognitiva un fet tan immodificable com el d’identificar “el món” amb allò que entra en el nostre limitat camp visual anterior, l’únic que abasten els nostres ulls” (Ballart, 1998:145). Esta limitación ante la cual es consciente el sujeto lírico es la que genera, según Pavese, otro de los escritores leídos por Simón (Pozo, 2005), la sensación misma de estupor ante la vida. Así resumirá su pensamiento en dos frases

⁴⁴ Citamos el texto leopardiano según la edición bilingüe de M^a de las Nieves Muñiz publicada en Cátedra (1998).

⁴⁵ Si bien el título lo mantenemos en el original italiano, las referencias las citaremos por la traducción del también poeta Francisco Ferrer Lerín, publicada por Visor en 1973. Este ejemplar se hallaba en la biblioteca personal de Simón (Pozo, 2005).

de *Il mestiere di vivere*: “Lo stupore è la molla di ogni scoperta. Infatti esso è comozione davanti all’irrazionale” (1997:250). Precisamente esta presencia de lo irracional según Pavese; del infinito o la nada leopardianos; del milagro, la nada o el vacío montaliano apuntan a la experiencia “no legible”, es decir, “irrepetible y fugaz”, de la que hablaba José Ángel Valente (1971) cuando se refería a la síntesis del conocimiento poético.

La fugacidad a la que se refiere Valente puede identificarse con el “instante” simoniano que, en el caso de *Extravío*, podemos identificar también estructuralmente en los diversos fragmentos⁴⁶ -o instantes- que componen las tres elegías iniciales o “triple extravío” (Más, 1996:57) y que, además, actúan de contrapunto lírico respecto a los “Dos discursos” que componen la sección final. La “Elegía I”, la más extensa -cuenta con 218 versos divididos en doce fragmentos-, incluye la mayoría de las referencias que hasta ahora se han individualizado como características de un paisaje real y simbólico. En este sentido destaca en gran medida la presencia del mar, observado desde la proximidad de la orilla o contemplado desde la distancia y la lejanía que proporcionan los altos edificios de la ciudad, la perspectiva aérea de las montañas. Así pues, el mar mediterráneo, el mar mítico que se cantaba en los orígenes y que configuraba ampliamente el paisaje de *Pedregal* (1971), vuelve a estar presente con gran fuerza, veinte

⁴⁶ Las tres elegías están divididas en fragmentos -doce, tres y dos, sucesivamente- pero éstos sólo se encuentran individualizados con numeración romana en el caso de la “Elegía II” y la “Elegía III”. A pesar de que la “Elegía I” es la que presenta una mayor cantidad de fragmentos -doce en total-, no se hallan numerados.

años después, en *Extravío* (1991). Su presencia constante lo convierte en uno de los elementos uniformadores del espacio simoniano, si bien hemos de tener en cuenta que la retroalimentación constante supone a su vez una evolución en los motivos mismos. El camino de introspección remarcado a partir de la publicación de *Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único* (1985), supone también un cambio en la perspectiva del protagonista poemático y su mirada hacia el mar va a interiorizarse hasta el punto de fusionar los puntos de vista e identificar, como en otras ocasiones, el paisaje -o mundo- con el individuo que contempla:

Fui lo que soy, he dicho;
y nunca he sido nada.
La plenitud del mundo
es la extensión del mar al horizonte.

[“Elegía I”, vv.7-10]

Esta experiencia totalizadora del mar adquiere mayor peso a medida que avanza la “Elegía I”, ya que en los diversos fragmentos posteriores la aparición del mar estará íntimamente ligada a la de otros elementos como son los muros, el viento o la ciudad. La centralidad del mar es clave debido a su función de límite. De la misma manera que antes mencionábamos la impresión de límite que provocaba el arco sobre la tierra, ahora es el horizonte marino el que determina la situación del marco espacial que limita la pequeña porción de mundo o “limitado campo visual” que contempla el protagonista de estos versos:

Muro de cal y sombras,
el mar es lo que importa,
lejos, hacia el rumor
de abstractos ojos claros,
límite de las horas que se pierden.

[“Elegía I”, vv.26-30]

El viento es el espacio
de las transformaciones infinitas;
en cambio, el mar no pasa
y fresco, en el origen, permanece.

[“Elegía I”, vv.67-70]

No pasaron los años; los años nunca pasan,
se superponen;
los edificios vanos
todavía contemplan la eternidad del mar;
el gesto que esbozaron nunca muere.

[“Elegía I”, vv.80-84]

Los tres fragmentos citados de la “Elegía I” recuperan la idea del “mar de fondo” que se apuntaba en *Pedregal* y también responden a la idea del mar como eternidad⁴⁷. En este caso la novedad aparece en el tratamiento antitético que se confiere a dos motivos claves del paisaje simoniano: el mar y el viento. Mientras el primero apunta a un estatismo originario, mítico,

⁴⁷ *Vid.* pág. 113.

eterno; el segundo es identificado de forma dinámica como el “espacio de las transformaciones infinitas”. El poder del viento radica precisamente en su impulso de “transformación continua” (Bachelard, 1943), en su fuerza impredecible que arrastra las nubes, “cortejo de la vida” hacia “no se sabe dónde”⁴⁸. La energía infinita del viento recuerda la imagen del río heracliteano y su doctrina del “flujo perpetuo”⁴⁹ de la vida; la cual, en el caso de la escritura de Simón, podríamos considerar paralela a una “duda perpetua” ante la vida consciente. Sin embargo, a pesar de la oposición inicial entre el mar y el viento, ambos comparten la “condición espectral del tiempo” porque “los años nunca pasan, se superponen” (Más, 1996:60). Así pues el tiempo no pasa y en él permanecen el mar y el viento, siempre los mismos y siempre diferentes. La eternidad del paisaje está fundamentada en la percepción efímera de la mirada que contempla. Por ello, el sujeto lírico demuestra que la centralidad otorgada al paisaje marítimo en *Pedregal* sigue vigente en *Extravío* mediante el marco límite del mar omnipresente que no sólo discurre paralelo o contrasta con muros, vientos y edificios; sino que va más allá, convirtiéndose en símbolo de la vida a través de la escritura:

Por haberla perdido y malogrado,
por eso fui la vida sin saberlo.
Quien no contempla el mar, no lo comprende.

[“Elegía I”, vv.125-127]

⁴⁸ Vid. pág. 213.

⁴⁹ Vid. pág. 283.

Un mar que cada vez se va más hacia el fondo, adentrándose en la conciencia misma del sujeto y convirtiéndose en símbolo de una ausencia: “El mar ya es sólo ausencia”, dirá en el verso 139 de la “Elegía I”. Su presencia originaria remite también a una confusión constante, la de la vida misma, ante la cual el sujeto cada vez más experimentado de estos versos se posiciona, desde su detenimiento, para asumir que no existe ninguna “respuesta concluyente”. Lo fundamental, después de todo, después de la vida incluso, sigue siendo la “sensación de vivir”, es decir, “reposar, gravitar, y tener un pensamiento que no es un pensamiento, y que se remonta muy lejos” (Simón, 1997:72):

El mar ya es sólo ausencia; detenido en su orilla,
oigo su voz confusa;
arribado a un islote, me tiendo junto al remo.
Sabiduría clara: inexistencia
de una respuesta concluyente.

[“Elegía I”, vv.139-143]

Nos encontramos ante un sujeto fascinado por el propio extravío donde el paisaje se integra con la meditación existencial que singulariza los versos simonianos. Esta actitud o percepción “metafísica” (Muñoz, 1996:13) también va a mantenerse en los poemarios posteriores *Templo sin dioses* y *El jardín*. Sin embargo, *Extravío* supone la reafirmación de la convicción paradójica de la existencia, de la constatación de la vida como experiencia y pasaje contradictorio. El viaje errático del sujeto

iniciado en *Pedregal* continuará con sus escalas en los libros siguientes, pero el sujeto irá abandonando -aunque nunca del todo- los grandes espacios exteriores para sumergirse en la profundidad de habitaciones y casas en penumbra. Así, instaurado desde el presente en los lugares lejanos del recuerdo, el sujeto dibujará a través de su escritura un mapa de los paisajes “vacíos” que sólo existen en la memoria; tensión agónica de la lírica de Simón que ya ha sido puesta de manifiesto por Jacobo Muñoz (1996)⁵⁰, quien consideraba que en este poemario se cumplía el “éxtasis de una celebración a un tiempo necesaria e imposible” (1996:14). La celebración de la mirada y, por tanto, de la conciencia, sigue ocupando el espacio privilegiado de unos versos en los que la presencia del viento o de los muros - motivos caracterizadores de la geografía rural de los poemarios iniciales de Simón- seguirá vigente. Su recurrencia isotópica (Rastier, 1976) como elementos estructurantes del paisaje simbólico a lo largo de todos los poemarios evidencia la magnitud de su importancia. Manteniendo la tendencia del sujeto lírico a la retroalimentación y ampliación, encontramos en *Extravío* la sinergia entre el ensueño dinámico del viento y el ensueño estático del muro. Mientras el primero, en su fluir constante, borra sin cesar los signos; el segundo, en su detención, constata su presencia, es su misma evidencia. Y ambos, necesariamente, son signos que resumen el sentido de la existencia, “el murmullo que supera la ciencia de los dioses”:

Ya indicábamos que en la “Elegía I” aparecen también otros elementos típicos del paisaje como son el viento o los

⁵⁰ Vid. pág. 164.

muros, ambos caracterizadores de la geografía rural de los poemas iniciales de César Simón pero que, dada su pertenencia al imaginario más profundo del poeta, también van a ocupar gran parte de los escenarios urbanos en los que encontraremos su presencia bien a través del recuerdo, bien mediante el recurso a la analogía. La aparición de esta isotopía semántica (Rastier, 1976) como elemento estructurante del paisaje simbólico a lo largo de todos los poemarios comentados hasta ahora evidencia, por tanto, su importancia. Una muestra posible -entre otras muchas- de la interrelación espacial que genera la aparición del viento la encontramos en el siguiente fragmento:

Fluye siempre la brisa
que borra las señales trascendentes;
azul y muros blancos
resumen el murmullo
que supera la ciencia de los dioses.

[“Elegía I”, vv.55-59]

Mar, viento y muros se muestran también como parte de la evidencia inexplicable de la vida y se suman a la contemplación alucinada que plantea el sujeto lírico desde una conciencia en permanente estupor, en permanente búsqueda. Estos signos se alían como paisaje, como “obviedad radiante de los mundos”, y se oponen -siempre de forma relativa- al “cuerpo oscuro” que, en los versos de *Extravío*, se identifica con una llaga, con una herida abierta que también simboliza lo inexplicable. Este juego de contrastes retoma la “poética de la

luminosidad”⁵¹ desde la que se insiste en la vida como “evidencia inexplicable” -comentada también en *Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único-* del mundo; desde una conciencia que se sabe llaga, como su propio cuerpo:

A la obviedad radiante de los mundos
responde el cuerpo oscuro, que presenta su llaga
como evidencia inexplicable.

[“Elegía I”, vv.130-132]

Pero la “llaga” no es sólo el símbolo herido de un cuerpo, sino su trampa misma. El sentido etimológico de las palabras nos acerca a una “plaga” latina de dúplice significado: es la úlcera, pero también la trampa o red para cazar. El cuerpo, por lo tanto, es la herida simbólica de la conciencia individual - “ojo insomne” o “monstruo hialino”- y es también la trampa, o límite, en la cual ésta se encuentra retenida. Si en *Erosión* hablábamos de la recreación del tópico del *locus amoenus*⁵², ahora estamos ante otra recreación del leitmotiv tradicional del cuerpo como cárcel pero, en este caso, la protagonista alegórica sería la conciencia atrapada, delimitada. Por ello el binomio cuerpo-conciencia adquiere gran importancia en *Extravío*, lo que comporta una mayor profundización en la imagen del cuerpo como templo o recinto sagrado que culminará su sacralización definitiva en *Templo sin dioses* y que, en el presente poemario, da lugar a versos tan categóricos como “la

⁵¹ Vid. pág. 210.

⁵² Vid. pág. 152.

verdad es la carne y sólo la carne” -perteneciente a la “Elegía I”. A pesar de que la lírica de César Simón se pretende distanciada y alejada de todo dramatismo, la rotundidad del verso pone de manifiesto que nos hallamos ante un poeta “experiencial” y de orden profundamente sensitivo. Los principios epicureístas de percepción, anticipación, sentimiento y conocimiento conceptual (Capelle, 1992:318) son claves en la construcción del universo simoniano (Pozo, 2001a) y conviven, en caso de aproximarse a cuestiones amorosas, con el ideal platónico (Cabanilles, 1996). En las páginas *Siciliana* asistimos por primera vez en prosa y con evocaciones musicales (Pozo, 2001a; Cabanilles, 2002) a un “capricho” -según la definición de Carlos Marzal (1996:30)- con abundantes reflexiones acerca de la verdad de la carne y, en consecuencia, de la existencia:

Se ha adueñado de mí una tensión sorda y plácida, el ruido interior del organismo triste, la irradiación impenetrable e incomprensible, presente y antiquísima, abrumadora e impalpable de la carne existiendo (1989:34).

Y a estas palabras se suma inevitablemente la conciencia lúcida de lo vivido en las páginas de los diarios posteriores:

No profesamos ningún concepto catastrofista de la vida; pero tampoco su contrario; no profesamos ningún concepto. Estamos. Estamos en plenitud, y gozamos y vivimos los días, mientras la necesidad y el azar lo permitan. Eso es todo (1998:63).

Adiós a un verano que hemos procurado vivir sin defendernos de él. Nos vemos en la revuelta de uno de esos caminos; nos detenemos; nos contemplamos a nosotros mismos contemplándonos. No es necesario levantar la mano (1998:64).

En *Extravío* asistimos a una labor de intensificación que abarca todos los ámbitos del pensamiento poético simoniano. El cuerpo, la consciencia y el espacio van a ser los objetos privilegiados por el sujeto lírico desde su fuerte necesidad de interiorización que abarcará tanto el paisaje exterior como el interior. En este caso la duplicidad de los modelos no equivale a la de los movimientos porque ambos se funden en una búsqueda común: el sentido más desnudo, veraz y profundo de la existencia. Este continuo trance transcurre por todos los espacios, aunque viene a reconocerse fácilmente en aquellos más extremos, es decir, en la cumbre del azul y en el silencio de los cuartos, puesto que son la muestra de la plenitud de la vida y de lo inaprensible que ésta resulta. En este peregrinaje “entre lo extremadamente concreto y lo extremadamente vaporoso” (Marzal, 1996:31) hacia el fondo de las cosas, hacia el fondo del ser y de la vida, el protagonista de los versos pretende esclarecer “lo invisible” y en su búsqueda de la visibilidad, el paisaje sigue remitiéndolo a signos lejanos, a misterios ulteriores, como ya aconteciese en *Pedregal*. Ahora bien, a pesar de los indicios comunes compartidos por todos los poemarios, en este largo camino la conciencia del sujeto lírico se ha vuelto más profunda, más lúcida, más sabia, más desnuda. Este proceso de pérdida de

la materialidad no afecta con exclusividad a los espacios; el cuerpo también se encuentra dentro de una dinámica que tiende hacia la desnudez y que se adensa progresivamente, borrando las huellas visibles que permitan un fácil reconocimiento. En *Estupor final* la corporalidad del sujeto empezaba a diluirse entre sombras y casas vacías; ahora lo hallamos como “bulto”, como un cuerpo indistinguible e inexplicable, como un rostro - “vultus”- irreconocible. La referencia que aparece en *Siciliana* al respecto es clara: “No puedo evitar el contemplarme de reojo, cuando leo o escribo. Se trata de una contemplación en la que el objetivo es mi bulto ¿Cómo se ha podido llegar a esto?” (1989:30). Y este mismo estupor ante el apercebimiento del cuerpo, ante el misterio milagroso de la conciencia es retomado en los poemas publicados en 1991:

No hay otro oficio que saberse
bultos inexplicables,
pisar la tierra y aspirar el viento.
Estar aquí es el arduo
trabajo de sentirlo,
otear el sin fin del horizonte.
Razonar es extraño misterio:
coordinar las luces,
subordinar fenómenos distantes,
explicaciones suficientes,
cimientos, curvaturas,
de apoyo a nuestra causa,
comprender y saber de nuestra vida.

[“Elegía III”, I, vv.1-13]

El primer verso de la tercera elegía podría resumir en su totalidad la práctica poética del protagonista poemático. Su ministerio: este “oficio de saberse” que el sujeto lírico ha ejercido como ocupación habitual desde su primer libro es uno de los motivos recurrentes que confiere unidad de sentido a su obra; de la misma manera que su relación con la naturaleza-paisaje. La cosmovisión de Simón está ligada a la cotidianidad de los objetos contemplados que delimitan su campo visual, a la tierra que pisa y al viento que respira, disolviéndose en ellos y encontrando, en su sencillez y esencialidad, la justificación -que no la respuesta- al misterio de la existencia. Pero si algo caracteriza a *Extravío* es la incorporación del paisaje urbano que, si bien ya había hecho acto de presencia en las entregas precedentes, nunca había gozado de tanto protagonismo. Esta presencia se mantendrá como paisaje de fondo en los dos últimos libros, pero en ellos adquirirán mayor preponderancia los cuartos interiores de las casas porque el sentido del viaje del sujeto es esencialmente hacia dentro, hacia el interior de la consciencia individual y de los espacios que ella habita. Las referencias a la ciudad, como atalaya desde la que se contempla el mar -el elemento omnipresente de este poemario-, aparecen de forma temprana en el primer poema de *Extravío*⁵³. La ciudad ensimismada en su propio gesto es recorrida por la mirada atenta del sujeto lírico, quien observa de cerca avenidas, calles, parques, trenes, palmas, arrabales, orines, asfalto, polvo, tejados, antenas, bares, charcos, rincones, plazas o balcones que, como los cuartos vacíos, adquieren un aspecto fantasmal al ser el

⁵³ Vid. pág. 223.

exponente multiplicado de un espacio vacío y desolado, textualizado así en los últimos versos de la “Elegía I”:

Hay, sobre los tejados,
un silbido de antenas.
Escuchad su fluido, el viento ulula
de levante a poniente;
las cortinas se apartan a su paso;
el azul flamea el sol radiante.
Ciudad lejana, fuiste.
Temblorosa en la arena,
hundida en el marasmo,
ciudad, lo fuiste todo,
el vano centro, una vez más,
de la extensión amarga,
el exponente fantasmal del mundo.

[Elegía I, vv.207-219]

Al lado de esta lejanía urbana aparecen otros elementos conformadores del espacio “exterior” y, por encima de todos ellos, destaca el arco porque, como algunos de los protagonistas de *Pedregal*, también él “está, insiste y espera”. Las resonancias de las piedras, su peso sagrado vuelve a aparecer con toda su fuerza evocadora en los versos de *Extravío*, ahora representado bajo la forma de un arco latino, también “mítico” como el mar de los textos iniciales. Este “símbolo resumidor” (Más, 1996:60) se convierte en un espacio de conjunción entre la naturaleza y la arquitectura de la ciudad, entre la inmensidad del azul y los fragmentos grises de hormigón:

Arcos latinos, solos,
inmóviles, enfrentan
la posición del mar,
se sitúan y están, en el significado
que no resolverá ninguna clave;
porque vivir es signo
que remite a misterios superiores.

[“Elegía I”, vv.48-54]

La presencia monumental de este arco se convierte en símbolo del significado incompleto de la vida: de su plenitud y de su vacío, de su mosaico y de su totalidad, de su comprensión y de su ignorancia, de su lógica y de su misterio. La fragmentariedad de la composición -“Elegía I”- se sumerge y se amplifica mediante la imagen segmentada que presenta el arco. La visión incompleta de su estructura y de su significado hace que por su hueco, ese “hueco azul”, se escape el mayor de los misterios que intenta descubrir el sujeto simoniano: el de la existencia consciente. La importancia de su presencia la constatamos en la segunda sección del poemario donde en el poema titulado “Arco romano” -considerado también por Antonio Cabrera (1996:67) uno de los poemas emblemáticos de la lírica simoniana- se funde la presencia del arco con la del cuerpo del sujeto; convirtiéndose ambos, con su insistencia, en la constatación de la interrogación interminable que responde a la imposibilidad de la vida a explicarse o a ser explicada. El hecho de no poder explicitar todo su significado remite a un

hermetismo último e indescifrable donde ya no tiene sentido preguntarse por su significación porque el sujeto lírico ha asumido la conciencia del límite. Es ahora el momento de la aceptación, de la reiterada constatación de “la propia realidad” y, en esta tarea, cobran más importancia las “presencias abiertas”, construidas discursivamente a través del paisaje y la focalización que evoca el misterioso “Arco romano”:

En medio de las viñas se levanta.
Testimonio de un tiempo, ya es el tiempo.
Permanece, si llueve, solitario;
y solitario cuando quema el sol.
Divide el mundo en dos, insiste y calla,
cerrado, pero abierto el hermetismo
de la interrogación que no se extingue.
Y es excesivo para explicitarlo.
¿Conclusión? Irreal planteamiento.
El arco es como yo, que no concluyo.
Porque fui contra el cielo como el arco:
de vacío a vacío en la belleza,
de la nada a la nada entre la luz.

En esta sección también encontramos otros elementos caracterizadores del paisaje simoniano como son paredes, muros, sombras, olivos, vientos, pajares, tapias o árboles. Si bien estos elementos hacen referencia a un paisaje exterior y, en su mayor parte rural, no debemos olvidar que el viento o las sombras mantienen una presencia constante y, de hecho, reaparecerán en los poemas de las secciones posteriores donde,

en general, nos vamos a encontrar con espacios interiores y del recuerdo. Quizá uno de los fragmentos más significativos lo encontramos en el poema titulado “Pared con sol”⁵⁴ donde, como ocurría con el arco, se produce una profunda conexión entre el instante en que el sujeto contempla la pared y la constatación de la realidad impenetrable. El instante, ahora calificado de “furtivo”, se convertirá en “vano” en el poema “Frente al balcón” con el que se abre la sección de “Interiores” y que, precisamente, mostrará otra focalización y otro límite de la mirada, esta vez desde el interior de una casa -o cuerpo- que, con su sola presencia, nos recuerda el muro:

Ah, delicadamente, entonces, contemplé de nuevo el balcón,
el pálido sol del muro, las oscuras plantas,
mi cuerpo milagroso en un instante, el único instante
de siempre, el vano instante
del mundo: la mirada.

[“Frente al balcón”, vv.12-16]

El gusto por los contrastes surge de nuevo con la referencia al “único instante de siempre” donde se contraponen lo permanente y lo casual. Su combinación está ligada al tono himnico de la lírica simoniana donde el protagonista poemático quiere celebrar, dejar constancia de la excepcionalidad de todos y cada uno de los momentos de su existencia. He aquí que la

⁵⁴ Vid. pág. 207. Este poema había aparecido anteriormente en *Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único* (1985) como el fragmento II, con el subtítulo “pared con sol”. En esta ocasión no se produce ninguna variante textual y el poema es introducido en la sección “Exteriores” de *Extravío* (1991).

contradicción se disuelve porque, como dijo Séneca, “la vida no importa cuánto dura, sino cuán bien ha sido representada” (1982:227). Así, en el escenario de la escritura, el personaje de estos versos practica el “oficio de saberse” en cada uno de los instantes que componen el “azar del mundo” y donde él representa su papel. En la multiplicidad de lugares en los que se representa el sujeto lírico hemos visto que predominan también los espacios periféricos. Es el caso del poema final de esta sección, “Arrabal de un puerto”, donde mediante una estrategia discursiva de indeterminación espacial y temporal ya empleada largamente en este poemario, se muestra la pureza contenida de la naturaleza con la que se fusiona la sombra del sujeto lírico, matizando siempre su percepción desde el interior:

Ahí, tu antigua sombra.
Arriba, el ancho cielo.
Sobre la tapia, un árbol.
Permanece un rumor
adentro, como río
que fluye velozmente.

[“Arrabal de un puerto”, vv.11-16]

Este breve fragmento insiste en la antítesis, en este caso espacial, mediante la oposición de los deícticos que hacen referencia a “lo alto” -ahí, arriba, sobre- o a “lo profundo” -adentro- y que descubren dentro de la poética de la verticalidad el “abismo invertido” donde la “profundidad está arriba” (Bachelard, 2003:135). Este concepto del filósofo francés estaba

ligado a su lectura de Nietzsche, otro de los filósofos también admirados por Simón. En este abismo invertido los símbolos esenciales son los símbolos naturales, “siempre reconocidos por la imaginación de la materia y de la fuerza” (2003:134). Teniendo en cuenta sus palabras, hemos de concluir que los símbolos empleados por el protagonista poemático son naturales -sombra, cielo, árbol, río- y que, en consecuencia como imágenes primeras y primitivas tienen un “poder cosmológico” (2003:269), hecho que les confiere gran importancia, puesto que en ellos se basan algunas de las leyes sobre las que se construye el universo simoniano.

Así pues, *Extravío* se caracteriza por la combinación de espacios interiores y exteriores, urbanos o rurales, donde se pone de manifiesto la importancia de la dialéctica del espacio y la poética de la verticalidad. Si en las secciones precedentes se daba una mayor presencia del paisaje abierto, en la sección titulada “Interiores” asistimos a la preponderancia de uno de los espacios más significativos de la lírica simoniana: las habitaciones vacías, lejanas, últimas, en silencio. La tranquilidad de las estancias domésticas que se dibuja en los primeros poemas de esta parte del poemario -“Frente al balcón” o “Atardecer”- se hace cada vez más profunda hasta llegar a su punto culminante en el último poema de “Interiores” que lleva por título “Casa vacía” y que se compone, a su vez, de cuatro fragmentos. Esta “casa simbólica” (J. Más, 1996) es el centro doloroso del espacio vacío, el cuarto, que reclama la atención del sujeto y, en simbiosis con él, se presenta como reflejo de su reflexión existencial. Es otra de las composiciones que han sido

consideradas emblemáticas, como demuestra el primero de estos fragmentos:

Cuando cerró la puerta
y quedó solo el cuarto,
qué dolorosa luz.
Y qué antiguo problema
volvió de nuevo a plantearse.

[“Casa vacía”, I]

La percepción del problema deriva de la perplejidad constante del sujeto ante la vida y de su rebelión, también continua, ante los límites intelectuales para comprenderla en su totalidad (Gómez, 1996). En esta labor incesante a la que se enfrenta el sujeto lírico adquiere una importancia fundamental el espacio, en este caso el de los “cuartos vacíos” ya que es aquí donde el “animal consciente” (se) piensa. La interrogación que plantea cuestiones irresolubles la encontramos en versos posteriores -“¿qué esconde o qué declara / después de lo vivido? (“Casa vacía”, II, vv.2-3)- pero, de forma más rotunda, aparece con la enunciación del último fragmento donde el sujeto lírico, sirviéndose de algunos de sus símbolos paisajísticos, afirma la beatitud de un silencio insondable. Entonces el cuarto se eleva como el espacio predilecto de un sujeto lírico que en él encuentra luz, silencio y beatitud, tres elementos fundamentales de su cosmovisión que no escapan al tono “vitalista” -en el sentido nitzscheano del término- y marcadamente reflexivo que aparece en el cuarto y último fragmento del poema:

La luz
del muro
del cuarto.
Y el silencio.
Y la beatitud inexpresiva
del silencio.

Esta multiplicidad del espacio aparece en las secciones precedentes de forma relativamente independiente, puesto que el sujeto lírico se decantaba más por una tipología espacial u otra. La variedad se mantiene en las últimas secciones del poemario, pero entre ellas destaca “Al correr del tiempo” -título de inspiración gilalbertiana⁵⁵. En la quinta parte de *Extravío* hallamos toda una serie de composiciones donde el tiempo espectral o fantasmal (J. Más, 1996) genera también una conexión profunda entre los espacios. En esta fusión de los tiempos, que en otras ocasiones la hemos denominado “presente atemporal” o “tiempo sin tiempo”, se alza como espacio privilegiado y unificador la “casa de antaño”. El núcleo espacial en el que nos adentramos sigue siendo la casa pero ahora, a la luz de un tiempo ya transcurrido, se perciben a través del recuerdo no sólo las estancias olvidadas en las que un día hubo vida, sino también un paisaje conformado por “grillos, vientos, silencios, azules, almendros, pedregales, horizontes, muros, noches, playas”, es decir, ese paisaje de signo claramente simoniano. La simultaneidad de los diversos paisajes denota un

⁵⁵ En el ensayo que escribió Simón sobre la vida y obra de Gil-Albert manifestó que del *Breviarum vitae* le interesaban, sobre todo, los fragmentos que se podrían rotular bajo el epígrafe “al correr del tiempo” (1983: 87).

cambio significativo en la mirada del poeta. Su llegada a la “cumbre”, su despertar a la madurez lírica y vital supone un viraje importante marcado por una modificación de la perspectiva temporal y espacial, como tendremos oportunidad de ver en los apartados posteriores de este estudio. Este cambio que se observa en su visión poética no modifica -al contrario de lo que pudiera suponerse- el paisaje esencial de su lírica tal y como se evidencia en sus diarios:

Esta soledad angustia. Yo paseaba por el camino y sólo veía la miel del sol proyectando las sombras de los árboles y de las piedras sobre la tierra, blancuzca o siena. Era muy delicado el sol. Eran fantasmales y remotas las sombras de los árboles. Son estos árboles almendros y olivos, mientras que el monte son pinos (Simón, 1997a:10).

La continuidad del paisaje viene a corroborar una de nuestras primeras afirmaciones: el carácter uniforme -aunque evolutivo- del universo lírico de Simón. La presencia constante del “símbolo-casa” ha evolucionado desde el primitivo encuentro con la conciencia hasta la disolución de la misma en la desnudez del mundo, pasando por una “metafísica olfativa” (M. Mas, 1996:26) o por la “imposibilidad del orden” (M. Mas, 1996:27). Las distintas casas (des)habitadas a lo largo del tiempo y construidas a través de los poemas son reflejo de la evolución interior del sujeto que las vive, las siente y las contempla. El proceso de interiorización y sacralización de los espacios encuentra, quizás, en la casa su máxima simbología, sin

olvidar por ello otras isotopías semánticas de vital importancia para la estructuración del paisaje y la lírica simonianas como son los cuartos, muros, paredes, pasillos, salas, balcones o desvanes. Este topos siempre ha sido nuclear en su universo lírico pero ahora, en la condensación última de la vida y la escritura, aparece unido más que nunca a su vida diaria obteniendo todavía mayor presencia en sus poemarios finales y extendiéndose ampliamente por las páginas de su prosa más íntima:

64. Sí, el misterio no sale de nosotros, viene a nosotros. Nuestra sombra es misteriosa, nuestra sombra, que se recorta en el suelo de una habitación con sol, con sol de la tarde, una habitación de casa que da al campo... Esa sombra del bicho humano, de monstruo de la creación, pero que no es monstruo sino una pobre alma, un ser a veces humilde, quieto, atormentado por tormentos más allá de los tormentos, esa sombra, digo, con qué delicadeza, con qué éxtasis, con qué silencio, con qué más allá inimaginable y quizás inexistente se recorta en el suelo, en las baldosas antiguas de esa casa de campo. En esa habitación ¿no hay algo, no hay como una transparencia que cada año se adensa en sí misma y que late, que duele, que gime en los siglos? (Simón, 1998:16-17).

II. 7.- *TEMPLO SIN DIOSES* (1996)

En *Templo sin dioses* (1997), el penúltimo poemario publicado por César Simón -si bien fue el último publicado en vida por el autor-, se intensifica esta nueva perspectiva lírica y vital. En él asistimos, a partir del título mismo, a la sacralización de los espacios y del cuerpo, de modo que la tríada cuerpo-casa-templo está presente a lo largo de todo el poemario e insiste, constantemente, en la relación existente entre la carne y el pensamiento, entre las sensaciones y la razón o entre la subjetividad de las percepciones y la lógica de la razón. Toda la lírica simoniana se ha articulado desde la perspectiva de una mirada sensitiva y, a la vez, lógica, radicando ahí la especificidad de su escritura y, en consecuencia, de las estrategias discursivas para poner de manifiesto esta tensión original. La relación entre contrarios ha formado siempre parte de su universo, por lo que las tensiones líricas, en numerosas ocasiones, han sido marcadas en sus poemas mediante el recurso abundante a figuras como antítesis y oxímoron. Este punto de vista también ha condicionado el recorrido de un camino que, quizá ahora más que nunca, ya no es ni de ida ni de vuelta, sino de paso consciente y detenido. Los pasos que aún caminan por sus veredas manifiestan en sus recovecos las continuas contradicciones de un sujeto lírico que ha dedicado la mayor parte de su escritura al conocimiento del hombre y al misterio de su consciencia. En este esfuerzo reiterado de (auto)comprensión *Templo sin dioses* supone un paso más en la búsqueda del profundo fragor de la existencia que, ahora, se observa en su

mayor parte en las habitaciones iluminadas, vacías y desiertas de una casa cuyas invisibles coordenadas abarcan todos los tiempos posibles en los que el sujeto lírico es capaz de sumergirse para, después, recrear y evocar el “misterio” desde sus versos.

Templo sin dioses presenta una novedad en su estructura compositiva respecto al resto de poemarios publicados hasta este momento por Simón. El poemario se encuentra dividido en cinco secciones, identificadas mediante cifras romanas pero que, en ningún caso, presentan títulos o subtítulos. La ausencia de marcos referenciales establece una estructura menos rígida y ésta será la única ocasión en la que los poemas de las distintas secciones no aparezcan agrupados bajo un epígrafe unitario. A pesar de la supresión de esta información general, la conexión con la escritura precedente aparece de forma clara en la primera parte del libro, ya que ésta se compone exclusivamente de un poema titulado “Elegía” -dividido en dos partes- que recuerda las tres elegías iniciales de *Extravío*. El tono celebrativo con el que se inicia el poemario se mantiene a lo largo de todo el libro.

De la misma manera que señalábamos la interconexión continua de los espacios en *Extravío* -en ese caso, entre el paisaje marítimo o rural y el paisaje urbano-, también en *Templo sin dioses* asistimos a la fusión de los espacios que viene propiciada, en gran medida, por la continua correlación cuerpo-casa-mundo. Dicha conexión profunda entre los distintos elementos del paisaje aparece, además, involucrada con otro de los rasgos de la lírica simoniana: la reflexión filosófica. En este sentido, el primer poema del libro -“Elegía”- evidencia la compenetración de todos estos elementos que ahora, con la

distancia que da el paso del tiempo, el sujeto pone de manifiesto:

El lindero del monte
es fuego en agosto
y a broza seca huele.
Es mágico un camino.
Míralo, en el recodo,
algo muy transparente
vibra en el aire:
es la abstracción del mundo.
Mas pobre mundo,
pobre la ardilla frágil,
el zorro hambriento,
la humilde hormiga,
la culebra de monte.
Todo es afán sin rumbo,
una fuerza sin fuerza,
en el sentido de que no es consciente,
de que no se controla,
de que nunca logrará detenerse.

[“Elegía”, I, vv.72-89]

La primera parte del fragmento responde a la fase descriptiva del paisaje. En ella encontramos una naturaleza - “broza, monte, ardilla, zorro, hormiga, culebra”- seca y radiante bajo el implacable sol de agosto donde el misterio de la existencia que presiente el sujeto se identifica nuevamente con ese “algo muy transparente que vibra en el aire”. La vibración es

un misterio casi imperceptible que manifiesta el carácter profundamente sensitivo del sujeto y que se refuerza con la referencia al “mágico camino”. Tras este primer movimiento intuitivo llega un segundo momento reflexivo donde la perspectiva racional opta por la esencialización como clave de la “abstracción del mundo”. Pero este deseo de comprensión pasa inevitablemente por el tamiz de la razón y adquiere, en consecuencia, el tono de cierto desencanto marcado, en este caso, mediante el recurso a un epíteto de significado tan evidente como es “pobre mundo”. En este caso el calificativo de la pobreza se debe a la principal carencia del mundo: la consciencia. Su falta le impide al mundo “ser consciente” y, por tanto, poder “controlarse” o “detenerse”. Dentro de la visión adoptada por el sujeto a lo largo de todos sus poemarios sabemos que la clave de su escritura responde básicamente a su deseo de aclarar el misterio de la conciencia como fundamento -diferenciador, por otra parte- de la existencia del individuo, adquiriendo una importancia extraordinaria el detenimiento, la percepción y el análisis del mundo en el que se instaura.

El mirada detenida, el “ensueño de estatismo”, funciona aquí como símbolo de la reflexión filosófica que, junto a la perspectiva última que proporciona el saberse próximo al final del camino, le permite a Simón volver la vista atrás y pensar en una vida acontecida ya en su mayoría. Sin embargo este ensueño es complementado, dentro de la dinámica de oposiciones de la escritura simoniana, con un “ensueño dinámico” del mundo regido por la “fuerza sin fuerza”, por el “afán sin rumbo”. Estos versos recuerdan la filosofía schopenhaueriana de la voluntad a

la que, ni siquiera la conciencia del ser, puede resistirse. En palabras de su creador:

Pero como en la autoconciencia se reconoce inmediatamente y en sí a la voluntad, entonces también reside en esa consciencia la consciencia de la libertad. Ahora bien, se pasa por alto que el individuo, la persona, no es la voluntad como cosa en sí, sino un *fenómeno* de la voluntad, determinado ya en cuanto tal e inmerso en la forma del fenómeno, el principio de razón. A ello se debe el curioso hecho de que cada cual se tenga a priori por enteramente libre también en sus acciones individuales, creyendo que podría iniciar a cada momento una conducta distinta, lo cual equivaldría a convertirse en algún otro. Sólo a posteriori, a través de la experiencia, descubre con asombro que no es libre, sino que se halla sometido a la necesidad (2005:202).

Posteriormente también Nietzsche hablará de la “voluntad de poder” o “voluntad de potencia” y será uno de los primeros pensadores en manifestar, según Larrauri, “una abierta desconfianza hacia la conciencia como lugar para encontrar lo que somos: la voluntad de potencia es básicamente inconsciente” (2005:33). Ello significa que el lenguaje, a pesar de que nos ha permitido concebirnos como conocedores del mundo, nos delimita y con la conciencia “nos acercamos a los demás y nos alejamos de nosotros mismo” (2005:34). Esta situación hace que Nietzsche considere que “nuestra personalidad no proviene, por lo tanto, del yo consciente sino

del cuerpo inconsciente, que es -como dice Zaratustra- “guerra y paz, rebaño y pastor. El cuerpo no dice “yo” sino que hace “yo”” (2005:35). En esta lucha de fuerzas la tiranía de la voluntad, desde el punto de vista de Simón, está ligada a un dinamismo inalterable y a él responden los últimos versos del fragmento seleccionado. Por ello el protagonista de estos versos se siente casi obligado, impelido por una fuerza incontrolable, a recorrer los espacios vacíos, los huecos textuales que se construyen en y desde *Templo sin dioses*. La insistencia del sujeto en acciones como caminar, contemplar o detenerse se debe a que su búsqueda sigue siendo válida y que, aun reconociéndose en el tramo final de su existencia, considera que no ha hallado la(s) respuesta(s); situación que se resume concisamente en un verso del mismo poema: “como antaño, busco más adentro”. El deseo de saber, de descubrir el enigma de la existencia ha sido el motor de su pensamiento pero, incluso ahora, cuando la visión es -casi- total y, entonces, más lúcida si cabe, el sujeto lírico no se resigna a doblegarse ante el misterio:

La luz, el espejo de los años,
en toda curva del camino
se remansa,
en todos los calveros se detiene.
Intuyo, en el silencio
-que es un estruendo musical-
el caos, subordinado
a ley irreversible.
Hay un enigma no resuelto,
un esfuerzo que clama

dentro de sí, en la dura
densidad que trasciende.
Y esto es lo máximo que alcanzo.

[“Elegía”, II, vv.20-32]

La presencia del “enigma no resuelto” es una constante en la escritura de Simón. En su último diario encontramos una formulación similar en prosa, “nada se ha resuelto, pero todo es sagrado” (1998: 86), que nos reconduce a ese “algo” tan presente en los versos de *Templo sin dioses* que se instaura en todos los espacios y convive con los elementos del paisaje, con “sombras, sillas beatas y polvorientos muebles” porque, como matiza el sujeto lírico en el segundo fragmento de la “Elegía”, estamos ante un paisaje unitario y sacralizado. En esta progresión del universo lírico nos hallamos en un momento donde la tríada cuerpo-casa-naturaleza alcanza una fusión total bajo el símbolo del (mundo como) templo, donde cualquier escenario es propicio para el “recogimiento en la carne” (Simón, 1998:18) porque está impregnado de misterio, es decir, porque “es el silencio de nuestro recinto cuando lo abandonan los dioses” (Simón, 1998:19). Estas actitudes están muy cercanas al tono que alentaba los versos de *Pedregal* y que se ha mantenido a lo largo de todas las obras posteriores, de modo que seguimos dentro del ámbito de la comunión del sujeto lírico con el espacio, teniendo al mismo paisaje por templo. La identificación aparece reforzada en los últimos versos de la “Elegía” con la que se inicia la andadura de este poemario:

Me alejo de la casa, no la niego.
¿Cómo negarla?
¿Cómo negar la casa de la vida?
Salgo de nuevo al monte,
al monte, al cielo raso,
¿pero no son los montes otro templo?
En la frescura de la lluvia,
sobre las cortezas silvestres,
¿no he cantado y amado
y he sentido el sabor de una alegría
que no es banal sonrisa,
sino constancia de la muerte?

[“Elegía”, II, vv.70-82]

Los versos finales de la segunda “Elegía” concluyen con una formulación interrogativa, modalización que Simón ha empleado en numerosas ocasiones y que le permite poner de manifiesto el diálogo del sujeto consigo mismo o con el hombre-rasgo estilístico que también caracterizaba la escritura de Gil-Albert (Simón, 1983a:95). La pregunta final se encuentra en una posición marcada y evidencia cuál es el último límite: no la mirada, no el cuerpo, no la casa ni el monte, sino la muerte. La frontera, el apagamiento de la conciencia, “es un *clic*” (Simón, 1998:90); recreación de la doctrina clásica de Epicuro que Simón tiene presente y recuerda en sus diarios a modo de máxima: “cuando tú estás, la muerte no está; cuando la muerte está, tú no estás” (1998:90). Por lo tanto la vida es una continua anticipación de la muerte, a la que podríamos atribuir un carácter “liminar” puesto que es el umbral del límite. La

proximidad a la entrada permite la visión de un destello que “extiende un poco más el campo de visión” (1983a:83), que en la aspiración metafísica a lo total, es decir, “a integrar en el mismo proceso lo mental y lo físico” (1983a:82) deslumbra como “una última consciencia racional -y más que racional, de una transparencia superracional, pero no irracional-, como una cámara oculta en el escenario de los hechos, contempla desde el fondo la posiblemente nula religación de nuestras aspiraciones” (1983a:83). El análisis de Simón respecto a la obra *Los arcángeles* de Gil-Albert es signo una vez más de la proximidad de ambas poéticas (Falcó, 2006a).

La certidumbre del límite final contribuye a la interiorización evolutiva del paisaje, compuesto de espacios interiores -en poemas como “Problema”, “Situación”, “Viento a través de una ventana”, “Qué luz hay en el cuarto”, “En el cuarto vacío”; “Visita a una casa”, “La casa y tú” o “El piso desalojado”- o exteriores -en los textos “Sombras de arbustos”, “Las águilas”, “El jazmín”, “Higuera”, “Un olivo”, “Una campiña” o “La sombra de una caña”-; siempre desde la perspectiva de un sujeto lírico que cada vez se adensa y se repliega más sobre sí mismo. Siguiendo, por tanto, la dinámica de la retroalimentación y ampliación, *Templo sin dioses* supone un ahondamiento en y desde el paisaje que será continuado posteriormente en *El jardín* y que responde al deseo de conocimiento total del mundo -o metafísico, como apuntaba Simón- desde la “sabiduría clara” de la conciencia de la muerte.

La cotidianidad del espacio doméstico favorece la identificación entre el protagonista de estos versos y el lugar en

el cual se adentra. Así, en los diarios se define como una “casa despierta” (1997:36), es decir, viva; de modo que la relación que se establece entre el sujeto lírico y el espacio doméstico está marcada, esencialmente, por cuatro rasgos recurrentes presentes en la mayoría de los poemas: la soledad, el silencio, la luz y la densidad. Estas marcas características del topos simoniano presentan profundos paralelismos con los rasgos del protagonista poemático que, desde *Pedregal*, ha insistido en su tendencia al ensimismamiento, a la reflexión y a la observación, a la contemplación y la búsqueda pero, por encima de todo, a la vivencia intensa. Este gozo de la vida se ha construido a partir del gozo de la carne y del gozo de la razón, pero para ello ha sido necesario un mecanismo continuo de análisis cuya finalidad última era “saberse”. Una muestra significativa de esta consciencia es el poema “Qué tiene este silencio”, perteneciente a la sección II del libro:

¿Qué tiene este silencio?
Yaces en esta cama
y contemplas el sol de la pared,
y no se sabe qué vivencias,
qué pulsaciones te ensimisman.
Es algo transparente, delicado,
acaso pesadumbre,
viejo problema de la carne.
Hay un temblor profundo,
sensual, trascendente, doloroso,
sutil y refinado,
que no se sabe a qué se debe.

El ensimismamiento provocado por “el viejo problema de la carne” es el punto de partida de una conciencia que percibe el efecto de las sensaciones -“transparente, delicado, sensual, trascendente, doloroso, sutil, refinado”- pero que está condenada a la ignorancia del conocimiento original. De hecho, es la misma cuestión que se planteaba en *Estupor final* donde, desde el título de las dos partes del libro “El origen de la consciencia” y “Estupor”, se apuntaba la importancia de la reflexión basada en las sensaciones, así como en la perspectiva de “estupor” característica del sujeto simoniano ante el mundo y ante la existencia consciente. Por ello, las isotopías temáticas que recorren la obra contribuyen a la uniformidad del discurso poético y generan a su vez vínculos entre distintos elementos que también se manifiestan con reiterada frecuencia. Por ejemplo, en este caso, “soledad, silencio, luz o densidad” son motivos que conectan los poemas de la II y la III parte, si bien en esta ocasión se encuentran presentes en un paisaje rural de tintes mediterráneos, con parajes abrasados y silenciosos que rememoran aquella tierra seca que ya protagonizaba los versos de *Pedregal*. Uno de los poemas significativos sería el titulado “Un olivo”:

Ensimismado, fugitivo
-es tan antigua la inmersión-,
mueve su sombra el árbol.
Quizás hoy llueva,
tal vez mañana el sol abraza.
Pero el silencio de los mundos
suena aquí, en el metálico zumbido

de un demente abejorro
o en la melodía en tres notas
de un pájaro.

El olivo, árbol de “poder cosmológico”⁵⁶, es una presencia mítica -junto a la del mar o la de las casas- dentro del paisaje simoniano. Su presencia, como la de los almendros, se proyecta hasta el “aquí” del texto desde las “sombras fantasmales y remotas” (Simón, 1997a:10), de ahí que el contraste con su “antigua inmersión” le permita al sujeto lírico focalizar su imagen del pasado, su paraíso perdido, a través del presente atemporal del texto, de un “quizá hoy” siempre actualizado en la lectura. Si el protagonista se ha identificado con una “casa despierta”, también lo ha hecho con su “templo vacío”, su “casa vacía”, su “bosque vacío” y su “mundo vacío” (1998:43-44); por lo que el carácter “ensimismado y fugitivo” del árbol puede ser identificado al mismo tiempo con la imagen del sujeto lírico. Con ello, la “dialéctica de la superposición” de espacios (Bachelard, 2000:75) nos acerca, a su vez, a una dialéctica de la superposición de miradas que confluyen en el ensimismamiento o la inmersión como movimientos fundamentales para la comprensión última del mundo. Estas características aparecen, en este caso, atribuidas a la figura que compone el paisaje y que percibimos a través de la mirada que lo construye a través de los versos. La compenetración de la deixis temporal -“hoy”- y espacial -“aquí”- permite, a su vez, también la interrelación del silencio y de la música como

⁵⁶ Vid. pág. 235.

categorías internas y externas respecto al texto poético que ponen de manifiesto, una vez más, su percepción tensionada del mundo. Así pues, la música, “esa bella semiverdad”, se desliza entre los huecos del silencio, “la verdad absoluta”, para crear espacios de sentido donde se entrelacen con lo real.

Entre la música y el silencio encontramos la “ópera del campo”, el viento que, como “ensueño dinámico”⁵⁷, es otro de los motivos recurrentes que articula el paisaje simoniano y que ha aparecido sistemáticamente desde su primer poemario. En *Templo sin dioses*, sobre todo en la sección IV, sigue presente. La presencia mítica del viento se combina también aquí con la del mar, como ya ocurriese en *Estupor final*, hecho que pone en evidencia la evolución interna de la lírica simoniana (Falcó, 2006b). Ahora bien, mientras en la publicación de 1977 hablábamos de un predominio del viento, contrariamente a lo que sucedía en *Pedregal* o *Extravío*, en *Templo sin dioses* regresamos al dominio de una fuerza que zarandea “una puerta”, motivo en el que confluyen todas las puertas que el protagonista de los versos ha ido abriendo: las puertas metálicas de un tren en la “Elegía del trenet eléctrico”; las puertas rotas y comidas de “Aquella luz”; la gran puerta de “La casa” o la puerta rota y vieja de “Los recintos deshabitados”. Ahora el oxímoron inicial de “El viento se disuelve” insiste en la lejanía de un viento que, a través de la actualización textual, se diluye en el presente zarandeando “una puerta”, es decir, el símbolo del umbral, de la entrada a los espacios, al cuerpo, al alma, en definitiva, a la conciencia:

⁵⁷ Vid. pág. 223.

Qué lejos y perdido,
qué perdido y qué lejos,
el viento se disuelve.
Y qué claro lo escuchas
en la penumbra de esta alcoba,
en el sonido de una puerta
zarandeada suavemente,
en la madera vieja de su alma.

Esta comunión del pasado lejano y de la claridad presente no es sólo aplicable al viento, sino también al paisaje interior de carácter hondamente meditativo que presenta en la quinta y última sección del poemario. En este sentido, ningún otro poema como “Adiós a quien fui” remarca la importancia del recuerdo en este momento en el que el sujeto lírico realiza el balance de su vida. Y en este delicado momento final -donde las cuentas, más que hacerse, se cumplen- siguen ocupando un espacio fundamental los ensueños míticos del sujeto: el campo, el mar, las casas y el viento. La evolución interior del paisaje simoniano encuentra en este punto una conexión profunda con la evolución formal. La sobriedad y la concisión del lenguaje se mantienen. Sin embargo, a partir de ahora, la tendencia a la desnudez y al despojamiento va a ser cada vez mayor, llegando a su punto culminante en *El jardín*. Un ejemplo de dicho equilibrio son los versos centrales del ensayo de una despedida contenida:

Alrededor, el campo;
el mar, al fondo.
No hay nada como el mar, decías.
Casas que tú has vivido.
Abiertos los balcones, silba el viento.
En el camastro yaces, escuchándolo.

[“Adiós a quien fui”, vv.19-24]

II.8.- *EL JARDÍN* (1997)

Hemos apuntado en diversas ocasiones que la lírica simoniana evoluciona, siempre dentro de los parámetros del paisaje y de la conciencia, hacia lo invisible y lo inefable. El punto álgido de esta progresión lo encontramos en su última publicación, *El jardín* (1997), donde la tendencia hacia la abstracción implica el maridaje de dos elementos fundamentales: la música y el silencio. Éste último adquiere mayor relevancia debido al deseo de condensación que anima su última producción, de ahí la brevedad característica de la mayoría de los poemas que conforman el libro y que también remarca la presencia del silencio metafísico que sigue insistiendo en la imposibilidad de la existencia más allá de la conciencia, es decir, de la vida. Ahora el nihilismo, siempre presente en su obra, aparece más reforzado tras la compenetración de la idea recurrente de la “nada” junto a la oscuridad silenciosa de la noche. Todos los silencios sobre los que alguna vez había hablado César Simón se recogen en *El jardín*:

En primer lugar, el silencio físico, por ejemplo el del campo. Yo tengo una casa de campo tan solitaria que, como han dicho ya ciertos amigos, el silencio atruena. Es tan grande allí el silencio que sé que muchos tendrían miedo de estar en esa casa. El silencio físico para mí es fundamental. Los ruidos me enloquecen. Pero el silencio tiene también otro significado. Es el no hablar, el no hacer uso de las palabras, el no preguntar ni dar respuestas a nada. El

concentrarse en uno mismo sin usar el lenguaje. Y está también el silencio del mundo y el silencio de Dios. Pero eso ya son otros tipos de silencios (en Palacios, 1997:13).

Y todos estos silencios conviven, paradójicamente, con la presencia generalizada de la música. Ahora resuenan claramente en sus versos los nombres de compositores clásicos amados por Simón, compartidos sobre todo con su mujer, Elena Aura. Los “días hermosos” que no “se contabilizan, ni se pagan” de los que hablaba Simón en *Precisión de una sombra* los sitúa Cabanilles (2002) en Alemania, cuando corría el año de 1962 y, recién licenciado, el poeta daba clases como lector que le permitían gozar de numerosas “pausas en ese tiempo fuera del tiempo” en las que “el poeta, recién casado continúa leyendo, oyendo música, paseando, conversando, amando”. Efectivamente, la interrelación entre poesía y música ha sido constante en la escritura simoniana y, *El jardín*, sigue siendo muestra de ello con la presencia de dos poemas dedicados a Elena, su mujer, que se acercan al metro tradicional de la canción; además del poema “Dos enfermos” donde resuena en los versos el eco de un nocturno de Chopin, compositor al que también dedicó el poema “Algo secreto” de *Templo sin dioses*. De la misma manera que la música era para los románticos alemanes un lenguaje originario *-ursprache-* a Simón le permite, como el sol en la pared o el silencio, expresar ese “misterio, ese algo que las palabras no pueden nombrar” (Cabanilles, 2002: 89). La evidencia más concreta de la música como “la mayor manifestación del recuerdo”, en palabras de Claudia Simón, la

encontramos en la composición inédita introducida como texto de clausura en la antología claudiana, *Palabras en la cumbre*, que lleva por título “La música” y que también está dedicada a Elena. La reflexión en torno al carácter y a las sensaciones que provoca la música de los distintos compositores acaba convirtiéndose, en la parte final del poema, en una meditación inesperada sobre “otras cosas” como la historia, la vida que pasa, el cosmos o el verde paisaje de Alemania:

Esta mañana es alta,
luminosa, dispersa,
fáustica, cosmológica,
pero hace sol y yo soy criatura
solar, aunque no alegre,
y, menos, optimista, que es superfluo.
Soy especulativo,
ígneo, cerebral, apasionado
sin decirlo;
sin que tampoco se me note, frágil.
Y esta luz de los días no es alegre,
es otra cosa: historia, cosmos...
Es la vida que pasa.
A quien escucho ahora no me duele,
es lírico, inspirado,
sentimental, pero no duele,
ni angustia, ni envenena.
Es un impromptu lo que escucho,
no de Chopin, de Schubert;
Schubert es un camino, paseando,
junto a un molino,

en el verde paisaje de Alemania.

Schubert, el agua clara.

[“La música”, vv.37-59]

La reflexión filosófica, la música y la literatura aparecen, en su última publicación, como elementos inextricables de su visión del mundo. En este sentido se aproxima a la concepción de Schopenhauer, para quien la música era “en más alto grado el lenguaje universal” (2003:164); pero este “sueño de eternidad” (Cabanilles, 2002:88), en el caso de Simón, comparte protagonismo con el silencio al entenderlo como la música “más vibrante, más íntima y más llena de verdad” (Simón Aura, 2002:13). La ausencia de la palabra se abre a la constatación indiscutible de la verdad, es decir, de la presencia de la conciencia enigmática y a la concepción simoniana del “hecho religioso”:

Cuando se escucha en la profundidad del silencio, vemos cómo la realidad misteriosa se aleja. Se aleja pero siempre está presente y se remonta a niveles más altos y más difíciles. Entonces el hecho religioso está ahí, se mantiene, porque es una conexión con lo que no sabemos, con lo innombrable, con lo enigmático, con aquello de lo que no es posible decir nada. Eso que nosotros a veces percibimos o intuimos no puede ser de ninguna manera definido, sólo podemos decir lo que no es. [...] Evidentemente hay un hecho indiscutible, y es que la existencia de nuestra conciencia es un enigma. Esa existencia de nuestra conciencia y todo el afán y el amor que hemos puesto en la vida y en el mundo ¿son para nada? Eso es un

enigma, es un problema, es un misterio (en Palacios, 1997:12).

Este “misticismo sin dioses”, como él mismo lo definía, se impuso claramente en *Templo sin dioses* y continúa presente en *El jardín* donde “un creyente que no cree”, siguiendo con sus palabras, intenta despejar las incógnitas inquietantes sobre la existencia de la conciencia. Desde los primeros poemarios se ha destilado en sus versos la fuerte presencia de una meditación metafísica “en el sentido exacto de la palabra”, como apuntaba M. Más, al considerar su obra una “meditación sobre lo físico a partir de la única certeza que se posee: la sensualidad de la materia que el tiempo erosiona” (1983:41). En la misma dirección profundizó más tarde Jacobo Muñoz:

César Simón encuentra, pues, como poeta sus señas de identidad en una meditación indagadora, a un tiempo experimental y rememorante, ávida de instaurar lo eterno en lo temporal y de traer de nuevo a la vida, con la fatalidad que acecha siempre al poeta que lo es de raza, lo esencial / olvidado de la existencia: la pertenencia verdadera -del poeta a su mundo y del mundo a su poeta-, viva y palpitante en el poema. Esta indagación que marca la intencionalidad última, metafísica, del poeta ensaya, ante todo, con la inocencia del gesto primigenio y, a la vez, con la sabiduría que implica su propio designio -esa sabiduría o “consciencia” que por rara paradoja jamás se ofrece sino como trasfondo y presupuesto de aquella inocencia-, una transformación (1996:15).

La vocación metafísica y reflexiva ha marcado toda su escritura y se ha mantenido, a pesar de que los enfoques hayan variado en los distintos poemarios. Los primeros planteaban una mirada del “problema de la conciencia” desde la cotidianidad, desde un cosmos concreto y cercano al sujeto. Pero esta concreción ha ido transformándose poco a poco en una abstracción, ligada inevitablemente a un deseo de “lo alto”. En ambos casos el punto de partida ha sido siempre la percepción sensible del sujeto transformada, mediante operación racional y lingüística, en escritura profundamente sensitiva y meditativa. Esta dualidad ha sido otra de las constantes del mundo simoniano que aparece también en sus dos últimos diarios aunque, realmente, es en *En nombre de nada* (1998) donde hallamos profundas reflexiones y referencias a lecturas filosóficas y religiosas que entran de lleno en el mundo de lo inefable y, al mismo tiempo de los recuerdos, es decir, de la *constatación*, ahora sí, de todo lo vivido. En esta oscilación, tan característica de su escritura, también percibimos una pluralidad de tonos que se desliza entre lo himnico y lo elegíaco porque, como él mismo estableció en uno de sus poemas, todas sus elegías fueron himnos:

128. [...] Me encuentro en mi templo vacío, en mi casa vacía, en mi bosque vacío, en mi mundo vacío -vacío, es decir, sin los dioses conocidos-, y voy lentamente caminando. Suenan mis pasos, retumban en la profundidad de las bóvedas, respiro lentamente. Mi carne está abierta a todo... Si la oración es esto, mi vida ha sido una oración permanente. Quiero que lo siga siendo (Simón, 1998:43-44).

La religiosidad del vivir, la conexión con el misterio que se intuye pero que (re)huye de toda definición precisa, resuena en la carne abierta al enigma y en el eco de unos pasos que recuerdan ese verso de Celan tan admirado por Simón: “un sueño resonante de pasos”. Ahora asistimos a una intensificación de su perspectiva vital que afectó también al paisaje de su último libro, *El jardín* (1997), donde la preponderancia de las preocupaciones existenciales modificó sustancialmente la mirada del sujeto lírico sobre el paisaje. De la misma manera que en *Templos sin dioses*, tiene lugar aquí también la simbiosis de espacios rurales y urbanos; si bien ahora el primero presenta un carácter más idílico que en el libro precedente, mientras que el segundo profundiza con mayor intensidad en ese espacio que ya había adquirido una centralidad manifiesta: la casa y sus estancias. Esta desaparición progresiva de la exterioridad responde, proporcionalmente, a la ampliación de un paisaje interior que el sujeto lírico analiza con gran detenimiento y que ya había mostrado una fuerte presencia en los dos poemarios anteriores. Así pues, *El jardín*, la última entrega lírica de César Simón, se convirtió en la más intimista de todas.

Que el título de su última obra se relacione con el ámbito del paisaje, pone esta publicación en contacto directo con las dos primeras entregas, *Pedregal* y *Erosión*. Pero aún existe otra coincidencia más: la elección del título. Ya indicábamos como en la aparición de *Erosión* tuvo un papel fundamental J. Talens, quien apremió a Simón para su entrega y quien también le ayudó

con la división del libro⁵⁸. En el caso de *El jardín* Talens también fue el artífice de la tremenda carrera contra el tiempo que supuso la impresión de este último volumen. Por lo que respecta al título, Simón dudó hasta el último momento entre titular esta entrega como “una noche en vela” o “el jardín” - ambas con referencias intratextuales a distintas partes del poemario. Finalmente se decidió por *El jardín*, a pesar de que uno de los libros publicados en la misma editorial tenía título similar. Con el paso de los años el título que fue desechado y que, en cierto modo, le pertenecía, ha sido recuperado por Vicente Gallego (2006b) para dar nombre a la antología más reciente sobre su obra.

La concepción simoniana del jardín se aleja de la visión más idílica y a lo largo de su escritura lírica no ha sido un espacio precisamente recurrente. Sin embargo, muchos de los elementos que podemos encontrar en él sí que han aparecido como motivos fundamentales de su cosmovisión: pájaros, árboles, sombras, aguas, grillos, silencios... Este jardín clausurado y último con ecos hedonistas y epicúreos -no olvidemos que Epicuro fundó su escuela filosófica en Atenas y la llamó “El jardín”-, bíblicos o renacentistas, es el lugar elegido para la meditación final. Desde esta perspectiva completa y con la experiencia vital cumplida resulta significativo que la última sección del libro, titulada igual que éste, se centre en cuestiones de raíz reflexiva, minimizando la presencia de la naturaleza incluso en los títulos de los poemas. Por ello, encontramos cierta prevalencia entre los poemas que desde sus títulos -“Lo

⁵⁸ Vid. pág. 29.

inescrutable”, “Fe”, “Los himnos religiosos”, “Absorción”, “El abismo”, “Vacío”, “Lo hermético”, “Lo postrero”- presentan términos alusivos a conceptos filosóficos tratados habitualmente por Simón en sus obras anteriores y en sus diarios. A colación del jardín simoniano recordaba De la Peña que en él cabían más filósofos que Epicuro, si bien su predilección era evidente:

César admiraba a Epicuro porque, como nos dice Fenelon, “Epicuro compró un hermoso jardín que él mismo cultivaba”. Ahora bien, ese lugar no era, como se cree vulgarmente, una especie de burdel de lujo lleno de huríes donde gozar la miel de los dátiles y los placeres del oasis, con fuentes manando un agua promisoria, sino un ámbito para el reposo del alma que recibía el nombre de “ataraxia” o tranquilidad (2000:73).

Este *hortus conclusus* -incluido en la tópica del *locus amoenus* (Curtius, 1948)- incorpora el concepto de espacio cerrado, aislado y recluido idóneo para gozar el amor o para lograr el ideal de vida contemplativa (Cabanilles, 2000), símbolo de la beatitud del ocioso que tanto agradaba a Simón. Pero este espacio clausurado simboliza también el espacio de la memoria y de la muerte. La primera apunta una perspectiva elegiaca del tiempo y de la vida mientras que la segunda representa la vida ulterior, la mirada hacia un futuro desconocido. Esta visión ya había sido abordada, por ejemplo, en *Cántico* de Jorge Guillén con poemas como “Descanso en el jardín” o “Vida urbana”; o en el libro póstumo de Pablo Neruda *Jardín de invierno* (1975). En el caso de Simón, la síntesis de

ambas perspectivas la encontramos explicitada en un breve fragmento de *Perros ahorcados* donde, como indica Cabanilles, “sin ninguna transición se pasa del huerto de la infancia al jardín de la muerte” (2000: 34):

Ser nadie es abrir la puerta de la casa silenciosa y antigua,
que tiene un huerto interior en el que amarillean al sol los
frutales, del huerto reservado y antiguo, del jardín cerrado y
eterno (1997a:46).

Y este espacio cerrado no es el único que transita el sujeto a lo largo de los versos definitivos de *El jardín*. Cuartos desiertos o habitaciones profundas, densas y últimas conviven con los espacios abiertos preferidos por Simón como son el campo, la noche o los grillos -quizá los que más le alejan del presente y más le acercan a su infancia-. En todos ellos el sujeto, incansable, busca y encuentra, sólo en parte, lo buscado: “lo que era”. Así el tiempo pasado, la memoria y los recuerdos son casi la única certeza de la vida vivida; pero siguen quedando sensaciones abiertas a la duda y al misterio. La contraposición de la certeza y la duda están presentes en “Cuerpo imantado” donde, mediante un inesperado giro final, el sujeto introduce una modificación de la perspectiva temporal que ancla de nuevo el texto al momento presente: “es más lo que se busca”. Este cambio de la temporalidad insiste en la existencia de esas “otras cosas” -como ya se apuntaba en el poema titulado “El pasmo”- que siempre remiten a la indefinición constante del misterio de la vida:

se busca lo que era,
el enigma de los pasos,
el enigma del sol en las paredes,
el enigma en la sombra de las cañas.
Es más lo que se busca.

[“Cuerpo imantado”, vv.4-8]

La función enfática de las anáforas en textos breves apunta hacia la importancia concedida al enigma recurrente de los pasos, del sol en las paredes o de la sombra de las cañas y que se extiende por las apagadas habitaciones o los cuartos impregnados de claridad donde el silencio, la música suprema, se filtra en el aire, adensándose en una beatitud que se sitúa “más allá de los mundos” y, a la vez, “más al fondo”. En la profundidad silenciosa de los cuartos, donde existe cierta tendencia a la inmovilidad, surge una figura que simboliza la unión entre los ensueños dinámicos y los estáticos: la mecedora. Su movimiento reiterado, imparable pero inamovible, se convierte ahora en el emblema de un sujeto que se ha mantenido fiel al movimiento de su conciencia, a su oficio de saberse:

este silencio más allá,
más allá de los mundos,
en apagada habitación,
en la modesta mecedora,

[“Más allá de los mundos”, vv.3-6]

Como reflejan estos versos, el sentido odológico -aunque sea en un uso figurado- y la intencionalidad de la búsqueda nunca han desaparecido de la lírica simoniana. Miguel Más hablaba de la “metafísica de los olores”, aunque podríamos también ampliarla a una metafísica de las luces⁵⁹ y los silencios, puesto que la racionalización de las sensaciones tiene su origen, en muchas ocasiones, en los espacios liminares que comparten las luces y las sombras o el silencio físico y los ruidos. Dichos espacios son fronterizos y responden a la idea de límite anunciada en *Templo sin dioses*⁶⁰ por lo que, una vez más, se retoma el movimiento de la retroalimentación. En el libro precedente la aparición de los espacios liminares se hallaba profundamente ligada a una concepción metafísica o de la totalidad que percibía de forma clara el mayor de los límites: la muerte de la conciencia. En *El jardín* la perspectiva permanece pero, dentro de la dinámica evolutiva que caracteriza la obra de Simón, la conciencia se va a asomar ahora directamente al abismo: al vacío y a la nada. Así, dos de los poemas del libro llevarán por título “El abismo” y “Vacío”, mientras que el concepto “nada” aparecerá en uno de los poemas más emblemáticos de esta entrega como “Madrugada”. Los versos de “Vacío” nos acercan al umbral:

⁵⁹ Vid. pág. 210.

⁶⁰ Vid. pág. 247.

Así, los pasos se deslizan
suaves y lentos, y se acercan
a la sagrada comunión
vacía.

[“Vacío”, vv.9-12]

Con las referencias de los ejemplos extraídos de todas las secciones del libro, el binomio sujeto-paisaje sigue siendo clave en los poemas simonianos pero la desnudez del lenguaje y de las sensaciones que provoca la naturaleza en el protagonista poemático son cada vez más altas, más profundas, dentro del juego de reflejos que es este “abismo invertido”⁶¹. La implicación del sujeto en el cosmos que lo rodea es tal que desea la fusión plena con él -o “metafísica” en sentido simoniano⁶²- para convertirse en su textura más cierta. La complicidad con el paisaje provocada desde la mirada atenta del individuo se obtiene mediante el recurso a la marca de impersonalidad del infinitivo -“no querer amar a nadie”; “ser la textura más veraz”; “vivir el canto de los grillos”- junto con la presencia de ese “bulto”, imagen indefinida del hombre -rostro, máscara o caricatura- que voluntariamente se ha reducido a “ser quien piensa y respira”. Llegar a la profundidad o la altura es sólo una cuestión de sentidos, puesto que ambas se encuentran en la misma dirección, la de la desnudez más inmediata, como se apunta en “Textura veraz”:

⁶¹ *Vid.* pág. 234.

⁶² *Vid.* pág. 248.

Ya no querer amar a nadie,
ser la textura más veraz
en la noche más larga;
vivir el canto de los grillos
a la hora espectral
en campiña desierta;
ser un bulto aterido,
quieto, simbólico, distante,
sentado en una silla;
ser quien piensa y respira
lo más antiguo, lo más cierto.

Las imágenes espectrales, los reflejos fantasmales remiten, en última instancia, a la presencia de un bulto que en actitud meditativa favorece el diálogo ontológico, un diálogo entre la consciencia y la respiración. Este motivo, junto con el de la pared, son los símbolos empleados por los poetas contemporáneos para remarcar, según Moreno, “la insuficiencia de las interpretaciones acerca de la realidad” y, por ello, “han situado la conciencia en un plano de indagación limitada a una silenciosa escucha que se remite a sí misma, en una especie de acto autófago” (2004:197). Este replegarse de la respiración y de la conciencia del ser nos remite al tiempo “antiguo y cierto”, es decir, mítico que ya se anunció en *Pedregal*.

Lo antiguo de las sensaciones, la certeza de la vida transcurrida y de la muerte -tantas veces representada- ha dado paso en *El jardín* a una ligera modificación de la percepción espacial. El paisaje sigue estando “ahí”, sigue formando parte del sujeto que lo contempla pero, al mismo tiempo, presenta una

sabiduría propia, una conciencia de su presencia que, en determinadas ocasiones, le permite incluso establecer un diálogo con las “realidades últimas”. En este juego de miradas entre sujeto y paisaje que antes se acoplaban y superponían, parece que ahora existe un punto inexacto de fractura que se vislumbra más lejos, *allá* donde ni la vista ni la conciencia alcanzan. Ese punto indefinido afecta no sólo al paisaje sino también a la conciencia, por lo que la última entrega simoniana percibimos un paso ulterior: el misterio de la conciencia adquiere, en ciertos momentos, un tono cercano a la experiencia religiosa, a su experiencia religiosa según Simón la define en los diarios:

La experiencia para mí religiosa es la de mi silencio, la de una desolación absoluta, allí donde me interno con el aire viejo en el rostro, sea bodega, sea oratorio, sea pasadizo, o una amable salita de estar una tarde solitaria de sol, donde no hay nadie, donde el piano no suena, donde los libros están petrificados, donde un eco inaudible, lejano, profundo, de algo que no se sabe parece que se escucha. Parece que se escuche... ¿dolorosamente? No, ni siquiera dolorosamente, pues el dolor como la vida, como la muerte, han terminado (1998:71).

La religiosidad de las sensaciones está ligada definitivamente al silencio y a la “nada” -concepto que más tarde enunciará como credo personal. Ello supone la reiteración de los espacios nocturnos y la recuperación -básica en la dinámica de la escritura de Simón- de símbolos que ya habían aparecido en su obra. Es el caso del “grillo” que, según Gil-

Albert⁶³, representa una “actitud absorta, no racional, ante el mundo, aunque la procesión vaya por dentro” (1999:372). El juicio de Gil-Albert ratifica de nuevo el carácter uniforme de la lírica simoniana y su tendencia evolutiva.

Tal vez el grillo sabe
que hay una historia última,
que hay un silencio último
más allá del silencio de la noche.

[“Este manto de estrellas”, vv.11-14]

Los ojos, centelleantes como las estrellas, insistentes como el canto del grillo, son el umbral de la mirada y la puerta hacia el conocimiento, o hacia la “nada”:

¿de qué origen procedes?
¿de qué extremo del orbe,
de Dios o del destino
irreparable?
NADA esplendente, escucha,
mira los ojos que se elevan
también centelleantes a tu rostro,
mientras ventea el frío de la noche.

[“Madrugada”, vv.4-11]

Aunque el desdoblamiento nos presenta la imagen de un cosmos sabedor de las verdades últimas, la modalidad -

⁶³ *Vid.* pág. 130.

esencialmente interrogativa- del texto anuncia que ni siquiera mediante el ensimismamiento se ha encontrado la respuesta final al problema de la existencia. Así, la improbabilidad del conocimiento se formaliza en el discurso a través del uso de numerosas interrogaciones, o mediante el recurso a un dubitativo “tal vez”, que instauran definitivamente la imposibilidad de una sabiduría precisa. Es esta seguridad en lo inexplicable, en el vacío y en la nada como *parergon* (Guillén, 1998) de su particular cuadro, la que lleva al sujeto a enunciar su “credo” más personal:

Creo, con fiebre y con ardor,
en nada.

[“Fe”, vv.5-6]

Con esta declaración de ecos nietzscheanos⁶⁴ llegamos al último poema del libro, “Sancta sanctorum”. Todo el peregrinaje simoniano poblado de dudas, análisis, sensaciones o deseos ha llegado a su fin y ha sido resuelto de manera paradójica al reconocer -con la introducción de la conjunción adversativa de los dos versos finales- que una parte esencial del enigma de la existencia es la presencia misma del sujeto en el mundo, su ser-en-el-mundo. Un mundo representado por última vez a través de la casa, imagen privilegiada de la vida, de los recuerdos, de los enigmas y del silencio; metáfora del hombre existiendo, de su carne y de su pensamiento:

⁶⁴ Un aforismo de Nietzsche datado en 1882 dice: “Ya no creo en nada. Ésta es la auténtica manera de pensar de un hombre *creador*” (2004:142).

¿Qué hay en el fondo de las casas,
de las casas sin nadie?
¿Hay un silencio humilde?
¿hay un éxtasis delicado?
¿hay un fervor oculto que no grita?
¿y qué respiración hay que se escucha?
¿Es también sacra la respiración?
-Pero si es todo tuyo, visitante,
y tú el enigma que se instaura.

La tonalidad interrogativa, enfática y dubitativa del poema se rompe bruscamente con la aseveración final. Los dos últimos versos son esenciales en la estructura del texto, del libro y de la propuesta de lectura de toda su obra porque con la señal tipográfica del guión y el “pero” inicial se introduce otra voz que se dirige al sujeto lírico, identificándolo como el misterio que se instaura en el mundo y, por tanto, resolviendo el enigma que se planteaba desde *Pedregal*. Esta enunciación última aporta claridad a la cosmovisión simoniana, pero no debemos olvidar que uno de los parámetros constantes de su lírica ha sido la visión problemática de la conciencia y el sentimiento de estupor ante ella. Por ello, las composiciones de *El jardín* también han discurrido por las sendas de la duda y de la búsqueda, de donde se deriva la presencia constante de estrategias discursivas que han acentuado la fuerte esencia meditativa de estos últimos versos.

El recorrido por el paisaje simoniano a lo largo de todos sus poemarios nos ha permitido observar cómo la sensación primera de misterio ante el mundo visible se ha mantenido hasta

el último de sus poemas publicados, hasta el último verso. Este enigma que en el momento inicial afectaba fundamentalmente al paisaje, con el pasar de los versos ha impregnado el otro gran ámbito de su expresión poética: el hombre y su conciencia. De este modo, tanto el espacio -en sus múltiples variantes- como el hombre y su conciencia se han manifestado en toda su amplitud como signos inequívocos del misterio de la existencia y como lugares simbólicos donde han convergido todos los elementos que progresivamente han conformado el pensamiento lírico simoniano.

CAPÍTULO III

INTERIORES: POÉTICA DE LA CONCIENCIA

III.0.- INTRODUCCIÓN

El breve sintagma que da título a este tercer capítulo forma parte de una frase algo más extensa que pertenece a los diarios simonianos: “una conciencia es la irradiación más enigmática”. La presencia recurrente de la conciencia a lo largo de toda su obra le infunde una importancia de tal naturaleza que, finalmente, le ha supuesto la denominación de “tema único”. Esta conciencia está inevitablemente unida a la reflexión sobre el ser, sobre la vida y la muerte, sobre su fatalismo y su condición trágica, en última instancia, sobre su misterio. Plantear la cuestión de la conciencia implica plantear la realidad del ser, es decir, del ser vida. Esta pregunta es uno de los aspectos más problemáticos y, en consecuencia, más extensamente analizados por la tradición filosófica. En este sentido nos aproximaremos a las opiniones de pensadores con los que Simón estableció un diálogo a lo largo de su trayectoria literaria. Es el caso, por ejemplo, de los escritores del 98 porque, a pesar del general “desdén estúpido”, Simón consideraba que eran “los mejores escritores del siglo XX” (Palacios, 1997:11). Entre los literatos destacaba claramente las figuras de Azorín y Unamuno. Sin embargo, no por ello debemos olvidar a Ortega y Gasset, otro de los pensadores fundamentales en la España de finales del siglo XIX y que, si bien no formaba parte de los filósofos más allegados a Simón, definía la vida como revelación:

Nada de lo que hacemos sería nuestra vida si no nos diésemos cuenta de ello. Este es el primer atributo decisivo con que topamos: vivir es esa realidad extraña, única que tiene el privilegio de existir para sí misma. Todo vivir es vivirse, sentirse vivir, saberse existiendo; donde saber no implica conocimiento intelectual ni sabiduría especial alguna, sino que es esa sorprendente *presencia* que su vida tiene para cada cual [...] Vivir es, por lo pronto, una revelación, un no contentarse con ser sino comprender o ver que se es, un enterarse. Es el descubrimiento incesante que hacemos de nosotros mismos y del mundo en derredor (2003:36).

Este planteamiento de Ortega se halla muy próximo a la formulación concisa que hizo Simón en sus diarios⁶⁵, donde recurría al término neutro “eso” -planteado en los poemas bajo el signo “algo”- para definir lo que en estas líneas Ortega denomina “presencia”. El filósofo noventayochista insiste reiteradamente en ese aspecto a lo largo de sus lecciones y reelabora la misma idea: “vivir es saberse y comprender, es un advertirse y advertir lo que nos rodea” (2003:37); “vivir es hallarse frente al mundo, con el mundo, dentro del mundo, sumergido en su tráfago, en sus problemas” (2003:38); “vivir no es entrar por gusto en un sitio previamente elegido a sabor, sino que es encontrarse de pronto y sin saber cómo caído, sumergido, proyectado en un mundo incanjeable: este de ahora. Nuestra vida empieza por ser la perpetua sorpresa de existir” (2003:39). Todo lector de la obra de Simón rastreará e identificará

⁶⁵ Vid. pág. 182.

fácilmente estos conceptos en su obra, de modo que a través de estos fragmentos de pensamiento orteguiano ya vemos cómo empiezan a construirse las redes de conexión entre los dos capítulos de la obra lírica, hecho que anunciábamos en la introducción del capítulo anterior. La vivencia del mundo se encuentra íntimamente ligada a la percepción, a la percepción de la conciencia que es, en definitiva, la de la propia existencia. Así el sujeto descubre progresivamente el paisaje y, con él, su ser en el mundo. No hay aislamiento posible y, como establecía Gadamer leyendo los versos de Hölderlin, “en la armonía de naturaleza y alma [...] reconocemos la armonía entre la naturaleza y el hombre” (1999:11) o, como apuntaba Marías introduciéndose en la obra de Unamuno, “la realidad de la vida aparece definida por la interacción del yo y del mundo; esto es lo decisivo” (1997:255). La influencia recíproca entre el sujeto y el mundo es clave para establecer una armonía de la existencia, tal y como también propone la filosofía oriental de los Upanisads, texto esencial referido por Simón en sus diarios (1998:122), así como por Schopenhauer para quien se trató “de la lectura más gratificante y conmovedora que uno pueda hacer en este mundo; ha sido el consuelo de mi vida y lo será de mi muerte” (Aramayo, 2005:18). En el capítulo precedente ya indicamos las conexiones de Simón con el filósofo de Danzing, de modo que no resulta extraña la coincidencia en la valoración que ambos escritores concedieron a la influencia del pensamiento oriental en la cultura occidental.

La referencia a la armonización de la existencia nos permite introducir otro de los conceptos claves que configuran el

universo simoniano: la muerte. Simón considera la muerte como la desaparición de la conciencia, compartiendo esta idea con Unamuno. Ahora bien, lo que en el caso de éste se apuntaba como condición dudosa en *Del sentimiento trágico de la vida* (1913) mediante la fórmula condicional “si la muerte es la aniquilación de la conciencia personal” (2005:48); en el caso de aquél se convierte en constatación segura y es una idea que aparece de forma recurrente en sus dos diarios: “Morir es fundamentalmente esto, la desaparición de una conciencia” (1997:52) o “Se desarrolla el mundo, adquirimos conciencia, y, luego, eso no es nada, no sirve para nada. Aunque la nada es para mí la pérdida de la conciencia” (1998:184). A pesar de la diferencia de matices marcada por el escepticismo de uno y la religiosidad de otro, no debemos pasar por alto que ambas reflexiones se articulan desde una idea común: la consideración de la cuestión humana como la cuestión de lo que habrá de ser de la conciencia de cada uno después de la muerte. De este modo la muerte ocupa un espacio amplio en la reflexión sobre la vida y la conciencia, ya que la muerte no es algo ajeno ni extrínseco a ella. Todo proyecto de vida se realiza desde la conciencia de la muerte y, por lo tanto, podemos considerar que la vida es el desarrollo de un esquema regido por aquélla. La muerte se establece como límite pero no como frontera exterior a la vida, sino que al limitarla la define, le da su verdadero ser de modo que, como apunta Marías, lo decisivo reside en la orientación que demos a nuestros actos en función de la idea que poseamos de la muerte:

La muerte pone en cuestión el ser del hombre, y este sólo se afirma y se asegura en la perduración; por lo tanto, la vida queda referida a la muerte, y la comprensión de una sólo es posible en función de la otra (1997:238).

La certidumbre radical que yo necesito es la que se refiere a mi propia perduración. En este sentido concreto, la interpretación de la muerte es clave en mi concepción del mundo y de la vida, y el afán de inmortalidad, por ende, se convierte en efectivo motor -si bien no único- del filosofar (1997:240).

Hemos citado anteriormente unas palabras de Simón donde se manifestaba su percepción racional de la muerte. Sigue ahondando en esa dirección cuando considera que:

Es fácil imaginar la muerte. Es como el sueño, sólo que eterno. ¿Qué pensamos o sufrimos o sentimos cuando estamos dormidos y no soñamos? Nada. Pues lo mismo. ¿Qué pensamos o sufrimos o sentimos antes de que nacióramos? Nada. Lo mismo, pues. Sencillo, tan sencillo que ni lo entendemos ni lo asimilamos ni lo concebimos: estar eternamente no siendo (1998:52).

La conexión establecida entre la muerte y el sueño también podría ampliarse a la relación entre la vida y el sueño apuntada por Pascal en sus *Pensamientos* -otro de los textos con los que Simón mantuvo un diálogo constante- porque, quizá, estar despierto sea “otro sueño un poco diferente del primero”

(1998:74). La incomprensión del ensueño de la vida y de la muerte, de la existencia siendo o no siendo, es el “secreto impenetrable” del que también habló Pascal:

¿Quién no se admirará de que nuestro cuerpo, que hace poco no era perceptible en el universo, imperceptible él mismo en el seno de todo, sea ahora un coloso, un mundo, o más bien un todo con respecto a la nada a donde no es posible llegar? Quien se considere de este modo se espantará de sí mismo, y, considerándose sostenido por la masa que la naturaleza le ha dado, entre los dos abismos del infinito y de la nada, temblará a la vista de estas maravillas, y creo que, transformada su curiosidad en admiración, estará más dispuesto a contemplarlas en silencio que a buscarlas con presunción.

Porque, al fin, ¿qué es el hombre en la naturaleza? Una nada con respecto al infinito, un todo con respecto a la nada, un medio entre nada y todo, infinitamente alejado de comprender los extremos. El fin de las cosas y sus principios están para él invenciblemente ocultos en un secreto impenetrable (1998:103).

El “espanto” pascaliano ante la existencia es lo que, en términos simonianos, podríamos considerar como “estupor”. La curiosidad transformada en admiración o la contemplación en silencio son gestos que definen también al protagonista poemático, así como la asunción de su ser carnal y de su ser conciencia como “medio entre nada y todo”, espacio donde probablemente radique esa sencillez que no es ni asimilable, ni

concebible, ni inteligible desde la perspectiva simoniana. Así la frontera de la muerte es el umbral del eterno desconocimiento, de la desaparición de la conciencia que desearía aferrarse a uno de las tesis fundamentales de la *Ética* de Spinoza: “unaquaeque res, quantum in se est, in suo esse perseverare conatur”, es decir, que “cada cosa, en cuanto es en sí, se esfuerza por perseverar en su ser”. Por lo tanto, el deseo fundamental del hombre, hecho conciencia, es seguir siendo, es no morir. Este afán subyace, desde diversas perspectivas, en algunas de las doctrinas filosóficas que han sido fundamentales para la conformación del pensamiento simoniano. Nos referimos al pensamiento, a la filosofía de la naturaleza, de los presocráticos (Capelle, 1992) y, en especial, a la doctrina del flujo perpetuo de Heráclito de Éfeso (Eggers, 1978) recogida en los textos platónicos -“En algún lugar dice Heráclito que todo se mueve y nada permanece, y, comparando las cosas con la corriente de un río, dice que en el mismo río no nos bañamos dos veces”; “Jamás nada es, siempre deviene”-; así como a la tradición vedanta-advaita (Marín, 2001) donde se considera que “la realidad es una” y que, de los cuatro estados de conciencia, el más elevado es el de la “unidad de conciencia” ya que “la conciencia da existencia a todo esto (todo lo que existe); es su sustancia. Todo está impulsado por la conciencia; la conciencia fundamenta el universo entero; es su origen, su realidad. La conciencia es el absoluto” (2001:24). Ambas tradiciones consideran “la realidad una desde el espectáculo cambiante de la temporalidad” (2001:25), de modo que las diversas tendencias de pensamiento que han ejercido una notable influencia en la conformación del

mundo simoniano coinciden en un punto elemental y crucial: la centralidad de la conciencia, y por ende, de la existencia. Este lugar privilegiado que se le otorga a la capacidad de pensar(se) para poder saber(se) discurre por los cauces de una ignorancia previa y necesaria, puesto que “ignorar es saber que no se sabe”, con palabras de Ortega. Esta ignorancia es acicate para la curiosidad y ésta, a su vez, para el descubrimiento que acompaña al hombre en su búsqueda del “sentido último”, de la “verdad” o del “misterio”, una búsqueda no exenta de estupor como indica Gallego:

En sus poemas el protagonista absoluto es la conciencia, una conciencia monstruosa porque sabe que sabe, pero ignora por qué y para qué y conoce su destino final de apagamiento. Por lo tanto, a esa conciencia testigo -que registra los hechos del mundo como propios y que a la vez se siente ajena a ellos en su condición transitoria, en su ignorancia última- la caracteriza el estupor (2006b:11-12).

La sensación de perplejidad que inunda los versos de Simón responde a la naturaleza monstruosa y transitoria de la conciencia, hecho que nos abre paso a la compleja cuestión de la temporalidad. La conciencia es transitoria, como la existencia y, para Ortega, vivir es “vivir aquí y ahora” (2003:95), de modo que “las circunstancias son el círculo de fatalidad que forma parte de esa realidad que llamamos vida” (2003:94). De modo que conciencia y fatalidad se unen en ese saber(se) para la muerte que condiciona la existencia y su tiempo. La afirmación orteguiana sólo podía desembocar en otra idea: que “la vida es

puntual, es un punto: el presente, que contiene todo nuestro pasado y todo nuestro porvenir” (2003:45). En este presente puntual convergen todas las posibilidades temporales que pueden conformar al individuo y, en este sentido, estaría muy próxima al concepto bergsoniano de “continuidad de fluencia” (1996:7), con el que se pretende evidenciar que la vida es ante todo temporal -no espacial-; y que se mueve dentro de un extraño concepto de tiempo no entendido como el tiempo inerte traducible en conceptos, sino como el tiempo vivo, unitario, no divisible. Esta percepción del tiempo supone la confrontación de los conceptos de intuición e inteligencia; considerándose el primero positivo por ser próximo al instinto -a las representaciones fluidas y móviles- y, en cambio, negativo el segundo, por pretender “encerrarse en una representación conceptual” (1996:10). Como señala Marías, esta filosofía fundada en la intuición y en la proximidad a la realidad vital ha tenido una fecundidad extraordinaria para el pensamiento contemporáneo. Esta situación se refleja claramente en la obra de César Simón, marcada por una actitud metafísica constante en busca de la vida y de sus intensidades:

El objetivo último de estos versos no es el conocimiento racional de la realidad y de sus diversas manifestaciones, aunque a veces lo pudiera parecer, sino más bien ese tipo de sabiduría más oscura, pero no menos iluminadora, que recibimos a través de la emoción. Sabe César Simón que el misterio del ser está más allá del entendimiento intelectual y por eso trata de acercarse y acercarnos a él a través de intuiciones. Su procedimiento no es el análisis, sino el

olfato, la atención siempre despierta; más contemplativo que metafísico, no busca certezas, sino intensidades (Gallego, 2006b:11).

Las intensidades apuntadas por Gallego están directamente relacionadas con el pensamiento kantiano, otro de los pensadores admirados por Simón. La introducción a la *Crítica de la razón pura* comienza con unas palabras que bien podrían resumir muchas de las actitudes del protagonista poemático: “no hay duda alguna de que todo nuestro conocimiento comienza con la experiencia” (2005:41). Pero la orientación de este conocimiento va encaminada hacia el “autoconocimiento”, es decir, la más “difícil de todas las tareas” (2005:9) que Kant asigna a la razón. Surge así la distinción entre el conocimiento *a priori* totalmente independiente de la experiencia y el conocimiento *a posteriori* o empírico que sólo puede conseguirse mediante la experiencia. En el caso de la lírica simoniana no estamos ante el establecimiento de un sistema filosófico, de forma que no se trata de dar prioridad a uno de los dos tipos de conocimiento, sino de ver cómo se asocian para describir el mundo que percibe el sujeto lírico. De la misma manera que Gallego indica la importancia del “olfato” y no del análisis, M. Más ya apuntó el término de “metafísica olfativa” para la lírica de Simón⁶⁶, ligando la experiencia de sus versos a una metafísica genuina, es decir, pura, propia, natural que ligada a la “palabra esencial” anunciada por Heidegger (1989) permite a los poetas insistir en que “precisamente lo

⁶⁶ Vid. pág. 238.

permanente es lo huidizo” (2000:29). En estas palabras resuena el categórico verso de Hölderlin: “los poetas echan los fundamentos de lo permanente”. El sentimiento paradójico de la poesía, del arte en definitiva, se manifiesta una vez más al convertirse en el espacio donde representar la existencia efímera, testimoniando -y textimoniando- su valor huidizo para acabar transformándolo en una “realidad” permanente. De la potencia de la metamorfosis es consciente Simón y así lo refleja en sus diarios:

Pienso en lo del diario, un diario posible. No un diario de experiencias literarias. Tampoco, exactamente, de la vida espiritual. ¿Qué entonces? El latido..., en un entorno. Casi un diario de la carne [...]

Lo inevitable en Gide es que escribe siempre pensando en que van a leerlo. La poesía acostumbra a escribir para *nadie*, más que la prosa. Quien nos contempla, y nos lee, cuando escribimos poesía, es sólo un rostro sombrío -un retrato, en la oscuridad-, situado *detrás* de nosotros, que acaso somos nosotros mismos (1997a:47-48).

La reflexión simoniana en torno a la escritura poética marca de nuevo su insistencia en la perspectiva desdoblada con la que se enfrenta a la creación. Así el distanciamiento ante el paisaje -hecho que permitía a la vez su internalización- se va a convertir ahora en un desdoblamiento de la conciencia identificador de su lírica, dando lugar a una perspectiva de extrañamiento característica del protagonista poemático que se dibuja en los textos como “un extranjero de sí mismo y del

mundo” o “un notario de sus perplejidades” (Gallego, 2006b:12). Se inicia, pues, el viaje al interior de la conciencia, al centro de “su” universo.

III.1.- PEDREGAL (1971)

En el capítulo anterior nos hemos acercado a la escritura de Cesar Simón dando preferencia a las relaciones que se establecían entre el sujeto y el mundo o paisaje. Esta perspectiva de análisis mantenida a lo largo de todos los poemarios nos ha permitido mostrar la reiteración de ciertos estilemas que, a su vez, ha contribuido a evidenciar el carácter homogéneo de la cosmovisión simoniana. Esta unidad de su lírica es patente también en las cuestiones relacionadas con el extrañamiento ante la conciencia y, en definitiva, ante la existencia. Si bien por cuestiones metodológicas hemos dividido el análisis de su obra en dos grandes capítulos, el grado de unidad de la misma es tal que, en diversas ocasiones, será imprescindible apuntar elementos y cuestiones relacionadas con su poética del espacio. Estas referencias serán minimizadas al máximo pero, dado el grado tan elevado de conexión interna, serán necesarias e imprescindibles puesto que todas ellas están en función del motivo central que articula la obra de este poeta valenciano: la conciencia trágica de la vida. Una de las reflexiones apuntadas en su diario *En nombre de nada* así lo indica claramente:

He aquí el hombre; erecto sobre dos pies animales, luce sobre su frente un resplandor aterrador: sabe que existe. ¿Y el universo, se entera de su propia existencia a través de él? ¿Qué significa todo esto? ¿Nada? Todavía más terrible: existir y saber que se existe, para nada (1998:109).

Este “saber que se existe para nada” va a convertirse en la ardua tarea de vivir a la que se entregará el protagonista poemático desde las primeras composiciones. De ahí el sentimiento trágico de la existencia, es decir, el reconocimiento de “el demonio y la vida que somos todos” porque “estamos condenados a enamorarnos de lo perecedero” (Simón, 1998:73). El texto lírico o “textimonio” se convierte así en un instrumento para fijar lo huidizo, a la manera de Hölderlin, dibujando la presencia de un sujeto que traza la dirección de sus pasos -a la vez constatación de su mundo y de su existencia- desde la primera entrega. El verso inicial del último poema de *Pedregal* - “Busca tu duro lecho, oh cuerpo”- acota la perspectiva desde la que se va a contemplar y a textualizar el mundo: la de la búsqueda, que se establece como hilo conductor de su trayectoria lírica y que determina las coordenadas desde las que se propone el inicio de un viaje al fondo de la existencia o, equiparable en el caso de Simón, de la conciencia. Emerge la cosmovisión simoniana en los poemas de *Pedregal*, libro consolidado y de madurez que, precisamente por ello, obtuvo ciertas ventajas. Este primer libro daba a conocer una voz poética nueva, discordante con el tono general de las poéticas y totalmente formada. La sensación que produce su lectura es la de un universo clausurado en sí mismo y abierto a la vez, jugando siempre con las dualidades que se resuelven en un punto último y que le confieren ese carácter hondo de reflexión y sugerencia, de elegía e himno. Tampoco debemos olvidar que dentro de la infinidad de matices que cantan sus versos el tono general que los preside es fundamentalmente contemplativo o

metafísico, puesto que toda su poesía está encaminada a la búsqueda constante del saber, está enfocada por y para el conocimiento del ser (vida). Así, la teleología de su (po)ética: vivir intensamente.

Pedregal presenta al lector de forma concisa y clara el universo simoniano. En él se encuentran en germen los motivos fundamentales y recurrentes de su poética que progresivamente se irán ampliando y desarrollando en las entregas posteriores. La solidez de su propuesta estética marca desde el inicio la senda, no siempre despejada, por la que habrá de discurrir su escritura. El protagonista de estos versos apunta una estrategia básica: el distanciamiento. De ahí el recurso continuo a las diferentes personas del discurso, a deícticos que modifican constantemente la perspectiva espacial o a la intersección de diversos tiempos verbales que confluyen en el tiempo único del texto, generando una aparente confusión y contribuyendo al desenfoque de escenas y pensamientos, todo ello con el fin de crear una sensación de extrañamiento constante. Este concepto de resonancias brechtianas es fundamental para un sujeto lírico que se construye como “un extranjero de sí mismo y del mundo” o como “una conciencia impersonal que lo observa y lo registra” (Gallego, 2006b). El mantenimiento de este punto de vista en *Pedregal*, como en el resto de su obra, le concede una gran singularidad a su poesía y la individualiza en el tratamiento distanciado con que observa el devenir cotidiano. Un poema en el que confluyen las diversas estrategias mencionadas es “Lo que el amor dio de sí”, composición que apareció en 1984 con el título “Lo que nos diste”. En él encontramos la alternancia

esencial entre formas de “yo” y “nosotros” -“sabíamos de las piedras”, “yo allí creía ver algo más hondo”-, sin olvidar la presencia de la tercera persona -“entonces vino tu cuerpo”-; el desplazamiento entre “aquí” y “allí” -“allí prietos como un canto rodado”, “aquí había de ser la salvación”-; o la convivencia de imperfectos con valor descriptivo -“era, creía, sabíamos”-, de indefinidos concretos y puntuales -“diste, vino”-, de condicionales potenciales -“sería”- y de presentes atemporales -“están, insisten, esperan”.

Estas combinaciones discursivas también aparecen en el extenso poema inaugural, “De este mar”, sin embargo en él también se apuntan dos cuestiones fundamentales que articulan la poética simoniana: en primer lugar, la presencia del mar como símbolo de vida y trasunto de su misterio -que ya hemos apuntado en el capítulo precedente-; en segundo lugar, la certeza de un saber ligado a la experiencia *-a posteriori* en términos kantianos- y transmitido a través del lenguaje o escritura. No en vano se repiten reiteradamente los sintagmas “(yo) sé” y “(yo) hablo”, lo que por un lado tiene un valor estructural al permitir la trabazón de diferentes motivos a lo largo de la composición y, por otro, muestra la importancia concedida a la facultad de “saber(se)” y de “hablar(se)”. Esta situación pone de manifiesto el complejo espacio abierto a la interpretación de la lectura (Miller, 1977; De Man, 1986), donde la inmediatez del discurso oral se transforma en la mediatez del discurso escrito. El espacio del *textum*, del tejido, se transforma en una red donde lo ilocucionario se transforma en perlocución (Lledó, 1999), dando lugar a un discurso escrito que está a disposición de todo lector

y en todo tiempo, haciendo necesaria la temporalización y la concretización del intérprete (Gadamer, 1990; Ricoeur, 1976). En la escritura de Simón la centralidad del discurso, de la palabra y del sujeto se va a mantener también a lo largo de toda su escritura, confiriéndole también desde esta perspectiva unidad a su obra; sin embargo, el texto poético no va a ser por regla general un espacio dedicado a dilucidar conflictos filosóficos, filológicos o poéticos. Un caso excepcional, en este sentido, sería el poema “Viento en Monteolivé”⁶⁷. El hablar simoniano pone de manifiesto, decíamos, la centralidad de un sujeto que habla y que sabe. Se recurre ahora a otra de las fórmulas -“(yo) sé”- que estructura el poema y que presenta una distribución recurrente, contribuyendo a ordenar las isotopías semánticas y estilísticas. El saber de este primer poema(rio) es un saber telúrico, sensitivo, pegado a la tierra, a las piedras. Esta sabiduría ya connota otro de los rasgos fundamentales que van a estar patentes en toda la escritura de Simón: la unión de la razón intuitiva con el conocimiento riguroso. Esta actitud recuerda a la empleada por Aristóteles en su definición de los sabios y de la sabiduría. No es casual, entonces, que Simón haya sido considerado por los poetas más jóvenes como un “maestro de vida” (Gallego, 2006b).

La actitud segura con la que se enfrenta el sujeto al mundo en este primer poema se modifica radicalmente en el siguiente -“Lo que el amor dio de sí”- a través de la modalización dubitativa que introduce la estructura iterativa “yo creía ver”. Esta pérdida de la seguridad en lo que se ve -

⁶⁷ Vid. pág, 153.

matizada por el recurso al verbo creer- va acompañada de la aparición de otros dos conceptos clave: “algo” y “hondo”. Exactamente el verso dice así: “yo allí creía ver algo más hondo” (v.21). Y con él entra en juego también un desdoblamiento que, desde ahora, va a establecerse entre lo sabido y lo ignorado, entre lo conocido y lo desconocido, entre lo perceptible y lo imperceptible. Aquí comienza la “poética de la verticalidad” de la que ya hemos hablado ampliamente en el capítulo precedente relacionada con las cuestiones de poética del espacio y que, a partir de estos momentos, afecta a otros planos: el del conocimiento y el de la intuición. Por lo tanto, la aparición en la escena poética de este “algo” es importantísima, dado que con él hace acto de presencia la parte desconocida, misteriosa, enigmática del mundo, de la vida, de la conciencia. Y la hondura a la que va ligado supone, a su vez, el inicio de un viaje de búsqueda que, en este libro -como en los posteriores-, va a ir cada vez más hacia “dentro”, más hacia el “fondo”. La interioridad, en el caso de Simón, no responde a una sola dirección, sino que se desplaza a través de un eje que conecta todos sus puntos, desde los más elevados a los más abisales, como si se tratase de los diferentes colores de un espectro continuo luminoso. Así “lo profundo” es reflejo de “lo elevado” y viceversa, dando lugar a otra de las estrategias habituales de la escritura de Simón que caracteriza toda su obra y que tiene por finalidad mostrar la unidad entre el sujeto y el mundo, entre la conciencia y la vida. En este poema concretamente, el deseo de interiorización es tan evidente que en la estrofa final el sujeto lírico recurre a la potencia generalizadora del valor de

impersonalidad marcada por el verbo haber y, además, reforzada por una estructura perifrástica de obligación -“así había que ser”- que prepara la aparición de un extenso símil, del cual nos gustaría extraer algunas calificaciones significativas: “simples”, “intensos”, “sabedores mudos” (vv.46-47). Estos adjetivos se aplican a elementos clásicos del paisaje simoniano -“tomillo, carrasca, roca o cielo”- pero, en este caso, nos interesa destacar el último verso del poema donde la espera adquiere tintes míticos: “allí están y allí insisten. Y allí esperan” (v.49). Esta espera concede un valor atemporal al presente que, como ya hemos indicado en otros momentos, es otra de las características de la lírica simoniana.

En cambio, también en este poemario encontramos la presencia de una temporalidad ligada a la actualidad del presente y que nos acerca a otro de los poemas emblemáticos del libro, “Empapando tu luz”, donde el recurso al valor temporal del pretérito perfecto pone de manifiesto la vinculación del pasado con el presente. Un verso a destacar: “porque ha llovido el tiempo sobre mí” (v.23). Sea como fuere la lírica de Simón está anclada esencialmente al discurrir del presente, alejándose generalmente de la reflexión elegíaca sobre el tiempo pasado. La codificación de este tema tradicional en la lírica occidental no halla amplias resonancias en su escritura y sólo aparece de forma más evidente en los dos últimos poemarios, si bien el tono de las composiciones será marcadamente hímnico. De esta manera, la focalización retrospectiva le permite mirar hacia atrás -“yo intenté aquel camino / al mar, a mediodía” (vv.24-25)- y enlazar la visión del tiempo con la de la luz, con la “poética de

la luminosidad”⁶⁸ ligada en este caso al momento fulgurante del mediodía; el momento del día también preferido por Nietzsche según apunta en el *Crepúsculo de los ídolos*, “Mediodía; instante de la sombra más corta; final del error más largo; punto álgido de la humanidad; INCIPIT ZARATUSTRA” (2002:60); en *Zaratustra*, “Y el gran mediodía es la hora en que el hombre se halla a mitad de su camino” (1992:99) o en sus poemas, “todo juego, todo mar, todo mediodía, todo tiempo sin meta” (1979:49). Plenitud luminosa del mediodía que conecta, con el mecanismo de profundización característico de la poética de la verticalidad, con lo hondo de la vida -“¿Iba hasta pararse / la vida, allá, muy dentro?” (vv.44-45); “¿al fondo de la luz la vida?” (v.47); “¿A qué lugar que fuera / verdadero?” (vv.50-51)-; pero que, sin embargo, a través de una estrategia contrastiva nos aproxima a otro de los conceptos recurrentes y articuladores de la poética simoniana: la sombra. Luces y sombras de las que también gozaba Nietzsche en su retiro de Sils-Maria y que, de la misma manera que lo alto y lo hondo, se complementan y alían para clarificar el descubrimiento de la “verdad” de la vida; verdad que está ligada a las acciones del sujeto, como aclara en el soneto “Acantilado” cuando considera que oír la espuma del mar, pasar los dedos por una piel henchida o cerrar los ojos “eso era la vida” (v.8). Este último gesto lo encontramos también en el protagonista de los diarios: “creer en algo...y no saber, y cerrar los ojos, y cantar una vuelta de todo lo que existe” (1998:95). La distancia que separa estos escritos es prácticamente de veinte años y en ambos se repite el mismo

⁶⁸ Vid. pág. 210.

movimiento, el mismo “gesto vehemente” que instaura el problema del mundo, el problema de la conciencia del hombre como “receptor de las resonancias más lejanas” (1998:93). Y para señalar la duda que plantea el protagonista de estos versos qué mejor recurso que la modalidad interrogativa que monopoliza los versos finales. El recurso retórico es habitual en la escritura simoniana⁶⁹ de modo que las breves formulaciones interrogativas de “Empapando tu luz” -más tarde “Informe ciencia, oh mar”- no sólo sirven de clausura al poema del que forman parte, sino que también establecen líneas de conexión con otras composiciones del mismo poemario donde aparecen estructuras y conceptos similares que le sirven al sujeto poético para indagar más profundamente en su percepción de la realidad. Es el caso de “Inmerso en oro”, “Desde Oropesa a Calpe”, “Del trabajo a casa” y “Regreso en el trenet”, composiciones en las que está muy marcado el sentido odológico característico de la lírica simoniana (Cilleruelo, 2002):

Aparto ramas. Sigo este camino,
cada vez más hondo y en suspenso.

[“Inmerso en oro”, vv.5-6]

Ya caminas, ya sigues
al lado de las tapias.

[“Regreso en el trenet”, vv.29-30]

⁶⁹ Vid. pág. 114.

La profundidad del camino -trasunto de la vida hacia la muerte- a la que se enfrentan los pasos del personaje poemático señala, decíamos, otro de los enlaces que marcan la unificación de la escritura de Simón en las mismas composiciones:

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

[“Desde Oropesa a Calpe”, vv.1-5]

Y aún más dentro,
por fin, allá en el fondo
el multiforme, vago, tempestuoso,
cabalístico traqueteo de las ruedas,
el gran rumor del mar, como el abismo

[“Desde el trabajo a casa”, vv.53-57]

El camino y el mar se desdobl原因 como elementos reales o exteriores y como espacios interiores. Ambos podrían ser considerados como “cronotopos” -trasladando el término bajtiniano a la escritura lírica-, si tenemos en cuenta que funcionan como elementos organizadores de los “acontecimientos” donde también se manifiesta la dependencia entre las relaciones temporales y espaciales. Camino y mar son

símbolos de la vida⁷⁰ y, en el caso concreto de *Pedregal*, remiten al ámbito cotidiano e indescifrable del entorno físico por el que transita el protagonista poemático. Este espacio se halla además transido por un tiempo que también manifiesta su desdoblamiento entre el tiempo exterior o “presencia pura y próxima cuyas huellas son palpables en la degradación” y el tiempo interior “que constituye también al sujeto y lo atraviesa y que, en definitiva, lo conduce hacia la muerte” (Falcó, 2006b). La presencia de estos elementos esenciales en la cosmovisión simoniana desde la primera publicación son una evidencia más de la solidez de su universo aunque, como indica Falcó, “no se da todavía en este libro -o al menos no se da, quiero decir, en el mismo grado- ese ensimismamiento existencial y expresivo que empieza a dominar su poesía a partir de *Erosión*” (2006b). El desplazamiento de la focalización desde la “proyección / interiorización del yo a la realidad y de la realidad otra vez al yo” (Falcó, 2006b) se establece en los ejemplos arriba indicados a través de la oposición motivada por el uso de los deícticos espaciales que, a su vez, se deshace mediante el recurso a la fórmula explicativa (“ahí, es decir, aquí”). Este juego de miradas conlleva la identificación del aquí y del ahí, o, lo que es lo mismo, de lo interior con lo exterior. Esta concepción unitaria del espacio -de lo propio y de lo otro- se genera a partir de una estructura en principio dual, marcada en numerosas ocasiones por la aparición de los marcadores copulativos “y/o”. Sin embargo, esta estructura lingüística remite a una visión armónica de la “realidad una” -no olvidemos que el término

⁷⁰ Vid. pág. 122.

“armonía” aparece en el v.79 del primer poema de *Pedregal*;- realidad no exenta de tensiones en su interior pero que el sujeto lírico intuye como entidad completa. Este tipo de formulación aparece como rasgo constructivo básico en el soneto “Inmerso en oro” -“busco y adivino (v.8); “vida o vacío” (v.10); “lugar o desvío” (v.12). En cambio su presencia no es tan determinante en otra composición como “Tanteos”, si bien en ella volvemos a encontrar la reiteración de estructuras copulativas junto con la presencia de la deixis, que, en este caso, no es exclusivamente espacial -“De tanto estar ahí las cosas / y aquí nosotros” (vv.1-2)- sino que se ve ampliada con el uso de los demostrativos -“Sepamos antes de morir qué es esto” (v.12); “Y vemos... Eso. Que hay un salto / que dar, hacia las cosas.” (vv.18-19). La distancia que separa al sujeto de la vida, de “esto”, de las “cosas” hace que se genere un movimiento desde el “tanteo” y es precisamente esta acción dubitativa o vacilante la que se describe en uno de los fragmentos más significativos de esta composición:

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

[“Tanteos”, vv.23-26]

Este gesto paradójico, esta constatación inevitable de lo que finalmente “no sabremos” determina, desde los poemas

iniciales, la actitud de búsqueda e indagación que manifiesta el sujeto lírico ante una realidad que se resiste a ser descodificada a pesar de su proximidad. La conciencia radical de su (des)conocimiento había sido ya también apuntada en el soneto “Inmerso en oro” con la presencia de sintagmas como “en suspenso” o “adivino”. Estos conceptos, ampliados claramente en el poema “Tanteos”, apuntan a la percepción de la vida como una realidad siempre misteriosa, de ahí la situación en un mismo plano de los tiempos verbales referidos al pasado, presente y futuro -“es y será y fue”- que aúnan la perspectiva temporal y que traslucen los ecos del desengaño pesimista de la tradición barroca. Esa intuición se matiza en los versos finales del poema, en los cuales se relaciona la falta de conocimiento con “ese algo” (v.31), con un algo “de sospecha, de duda / de conmoción, de conmoción que sea / conmoción, auténtica” (vv.33-35). La presencia de este algo responde al elemento arcano de la existencia que Simón cultiva desde sus primeros poemas y que, de forma progresiva, irá adquiriendo una mayor presencia en los libros posteriores hasta convertirse en el tema (casi) único de su último poemario. En *Pedregal* las referencias al enigma de la existencia son más bien escasas pero fundamentales, porque apuntan ya a dos elementos que se van a convertir en pilares de la poética simoniana: la contemplación y el silencio. Unos versos del poema “Del trabajo a casa” son ilustrativos al respecto:

Y, si embargo, hay algo que nos queda
aún. Callarse. Sumergirse

en todos los rumores:
 cuando alguien
 se sienta, cómo cruje
 su gabardina, cómo se acomoda;
 cómo hurga
 una mujer en su bolso, se entrechocan
 las pulseritas sobre el cuero y chasca
 después el cierre; alguien se suena,
 el fantástico caos que hacen las hojas
 de un gran diario al pasarse;
 sedas que corren por tu piel, que casi
 te la erizan.

[“Del trabajo a casa”, vv.41-53]

Este “callarse”, este “sumergirse” son verbos que determinan la predisposición del protagonista poemático hacia la introspección y, con ellos, al silencio que dirige la mirada hacia la contemplación del mundo exterior y cotidiano que se perfila ante la percepción atenta de unos ojos que, al mismo tiempo, miran en dirección contraria “aún más dentro” (v.53), y que detectan “allá en el fondo” (v.54) la presencia de un “pobre monstruo” (v.61). La aparición en el último verso de la idea la monstruosidad ligada a la interioridad más íntima del sujeto lírico, es decir, a su conciencia, es un claro precedente de la definición que posteriormente se retomará en uno de los poemas iniciales de *Estupor final* donde se establecerá de forma más evidente el juego de miradas, donde se pondrá de manifiesto el desdoblamiento de la conciencia monstruosa: “Pero entre hueco y hueco se asoma mi conciencia, / ese monstruo hialino que os

contempla” (“Avanzamos”, vv.4-5). La simultaneidad de los puntos de vista, es decir, el juego entre la identificación y el distanciamiento, es uno de los rasgos que marcan la escritura de Simón desde sus primeros poemas, tal y como podemos observar en los versos de “Aragón”, una lírica donde la música del viento invade los espacios interiores y exteriores convirtiéndose en trasunto del protagonista poemático. En este sentido, el uso de la conjunción copulativa evidencia el profundo nexo de unión entre ambos al situarlos en una de las actitudes recurrentes del personaje lírico, la meditación:

Ahora, fíjate, sólo quisiera esto,
ese último cuarto donde tú sueñas,
ese cuarto de la calleja donde no se oye nada,
ese cuarto de yeso en el sobrado,
donde no entran visitas, donde sólo se piensa
vagamente, y tú meditas, insistes
en esos quiebros, en esos vómitos repentinos de brisa,
de pequeña hermosura junto a las tapias
fugitivas, junto a los corrales
de los pueblos.

[“Aragón”, vv.32-41]

La composición es una de las últimas de *Pedregal* y en ella se apunta el gesto filosófico que particularizará la escritura posterior de Simón: su conducta meditativa. Actitud que se manifestará, sobre todo, en la insistencia en su necesidad de saber, de conocer “la resonancia de ese misterio” de la vida que, como apunta en la primera página de su diario *En nombre de*

nada, “permanecerá siempre”. La actitud que ahora aparece de forma incipiente evolucionará a lo largo de toda su obra lírica hasta convertir el ensimismamiento existencial en el eje de su poética. La interioridad de la conciencia, así como su proyección exterior, adquirirán progresivamente mayor relevancia en los poemas y su proceso de esencialización discurrirá de forma paralela al del nivel expresivo. De este modo el adelgazamiento del lenguaje será a su vez reflejo de la desnudez de la conciencia. En el camino de la interiorización adquieren una importancia fundamental los sentidos que, además, gozarán en todo su discurso de un espacio amplio y bien definido puesto que la manera que tiene el sujeto lírico de aprehender el mundo que le rodea es mediante la percepción física de las sensaciones. Su importancia la hallamos refrendada en alguno de los pasajes de sus diarios, donde el protagonista se lamenta ante la pérdida - para él totalmente dramática- de alguna de sus capacidades sensitivas. Esta voluntad experiencial la encontramos muy marcada en poemas como “Desde Oropesa a Calpe” -“Desde ahí te contemplo” (v.9), “Quiero oír tu confuso palabreo” (v.24), “Quiero ver tus orillas salpicadas” (v.36)-; “Tanteos” -“¿Qué es penetrar, tocar?” (v.7)-; “Aragón” -“Yo siempre veo tapias donde sueñas” (v.24)- o “Regreso en el trenet” -“Cierras los ojos. Sientes / tu cuerpo joven, derrumbado, quieto” (vv.17-18). Todas las sensaciones son, como se afirma en este último poema, un canto de la vida que apunta a la voluntad himnica de la lírica simoniana. Ello no significa que en su escritura se obvie la cuestión de la muerte, límite necesario que justifica y da sentido a la vida, a la conciencia de la vida, y que también abre

el espacio al misterio, a la duda. Duda que, en el caso de Simón, es metódica y por ello genera el tono compacto de su escritura desde el primer poemario; duda que también impregna la escritura-vida de una sensación de inutilidad, como leemos en los dos versos finales de “Desde Oropesa a Calpe”: “Mar, yo pienso en vano / actúo, vivo y obro en vano”. Esta cualidad infructuosa de la existencia es la que, al mismo tiempo, le confiere su máxima belleza, hasta el punto de que el protagonista poemático se define en el “Autorretrato” publicado en 1996 como un “amante de las horas que trascurren / y de tanta hermosura que he vivido”. Su amor hacia la vida sólo puede conducir al sujeto lírico a un movimiento constante de búsqueda orientado hacia la cumbre -alta y profunda- de lo sagrado de la existencia, de la conciencia. La mención a la sacralidad de la existencia se apunta en un solo poema de *Pedregal* -“Fragmentos de una oda a las tierras del secano”-, pero ya hemos indicado en alguna ocasión la centralidad de este concepto bien para la topología, bien para la reflexión filosófica en toda su obra posterior. El camino de la búsqueda ha sido inaugurado en este primer poemario y su senda queda abierta en el último poema con las múltiples sugerencias que apunta el imperativo inicial: “Busca”.

III.2.- *EROSIÓN* (1971)

A pesar de la profunda conexión que presenta en general el discurso simoniano y, en concreto, también estos dos primeros poemarios, nos gustaría destacar que en *Erosión* se percibe un cambio de actitud por lo que respecta al gesto filosófico. Si en *Pedregal* había continuas referencias al movimiento, ahora las vamos encontrar focalizadas en la quietud y el detenimiento. Como ya hemos indicado, nos hallamos ante diversas direcciones dentro de un mismo sentido, el de la búsqueda. No en vano el poema inicial de este poemario lleva por título “Los pasos” y en el segundo verso nos encontramos con la pregunta que evidencia la perspectiva del sujeto: “¿A qué andamos?”. Esta interrogación no plantea exclusivamente una cuestión de movimiento. La elección de la preposición “a” es determinante al respecto, puesto que la ambigüedad de su significado nos acerca no sólo al “dónde” sino al “para qué”. La finalidad del movimiento, de la búsqueda, de la existencia misma es lo que se siente como conflicto y se plantea desde una perspectiva problemática mediante la incisiva interrogación inicial. Esta finalidad supondrá la aparición, en algunos poemas, de un tono fatalista que recuerda al pesimismo y al nihilismo de los mejores escritores y filósofos románticos, tan del gusto simoniano. En el primer poema aparecen también tratados tangencialmente otros temas que se van a ir desarrollando durante todo el poemario: el límite, los años, la(s) sombra(s). Dentro de la dinámica de tensiones que caracteriza al pensamiento simoniano es curioso detectar cómo en la

composición inaugural se habla de la claridad del límite -“El límite, qué claro” (v.6)-; confín que bien podría ser la muerte o una referencia a la insuficiencia del conocimiento humano para dilucidar la verdad de su existencia. Así, que nos hallemos ante la tensión particular producida por el binomio vida-muerte del hombre o ante la más general referida a la realidad del mundo, no modifica la lucidez con la que el sujeto lírico se sitúa ante su percepción de lo real. Esta claridad se enuncia en uno de los símiles más rotundos del poemario: “Como un caballo de cartón abierto / todo muestra su ingenuo mecanismo”. Estos versos de “El cáncer” retratan un mundo sencillo, sin dobleces, que aparece cuando “se para el tiempo” y “se sumerge uno más y más” y “se calla”. Son, además, prueba del mecanismo reiterativo que vertebra la lírica simoniana ya que, si retrocedemos unas páginas, encontramos una formulación similar en los versos de la composición “Del trabajo a casa” perteneciente a *Pedregal*: “Y, sin embargo, hay algo que nos queda / aún. Callarse. Sumergirse / en todos los rumores”. Las conexiones de este tipo favorecen “la capacidad de evocar nítidamente un mundo cerrado y completo”, así como la representación de un sujeto lírico que progresivamente se va a ir encerrando “en sus propios límites, los de su conciencia, ensimismado y atareado con su propio misterio” (Falcó, 2006b).

Ahora bien, el gesto candoroso que se plantea a raíz de la comparación desaparece en otros textos, evidenciando de nuevo la confluencia en los “textimonios” de diferentes puntos de vista. Sólo hemos de avanzar dos poemas para encontrar un verso como éste: “Nadie podrá aclararnos estas aguas” (“La

nevada”, v.7). Con él pasamos del conocimiento al desconocimiento. El distanciamiento que impone el sujeto lírico al introducir el pronombre indefinido “nadie” está íntimamente ligado a la aparición de otros términos con valor indefinido - “nada”- y neutro -“esto”- que insisten en la esfera del desconocimiento a la que se enfrenta el protagonista: “jamás se llega a nada” (“Las mondaduras”, v.4); “Todo ha pasado. Nadie / ha dicho nunca nada. / Todo se ha hundido” (“Telaraña”, vv.1-3) o “la muerte es esto: / tú, criatura, ahora” (“A una joven en el parque”, vv.1-2). La tensión manifiesta entre el saber y el no saber es la misma que alienta el conflicto entre la vida y la muerte. De este modo, tanto los versos iniciales como finales - “Ahora / es todo lo más claro / posible”- de “A una joven en el parque” emplean una temporalidad presente para dejar constancia de la mirada unitaria con la que el sujeto lírico se posiciona ante su existencia; temporalidad en la que resuena una de las máximas juanramonianas recogidas en sus reflexiones sobre *Tiempo y espacio*: “todo debe unirse en la vida” (1986:83). La claridad total que se apunta en los últimos versos no deja de tener cierto matiz ambiguo al introducir una estructura comparativa donde el uso del pronombre neutro -“lo”- remite a su vez al demostrativo también neutro -“esto”- empleado antes y que permitía la identificación -mediante la fórmula copulativa- de la muerte con la vida. La percepción de la vida como “continua creación y consunción continua y, por lo tanto, muerte incesante”, en palabras de Unamuno, es otra de las reformulaciones de la tónica clásica que hallamos en la obra de Simón. En este caso concreto, la cercanía entre la juventud y la

muerte trae a la memoria la variante barroca española de “pañales y mortaja” en la que se resonaban los poetas latinos y su *puer senex* (Curtius, 1955:149). Como ya hemos manifestado, la coexistencia de diversos momentos temporales en el presente es una característica de la escritura simoniana, si bien en diversas ocasiones se pone el acento en un tiempo pasado o futuro cuya movilidad fluye e influye en el momento presente:

huimos, nos perdemos
en los años

[“Los pasos”, vv.18-19]

en la quietud inmóvil de los años

[“La nevada”, v.16]

piensa en días
que pasarán y pasarán, callados, [...]
sobre ti.

[La rambla”, vv.12-17]

En este flujo incesante del tiempo de la vida, en su erosión, el protagonista poemático afirma poseer “la sensación de que el tiempo es más profundo / que ir hacia la derecha / o hacia la izquierda” (“Nostalgia definitiva del estío”, vv. 9-11). En esta profundidad temporal que presenta su propio ritmo, ajena a movimientos estereotipados hacia la derecha o la izquierda, hacia el pasado o el futuro, se sumerge el sujeto lírico

para dar rienda suelta a la memoria que, según Bergson, es la base de la conciencia:

Sin embargo, no hay estado de alma, por simple que sea, que no cambie a cada instante, pues no hay conciencia sin memoria, ni continuación de un estado sin la adición del recuerdo de los momentos pasados al sentimiento del presente. En esto consiste la duración. La duración interior es la vida continua de una memoria que prolonga el pasado en el presente. [...] Sin esta supervivencia del pasado en el presente, no habría duración, sino solamente instantaneidad (1996:16).

La “realidad fluyente” o “duración” bergsoniana tan ligada a la temporalidad presente supone también una inclusión del pasado con la que se evidencia la importancia de la memoria para la aparición de la conciencia porque, como él mismo formuló, “conciencia significa memoria” (1996:8). La memoria se relaciona, en la mayoría de los casos, con la entrada en el espacio poético de los recuerdos. Siendo Simón un poeta especialmente preocupado por la extrañeza y el devenir de la conciencia, no recurre en sus versos a la representación de escenas pasadas. Su lírica es escenario privilegiado del devenir cotidiano de la conciencia, observado de forma anecdótica y distanciada para poder manifestar así un grado de extrañamiento cada vez más radical en su escritura. Como vimos en el capítulo anterior, el paisaje (mundo) simoniano es trasunto de una conciencia problemática. Ahora, según leemos en la “Elegía”, el “vago reloj” (v.1) y el “extraño silencio” (v.3) darán paso a la

entrada de los “almendros antiguos” (v.6), de “aquellos soles” (v.8) o de “voces” (v.10) y, con ellos, del tiempo mítico. Un tiempo interior -como el “hombre interior” del que hablara Juan Ramón- que, del mismo modo que el paisaje, pasa a ser interiorizado por la conciencia, incluyéndose dentro de sus propios límites y de su propio misterio. Significativo al respecto es otro de los poemas de la segunda sección del libro, “Paseo en Cantalobos”:

Pero el tiempo perdido
en las altiplanicies,
junto a un corral en ruinas...

Me quemaré en mí mismo,
mirando así las cosas,
sin sonrisa ni odio.

Me internaré en mí mismo, oh viejas tapias,
en sus rugosos muros
posaré silenciosas
mis manos.

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

El proceso de internamiento que apunta el protagonista poemático en la tercera estrofa del poema es esencial para la

modificación de su gesto filosófico, como indicábamos al inicio del apartado. La reiteración de la acción de mirar en dos de las cuatro estrofas está motivada dentro del universo simoniano y responde a la omnipresencia de la mirada, de la “pupila muerta” que va “hacia los años” -según los versos de “Anochecer de estepa”- y que es símbolo de la conciencia. La entrada del sujeto lírico en ese “hueco del mundo” supone, a su vez, la aparición en escena de la quietud, de la meditación sobre el misterio de una existencia en la que el personaje se siente atrapado -desarrollada en la tercera parte del libro- y termina evolucionando, fundamentalmente en la cuarta y última sección del poemario, hacia “la sorpresa ante el misterio de nuestra diferencia, la conciencia y la nostalgia del tiempo” (Falcó, 2006b). En este sentido un verso emblemático sería el verso inicial del poema “Meditación”, el último de la tercera sección: “Extraño es esto: yo”. Extrañamiento que obliga al detenimiento posterior, como leemos unos versos más abajo: “Pararse, de improviso. / Tocar: yo, todo. Ser. Morir”. Esta detención ante el paisaje subjetivo -y reducido- del yo, ante el tiempo de la conciencia, hace que el sujeto se dirija a lo que era, como apuntan los dos últimos versos de “Las hierbas”, haciendo que aflore la perspectiva nostálgica de la que hablaba José Luis Falcó: “Tu vas a lo que eras. Tal vez tengas / vocación de cadáver”.

El tercer haz isotópico que aparecía en el primer poema del libro es el de las sombras. Durante el análisis del paisaje se puso de manifiesto la importancia de este elemento en la poética simoniana, así como su interrelación determinante con la luz.

Los efectos visuales y los contrastes que se generan entre las sombras y las luces abren todo un mundo de sugerentes incógnitas para el observador, sobre todo si se mueve en un ámbito de penumbras. El detenimiento continuo de su escritura en la belleza misteriosa de las sombras se halla más próximo a los gustos estéticos de la cultura oriental que no de la occidental, tal y como ha indicado Tanizaki en su ensayo *El elogio de la sombra*:

¿Cuál puede ser el origen de una diferencia tan radical en los gustos? Mirándolo bien, como los orientales intentamos adaptarnos a los límites que nos son impuestos, siempre nos hemos conformado con nuestra condición presente; no experimentamos, por lo tanto, ninguna repulsión hacia lo oscuro; nos resignamos a ello como a algo inevitable: que la luz es pobre, ¡pues que lo sea!, es más, nos hundimos con deleite en las tinieblas y encontramos una belleza muy particular.

En cambio los occidentales, siempre al acecho del progreso, se agitan sin cesar persiguiendo una condición mejor a la actual. Buscan siempre más claridad y se las han arreglado para pasar de la vela a la lámpara de petróleo, del petróleo a la luz de gas, del gas a la luz eléctrica, hasta acabar con el menos resquicio, con el último refugio de la sombra (2002:71-72).

En la lírica de Simón el juego de contrastes entre luces y sombras crea el espacio propicio para la belleza, para que de la sombra surja y para que su calma inquietante colme los espacios

invisibles que se intuyen en la espesura del silencio de las habitaciones vacías, de las casas desiertas o de los montes despoblados al mediodía. Si bien podríamos caer en la tentación de hablar sólo del “enigma de la sombra” (2002:45), en el caso de su lírica deberíamos hablar también del enigma de la luz, puesto que la coexistencia de ambos dentro de una amplia “poética de la luminosidad”⁷¹ es otra de las características esenciales de la cosmovisión simoniana. El espacio que separa el conocimiento -simbolizado en la luz- del desconocimiento -o sombra-, con todos sus reflejos intermedios, es el que también hallamos en la distancia que se establece entre el cuerpo y su sombra. Una imagen que puede alargar su reflejo en el suelo o sobre los muros, pero que se encuentra inextricablemente ligada a él, como la luz a la sombra o el saber a la ignorancia. En consecuencia, la percepción ambivalente -o, mejor dicho, polivalente- que manifiesta el sujeto sobre la realidad de su conciencia convierte su propia sombra en símbolo descarnado del cuerpo que se desdobra y se aleja de ese “bicho humano” (Simón, 1998:16) que la sostiene, introduciéndose en el mundo desconocido que late, “ahora”, más allá de las presencias:

Eres tu densidad, esta consciencia
de tu sombra, la sombra de tus manos
en la pared. Ahora.

[“La pared”, vv.18-21]

⁷¹ *Vid.* pág. 210.

La presencia del adverbio temporal que remite a ese presente fluyente que inunda los versos de Simón está ligada tanto a la realidad de un volumen corporal y a su sombra como a la conciencia. Pero la densidad no conforma sólo al cuerpo sino que va más allá y, en el tercer verso del mismo poema, encontramos la identificación posterior con la “vida” mediante el recurso a la estructura copulativa: “La vida es densidad”. Pero no se trata sólo de ser densidad, sino de serlo ahora para así ahondar continuamente en la conciencia del presente como medio para justificar la búsqueda del conocimiento desde la experiencia, búsqueda que se transforma en un fin y, por lo tanto, en fenomenología -como bien apunta M. Más (1984). La densidad consciente del sujeto, el saberse “bulto”, es decir, volumen o “capital biológico” -como dirá en *Extravío*- que se reconoce e identifica a partir de su mirada manifiesta una sensación de extrañeza ante la experiencia de la vida, de las sensaciones y de la conciencia misma que se convierte en un entramado sólido sobre el que se construye el discurso poético. De este modo, como veremos en los fragmentos citados a continuación, la presencia recurrente del término “extraño” introduce el necesario distanciamiento que le permite al sujeto lírico estructurar sus poemas desde una perspectiva distante que se aplica tanto a la realidad esencial, física y corporal del protagonista, como al silencio, el vacío, o al juego mismo de la vida:

Y es absurdo
este esperar o no, y este pensar
o no. Y es tan extraño
tener venas y carne

[“El centinela”, vv.14-17]

Qué extraño
este silencio

[“La elegía”, vv.2-3]

mientras nosotros, cada uno,
evidencia su bulto en el contorno
de este extraño vacío, de esta enorme tristeza.

[“El grillo”, vv.14-16]

Qué corto
lo que uno va a saltar.
Lo que uno va a tocar, qué vago.
Qué extraña e instantánea
prestidigitación.

[“Las mondaduras”, vv.14-18]

Extraño es esto: yo.

[“Meditación”, v.1]

La recurrencia del tema va acompañada además en estos fragmentos por una repetición formal que juega con anáforas, estructuras bimembres y oxímoron, figuras retóricas

que dan unidad y permiten identificar claramente el estilo del discurso poético de Simón. Esta perplejidad de la conciencia ante la realidad inexplicable del mundo al que se asoma -o en el que se introduce- hace que el sujeto simoniano, en estos primeros libros, se manifieste relativamente seguro dentro del mundo de los sentidos. Ver, tocar u oler se convierten en acciones necesarias para un sujeto que se sorprende ante el mundo que le rodea. Algunos de los versos del poema titulado “Meditación” ponen de manifiesto la importancia de la sensibilidad: “Tocar es la verdad.” (v.4) “Tocar: yo. Todo. Ser. Morir.” (v.10). Sin embargo, más allá de esas percepciones iniciales va a sumergirse en las cosas, es decir, va a traspasar los límites de la alteridad con la finalidad de armonizar todos los puntos de vista posibles y, de este modo, obtener la imagen más completa del conocimiento, de la conciencia, de la vida. En este complejo proceso de interiorización uno de sus aliados más fieles va a ser el silencio: “Callarse: tocar fondo. Lo mejor” (“El centinela”, v.9). La evasión -como leemos en el mismo poema o en el verso inicial de “La vieja silla”: “Me evadí en una silla, hacia mí mismo”- es una de las situaciones propicias para el proceso de inmersión que realiza el sujeto desde los “exteriores” hacia los “interiores”. La poética de la verticalidad que vertebra la escritura de Simón insiste en esta división del espacio; de hecho, dos de las secciones de *Extravío* aparecen bajo dichos epígrafes. El paso del espacio exterior -o del mundo- al interior -o de la conciencia- supone activar un mecanismo de destilación mediante el cual la conciencia cada vez va mostrándose de forma más desnuda, va filtrando los elementos que entorpecen

su conocimiento hasta llegar al “fondo” y así revelar lo oculto, su propio misterio. Los versos de “El cáncer” son una síntesis valiosa del proceso que acabamos de describir:

Se sumerge uno más y más. Se calla.
Un tic-tac de reloj que crece. Vagos
rumores. Tocan las manos telas, cosas,
una hoja de diario, un lápiz. Algo
que da alma a todo.

En una composición posterior de la misma sección, “Los ruidos”, el protagonista poemático se define a través de un símil “como un radar orientado a lo más decisivo”, esto es, dirigido hacia ese “mundo más lejano” cuya visión es impedida por un “telo en los ojos”; término que adelanta la referencia precisa al “velo de Maya” de la cultura hindú que aparecerá en *Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único*. El movimiento generado para encaminarse en esa dirección se realiza, como es habitual en la lírica de Simón, desde el distanciamiento. Y para ello en esta ocasión se recurre al empleo reiterado de infinitivos -“pararse, tocar, ser, morir, callarse, sumergirse, saltar, esperar, tener, pensar- y de formas impersonales -“se sumerge, se calla, se toca, se muere”. El recurso a formas impersonales pero, sobre todo, a las no personales del verbo se debe a que aportan la máxima potencialidad a las acciones. A lo largo del libro han aparecido frases muy significativas con esta estructura: “es absurdo este esperar o no”; “este pensar o no”; “tener venas y carne”; “esta

verdad de estar aquí”; “de ser una conciencia justa”; “mirar el pozo y avanzar al borde”; “oír el hormigueo universal”; “ser el hueco del mundo”; “y no saber. O sí”; “ser entre los geranios”; “y meditar. Y oír el pulso oculto”. En la mayoría de las ocasiones el carácter potencial del verbo se asocia al ser, al misterio de la esencia; hecho que comporta automáticamente la aparición de lo que no es, de lo que ni se ve ni se toca, sino que se intuye. Ese “algo” que ya había introducido el sujeto lírico en *Pedregal* y que en el caso de *Erosión* se focaliza intensamente en el poema que lleva por título “El cáncer”. En esta composición funciona, como es habitual en el estilo de Simón, la estructura isotópica para mostrar los elementos y ampliarlos, progresivamente, conforme evoluciona el texto poético. Así en menos de diez versos -de un total de dieciséis- encontramos tres formulaciones similares: “algo que da alma a todo” (v.6); “hay algo entonces que traspasa la tierra” (v.9); “hay algo más que la maldad y el odio” (v.14). Este algo lejano, abierto, decisivo -por emplear algunos adjetivos aparecidos en “Los ruidos”- es identificado en un momento del poemario con un sustantivo que será fructífero en su producción posterior -“hueco”- y que en *Erosión* encontramos en un verso conciso y profundo, de retórica tan claramente simoniana: “y qué fulgor, y qué hueco del mundo” (“Anochecer de estepa”, v.6). El brillo, el destello de la luz -al igual que la oscuridad de las sombras- contribuye a mostrar la belleza incomprensible del mundo. La presencia de este hueco como lugar privilegiado aparece sólo en dos ocasiones en *Erosión*. La segunda será en el poema titulado “Meditación”, donde el sujeto recurre nuevamente a la fórmula

del infinitivo y, en esta ocasión, la identificación que se produce a merced del valor impersonal de la construcción verbal le permite invocar la plenitud de su ser como “ser el hueco del mundo”. Este espacio vacío será el elegido para continuar modelando un universo que, desde el inicio, se percibe como dúplice y continuo. Si *Pedregal* se cerraba -y abría- con un imperativo, también en *Erosión* se realiza una operación similar y en el poema final, “Viento en Monteolivé”, aparece una serie significativa de imperativos -“mira, roza, traza, nombra, no enturbies”- regidos por la enunciación primera de uno de ellos: “ve al fondo”. Un ir hacia fondo en el que se sigue convocando el deseo infatigable de búsqueda. Y el viaje continúa.

III.3.- ESTUPOR FINAL (1977)

El tercer poemario de Simón es clave para el desarrollo de la “poética de la conciencia”. Hasta ahora las referencias a la cuestión se hallaban dispersas a lo largo de los poemas, pero en este momento pasan a ocupar un lugar central. El cambio se percibe rápidamente ya que la propuesta de lectura que hace el sujeto lírico se articula en dos grandes apartados y el primero de ellos lleva por título “El origen de la conciencia”. Esta proposición de intenciones evidenciada mediante el paratexto indica la importancia del tema en el nuevo poemario. Esta focalización será todavía más evidente si tenemos en cuenta el primer poema del libro que, con una fórmula del “poeta fingidor”, presenta al protagonista de estos versos como un “poeta delator”. A pesar de que hay distancias entre ellos, ambos juegan con una “realidad” oculta. Sin embargo, mientras que el poeta fingidor da a entender lo que no es cierto, el poeta delator poner de manifiesto alguna cosa oculta. Y es aquí donde la conciencia problemática comienza a extenderse a modo de rizoma, ocupando cada vez más espacio dentro de la lírica simoniana.

La representación de la conciencia, como también se apunta en el título general del poemario y en la segunda gran sección, va ligada al “estupor”. Si bien dicho término no presenta una elevada frecuencia de uso a lo largo de toda la lírica de Simón -como tal, sólo aparece enunciado en tres ocasiones-, semánticamente aporta un matiz decisivo en la construcción del personaje poemático: el del pasmo o asombro.

El sujeto que se ha modelado en los poemarios precedentes y que se va a seguir construyendo es un protagonista claramente marcado por su actitud meditativa y distanciada ante el mundo, por su soledad (Falcó, 2006b). Este distanciamiento -del que ya hemos advertido anteriormente- se refleja lingüísticamente mediante el recurso constante a las diferentes personas del discurso; así la alternancia entre pronombres y formas verbales contribuirá a crear un espacio poético abierto a la alteridad y que, quizás, no esté tan alejado de la identidad como en un primer momento pudiera parecer (Gavaldá, 2000; Bernardo, 2000). El desplazamiento constante entre el sujeto de la enunciación y el sujeto del enunciado (Cabanilles, 2000) provoca el deslizamiento permanente de una escritura que, en muchos casos, consigue sorprender al lector a través de la ruptura de la continuidad temporal, de la deixis espacial y de una múltiple referencialidad discursiva. En este sentido, la primera parte de *Estupor final* podría considerarse más bien una excepción, si no fuese por el desdoblamiento que se plantea en el poema “La carroña” y que retoma, en su parte final, la fuerza de la cotidianidad más íntima: “Ante el estupor de mis ojos / se cruza el cielo, se coloca el árbol, / se inmoviliza el muro. / Lo de siempre”. El característico recurso al distanciamiento confiere, efectivamente, una pátina que recubre, armonizándola, toda la lírica simoniana. En el caso concreto de “El origen de la conciencia” encontramos intensificado el efecto puesto que se aplica, desde diversos puntos de vista a la conciencia misma, es decir, desde mecanismos que favorecen su proyección -es el

caso de poemas como “Delator” o “Asalto”- o su introspección - en composiciones como “Reflexión” o “Cabalgada”:

Os contemplo.

[“Delator”, v.9]

Soy. Y lo sé. Y os miro.

[“Asalto”, v.8]

*Crezco, me veo, como un candil de choza
subsumido en las tinieblas del monte.*

[“Reflexión”, vv.9-10]

Subrayo mi insignificancia.

[“Cabalgada”, v.6]

Estos versos, si bien evidencian el claro predominio de la fórmula pronominal “yo”, son muy diferentes entre sí. Los dos primeros, como decíamos, dirigen la focalización hacia el exterior -así lo evidencia el recurso a la marca pronominal “os”-; en cambio los dos últimos manifiestan el movimiento inverso destacando, en el caso de “Reflexión”, el recurso tipográfico a la cursiva como una más de las estrategias discursivas con las cuales se remarca la voluntad de distanciamiento. El protagonista de los versos se identifica en numerosos casos con una conciencia reflexiva que vuelve hacia atrás, es decir, sobre sí misma, en un movimiento continuo que siempre deja

constancia del límite y que, precisamente por ello, es calificada de “monstruosa”:

En sus poemas el protagonista absoluto es la conciencia, una conciencia monstruosa porque sabe que sabe, pero ignora por qué y para qué y conoce su destino final de apagamiento. Por lo tanto, a esa conciencia testigo -que registra los hechos del mundo como propios y que a la vez se siente ajena a ellos en su condición transitoria, en su ignorancia última- la caracteriza el estupor. La mirada del poeta, incluso en sus momentos más hímnicos, más celebratorios, introduce un elemento distanciador, una pequeña gota de extrañamiento. Esto se ve muy bien en sus poemas eróticos, donde los más apasionados encuentros son enfocados desde arriba, desde un ángulo, desde cualquier lugar externo a la acción, como si la voz que narra en primera persona estuviera contemplando la escena serenamente y participando en ella al mismo tiempo (Gallego, 2006b:11-12).

La sorpresa manifiesta del protagonista de este poemario ante la realidad de su ser conciencia provoca también aquí el gesto filosófico del detenimiento, ya subrayado en *Pedregal* y *Erosión*. Su ensimismamiento, a partir de la concentración en su propia materialidad, se ve reforzado por el alejamiento que consigue a través de un desdoblamiento que le permite focalizar toda la atención en dos elementos claves de su universo: los ojos y el charco. Ambos permiten el reflejo, ambos son espejos donde “brilla lo vivido, lo que ya no existe” (Cabanilles,

2000:25), ambos son el límite de una mirada escrutadora donde “lo absoluto del reflejo” (Bachelard, 2002)⁷² es, tal vez, el reflejo de lo absoluto de la conciencia, es decir, de una conciencia que lo impregna todo en su recorrido desde lo hondo hacia lo alto, manteniéndose fiel a la “poética de la verticalidad”. De este modo, mirar el cielo o mirar un charco son dos operaciones que responden a una contemplación en profundidad del mundo (de la conciencia) por parte del sujeto lírico; acción que le permite mostrar, siempre con distanciamiento, su perspectiva de profundización para con el mundo y para consigo mismo:

Ante el estupor de mis ojos
se cruza el cielo, se coloca el árbol,
se inmoviliza el muro.
Lo de siempre.

[“La carroña”, vv.5-8]

y viene el emigrar,
el estupor del charco,
el gran azul del frío.

[“Proseguir”, vv.3-5]

El título del último poema de la primera parte, “Proseguir”, nos invita a continuar por la senda del “estupor”, término que enlaza con el título de la segunda gran sección del libro -dividida a su vez en cuatro secciones. Manteniendo la

⁷² Vid. pág. 162.

unidad característica de la cosmovisión simoniana, también en esta parte hallamos referencias a algunos de los estilemas claves en la configuración de la estructura de la primera parte del poemario. Es el caso, por ejemplo, de las referencias a la meditación en soledad que invita a la contemplación de lo cotidiano -“contempla lo cercano” (“Rambla abajo, v.4); “Y ver, y saber ver” (“¿Para qué tocar esa piedra?, v.5); “sé que meditas” (“Vientos”, v.1); a los muros -“avanza / hasta los muros” (“Rambla abajo, vv.7-8); “y toco los estribos del muro” (“Bauernhof”, v.24); a los charcos -“Agua del charco frío” (“Mira el agua tranquila”, v.6); “algo celeste y frío: un charco. El charco. Quien camina” (“He intentado reflexionar”, v.25); así como también serán pobladores habituales del espacio textual los silencios, las sombras, los reflejos de la luz del sol en las paredes, la carne, la respiración y el gran hueco de la vida -o de la muerte. Todos estos motivos van configurando de forma cada vez más compacta la lírica de Simón, pero en *Estupor final* queremos destacar especialmente la presencia de las casas deshabitadas porque van a convertirse en una presencia recurrente en sus libros posteriores, “hasta el punto que esas casas vacías se convertirán en símbolo del propio protagonista poemático” (Cabanilles, 2000:25). En este punto merece la pena recordar las palabras con las que Simón reflexionaba en la “nota del autor” aparecida en *Precisión de una sombra*:

La consciencia, de origen social y colectivo, termina su aventura históricamente internándose por las estancias deshabitadas de las que sólo irradia el silencio. ¿Sólo él?

Quien hubiera prestado atención quizá haya llegado a comprender que ahí dentro *ocurre algo*, más allá de la vida y de la muerte. Son las verdaderas divinidades. Y la pregunta decisiva es: ¿Qué sucede en el interior de lo hermético? (1984:24-25).

Estas palabras nos acercan a elementos que ya conocemos: las estancias vacías, los dioses lares, el silencio, lo hermético, algo más allá -o más acá. La presencia del pronombre indefinido neutro -“algo”- así como del artículo -“lo”- comienza a ser una marca lingüística que connota la imposibilidad de definir determinadas sensaciones o conceptos. Este aspecto de neutralidad genérica va a ser un recurso retórico cada vez más empleado y alcanzará su máximo grado de aplicación en *Templo sin dioses* y *El jardín*. Su aparición está totalmente justificada dentro de una poética que evidencia como pocas la “paradoja del silencio” de Steiner (1976) o la “cortedad del decir” de la que hablaba Valente (1971). Sobre la relación fructífera y difícil entre lenguaje y silencio empieza a reflexionarse en este poemario:

Agua del charco frío,
no contempla la muerte.
No gime. No es el tiempo.
El cielo la rebasa.
Vencida, traspasada,
le da vueltas.
Nada pudo decirte.

[“Mira el agua tranquila”, vv.6-12]

Partículas de polvo
en el agua de sol, flotan, sin voces que las digan.

[“Sombra sin cuerpo”, III, vv.1-2]

Decir algo que no puede decirse es imposible. Unas veces la imposibilidad misma radica en el lenguaje, otras en aquello que se pretende transmitir: lo hermético, lo incuestionable que “nada representa” y que “subyace al mirar ordinario”, ese “algo celeste y frío” que discurre por los versos del poema “He intentado reflexionar”. El misterio sigue impregnando la dicción simoniana y, ahora de forma especial, se ha adueñado de las viejas casas vacías: desvanes, criptas, habitaciones desiertas forman parte de esa “choza” (Bachelard, 1957) donde la ambivalencia del espacio va a permitir la coexistencia de lo exterior y lo interior. El lenguaje lleva en sí la dialéctica de lo abierto y lo cerrado (Bachelard, 2000:261) y consideramos que en los desplazamientos que realiza el protagonista poemático desde los interiores hacia los exteriores, y viceversa, se sitúan algunos de los espacios liminares que van a convertirse en símbolos de la lírica simoniana. En el caso concreto de *Estupor final* aparecen quicios y dinteles, espacios que abren y cierran, que limitan y liberan, que dividen el mundo en dos. La convivencia de esta duplicidad será fundamental en libros posteriores como *Extravío* o *El jardín*, donde encontraremos otros espacios liminares emblemáticos como el arco o los balcones. Ha señalado Gurméndez que “la naturaleza es la exterioridad, la objetividad de mí mismo y, a la vez, mi interioridad, el cuerpo que me constituye” (1985:38). Esta

afirmación la podemos hacer extensiva, en el caso de la lírica simoniana, a todos aquellos motivos que de forma reiterada van construyendo el ensamblaje de su espacio poético. En este sentido también podemos considerar la espacialidad de las casas como elemento conformador de la interioridad del sujeto y, en consecuencia, la sombra que en ellas aparece como imagen de la conciencia. Por ello Cabanilles afirma que:

Las casas vacías se han convertido, podríamos decir que desde “Aquella luz”, en símbolo del propio protagonista poemático, de su discurrir. Los ejemplos son innumerables. Pero lo característico en la obra simoniana es la alternancia de este espacio interior con un espacio exterior (2000:28).

Así, la sombra, símbolo de la conciencia del sujeto, va a adoptar las actitudes habituales que caracterizan al protagonista poemático. Nos referimos a meditación y la búsqueda:

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

[“Sombra sin cuerpo”, II]

Y así tú, sombra,
que visitas el cuarto

con la cautela de la mantis

¿qué buscas?

[“Sombra sin cuerpo”, IV, vv.1-4]

La sombra recortada en la estancia nos remite, en primer lugar, al poema final de *Erosión*, “Viento en Monteolivé”, donde J. L. Falcó apuntaba a la presencia de la palabra como “esa sombra consciente que medita y rescata la belleza y el tiempo” (2006b). Pero esta sombra final recortada sobre la pared de una estancia vacía con sol también nos reconduce hacia otros espacios emblemáticos de este poemario donde la actitud delatora e irónica del protagonista poemático -anunciada en el poema inicial- se manifiesta a través de una mirada fría y distanciada. Nos referimos a poemas como “La biblioteca” o “Aquella luz”. En ambos se manifiesta la “actitud del poeta que mira, que observa fría, distanciadamente, ese mundo, como personificación de la consciencia” (Falcó, 2006b). Pero mientras que en el primero el distanciamiento se focaliza desde una actitud marcada esencialmente por la indiferencia del sujeto lírico -que traslada, sin demasiadas pretensiones, volúmenes de unos estantes a otros- y por su soledad al encontrarse sumido en “la densidad temporal del lugar” (Falcó, 2006); en el segundo es donde se produce una “nueva escisión de la conciencia” (Falcó, 2006b). Este nuevo desdoblamiento de la conciencia donde el protagonista mira y ve que alguien le mira hace que la “sombra” o la “luz absorta” se transformen en sus propios símbolos. La clave de lectura que introduce la modificación del punto de vista aparece en los versos finales del poema: “Vi entonces tras su

nuca por la puerta del zaguán / una rata husmeando y, luego, en el gran hueco / como una sombra, como una luz absorta” (vv.36-38). Como señala Falcó, “es a partir de “Aquella luz” cuando adquiere continuidad la representación de ese sujeto como sombra y de la escritura como sombra de ese sujeto en la poesía simoniana” (2006b). Esta continuidad aparece claramente al final del poemario puesto que la última sección y, de forma más concreta, el último fragmento de “Sombra sin cuerpo” concluye:

La sombra se ha movido.

Parece meditar fijamente.

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

Se acorta sobre sí misma.

Nadie.

[“Sombra sin cuerpo”, VII]

La composición final del poemario marca el paso decidido hacia *Precisión de una sombra*, obra publicada en 1984 y que, no en vano, da título al volumen que recogía la mayor parte de la poesía publicada por Simón desde 1970 hasta 1982.

III.4.- PRECISIÓN DE UNA SOMBRA (1984)

De todos los libros publicados por Simón hasta 1984 éste es el que, desde una perspectiva formal, se presenta como el más original. Este aspecto ya lo hemos comentado en la introducción y lo que ahora deseamos destacar es cómo el principio de repetición (Jakobson, 1988) que rige toda la producción lírica simoniana se manifiesta también en los poemas en prosa -según los considera Falcó (2006b)- que configuran los textos del “Diario de Santa Pola”. Esta primera sección presenta conexiones profundas con la quinta sección del libro, “Santuario”, puesto que en ambas aparecen algunas de las claves de la lírica simoniana. En este sentido, su escritura “responde a un movimiento constante de ampliación y de recuperación que le confiere una fuerte estabilidad y unidad significativa” (Falcó, 2006b). Los motivos que ligan la producción lírica de estas secciones a la obra anterior son, en el caso de la primera parte, la presencia continuada de un protagonista poemático que se muestra embebecido ante la extrañeza de la conciencia; la potencia de una sensibilidad que el sujeto irradia por todos los espacios junto con un tono elegíaco. En la quinta sección aparecen las casas deshabitadas como “topos recurrente en el que se tematiza la observación de la propia actitud del protagonista, de su propio gesto orientado hacia la trascendencia, hacia la totalidad” (Falcó, 2006b). Pero también están presentes las sombras, “no tanto la de su perfil biográfico, sino la de la conciencia que lo constituye como ser único - materia pensante- orientado hacia la muerte” (Falcó, 2006b).

Estos recintos vacíos y en sombra son los que después poblarán especialmente los versos de *Templos sin dioses*.

Además, la tematización continua del espacio en general y de la casa en particular -casa que se convierte en trasunto del cuerpo y de la conciencia, como se evidencia en los versos de “Las palabras de Orfeo”-, da lugar a la aparición del símbolo casa-templo que, a partir de *Precisión de una sombra*, comienza a consolidarse como otro de los ejes espaciales fundamentales de su poética, evidenciando ese aspecto de sacralidad que será otra de las características del universo simoniano y que irá adquiriendo mayor importancia hasta convertirse en elemento clave de poemarios como *Templo sin dioses* y *El jardín*. En este sentido no podemos olvidar que la percepción de lo sagrado no afecta exclusivamente a los espacios cerrados o interiores sino también a los exteriores, es decir, a todos aquellos que conforman su “poética de la verticalidad”: desde las remotas esquinas de los cuartos olvidados hasta los vastos jardines de la noche. En segundo lugar también queremos destacar que estos mecanismos de iteratividad se manifiestan formalmente mediante el uso elevado de anáforas y paralelismos. En este primer apartado es muy frecuente el empleo de la conjunción copulativa “y” en posición inicial de verso. Las asociaciones de verbos y adjetivos se marcan también habitualmente con el recurso al polisíndeton, figura retórica donde dicha conjunción vuelve a manifestar su importancia como elemento estructurante del discurso poético.

Siguiendo el mecanismo del desdoblamiento que permite el distanciamiento respecto al protagonista, encontramos en esta

primera parte la figura del viajero -ya introducida en *Estupor final*- que va a permanecer ligada, particularmente, al espacio interior de la casa. En la profundidad de sus estancias va a percibir las manifestaciones de esa conciencia abrumadora del mundo y de sí mismo. Sólo a partir de la segunda parte, que significativamente lleva por título “El viaje”, los horizontes de esta búsqueda van a verse ampliados, pero siempre tomando como punto de referencia la representación del sujeto consciente, sea éste viento, sombra o bulto:

16 de octubre, jueves, mañana

[...] eres el viento sólo, no eres nada.

Y él, entonces, en ese momento sin prejuicios, desnudo,

[todo conciencia, se capta, simplemente; se capta, y está

[aquí, sentado en un sillón, junto a un gran ventanal...

Y de repente, no comprende absolutamente nada.

[“Diario de Santa Pola”]⁷³

6 de noviembre, 1´05

Sí, y él penetra en la casa [...]

y se detiene y medita en nada [...]

y sabe que estos días, estas horas, estas noches

quedarán aislados en su vida [...]

Y ha visto su sombra detenerse tras la puerta,

y la ha visto sobre el suelo [...]

y ha permanecido escuchando nada y meditando en nada.

[“Diario de Santa Pola”]

⁷³ Vid. pág. 178.

En estos dos ejemplos iniciales surgen algunas de las cuestiones que van a guiar nuestra lectura: por un lado, la presencia de adverbios deícticos y de adjetivos demostrativos; por otro, la conciencia de saber(se) nada. Por lo que respecta a la utilización de los deícticos observamos que tanto la deixis temporal como la espacial remiten a la creación de un dominio esencialmente presente. La recurrencia del instante, del momento, del “aquí y ahora” es clave dentro de un discurso literario donde se actualiza constantemente la realidad problemática de la conciencia. Ligada íntimamente a ella surge el gesto filosófico de la meditación y, con ésta, la reflexión en torno a la “nada”. Nada que en el sistema de duplicidades instaurado convive estrechamente con el concepto de “algo”, estando ambos relacionados con esa revelación del misterio del mundo a la que el sujeto asiste con su mirada lúcida, hecho que en algunas ocasiones ha sido bautizado como el “desencanto de la lucidez” (Bernardo, 2000):

10 de noviembre, 23’21

Y, durante unos segundos, ha creído percibir algo, ha [sentido algo, ha tomado todo una apariencia reveladora, [máxima.

Pero nada se ha explicitado, ni manifestado, ni dicho.

Y la sensación pronto se ha disuelto.

[“Diario de Santa Pola”]

El protagonista de estos versos parece que esté a punto de resolver las tensiones; tensiones que sintácticamente se

evidencian con el movimiento *in crescendo* que confiere la estructura triádica al uso reiterado de un mismo término -“algo”- y al empleo de tiempos verbales idénticos -“ha creído, ha sentido, ha tomado”. Sin embargo, su percepción entusiasta ante una solución inminente se ve truncada de forma inesperada con la aparición de una nueva tríada: “Pero nada se ha explicitado, ni manifestado, ni dicho”. La situación contradictoria generada por la presencia de los conceptos “todo” y “nada” presenta resonancias pascalianas:

Porque, al fin, ¿qué es el hombre en la naturaleza? Una nada con respecto al infinito, un todo con respecto a la nada, un medio entre nada y todo, infinitamente alejado de comprender los extremos. El fin de las cosas y sus principios están para él invenciblemente ocultos en un secreto impenetrable (1998:103).

La “ignorancia sabia, que se conoce a sí misma” (1998:62) de la que habló Pascal está íntimamente unida a su concepción de la debilidad de la razón si ésta desconoce que “el último movimiento de la razón es reconocer que existen infinidad de cosas que la sobrepasan” (1998:98). Así la vida, el misterio de la conciencia, transcurre entre “los dos abismos del infinito y la nada” (1998:103) y, en este breve lapso de tiempo, “el hombre no es más que una caña, la más débil de la naturaleza, pero es una caña pensante” y toda su dignidad “consiste, pues, en el pensamiento” (1998:108). Esta conciencia de la debilidad y de la fuerza del pensamiento es la que pone de

manifiesto el protagonista poemático cuando ironiza, en uno de los poemas emblemáticos de este libro -“Reflexión en el centro de un cuarto”⁷⁴-, sobre la “revelación” -presentando el efectivo recurso visual de las mayúsculas. En la composición también se vincula, según J.L. Falcó, “el topos simoniano a la soledad -de la consciencia- y a la ilusión de la trascendencia” (2006b):

Él se eleva, sube y asciendo, todo vibra,
la habitación vacila,
LA TRASCENDENCIA ES INMINENTE!
Mas de pronto se para,
la operación regresa, el rayo torna,
el resplandor se desvanece.

Pensativo,
siempre desconcertado, permanece
en el centro del cuarto.

[“Reflexión en el centro de un cuarto”, vv.8-15]

Como señala Cabanilles, “la ironía con que se describen estos momentos de trance afecta tanto a aquéllos que esperan una “revelación”, que alguien les muestre el camino para traspasar sus límites, para saber “qué sucede en el interior de lo hermético”, como a aquéllos que se creen capaces de hacerlo a través del pensamiento abstracto” (2000:28). La estrategia irónica que se muestra en estos versos había sido planteada como estrategia discursiva desde los primeros versos del poema donde, a modo de narración y mediante una serie de continuos

⁷⁴ Poema que además Simón leyó en su última lectura pública el 27 de octubre de 1997 en el Palau de la Música de Valencia.

desdoblamientos, el sujeto de la enunciación parece delegar en un narrador omnisciente que aumenta la distancia entre el sujeto de la enunciación y el del enunciado al introducir la figura de un sujeto-narrador que ve al personaje (Cabanilles, 2000):

“Veo que soy.

Y veo que veo que soy.

Y veo que veo que veo que soy”, debe pensar en este [instante.

[“Reflexión en el centro de un cuarto”, vv.1-3]

Este mecanismo discursivo se ve reforzado gráficamente mediante el recurso a las comillas, elemento que pone al lector sobre la pista de un discurso citado. La presencia de signos gráficos que apuntan a la estrategia del distanciamiento apareció por primera vez en *Estupor final*. En aquella ocasión la detectamos por la presencia de la cursiva, marca tipográfica que vuelve a emplearse en *Precisión de una sombra*:

Lunes, 17 de noviembre, 23´48

¿Qué hay aquí, puesto que no se debate nada?

¿Nada? *Él*, que se experimenta en lo alto de la gran marea [del mundo.

[“Diario de Santa Pola”]

Sabía que le despacharían el billete

como si el empleado fuera *alguien*

[“Apeadero”, vv.7-8]

Este extrañamiento, además, va ser un elemento clave en la construcción de los poemas eróticos que conforman la sección “Un alto en el camino”. Esta situación ha sido bien descrita por Gallego:

Esto se ve muy bien en sus poemas eróticos, donde los más apasionados encuentros son enfocados desde arriba, desde un ángulo, desde cualquier lugar externo a la acción, como si la voz que narra en primera persona estuviera contemplando la escena serenamente y participando en ella al mismo tiempo. Gran parte de la singularidad de esta poesía reside en la distancia desde la que se observa el devenir cotidiano, de modo que, cuando en los poemas nos encontramos con un protagonista que es trasunto literario del propio poeta, la sensación que nos produce este personaje es la de un extranjero de sí mismo y del mundo, la de un notario de sus propias perplejidades (2006b:12).

Los poemas que rescatan el tema amoroso en su versión erótica se encuentran concentrados en las secciones centrales del libro -“El viaje, “Un alto en el camino” y “Prosecución del viaje”. En *Erosión*, con la “Elegía del tren eléctrico”, el sujeto lírico había planteado una visión del “dulce amor” ligado a Afrodita Urania, la diosa del amor puro. Pero, como indica Pausanias en *El banquete* de Platón (180d, 180e, 181c), también existe Afrodita Pandemos, diosa del amor vulgar. El tratamiento de ambos tipos de amor es diverso en la lírica de Simón, como ha mencionado Cabanilles:

El amor pandémico tiene un tratamiento muy diferente al amor celeste en la poesía de César Simón. En primer lugar habría que distinguir entre “una retórica falsa del amor” y ese “acto único”, ese rito que “ha superado todas las retóricas y sabe situarse en su centro”. En segundo lugar, el tema amoroso suele ser una mínima parte del poema, en ocasiones una parte anecdótica o simplemente el punto de partida para una reflexión que trasciende ese tema. En tercer lugar, existe siempre un distanciamiento, no existe la fusión, la dramatización” (1996:44).

Si hay un poema en *Precisión de una sombra* que ejemplifique a la perfección esta visión pandémica del amor, según la opinión coincidente de Cabanilles (1996) y Falcó (2006b), es “Los textos que anotaba”:

Los textos que anotaba, que amontonaba por ahí,
los esfuerzos por comprender a Kant, a Hegel -a Hegel!-
y la antisepsia de los libros marxistas,
con siempre algo siniestro, por sus antipáticos nombres
[rusos;
el idealismo de los profesores con canas y pipa,
hondamente humanistas, “temperamentos uranos”, como
[Santayana,
y las caídas en la pereza, los viajes a los pueblos lejanos,
a los pueblos del oeste, donde las casas disminuyen de
[altura
y se dilatan entre campos y estaciones de tren,
con “tal cual tísica acacia”;
los escasos contactos físicos que obtenía,

reavivando un fuego panteísta,
una retórica falsa del amor
y un deleite físico verdadero -joven, al menos-,
aquellas chicas que lo excitaban en cualquier lugar:
detrás de una puerta,
después de un bautizo,
por el campo;
pero, sobre todo, las sentencias de los antiguos,
los presocráticos, los romanos,
que provocan un estremecimiento, un vivir en vilo,
una impresión inapelable;
poseer ese libro, esas tapas gastadas,
y una botella de ginebra
para guardar la belleza en alcohol
en alguna pensión ferroviaria,
esa vida de viajero británico,
desclasado político y económico,
de una sola chaqueta y unos solos zapatos,
que podía colocar a los pies de la cama,
entre un tren y otro tren, esos días hermosos, porque no se
[explotan,
ni se contabilizan, ni se pagan...

Este poema remite a la tipología concreta de los poemas de la *vita beata*. La primera parte es una relación de elementos y circunstancias que configuran un tiempo feliz; relación dominada por una sintaxis que crea una estructura acumulativa mediante el uso débil del polisíndeton y la separación de períodos establecida a través del recurso gráfico a los puntos y las comas. El recuento recoge desde el placer del pensamiento

abstracto hasta el “deleite físico verdadero”. Este amor, por oposición al celeste, se caracteriza, según Cabanilles (1996:46), por ser una “retórica falsa del amor”, por la “juventud del destinatario” y por “obrar al azar”. La conjunción adversativa establece la diferenciación entre la primera y la segunda parte del poema, que se convierte en la expresión de un deseo. Ahora desaparecen las referencias al pasado y el discurso se centra en la temporalidad presente remarcando la enumeración, de forma escueta, de las condiciones necesarias para la nueva vida, así como la explicitación de un modelo mediante una comparación más extensa que, además, retoma el recurso retórico de la estructura trimembre. (Cabanilles, 1996). Este viajero es, como apuntaba anteriormente Gallego, el “notario de sus perplejidades”, es decir, quien da fe de “esos días hermosos” que ni “se explotan, ni se contabilizan, ni se pagan”. Dentro de esta dinámica el protagonista poemático trasciende la temática amorosa para dar testimonio de su estupor ante la extrañeza de la vida y de la conciencia. Este cambio se manifiesta particularmente en los fragmentos del “Diario de Santa Pola”, la sección más narrativa y, en consecuencia, más argumentativa:

23'28

Cuánto se dirime en la vaga mirada que este animal extraño [que es, de cabeza y ojos frontales, dirige a su alrededor, [con desgana, con descuido, consciente de que ninguna [respuesta habrá de obtener de esta prospección, y de que [sólo habrá de alcanzar esa música de las olas, y ese viento, [y este frío iluminado que lo sobrecoge.

[“Diario de Santa Pola”]

Martes, 28 de abril, 23’30

No, no perdido para el mundo, sino en el mundo [...]

lúcido en cuanto a lo que significa de extraño el vivir;
el vivir, simplemente. Ahora.

[“Diario de Santa Pola”]

Comenzó a percatarse de lo que de extraño,
de insólito, de súbito decorado excesivo
se le ofreció de pronto.

[“En la noche”, vv.1-3]

La presencia de diversos puntos de vista no supone, en ningún caso, la ruptura de la unidad característica de la cosmovisión simoniana. Los ejemplos que acabamos de mencionar nos muestran a un protagonista concentrado en la densidad de un “vivir en vilo”, de un “vivir, simplemente, ahora”. Su tendencia a la duplicidad nos muestra, en ocasiones, un personaje orientado hacia la búsqueda de “lo desconocido”, “lo inaudito” o “lo increíble” -como se enuncia en uno de los últimos poemas del libro, “Una historia”- y abierto a la “vibración desolada y hermética” de una “habitación que calla”; pero también consciente de la falta de respuestas ante sus preguntas. En este camino de incertidumbres en el que se adentra le acompañan el viento, la música de las olas y “la verdad más verdad que conoce”: el silencio de la carne. A la tematización del silencio dentro de la escritura simoniana ya hemos aludido en otras ocasiones. En la última entrevista

concedida por Simón a la revista *Macondo* hablaba de cuatro tipos de silencio: el físico, por ejemplo, el del campo; el no hacer uso de las palabras -no preguntar ni dar respuesta a nada-; el del mundo y el de Dios. Aunque estos dos últimos, como él mencionaba, “ya son otro tipo de silencio” El sentido limítrofe o de frontera que tiene el silencio, como señala Méndez, marca el ritmo de la poética simoniana:

Él se adhiere (a la mención) de lo real de manera que lo real y su otro, el lenguaje, aparecen enlazados a través suyo. La escritura, así, se convierte en un espacio tanto de distancia (entre lo real y su mención) como de tensión (entre su mención y su silencio) en un gesto que resultará significativo a la hora de marcar el paso, el ritmo respiratorio de esta poética (2004:176).

La condición liminar del silencio nos acerca a ese espacio vacío, a ese abismo del que aún emerge la inconsciencia de la vida y en el que tiene una importancia fundamental lo que Simón ha definido como “silencio físico”. Esta modalidad de está compuesta por numerosos sonidos naturales pero, entre ellos, destaca la presencia del viento. Precisamente en el poema titulado “Viento” encontramos un viento metamorfoseado en “ópera del campo” y, por tanto, expresión magnífica de la música. La armonía entre el silencio y la música va a ser otro de los ejes principales de construcción de sentidos y, en esta línea, profundizará el discurso poético en los poemarios posteriores, sobre todo a partir de *Extravío*. Sin embargo, ya en *Precisión de*

una sombra encontramos un punto sólido de anclaje que va a convertirse en profundamente significativo: la verdad del silencio como “la verdad más verdad que conoce” (“Lunes, 18 de mayo, 23’41). Esta idea, por ejemplo, la encontraremos reformulada años después en la prosa de los diarios cuando en el breve pensamiento número 124 Simón escriba: “Dejar esa bella semiverdad, que es la música, y entregarse a la verdad entera, que es el silencio”. Ante esta duplicidad es evidente que el silencio se considera inextricablemente ligado a la música de la naturaleza, uno de los espacios privilegiados donde el sujeto lírico construye su identidad textual. Así, en uno de los ejemplos citados antes leíamos: “consciente de que ninguna respuesta habrá de obtener de esta prospección, y de que sólo habrá de alcanzar esa música de las olas, y ese viento, y este frío iluminado que lo sobrecoge (23’28)”. Este sobrecogimiento ante lo real -por otra parte tan propio del sujeto simoniano- conecta las sensaciones producidas por la música con un estado de conocimiento que recuerda las tesis estéticas de Schopenhauer y el pensamiento aforístico de Nietzsche:

Actúa con mayor poder que ningún otro sobre la más profunda interioridad del ser humano, donde se lo entiende con total intimidad, como un lenguaje completamente universal, cuya comprensión es innata, y cuya claridad supero incluso la del propio modo intuitivo (Schopenhauer, 2004:288).

La música es un lenguaje con una capacidad de elucidación infinita (Nietzsche 2004:188).

A pesar de que la música es clave en la cosmovisión simoniana, la vocación del silencio se irá haciendo cada vez más necesaria. Esta situación se podrá constatar de forma progresiva con el adelgazamiento que irá sufriendo su escritura hasta alcanzar su punto culminante en *El jardín*. Mientras tanto se va imponiendo un “pasma de los recintos” donde “se instaura lo que no se resuelve”, de modo que en los últimos poemas de *Precisión de una sombra* se nos ofrece la imagen de un sujeto que “permanece reflexionando”. Él y su conciencia -cada vez más desnuda- nos esperan, como no podía ser de otra manera, en *Quince fragmentos sobre un único tema único: el tema único*.

III.5.- QUINCE FRAGMENTOS SOBRE UN ÚNICO TEMA: EL TEMA ÚNICO (1985):

Los versos iniciales del primer fragmento de este libro son programáticos: “El tiempo ya no avanza o retrocede. / Alto es vivir tan lejos; / solemne, estar callado y sin respuesta” (I, vv.1-3). La detención temporal que se anuncia es, en realidad, una estrategia que permite enfatizar el momento presente, insistir en el estar y, de forma más concreta, en un “estar ahí de nuevo” -como aparece enunciado en el fragmento V, v.17. Esta percepción de la temporalidad, de ese “tiempo lateral” (I, v.28) o “latente” (I, v.33), se va a mantener a lo largo de todo el libro bajo diversas fórmulas, pero todas ellas apuntan a una superación de lo que ya no es pasado ni futuro, ayer ni mañana, sino ahora, instante presente. Esta situación favorece la colocación del sujeto en el tan deseado “nivel que fluye” (XII, v.53) que trae a la memoria los ecos de la “realidad fluyente” o “duración” bergsoniana⁷⁵:

Todo lo que en el fondo se dirime [...]
es, en el azar del mundo,
un instante furtivo, en el que me detengo.

[II, pared con sol, v.5 / vv.9-10]

⁷⁵ Vid. pág. 310.

Desvinculado del ayer y del mañana, tal es lo que poseo:
[...]
apuesta de verdad a la nada del mundo, a la nada total que
soy y a la vida que he sido [en un instante,
desconectado del ayer y del mañana, como he dicho.

[XIV, brindis para 1984, v.29 / vv.35-36]

Los fragmentos seleccionados pertenecen a los únicos poemas que, además de la indicación numérica con la que se titulan, presentan un subtítulo que contextualiza de forma más concreta la escritura. En el primer caso se apunta la presencia de la “pared”, uno de los símbolos característicos del paisaje simoniano y, en el segundo, a través del recurso al “brindis” se insiste en el aspecto celebrativo, otro de los estilemas que vertebran su lírica. En ambas composiciones juega un papel fundamental el “instante”, ese momento que, según Juan Ramón Jiménez, es “más breve cada vez; y lo que deja y lo que coje, más, más grande” (1984:127). En el azar del instante se representa la posición del “hombre en el infinito” mediante el empleo de una compleja estructura trimembre en la que se muestra la identificación entre la nada del mundo y la de la vida. Para producir esta equivalencia el sujeto lírico recurre, en primer lugar, a la repetición del mismo concepto -“a la nada del mundo, a la nada que soy”-; en segundo lugar mantiene la conexión mediante el uso del mismo verbo aunque en diferente tiempo verbal -“soy”, “he sido”- y, en tercer lugar, deshace la aparente contradicción entre los términos “nada” y “vida” uniendo ambos conceptos mediante el recurso a la conjunción copulativa -“la

nada y la vida”. Esta estructura evidencia la profunda interconexión de los diversos motivos que construyen el universo simoniano, como si estuviésemos antes los círculos concéntricos que produce una piedra lanzada al agua. El centro constante es la mirada consciente de un sujeto que, en actitud pascaliana mira “como extraviado, y que, desde ese pequeño calabozo en que se encuentra albergado, es decir, el universo, aprende a estimar la tierra, los reinos, las ciudades, las casas y a sí mismo en su justa valoración” (1998:102).

Por otra parte, la desvinculación aludida en los versos mencionados también nos aproxima a ese “tiempo de siempre” (IX, v.17) del que se hace eco el sujeto del enunciado para ahondar en la intensidad del instante. El resplandor de los distintos momentos que van configurando el continuo fluir del tiempo (de la vida) va a su vez dibujando las coordenadas de un mapa luminoso en el que se delimita la posición de la conciencia y donde podremos movernos a través de sombras, penumbras y claroscurios. La rueda del continuo fluir del tiempo sigue su curso y en la capacidad de nuestra adaptación a ella reside uno de los puntos fundamentales de la espiritualidad hindú, la “armonía” de la tradición vedanta-advaita (Marín, 2004:116). La búsqueda de la armonía a la que se enfrenta el sujeto, intentando superar ese “velo de Maya” que cubre la realidad de forma ilusoria, marca la progresión de esta escritura desde su deseo inicial de “ser en el mundo” -y no “para el mundo” (III, v.3)- hasta su voluntad final de “ser mundo”. A la identificación total entre el mundo y el cuerpo asistimos en diversos poemas del libro:

Y esa noche, mi cuerpo sumergido apareció de pronto
y me encontré siendo él, un extraño, posesionado en mí

[III, vv.7-8]

Porque nada se nos reclama ni se nos promete,
porque somos el aire mismo [...]
porque somos la misma lejanía,
el resplandor de algo impreciso,
la sustancia impalpable

[VII, vv.12-13 / vv.18-20]

Soy un sabor extraño,
soy el celaje mítico, el velo de Maya de los cielos opacos;
soy, más allá de ciudades y cielos,
más allá incluso de mí mismo,
una segura constatación extensa

[VIII; vv.23-27]

pues somos un color y una música propios,
somos la levedad y la pesantez que nos constituyen,
nuestra propia e intransferible fórmula, nuestro propio
cuerpo.

[XI, vv.18-20]

La identificación entre lo exterior y lo interior, entre el mundo y el cuerpo es generalizada en estos fragmentos porque responde a la visión totalizadora del protagonista poemático. En esta perspectiva centralizada es la conciencia el núcleo desde el cual se percibe y se irradia la percepción de la vida como

“constatación extensa”. Este punto de vista conlleva una textualización de lo real regida por una actitud sistemática donde el sujeto pretende dejar constancia de un mundo vasto, sin olvidar su fidelidad con los detalles. Sin embargo, como evidencian los versos, la fusión entre el mundo de fuera y el de dentro se realiza mediante estrategias lingüísticas diversas. Como viene siendo habitual en la escritura simoniana, aparecen diversos índices pronominales -me, él, nos- que apuntan a una multiplicidad de perspectivas y, sobre todo, a una voluntad manifiesta de distanciamiento. A ella se suma una corporalidad que, consciente de su materialidad -“somos nuestro propio cuerpo” (XI, v.20)-, la rehuye para superar su aislamiento y convertirse en el signo de una visión, de una voluntad integradoras entre el espacio exterior e interior -rasgo que coincidiría con la concepción estética renacentista, como puso de manifiesto Bajtin (1987). En estos ejemplos aparecen también claramente identificadas algunas de las estrategias discursivas que, de forma constante, articulan esta escritura. Nos referimos a los mecanismos de extrañamiento que producen efectos de desdoblamiento -“me encontré siendo él, un extraño, posesionado en mí”- y a las estructuras isotópicas y paralelismos que inundan todos los ejemplos. En este caso también es interesante destacar la presencia del adverbio “más”, porque va a aparecer reiteradamente a lo largo de todo el poemario con la función específica de ampliar lo expuesto previamente, de modo que en muchas composiciones encontraremos fórmulas del tipo “más allá”, “no es eso, sino mucho más”, “sino más, mucho más”, etc. y que nos introducirán en la dinámica argumentativa

característica de *Quince fragmentos*. En definitiva, podemos considerar que la corporalidad, en tanto que es una corporalidad consciente, es total en el pensamiento simoniano. Si los ejemplos anteriores nos alejaban de la tradicional perspectiva dualística, en otros poemas encontramos reforzada esa posición hasta el punto de anular todas las barreras que separan al “yo” del “mundo”:

Mundo lejano, me conoces;
estamos otra vez, los dos unidos,
tal para cual: flotamos

[IV; vv.14-16]

Somos el propio mundo en su esencial trasfondo,
en su impalpable música cotidiana: los días que transcurren
los horizontes ciudadanos sobre el pretil del río,
las playas no distantes, que apenas nos prometen
la claridad cruda del año,
la lejanía, y una íntima y soportable desolación.

[XI, vv.60-65]

Estar alto es ser mundo en el nivel que fluye,
en el nivel que pasa,
los cielos y los grises espacios invernales.

[XII, vv.53-55]

La recurrencia del tiempo que fluye, la focalización continua del presente ocupa casi todo el espacio de estos poemas

pero, a pesar de ello, queda algún resquicio por el que se desliza el recuerdo de ese tiempo presente ya pasado e irrecuperable. Si bien este punto de vista es minoritario en *Quince fragmentos*, en las entregas posteriores va a alcanzar una mayor extensión y el sentimiento de la pérdida se va a ir generalizando, precisamente con la recurrencia de poemas elegíacos. Aunque no hemos de olvidar que dentro de la cosmovisión de Simón las elegías son, en realidad, himnos, tal y como nos recuerda aquel verso final de “Días hermosos”, uno de los últimos poemas de *Templo sin dioses*, donde, manteniendo el desdoblamiento característico de toda su lírica, afirma: “todas tus elegías fueron himnos”. En este libro sólo el poema X apunta hacia una sensación imprecisa, a “la carencia de algo que he perdido” (v.16) y que el sujeto del enunciado muestra mediante el recurso a una modalización interrogativa, generando la dinámica de pregunta-respuesta:

¿Qué es eso que se pierde, que se deja olvidado?

[...]

En el camastro duele aún su hueco,
y en las alturas de la noche,
en el ya sin trampas,
en la fidelidad aún rastrera
de nuestro cuerpo,
allí es donde sabemos lo perdido.

[X, v.17 / vv.25-30]

Esta estructura dialógica, sin embargo, no aporta al lector la esperada respuesta. En cambio sí que hace referencia a

elementos que aparecen íntimamente conectados y que se han mencionado en poemas anteriores. Especialmente interesante en este caso es la oscuridad nocturna que favorece la táctica del ensimismamiento dentro del propio cuerpo y, en consecuencia, dentro de la propia conciencia, la cual pertenece necesariamente al fluir del universo. El ahondamiento en la materialidad del cuerpo evidencia otro de los aspectos característicos de esta escritura: el misterio. En el poema inicial del libro leemos de forma concisa: “El cuerpo es el enigma” (v.12). Esta percepción coloca al sujeto ante la radicalidad de la paradoja del silencio, de modo que ante la duda que se plantea sobre “¿qué palabras decir?” (v.20) la respuesta no podía ser más obvia: “nada decir”. La elocuencia del silencio que practica el sujeto abre paso, una vez más, a la realidad de un “contemplador” solo que observa el misterio del mundo y que se hace partícipemente consciente de él. Este personaje que “avanza a solas”, que “pasa y respira únicamente”, que “penetra y se detiene”, camina junto a las sombras que “ahondan un misterio que no existe” y que, por lo tanto, no se puede metaforizar:

un estar ahí de nuevo, en el aire y en el pétalo,
el aroma diverso de presencias abiertas,
algo impalpable, imposible de metaforizar,
pero a lo que asentimos, como a nosotros mismos
-pues *es* nosotros mismos-

[V, vv.17-21]

La identificación del ser con ese algo, con ese misterio, viene remarcada en este caso por el recurso gráfico a la letra cursiva -ya empleado en otras ocasiones. El énfasis gráfico manifiesta hasta qué punto es importante para el sujeto dicha identificación, puesto que nos dirige inevitablemente hacia la doble problematicidad de la conciencia: la del individuo y la del mundo. Ya en el tercer poema del libro aparecía un verso clarificador: “una verdad oscura que siempre, para mí, permanece, es la del ser” (v.23). La dificultad de enfrentarse a la verdad del ser está relacionada, como ya se ha manifestado, con la presencia de la conciencia. Pero esta conciencia no sólo es problemática porque le permite al ser tomar conciencia de sí mismo, sino que también lo es en tanto en cuanto le permite al mundo manifestarse. De esta forma la conciencia adquiere las propiedades reflectantes de uno de los símbolos simonianos más emblemáticos: el charco. Así, como si de un juego de espejos se tratase, los destellos van a iluminar los espacios en sombra, pero sus reflejos nunca llegarán a iluminar por completo y, en consecuencia, nunca podrán resolverse ni el misterio del mundo ni el de la conciencia:

donde las sombras recortadas y nuestra propia sombra,
extáticas, dibujan
la intensión de un problema irresoluble:
la presencia total que existimos,
la materialidad intrascendible,
el pleno infranqueable -no el vacío-,
la diafanidad de una conciencia
que vibra como llama,

que aparece en el mundo, lo delata,
lo ilumina, lo ahonda. Y lo destruye.

[IX, vv.2-10]

En esta iluminación del mundo mediante la conciencia se insiste en otro de los poemas finales del libro donde se pone de manifiesto la capacidad integradora de ésta, puesto que ser hombre, ser vida y ser mundo se hayan interconectados a partir del misterio más enigmático, el de la irradiación de la conciencia:

Porque es alta la vida y es extraña:
surgir al mundo para reflejarlo
y apercibirse de uno mismo, detenerse en lo alto de los días
y decirse: yo mismo

[XIII; vv.7-10]

En este apercibimiento del sujeto tienen un papel lingüístico fundamental las marcas de reflexividad. La aparición constante de verbos y de pronombres reflexivos evidencia -todavía más- la tendencia a la interiorización por la que discurrirá la próxima poesía de Simón, aunque manteniendo siempre una perspectiva distanciada. Sin embargo, no sólo estos indicadores discursivos apuntan en esta dirección. *Quince fragmentos* se caracteriza por la presencia de numerosas secuencias distributivas y copulativas -aunque éstas ya las hemos mencionado en otras ocasiones- que contribuyen a

marcar el ritmo y las estructuras de los poemas que, en muchas ocasiones, son paralelas y reiterativas. Los ejemplos serían innumerables, pero queremos destacar uno de ellos por la repercusión que ha tenido en artículos posteriores de Marzal (1996) o Gallego (2006b):

Contemplador del mundo;
contemplador con algo mucho más allá que el placer,
pues tu mirada no posee esa entidad resbaladiza y delectante
de los que todo lo cifran, empequeñeciéndolo, en sufrir y
gozar.
No, cuando estás sentado ya no gozas ni sufres
[...]
es mucho más que eso, hay en la vida mucho más que el
placer,
es una fiebre sin temperatura.

[XII; vv.39-43 / vv.46-47]

La “fiebre sin temperatura” va más allá del gozo, del dolor o del placer. Es un estado de delirio donde se asiste a la propia existencia en el mundo; donde se vive el sueño de la vida con un fervor que se mantendrá en los poemarios posteriores, hallando en *El jardín* -concretamente en el poema titulado “Fe”- su definición más concisa y sugerente al enunciar el sujeto lírico su propio credo: “creo, con fiebre y con ardor, en nada”. Este fervor de la nada o de la vida -si recordamos la identificación de ambas en el fragmento XIV- convierte al actante lírico en un personaje marcado por la amplitud de su mirada antes que por la

cinética, puesto que él mismo se define como un “contemplador del mundo”. Y con esta actitud contemplativa se sumerge en las aguas de la vida-sueño, otro de los motivos pertenecientes a la tradición que Simón retoma, reformulándolo desde su perspectiva. Una de las máximas expresiones de la tópica española la encontramos en el personaje barroco de Segismundo. Con él se visualiza el paralelismo y el equívoco de la vida como sueño o del mundo como teatro -de ecos goldonianos y senequistas. Pero la identificación de la vida con un sueño también aparece en los *Pensamientos* de Pascal: “¿quién sabe si esa otra mitad de la vida, en la que creemos estar despiertos no es otro sueño un poco diferente del primero?” (1998:74). La formulación hipotética de esta pregunta genera una mayor ambigüedad respecto a los límites que diferencian la vida del sueño, característica rentabilizada por Simón al introducir esta cuestión en los poemas que enmarcan el libro:

El mundo es este vicio solitario
de estar velando siempre en este sueño.
Reales son los pasos;
suaves, sin embargo, sus pisadas.
Concretas son las cosas que he vivido;
transparente y oculta, su reverberación.

[I, vv.6-11]

porque vivir es solo intensidad
son esta carne y estos huesos,
este sorbo de vino que saboreo conscientemente sin celebrar
[nada concreto,

una inmanencia de mí mismo,
una convicción de encontrarnos esencialmente solos en el
[mundo y aceptarlo,
de haber sido un sueño de la luz y el color
y fuego de artificio y explosión que se agota.

[XIV, brindis para 1984, vv.22-27]

Estos versos apuntan dos actitudes plenamente simonianas: la primera, velar el sueño de la vida; la segunda, ser el sueño mismo de la vida. En ambas, la función primordial del sujeto -de la consciencia- es la de vigilar, es decir, la de estar siempre despierto, abierto al misterio de la existencia, al eco de sus pasos. La reverberación del enigma, del sueño de la vida, se extiende por los espacios de las regiones liminares que ocupa el protagonista, quien se decanta hacia la representación de la representación creando en el espacio textual un doble extrañamiento. En este sentido se plantea el fragmento XI, como un juego continuo donde, no casualmente, es mencionado otro autor italiano como Pirandello, maestro en la deconstrucción de mundos de ficción. En la “escena teatral” que se propone aparece un público y un creador omnisciente que pretende manipular a su antojo, situación que también nos acerca a las novelas unamunianas. Pero de esta situación “despertamos” (v.14) para descubrir que las escenas que vivimos eran la propia vida:

Fuimos un día todo eso: fuego reconcentrado
decoración escueta, poesía y verdad,

teatralidad y retórica;
pero fuimos, sobre todo, ambición de lo alto.
Y lo somos ahora, aunque de otra manera.
Lo somos, en el fondo, vagos, reconcentrados.

[XI, vv.54-59]

La identidad -e insistencia- entre “fuimos” y “somos” responde a la “conjunción donde el tiempo y el espacio se comunican las descargas del mundo”, es decir, al sujeto, al “yo mismo” del enunciado que aparece claramente identificado en el fragmento VIII. Esa conjunción espacio-temporal ha sido otro de los elementos caracterizadores de la poética simoniana y seguirá siéndolo en los libros posteriores, contribuyendo ampliamente a la visión unitaria de esta obra. Pero la compacidad se manifiesta aquí también a través del recurso a la “poética de la verticalidad” y la fusión de “lo alto” con “el fondo”. El amplio espectro espacial en el que se mueve el sujeto simoniano permite la identificación de los extremos, de ahí la insistencia en “la cumbre” que mencionará en el poema XIII. Del mismo modo, para esta unidad es fundamental el sentimiento de lo arcano. El sueño del mundo por el que camina lentamente el protagonista de estos versos está impregnado de misterio, de un enigma que se instaura de forma omnipresente porque reside en la conciencia (Cabanilles, 2005). En el caso de *Quince fragmentos* hallamos numerosas alusiones a lo alto, a la cumbre, a ese algo que fluye junto a las sombras o se desliza entre los pasos, pero de todas ellas es especialmente

significativa la que aparece en el fragmento XIII por la cantidad de motivos que acumula:

En lo alto de la vida, de mi vida,
yo detengo mi sombra en este claustro,
yo celebro mi misterio personal,
de la consciencia personal en la ceguera universal,
y me subsumo en las lejanas voces que perforan
la quietud transparente de los tímpanos,
el santuario, el templo del espíritu santo pero sin padre ni
[hijo,
sin ayer ni mañana, pero en lo alto,
en la cumbre de la marea

[XIII; vv.22-30]

La celebración de la vida desde la consciencia, desde su “ceguera universal” es condición *sine qua non* para el “cantar ferviente”, para “el mirar perdido” -del poema V- que busca templos en los que dejarse mecer, como una ballena en medio del océano -según el símil apuntado en la composición XII. La insistencia en los espacios sagrados y deshabitados por los que transita el sujeto es otro de los elementos que unen *Quince fragmentos* a las publicaciones posteriores. En *Extravío*, *Templo sin dioses* y *El jardín* asistiremos a un énfasis todavía mayor en la sacralidad de los espacios (de la conciencia), reiteración que irá también acompañada de la importancia concedida a los “días que transcurren” -fragmento XI-, puesto que ellos son “nuestro tesoro y nuestra sombra”, precisamente “porque no consisten en

nada” -fragmento XII. El viajero de estos versos se interna en la “cumbre del pasmo, carnal y consciente” -fragmento XIII-, impregnado de una vida alta y extraña donde él único templo es él mismo:

Y fascinado y recluso, y ceñido a lo único que comprendo,
[mis latidos,
avanzo por la soledad de los cuartos
templo que soy yo mismo de un espíritu sin padre ni hijo,
ventana por la que el mundo se asoma delicadamente a sí
[mismo.

[XIII; vv.59-62]

III.6.- *EXTRAVÍO* (1991)

“Un andar en las regiones fronterizas y en la frontera del andar”. Con estas palabras definía Blanchot (1996) el extravío. Seguimos caminando junto a un sujeto que se centra en la vivencia de lo propio remarcando la reflexividad del pensamiento y del aperebimiento, pero sin abandonar la conflictividad de lo exterior, del mundo, de la “realidad”. Como apunta Méndez, “la experiencia de lo propio desapropia, termina en insuficiencia” (2005:180), generando así la construcción de un sujeto poético insuficiente, característico de toda la producción de Simón, que se aleja de las propuestas de sujeto autosuficiente características de otras tendencias de la poesía española contemporánea. En este sentido, su reflexión es interesante:

Asimismo, la crítica de la metafísica que realiza la poética de Simón lo enfrenta a poéticas actuales todavía deudoras de un idealismo que busca fijarse en el esencialismo clausurado de lo atemporal [...]. La escritura de Simón es una escritura *esencial* por cuanto ocupa en ella una posición central la cuestión ontológica, pero se trata de la centralidad de una cuestión, de una pregunta, cuyo alcance crítico es capaz de esbozar vías de salida al cerco inmovilista del ser (2005:180).

El pensamiento poético, concreto, se ha convertido en una modalidad alternativa al discurso metafísico, idealista. Las grietas que se han producido en el edificio metafísico han

afectado a sus dos pilares fundamentales: la realidad y el sujeto. Y en esta “región fronteriza” se ha instaurado el discurso poético simoniano, evidenciando la invisibilidad de una realidad que desaparece y de un sujeto que se vuelve sombra sin cuerpo, hueco desposeído que se extraña en la noche o que se convierte en pregunta. Así su poética se hunde tanto en lo real y en el lenguaje que acaba con la literatura como ficción y con la filosofía como teoría de la realidad, insertándose en esa constelación de escrituras que va desde Nietzsche hasta Kafka o de Mallarmé a Borges (Méndez, 2005). Asistimos a una operación de deconstrucción donde las relaciones entre literatura y filosofía se caracterizan por “actuar *dentro* del edificio de la metafísica desplazándolo, demostrando hasta qué punto está afectado y constituido por lo *otro* que se pretendía rechazar para *ser* él mismo” (Asensi, 1995:261). Con estas estrategias filosóficas de desplazamiento no se pretende rehabilitar el término secundario de la oposición ni llegar a una superación de tipo hegeliano, sino superar la oposición jerárquica y/o dialéctica característica de la metafísica. Esta situación se traduce en la búsqueda de “indecibles” desde la perspectiva derridiana. En este sentido ya hemos indicado anteriormente cómo en la “escritura” -indecible que sustituye a la pareja filosofía-literatura- de Simón se recurre sistemáticamente a una estrategia paradójica que él mismo identificaba al hablar sobre la *Meta-física* de Juan Gil-Albert:

El tema y la actitud bordean lo elegíaco e irradian una cierta melancolía, que no se abandona a sí misma. Porque la

sensación básica desde la que se escribe es la de un sentimiento agridulce de la felicidad, despojado de ilusiones y realidades antiguas, ya desaparecidas, y, por ello mismo, completamente desnudo y paradisiaco. Permanece la constancia de una antigua fidelidad a la vida.

Es, al mismo tiempo, una sensación de plenitud y de irrealidad, de cercanía y lejanía, de pesadumbre y de aceptación gozosa.

Lo que se afirma básicamente es la identidad del hombre con el mundo y la perenne fuerza que todo lo rige y lo mantiene en transformación constante. Porque la vida es más. Esta convicción se traduce en un sacudimiento enérgico que impide deslizarse por la fácil pendiente de la nostalgia. Poesía elegiaca que no niega, que no se regodea en el lamento, que incluso se yergue para afirmar la vida (1983a:109).

La actitud contenida que Simón detecta en la obra del Gil-Albert es la misma que se manifiesta en su obra; así como el dinamismo entre una “sensación de plenitud y de irrealidad, de cercanía y lejanía, de pesadumbre y de aceptación gozosa” que siempre se encaminan a la afirmación de la vida. Esta actitud metafórica -en tanto que desplazamiento continuo- se manifiesta en los primeros versos de *Extravío* donde resuena el eco cercano de *Quince fragmentos*. En los primeros versos de la “Elegía I” hallamos una reformulación sincrética de algunos de los versos del poemario anterior. En concreto, es el caso de los vv.7-8 - “Fui lo que soy, he dicho; / y nunca he sido nada”- donde se

perciben los ecos de los fragmentos XI⁷⁶ y XIV⁷⁷. De nuevo, la isotopía semántica con variantes formales tendentes a la síntesis se manifiesta como estrategia discursiva fundamental que confiere unidad a la totalidad de la obra; así como un cierto tono melancólico que nunca “se abandona a sí mismo” y que se mantiene durante las tres elegías -de resonancias hölderlianas o rilkeanas- que componen el primer apartado de este libro. Como hemos indicado en alguna otra ocasión, este tono se aproxima también al vitalismo nietzscheano que destila la escritura simoniana a través de su perspectiva himnica y celebrativa que, por ejemplo, es expresada a lo largo de toda la “Elegía I”:

Nunca he brindado por la vida; soy la vida;
por lo tanto, la vivo plenamente.

[“Elegía I”, vv.116-117]

La conocí y la fui tan plenamente
que no he necesitado celebrarla.
Por haberla perdido y malogrado,
por eso fui la vida sin saberlo.

[“Elegía I”, vv.123-126]

Ya en el “brindis para 1984” del libro anterior se dibujaba la posición elegida por el protagonista poemático: “este sorbo de vino que saboreo conscientemente sin celebrar nada concreto” (v.22). Y en ella insiste en este poema inicial de

⁷⁶ Vid. pág. 359.

⁷⁷ Vid. pág. 347.

Extravío al establecer que “quien celebra los días / no los celebra” (vv.107-108). De esta manera, la celebración simoniana no se sitúa en la línea de la ostentación pública o externa, sino que se manifiesta de forma íntima y reverencial en el recinto más sagrado que se conoce: uno mismo. El “templo del cuerpo” que se muestra con su radical desnudez en los últimos poemas del libro dará paso al santuario deshabitado que después serán *Templo sin dioses* y *El jardín*. Los “Dos discursos” finales recuperan el tono narrativo de *Quince fragmentos*, libro muy presente dentro de *Extravío* puesto que se han introducido y reelaborado algunos de sus poemas. Es precisamente el caso del último poema, “Un día oculto”, correspondiente al fragmento XIII. Esta situación pone de manifiesto, una vez más, la compacidad del universo de Simón, sobre todo si tenemos en cuenta que estas dos publicaciones distan bastante en el tiempo. La distancia temporal que las separa no afecta a la unidad de su pensamiento y, en esta ocasión concretamente, remarca la intención celebrativa y el tono hímnico que sustenta toda la producción simoniana, si bien a veces no se percibe como música clara, sino como “un ruido sordo por lo bajo”:

Celebro yo mi vida, estas mañanas rituales
en que, con una transparencia inexpressiva,
me considero como lo que soy, una capital biológico -ya no
[desbordante-
un repleto de sensaciones, una única sensación: yo mismo.

[“Celebración”, vv.1-4]

Este “capital biológico ya no desbordante” o “yo mismo” apunta a un reforzamiento de la mismidad donde se asume la principal contradicción de la poesía de Simón según Méndez: “el desbordamiento del Yo se hace posible desde su abordaje constante, la experiencia aniquilante de lo uno/lo mismo se hace posible sólo como una forma (aunque negativa) de instauración de la mismidad” (2005:179). De este modo, la presencia recurrente de lo mismo remite a lo otro, abriendo el espacio a la alteridad y reafirmando, en consecuencia, el principio de identidad. Así en la “Elegía I” se nos advierte que:

La vida no es la vida,
el mundo no es el mundo.

[“Elegía I”, vv.32-33]

Esta vida que no es vida, este mundo que no es mundo, recuerdan a ese ser que no es nada con el que se inauguraba el primer poema de *Extravío*. La perspectiva negativa que plantea el sujeto sólo puede ser superada si el mundo se contempla “con enfoque distinto” -según apunta el sujeto lírico en la “Elegía II”- porque:

Sólo es cierto el latido que persiste
tras toda negación,
la mirada sombría y el silencio.

[“Elegía II”, III, vv.5-7]

El pulso enigmático del mundo se coloca siempre más adentro, oculto tras las sombras que velan y los silencios que callan el sueño de la carne. En la vigilia -o el sueño- de la vida el cada vez se hace más permanente y más profundo. En distintos fragmentos de la “Elegía I” se afirma que “la verdad es la carne” y que “la carne es el silencio”. Si aplicásemos las leyes de la lógica, podríamos llegar a un silogismo profundamente simoniano como “la verdad es el silencio” y que, a pesar de haber sido creado mediante unas reglas deductivas, recoge el espíritu de los diarios donde Simón afirmaba que el silencio -por contraposición a la música- era “la verdad entera” (1998:35). Los ecos simonianos de esta formulación se perciben en otros versos que componen la misma elegía:

Se me fueron los días sin saberlo.
Quien ama el mundo calla, porque teme;

[“Elegía I”, vv.167-168]

Se me fueron los días sin saberlo,
se me pasó la suerte,
amé y callé, y en vivo
el amor que no dije, dulce carne
tras la quietud silente de los muros.

[“Elegía I”, vv.171-175]

La reiteración del verso inicial es significativa, sobre todo si tenemos en cuenta que posteriormente se insiste en la idea argumentando que “el mundo transcurre sin saberlo”. Esta

especie de ignorancia o de “ceguera universal” recuerda a la imagen de la ballena que se proponía en *Quince fragmentos*. Un saber limitado -y, en este sentido, ignorante- va a redundar en la constatación de que la realidad es uno mismo y que, como tal, lo único que entiende es la circunscripción a sus latidos -como rezaba un verso del fragmento XII del mismo libro-, o su ser esencialmente “yo mismo” -como se apunta en los versos anteriores de “Celebración”. La conexión entre la mismidad y la alteridad parece lejana, sin embargo no es más que un velo transparente, un “ingenuo mecanismo”:

No existe mundo alguno
detrás del mundo;
la verdad transparece;
por eso nos resulta incomprensible;
el sueño es el ensueño que nada significa.

[“Elegía II”, I, vv.29-34]

La evidencia del mundo es tan clara que se escapa, como ya se indicó en los versos de *Erosión* con el símil donde se identificaba la vida con el mecanismo de “un caballo de cartón abierto”⁷⁸. La reformulación de esta idea en uno de los últimos poemarios de Simón da cuenta nuevamente de la imbricación de su escritura. Y a ello contribuye también reiteración del término “sueño”, presentando en este caso una asociación novedosa al vocablo “ensueño” que permite, a su vez, el recurso al juego paradójico. Si en poemas anteriores se ha abogado por la

⁷⁸ Vid. pág. 307.

identificación del sueño con la vida, ahora el paralelismo se establece con el “ensueño”, es decir, con la ilusión. Y entonces se regresa al ámbito de la fantasía, de la imaginación, para mostrar que ese juego de reflejos es engañoso porque, como apuntó Bachelard: “Soñar difícilmente concuerda con ver: quien sueña con demasiada libertad pierde la mirada, quien dibuja demasiado bien lo que ve pierde los sueños de la profundidad” (1997:189). Su concepción de la poesía como “metafísica instantánea” (1997:226) donde coinciden el instante poético y el instante metafísico es aplicable a la lírica de Simón, teniendo en cuenta que, en este caso, el “drama cósmico” del hombre está relacionado con su necesidad de “soñarse como amo y señor” si “desea probar el fruto enorme que es un universo” (1997:73). En la región liminar creada entre el ver y el soñar, es decir, entre lo real y lo ficticio se instaura el sujeto lírico no para separarlos, sino para proponerse como un posible punto de encuentro. Simón apuesta por la continuidad de los espacios borrando las delimitaciones precisas de las “regiones fronterizas”, para así poder perderse en su propio extravío. Es aquí, en este espacio múltiple y singular donde radica otro de los aspectos originales de su construcción poética. De este modo el sueño también vive, “es, en definitiva”, porque forma parte del sujeto ¿O el sujeto vive y es porque forma parte del sueño, de la fantasía, de la ilusión de la vida? Mundo de la realidad y/o mundo ficticio son la firme constatación de una soledad cósmica e inexplicable a la que el yo poético apunta de forma concisa -mediante una breve construcción copulativa- en los primeros versos de la “Elegía II”:

El mundo de los sueños
es nuestro mundo propio.
Su lógica responde al sufrimiento.
Sus razones truncadas
son las eternas súplicas
sin esperanza de respuesta.

[“Elegía II”, I, vv.1-6]

Esta idea del desconocimiento ya había sido mencionada en la “Elegía I” con dos versos de magistral factura: “Sabiduría clara: inexistencia / de una respuesta concluyente”. Como escribe Cabanilles: “Continua el enigma que instaura la conciencia, pero ha variado el modo en que se vive. Reaparece el fervor por la belleza y aparece el fervor por la nada. Una constante que llegará hasta *El jardín*” (2000:30). Y a este ardor se suma la constatación extensa y transparente de la vida -de la “obviedad de la vida”-donde el binomio todo-nada es símbolo de la unidad de una conciencia que cada vez se muestra más desnuda y que insiste en la acción de desvelar el mundo, quitándole sistemáticamente los velos que lo ocultan. Esta pareja de significantes se asocia de forma tan sólida en la lírica simoniana que podrían responder a la necesidad de crear un “indecible”. Más allá de la fusión de orden lingüístico, el juego que se crea entre estas dos voces da lugar, esencialmente, a la manifestación de la obviedad:

Lo que aparece es todo;
lo que se oculta, nada;

la obviedad, el secreto de la vida.

[“Elegía III”, II, vv.6-8]

Nada es nada.

Y nada pretendemos sino lo imprescindible,
la única certeza, estar ahí
indefinidos y perplejos

[“En la lluvia”, vv.13-16]

La vida no es la vida, es el perfume
de un arcano evidente
cuya obviedad escapa a todo misterio.

[“Porque nada trasciende”, vv.9-11]

La obviedad de la vida, ese “sentido solemne del sinsentido”, ese todo y esa nada, más que en exaltación se han convertido ahora en interrogación y, más que en interrogación, en constatación. Recordando a las figuras que poblaban los poemas de *Pedregal* -hombres, sombras, piedras, cañas-, el protagonista de *Extravío* se convierte en un trasunto de aquellas al manifestarse como “bulto” que insiste en su existencia sola, en su sombra, en su respiración. Así se estructura circularmente la “Elegía III” donde los versos iniciales del fragmento I y los finales del fragmento II crean un *continuum* sin fin:

No hay otro oficio que saberse
bultos inexplicables,
pisar la tierra y aspirar el viento.

Estar aquí es el arduo
trabajo de sentirlo,
otear el sin fin del horizonte.

[“Elegía III”, I, vv.1-6]

Hoy, otra vez -aquí,
ni siquiera esperando, atentos sólo
a nada, al vago cielo
surcado por estelas invernales-,
esta respiración acompasada,
latido de los mundos, es la cumbre.

[“Elegía III”, II, vv.36-43]

La respiración es un *topos*, como apunta Moreno (2004:143). En estos dos fragmentos hay importantes referencias a este movimiento hasta el punto de ser identificado con “la cumbre”, es decir, con “lo alto”. La respiración se convierte así en un lugar más dentro de la poética de la verticalidad simoniana aunque se trata de “un lugar que prescinde tanto de un espacio circunstancial o sobrevenido como de un pensamiento” (2004:144) porque, según Moreno:

Es un lugar porque el ser que respira tan sólo *está*, sin conceptos ni razones: respira, y ese acto “ya es saber”, como se dice en “Mientras el aire es nuestro”. Hay plenitud, pero una plenitud sobre el vacío: sin un discurso existencial ni un “sistema”. Pero también hay una gran autoconciencia, al hacer de la respiración, que es un acto reflejo, un asunto

poético. En todo caso ese flujo y reflujo es la vida, una armonía sin ciencia ni doctrina (2004:144-145).

Por lo tanto, el movimiento -o lugar- de la respiración es una evidencia más de la conciencia que surca y ensambla la escritura de Simón, convirtiéndose su flujo continuo en otro más de los símbolos de la vida. Esta radicalización de la experiencia va a ser otro de los rasgos que va a configurar el universo simoniano de los próximos libros. Una búsqueda de la esencialidad que se va a reflejar lingüísticamente en un adelgazamiento discursivo del que ya hallamos algunas muestras significativas en *Extravío*, que conectan el lenguaje cada vez más esencial a la propuesta hermética de Ungaretti y Montale (Pozo, 2005). Es el caso del breve fragmento IV perteneciente al poema “Casa vacía”:

La luz
del muro
del cuarto.
Y el silencio.
Y la beatitud inexpresiva
del misterio.

Este misterio del sol en el muro o del silencio no pertenece únicamente a las casas vacías. También los espacios exteriores son espacios abiertos al enigma, especialmente aquellos que manifiestan su condición de frontera ilimitada. Es el caso espacial de los arcos, recurrentes en el paisaje de

Extravío y cuya condición liminar los aproxima a esos lugares de tránsito -ventanas, puertas- que han poblado los versos de Simón. Así una ventana abierta en grueso muro podría deparar un jardín; una puerta cerrada instaurar de nuevo el antiguo problema; un arco dividir el mundo en dos, insistir y callar. La mirada contemplativa característica del sujeto simoniano se pone ampliamente de manifiesto en uno de los poemas más emblemáticos de este libro: “Arco romano”. Esta mirada que va adentro y afuera, rompiendo los moldes rígidos del (espacio del) texto, permite que el poema cumpla su función ontológica, según Cabanilles, puesto que se convierte en “experiencia del ser y reflexión sobre el ser” (2000:30). Este arco, “testimonio de un tiempo”, figura emblemática del misterio y de la belleza pasa a ser uno de los símbolos de la insignificancia cósmica y de la voluntad y el deseo de permanencia. El vacío luminoso que lo conforma es límite, pero también es libertad; es ambivalente y dúplice como la mirada antigua de Jano; abre y cierra yendo más allá de las coordenadas lógicamente establecidas. Su hueco es un hueco azul “que supera la ciencia de los dioses”. Así, en el espacio liminar del desconcierto, se sitúa este “sujeto pasional” (Abril, 1995), este sujeto del misterio que no concluye y que, como el arco, permanece abierto al “hermetismo de la interrogación que no se extingue”. La luz que atraviesa el arco o que ilumina la noche atrae hasta nosotros las resonancias de los versos de Ungaretti. Como en aquellos poemas lejanos de 1914, aquí la inmensidad inunda todos los espacios. Sin embargo en los recintos simonianos se escucha también el eco de la música, aunque vibra más si cabe el silencio -su música preferida. Así

pues, música y/o silencio ponen los acordes a una vida (escritura) que se construye armoniosamente mediante la vibración de sus notas:

Esta música, ahora,
te certifica que la vida
fue siempre un poco menos
de lo que pudo,
pero que luego es mucho más
de lo que parecía.

[“Antiguo disco”, vv.13-18]

En las reflexiones de Simón en torno a la escritura de Gil-Albert recogidas en la cita inicial de este apartado leíamos que la “la vida es más”,⁷⁹. La misma idea la vemos reformulada en este poema perteneciente, precisamente, a la sección “Al correr del tiempo”, expresión acuñada por el mismo Simón para agrupar algunos de los pensamientos del *Breviarum vitae gilalbertiano*⁸⁰. Así la vida: lo que es, lo que fue, un lugar vacío, un extravío, un “duro lecho”, como leemos en “Despedida”, acercándonos al mismo tiempo a los versos con los que se clausuraba *Pedregal* y que remarcan de nuevo la consistencia del universo simoniano. Pero las conexiones no se tejen únicamente con los volúmenes anteriores, sino también con los posteriores. Así en “Arrabal de un puerto” el sujeto afirma que “es lo mismo de siempre / pero más lejos”, adelantando la idea

⁷⁹ Vid. pág. 365.

⁸⁰ Vid. pág. 237.

de “Hoy”, uno de los poemas más breves y esenciales de *El jardín*. De la misma manera, la esencialidad del poema “Casa vacía” retoma el espacio fundamental de la casa, de los espacios interiores que poblarán ampliamente los versos de *Templo sin dioses* porque, como dejó escrito Juan Ramón: “nuestras casas saben bien lo que somos” (1986:141).

III.7.- TEMPLO SIN DIOSES (1996)

Las elegías iniciales con las que se abre la penúltima entrega de Simón son uno de los aspectos que conectan formalmente este libro al anterior. *Extravío* también se iniciaba con tres extensos cantos elegíacos en los cuales se celebraba, por encima de todo, la vida: la inconsciencia de la carne, el instante y el arco, el mundo real de los sueños, la fuga del tiempo, la obviedad de lo incomprensible, el horizonte y la fiebre, el enfoque lejano y distinto, el paso que se interna hacia dentro, la sombra que ahínca el misterio, la respiración acompasada, la cumbre. Todos estos motivos recorren nuevamente los poemas de *Templos sin dioses*, de modo que la reiteración temática y formal sigue siendo uno de los pilares constructivos fundamentales del universo simoniano. La elegía primera se enlaza también con *Extravío* a través de la reaparición de un motivo muy concreto: la rememoración del tiempo imposible que se hunde en los límites inexistentes de una fotografía. Así el “misterio inaccesible” que se planteaba en “Una experiencia extraña” o en “Lavanderas de Villena” vuelve para mostrar la inutilidad de todo intento por “encerrar la vida” y por “poner linde al tiempo”. Ni el marco de la fotografía ni las paredes de una casa pueden ser muros de contención de una vida que se derrama, que inunda con su fuerza inconsciente estancias vacías, que colma de ecos el estruendo musical del silencio; de una vida que es, en definitiva, incontrolada porque “nunca logrará detenerse”.

La escritura de los poemarios anteriores ha puesto de manifiesto la importancia del motivo cuerpo-casa dentro del universo lírico de Simón. Esta representación se amplía ulteriormente en el presente poemario al convertirlo en símbolo de una espiritualidad más íntima y profunda, concentrada en un recinto sagrado, el templo. La sacralización de los espacios es una constante en la poética de Simón y afecta, por igual, a toda la topología -entendida en sentido etimológico- que podamos encontrar en sus versos. Desvanes, habitaciones vacías, jardines, casas deshabitadas, casas de pueblo o de ciudad, playas, campos o montes son espacios abiertos -y cerrados- al misterio, a lo sagrado, es decir, a “lo absoluto del silencio, la inmensidad de los espacios del silencio” (Bachelard, 2000:75). El silencio, ese “estruendo musical” -como es definido en la “Elegía II”- que desata su melodía en la oscuridad de los templos, trae los ecos de la poesía mística española, especialmente del “Cántico espiritual” de san Juan y de su “música callada”, de su “soledad sonora”. Las referencias a san Juan se mantienen en poemas posteriores y, de forma muy explícita, se manifestarán también en *El jardín*. Así el silencio abisma y colma todos los espacios, todos los recintos sagrados abandonados por los dioses porque, aunque sea la “frontera” -como también se afirma en la “Elegía II”-, limita y libera al sujeto que en ellos se (con)forma. Así la cita de Bachelard acerca de un texto de Henri Bosco podría haber pasado por uno de los fragmentos de prosa simoniana:

Nada sugiere, como el silencio, el sentimiento de los espacios ilimitados. Yo entraba en esos espacios. Los ruidos

colorean la extensión y le dan una especie de cuerpo sonoro. Su ausencia la deja toda pura y es la sensación de lo vasto, de lo profundo, de lo ilimitado, que se apodera de nosotros en el silencio (2000:75).

El universo de la “intimidad” recreado en las dos primeras elegías sugiere la presencia de un silencio ligado al mutismo del desconocimiento porque, retomando algunos versos de esta entrega, “nadie orienta el mecanismo / del suceder vertiginoso” y “todo es afán sin rumbo”. En este extravío donde el sujeto se pierde voluntariamente por un camino “de revueltas y silencios” la idea del sueño de la vida -planteada de forma reiterada en *Extravío*- lo asalta, una vez más, evidenciando el “engaño” del mundo y proclamando su única verdad, la de las apariencias -como afirma en el poema titulado “Conocimiento”:

¿Qué ha sido sino un sueño
mi vida,
cuando camino a paso lento?

[“Elegía”, I, vv.55-57]

que nadie orienta el mecanismo
del suceder vertiginoso
ni responde del sueño alucinante

[“Elegía”, I, vv.69-71]

sigue rodando el hombre,
que vive la tangible pesadilla
del engaño perenne.

[“Elegía”, II, vv.8-10]

Esta aproximación a la vida entendida como engaño o como sueño asombroso -que remite al gesto tan simoniano del estupor- no erradica de sus versos el deseo de vivir el ensueño permanente, de experimentar la “integración suma” -según matiza en el v.42 de la “Elegía I”. La voluntad integradora de todo y nada manifestada en el primer poema de *Templo sin dioses* va a marcar la escritura de estos poemas y se va a mantener como un punto de referencia fijo. Tanto es así que no podemos olvidar la proposición de intenciones que aparece en el primer poema cuando el protagonista desea “en lo profundo / un sueño refinado, / clarividente” y cómo este deseo se enlaza magistralmente con el breve poema final “Vivir también mi sueño”, donde la inmersión del sueño individual en el sueño del mundo no es más que la constatación de la totalidad del mundo, de la continuidad de los sueños y de la escritura. En este universo donde la única frontera es el silencio resuena, como en toda la obra anterior, el eco del misterio, de un “enigma no resuelto” que empuja al sujeto a adentrarse en la oscuridad de los templos, a buscar más adentro, alentando el deseo de búsqueda, interiorización y ensimismamiento que se intuía ya en sus versos más tempranos como motor privilegiado de su acuidad perceptiva. El sentido odológico de la escritura simoniana, que ahora se concentra en los espacios interiores -sin

perder por ello su conexión con lo exterior-, insiste también en la percepción del arcano mediante la repetición isotópica de “un no se sabe qué” que, distribuida a lo largo de diversos poemas del libro, apuntala la incertidumbre del sujeto simoniano acercándolo a la inefabilidad de la tradición mística que, de nuevo, exhala el perfume de Juan de Yepes y de su “Cántico espiritual”:

Pero existe la carne. En ella palpo
las verdades que cuentan:
profundos incentivos del perfume,
honda convocatoria
de la oscuridad primitiva
que no se sabe qué pretende.

[“Elegía”, II, vv.34-39]

Hay un temblor profundo,
sensual, trascendente, doloroso,
sutil y refinado,
que no se sabe a qué se debe.

[“Qué tiene este silencio”, vv.9-12]

Y de nuevo la carne, la verdad de la “carne existiendo” anunciada en las páginas de *Siciliana*⁸¹, o la verdad de “la carne abierta a todo” que se retoma años después en la prosa de *En nombre de nada*⁸². La presencia de la carne es otro de los motivos que vertebran toda su escritura, convirtiéndose en signo

⁸¹ Vid. pág. 226.

⁸² Vid. pág. 260.

inequívoco de un deseo, de una voluntad constante de comunión con el mundo; en símbolo de esa “oración permanente” con la que identifica su vida en el último de sus diarios. Así pues, la carne temblorosa se alza como un templo vacío abierto a todo lo que de “profundo, sensual, trascendente, doloroso, sutil y refinado” tiene la existencia. Si bien los últimos poemarios se caracterizan por una expresión más condensada, el mecanismo de amplificación empleado en este caso recuerda a las extensas series de adjetivos de los primeros poemarios -otra evidencia más de la compacidad de su estilo. Sin embargo, la presencia de la reiteración no afecta sólo a la estructura adjetival, sino que como mecanismo de cohesión textual se aplica también al motivo de la duda trascendente -sobre la que se ironizó en *Precisión de una sombra*⁸³. El caso más emblemático es el del poema titulado “Algo”, donde la repetición anafórica de la locución adverbial “tal vez” introduce la presencia de ese “algo” desconocido y que lingüísticamente se va a reforzar a lo largo del poemario mediante el recurso al artículo “lo” y a los pronombres demostrativos con valor neutro:

Tal vez haya en la cumbre,
o en el abismo, algo,
pero inimaginable.
Tal vez la fiebre que persiste
esté orientada a algo.
Pero algo que no es nada, que no es nadie.

[“Algo”]

⁸³ Vid. pág. 337.

La presencia de ese “algo” es común a la cumbre y al abismo, es decir, a los dos puntos extremos que se identifican como reflejos perfectos dentro de su poética de la verticalidad. Por lo tanto, es otro de los motivos que refuerza la cosmovisión simoniana. Esta opción estilística intensifica desde el punto de vista semántico la presencia de lo innombrable, de lo indecible, de la paradoja del lenguaje mismo. De este modo, lo inexpresable -pero no por ello no percibido- va a ocupar un lugar destacado en la última producción simoniana -aunque será *El jardín*, como veremos posteriormente, el caso más destacado. La profundización en ese “algo”, por ejemplo en el poema “En el azar remoto”, marca la transición entre el tercer y el cuarto apartado del libro conectándolos temática y formalmente:

¿Es que hay algo más hondo que la vida?

Más hondo que la vida, sí, más hondo.

[“En el azar remoto”, vv.5-6]

Sí, ¿qué palabras

te despiertan en medio de la noche [...]

amor, justicia, afirmación suprema...

tal vez algo más alto?

[“En la madrugada”]

Una vez más la formulación similar, en este caso lograda mediante oraciones interrogativas y adverbios afirmativos, refuerza la conexión inevitable entre lo hondo y lo alto, entre la

cumbre y el abismo; remite, en suma, a la realidad enigmática del mundo y de la conciencia que él se instaura. El camino de lo incierto practicado desde su escritura más temprana se va adentrando en un espacio donde el silencio y lo vivido -o lo por vivir- perfilan las densidades de un mundo cada vez más esencial. La integración de la muerte y la vida esbozada en “El reloj de pie”; de la afirmación y la negación subsumidas a su vez en la contemplación que lo sabe todo, que no es nada, como se plantea en “Conocimiento”; del silencio y de la música en ese canto solitario que es el enigma eterno de la vida, según los versos de “La voz distante”; todas ellas son “integraciones sumas” que evidencian el fluir de la existencia en el que se encuentra sumergido el yo lírico -recordando así la antigua doctrina de Heráclito. Pero esta fluencia, que ciertamente podríamos calificar de infinita, está sesgada por la mirada de un sujeto que, en primer lugar, contempla; que en segundo lugar, sabe que contempla. Esta realidad singular lo convierte en “animal antiguo y extraño”, en el más extraño precisamente por ser “el único consciente”. Y de nuevo la conciencia de la conciencia que instaura el problema de la existencia y que evidencia su carácter efímero. La sabiduría y la práctica de lo efímero son algunas de las claves fundamentales que otorgan sentido y límite a la existencia “mortal de necesidad”, según Gabilondo (2004), puesto que de la aceptación de estas brota el efecto de lo denso. La densidad vital es la que el sujeto simoniano ha evidenciado a lo largo de toda su trayectoria poética, de ahí que la continuidad de la respiración como motivo que apunta la aparición del hombre en escena, es decir, de su ser

y, en consecuencia, de su consciencia, también se tematice en *Templo sin dioses*, aunque ya había sido tratado ampliamente en *Precisión de una sombra* o en *Extravío* -hecho que además contribuye a reforzar la compacidad ya señalada. Algunos de sus ejemplos más significativos son estos dos breves poemas en los que también se percibe el recurso a los mecanismos isotópicos, al paralelismo y al polisíndeton, figuras habituales en la retórica de Simón:

Tú sí que eres problema,
tú, que vienes aquí como una sombra,
te acercas a la mesa
y permaneces quieto, respirando.

[“Problema”]

Qué luz hay esta tarde,
qué luz. Y qué silencio,
qué claridad tranquila.
Y quien entra en la alcoba qué despacio,
qué suave se desplaza
y qué inmóvil se queda respirando.

[“Qué luz hay en el cuarto”]

La insistencia en la poetización de un movimiento reflejo tan esencial como la respiración señala la “gran autoconciencia”⁸⁴ que manifiesta el protagonista poemático, además de ser un elemento de cohesión de toda su propuesta

⁸⁴ Vid. pág. 374.

poética ligado a la presencia de la cotidianidad que, ya en *Pedregal*, configura la mirada desde el paisaje y que en *Estupor final* amplía al ámbito de la conciencia. De este modo, la cotidianidad de la existencia es la que le confiere intensidad, densidad y sentido cumplido a la vida consciente (Gabilondo, 2004); lo que en los poemas de Simón encontramos formulado como el fervor, la fiebre o la cumbre de la vida. Esta reflexión propiciada por la conciencia del saberse vida efímera era la que llevaba a Séneca a preguntarse, al final de cada día, si había vivido. Esta misma actitud interrogativa es la que profesa el sujeto simoniano al considerar, como apuntaba en *Extravío*, que la celebración de la vida es la vida misma y que ahora, en *Templo sin dioses*, retoma nuevamente; aunque de forma más desnuda si cabe porque, como enuncia en el verso último de “Día nublado”, es “conciencia, más que nunca”. Las composiciones del apartado final del libro exponen de forma sistemática la idea de la vida vivida inconscientemente, “lejos, desde siempre”. La perspectiva de la lejanía favorece el distanciamiento con el que el sujeto de la enunciación aborda la escritura, presentando desde los primeros poemarios a un personaje desdoblado que ahonda en una vida otra, vida que no es más que reflejo o espejismo pero que muestra la alteridad en donde se construye su propia identidad. En este juego de refracciones es necesario detener durante la eternidad de un instante la mirada para contemplar en qué punto del espacio infinito uno y otro se miran. La ambivalencia o duplicidad de la perspectiva de la que ha hecho gala el sujeto lírico a lo largo de toda su producción siguen orientando su poética:

Ahora te recuerdo.
Y es hondo este recuerdo, aunque es inútil.
Tu vida aquella es lo que fuimos,

[“Adiós a quien fui, vv.1-3]

Lo que viviste era la belleza,
la pródiga belleza de los días.

[“Días hermosos”, vv.7-8]

El tono elegíaco que se desprende de estos versos responde a una intencionada ruptura de la temporalidad. El uso de un adverbio deíctico como “ahora” modaliza el discurso desde el presente provocando un fuerte contraste con la presencia de formas verbales de pasado, especialmente con las formas del pretérito indefinido que agudizan la sensación de fractura dentro del *continuum* temporal. Esta confrontación se aborda de forma emblemática en el poema titulado “Ahora lo has sabido”, una de las últimas composiciones del poemario donde el saberse “capital biológico” -como se definía en *Extravío*- implica la aparición de una conciencia clara y lúcida de lo efímero y, en consecuencia, del paso inevitable del tiempo de la vida:

Ahora lo has sabido,
cuando el tiempo se cumple:
lo que viviste no fue un juego,

la intrascendencia de los días.
Lo que viviste fue... la vida.
Era la vida y no te dabas cuenta.
Ahora lo comprendes.
Ahora, cada día
que pasó, bien lo sabes, ya no torna,
y lo que fue ya vale diferente.
Pero ya es tarde.

Sin embargo, como ya manifestamos, el tono pesimista de estos versos debe mirarse desde la perspectiva de un vitalismo incansable que impregna toda su escritura y que permite ese “diálogo cercano” de sus textos con los de Gil-Albert (Falcó, 2006a). Así el último verso del poema “Días hermosos” evidencia la dirección propuesta de la mirada, de la conciencia y la escritura de un poeta que, en esencia, se proclama himnico al considerar, mediante ese oxímoron ya habitual en su retórica, que “todas tus elegías fueron himnos”. El deseo celebrativo que impregna toda la escritura de Simón le imprime una pátina de canto abierto al misterio que se manifiesta en continuas ocasiones pero que, sin embargo, se refleja excepcionalmente en el poema “Algo secreto”, dedicado a Chopin, donde confluyen distintos escenarios asociados a una red simbólica (Cabanilles, 2000) y donde se pone de manifiesto la compacidad del universo simoniano al estar estos versos tan próximos a los que aparecían en la “Elegía II” de *Extravío*. La similitud es síntoma del sólido tejido sobre el que se fundamenta el texto-mundo de Simón:

Acaso una ventana
abierta en grueso muro
te depare un jardín,
en el hondo silencio de la tarde.

[“Elegía II”, III, vv.38-41]

Hay en tu vida algo secreto;
es una noche en una casa,
los balcones abiertos al jardín.

[“Algo secreto”, vv.1-3]

Se trate de “la ventana” de *Extravío* o “el balcón” de *Templos sin dioses* en ambos casos nos hallamos ante espacios liminares; ante puntos de confluencia que abren y cierran, que integran la vida y la muerte, que interrelacionan los espacios interiores con los exteriores. Entre la casa y el jardín el sujeto se sitúa en ese espacio liminar que divide el mundo en dos, como el arco, que lo limita y libera en este caso mediante una “melodía muy antigua / tan antigua que no ha enmudecido”. La música, la más excelsa de todas las artes -según la doctrina de Schopenhauer- permite la integración del sujeto en la totalidad de un mundo que siempre fluye, que siempre suena; y la asociación del sujeto -de la palabra poética- con un pájaro cantor remite a otra de las constantes de la tradición lírica española, especialmente en los versos de San Juan de la Cruz. De este modo el “canto solitario” bajo la luz lunar recuerda los acordes de una melodía eterna donde resulta imposible aislar la vida de

la muerte y donde, como apunta Cabanilles, “el protagonista poemático, situado ya en ese balcón que da al jardín, deja constancia de la vida en el arte, representado por la “terrible belleza de las notas de un piano” (2000:34). Así encontraremos al protagonista de estos versos en el siguiente y último poemario: asomado al jardín.

III.8.- *EL JARDÍN (1997)*

“La imagen del jardín como configuración del último deseo inextinguible: ser. Apaciblemente. Silenciosamente”. Con estas palabras el mismo Simón definía, en 1983, dentro de la sección “Actitudes y formas”, la reaparición de la imagen del jardín en la obra de Gil-Albert. Sus palabras, una vez más, son clarividentes. Así, después de un largo caminar acompañado por el continuo detenerse de la sombra y de la respiración en los sugerentes espacios vacíos, asistimos a un íntimo proceso de recogimiento y condensación que se explicita en la simbología del jardín; de un jardín, el simoniano, ambivalente por definición, como toda su obra. En sus diarios encontramos numerosas referencias a este jardín de la vida y de la muerte, pero quizá sea uno de los fragmentos de *Perros ahorcados* donde la expresión sintética amalgama de forma densa la vertiente elegíaca con la futura, aunando el tiempo clausurado, agotado de la existencia con el tiempo y el espacio de la vida ulterior:

Nadie es el que no ha ambicionado un currículo, ni social ni profesional; es quien ha vivido la vida profunda, que no es posible si no se camina en silencio, en secreto y al margen, pero en la cumbre. Ser nadie es acudir a la cita del aire que acaricia los cuerpos, el tuyo y el de quien te vivifica. Ser nadie es abrir la puerta de la casa silenciosa y antigua, que tiene un huerto interior en el que amarillean al sol los frutales; del huerto reservado y antiguo; del jardín cerrado y eterno (1997a:46).

Como indica Cabanilles (2000), este fragmento se caracteriza por no presentar ninguna transición entre el huerto de la infancia y el jardín de la muerte, confiriendo un carácter particular a la perspectiva simoniana dentro de una tradición, la del *locus amoenus*, tan fértil en nuestra tradición literaria. El jardín ha sido el espacio aislado, cerrado y recluso, privilegiado para “gozar al amor o para lograr el ideal de vida contemplativa”. Y precisamente esta exaltación del placer de la contemplación es la que se había promulgado, casi como un credo, en los versos del “Autorretrato” publicado un año antes de la aparición de *El jardín*, donde la constatación del placer consciente, del “saber que vivo”, aparece ligado irremediabilmente a aquellos paseos durante las horas solitarias, soleadas y silenciosas de la tarde; de aquellas tardes lejanas de los años cincuenta cuando rozaba con las manos los “muros leprosos” del abandonado jardín botánico, lugar emblemático para “la soledad, el lugar para el secreto” (Catalán, 2003:265). Un secreto, el de los jardines, que no es otro que el de la vida, que remite al misterio de la existencia y de la conciencia, punto crucial de toda la lírica de Simón. La relación entre el misterio y lo sagrado la apunta de forma interesante Defez al considerar que:

Se trata de aquellos paisajes en que de una manera casi azoriniana César Simón encuentra el misterio en la desolación del secano, en el silencio de las casas viejas de los pueblos, en la lluvia que cae como un fenómeno antiguo, en el narcótico enigma de su gato o en la alegría de los perros abandonados que él mimo alimenta. Diríase que lo

misterioso del mundo está en la realidad a la vista, que es como un brillo y, por ello, ni está oculto, ni cabe exiliarse del mundo para encontrarlo. Dicho de otra manera: es dentro del mundo, dentro de lo existente, incluyendo nuestra propia conciencia, donde vive el misterio, al igual que es desde dentro del lenguaje y del pensamiento como debemos llegar a lo impensable, lo inimaginable y lo indecible (2002:70-71).

Por tanto, más allá de las dificultades lingüísticas para expresarlo, el misterio del problema de la existencia y la necesidad de encontrar “algo” que le dé sentido se resuelven en el cumplimiento mismo de la vida, como se ha celebrado concreta y reiteradamente en las elegías, puesto que “más allá de lo fácil, es decir, de lo que podemos pensar, imaginar y decir - más allá de lo que existe- ya no hay nada más que decir, ni pensar, ni imaginar” (Defez, 2002:71). Llegados a este punto, el adelgazamiento de los textos a los que nos hemos referido anteriormente es motivado; la extensión cada vez más amplia del silencio es justificada. De este modo, el fervor con el que el sujeto se sigue enfrentando a sus experiencias del mundo lo aproxima a la reflexión pascaliana; ahora bien, mientras Pascal admitía la presencia de un dios “que es la verdad” (1998:66), Simón muestra una carne abierta al silencio, un sentido que se dirige hacia la nada, o hacia todo:

[128] Llegado aquí, no me importa lo dicho, sólo mis sentimientos salvo, no mis palabras. Estoy en el y estoy en ello, quiero ir hacia alguna parte; quiero... deseo... rebasar

las explicaciones, llegar a algo. Me encuentro en mi templo vacío, en mi casa vacía, en mi bosque vacío, en mi mundo vacío -vacío, es decir, sin los dioses conocidos-, y voy lentamente caminando. Suenan mis pasos, retumban en la profundidad de las bóvedas, respiro lentamente. Mi carne está abierta a todo... Si la oración es esto, mi vida ha sido una oración permanente. Quiero que lo siga siendo (1998:43-44).

Este fragmento emblemático de *En nombre de nada* pone de manifiesto los vasos comunicantes que atraviesan la escritura del diario y la de *El jardín*. Renunciar a las palabras implica dignificar aún más si cabe las sensaciones, piedra angular de toda su escritura. Esta tensión entre el silencio y la palabra poética ya ha sido apuntada en otras ocasiones pero en el caso del último poemario es quizá mayor. La posición del sujeto lírico al respecto es evidente si tenemos en cuenta algunos recursos lingüísticos que marcan de forma clara el discurso de la última entrega de Simón. Ya ha sido mencionado el uso de conceptos neutros junto a la presencia de demostrativos y artículos. Este mecanismo se explotará de forma recurrente en esta última obra, además de introducir numerosos infinitivos - dado su carácter potencial- y oraciones de modalidad interrogativa que, junto con los marcadores de duda - básicamente adverbios y locuciones adverbiales-, dan lugar a la generalización de un tono dubitativo. Tonalidad que, por otra parte, le sirve para remarcar el camino de búsqueda y de incertidumbre que sembró en los primeros poemarios y que es uno de los signos más evidentes de su discurso. Todo ello sin

olvidar, obviamente, la presencia constante de figuras basadas en la repetición que contribuyen a modular el ritmo de sus composiciones y a reforzar los rasgos de su peculiar estilo poético. Estas consideraciones retóricas entran en conflicto con el deseo permanente de silencio, pero de un silencio sonoro donde resuena “el canto obsesivo del grillo” y donde se apunta una voluntad de trascendencia que ni se afirma ni se niega, sino que se insinúa y se constata, una vez más, a golpes de vida:

Hay en sus últimos versos, los que pertenecen a su libro *El jardín*, una clara voluntad de trascendencia, una ciega y apasionada búsqueda de no sé sabe qué inimaginable salvación que nunca termina de negarse o afirmarse, pero cuya dolorosa necesidad asoma en el canto obsesivo del grillo, en el vaivén de la mecedora en la que se aguarda cada noche la luz desgarrada del alba, en el aroma del jazmín y en la insondable lejanía de los helados astros. Quizá no exista salvación definitiva, sugiere el poeta, pero cada instante vivido plenamente tiene el aroma del presente eterno, por eso amamos el mundo, por eso nos embarga una honda melancolía ante la perspectiva de tener que abandonarlo para siempre (Gallego, 2006b:14-15).

El jardín, ese canto nocturno y último de “un presente que nos hiera” (Pascal, 1998: 52), se convierte en una de sus publicaciones más cercanas a lo real, como demuestra la inclusión del poema de signo claramente autobiográfico titulado “Dos enfermos” y que ejerce de bisagra al estar colocado de forma exacta en la parte central del volumen. La búsqueda del

silencio se transforma, desde un punto de vista lingüístico, en un discurso progresivamente adelgazado y esencial que muestra el camino de la desnudez retórica practicado por Simón de forma cada vez más sistemática en sus últimos libros. Si en *Extravío* o *Templo sin dioses* era habitual la presencia de poemas brevísimos combinados con otros muy extensos, *El jardín* se caracteriza por la presencia generalizada de composiciones breves -o muy breves- donde la excepción será la factura más extensa. Esta singular brevedad de la escritura última de Simón se relaciona de forma directa con la búsqueda de la esencialidad y el abandono de lo excesivo, evidenciando las enseñanzas de la filosofía oriental o de Séneca. La conciencia de la propia vivencia que ha manifestado el sujeto a lo largo de todo el discurso lírico ha sido otro de los elementos que le han conferido compacidad a esta escritura y que han puesto de manifiesto su ligazón con el pensamiento filosófico clásico, además de evidenciar la recurrencia del “tema único” simoniano. La percepción alucinada, abierta al enigma de la existencia que se presenta en “Una noche en vela” trae de nuevo a los versos simonianos el movimiento más esencial, la respiración (Moreno, 2004):

ser quien piensa y respira
lo más antiguo, lo más cierto.

[“Textura veraz”, vv.10-11]

Ser que es un ser, ser que respira

[Canción I”, v.1]

La respiración, símbolo de vida, es la que remite a una presencia, a un “bulto aterido”, y su ritmo, acompasado, evoca también el movimiento suave de la vida que va y viene, como la mecedora que se mece en la noche (de la vida) esperando que llegue la luz del alba (del conocimiento) y que contribuye, con su eterno movimiento rítmico, a reforzar la “poética de la luminosidad” que inunda todos los poemarios de Simón. Así la noche en vela se transforma en la metáfora de toda una vida, de toda una existencia que vive y que ansía conocer en términos absolutos. El sentimiento se agudiza en este último libro, pero la ambivalencia característica de todo el discurso de Simón sigue vigente, de modo que el sujeto se sitúa entre la constatación del vacío de la propia conciencia que instaura la muerte y el deseo de conocimiento total. En las grietas generadas por la tensión entre fuerzas es donde se percibe más claramente la aparición de lo irracional, de lo inexplicable. La dificultad de explicitación de lo desconocido es tal que, en algunas ocasiones, asistimos a las ampliaciones -“más allá del allá”- y contradicciones -“más allá de la nada / llega a percibir algo”- del sujeto por matizar aquello que presiente:

Un hombre, en un instante,
sintiéndose, palpándose,
más allá de la nada
llega a percibir algo.

[“Los meteoros”, vv.1-4]

Más allá del allá ¿hay quizás fuego,
o energía tan pura que no es nada,
números solamente?

[“Lo inimaginable”, vv.1-3]

Las estructuras isotópicas que aparecen en estos poemas se recuperan en otros textos donde la presencia del paralelismo es mayor. Uno de los poemas más significativos al respecto, teniendo en cuenta la brevedad habitual de las líricas de *El jardín*, es “Lo inimaginable”. En esta composición, además, se retoma la presencia de los términos neutros -“lo, ello”- y se reitera la definición negativa -“lo que no”- del misterio:

Y sin moverse de este cuarto
ello está ahí,
ello, lo que no es,
lo que no existe,
lo que no es todo,
lo que no es nada;
lo que irradia en silencio
cuando enmudecen todas las canciones.

[“Lo inimaginable”, vv.11-18]

Este procedimiento explicativo, aunque sea mediante un mecanismo negativo, muestra el fructífero desencanto de un protagonista que sabe que “al fondo del silencio” sigue habiendo un misterio oculto. Los versos de “El final” son muestra de la

“ignorancia sabia” de la que habló Pascal y que el sujeto simoniano presenta cada vez más concluyente:

Aquí termina el conocer,
motor estropeado
en el esfuerzo por articularse.
No, no, no es eso;
al fondo del silencio,
ese zumbido fascinante
es más verdad que la verdad.

[“El final”, vv.5-11]

Pero el impulso por explicar lo que de inexplicable hay en la existencia acabará subsumido en el misterio de la vida, es decir, en la vida misma, quedando sólo una “ignorancia que a todo se refiere”. Sin embargo, la ignorancia es el motor del conocimiento, de ahí la recurrencia de la búsqueda en la lírica de Simón, preocupación que no podía faltar en su última entrega y que remarca el tono elegíaco-celebrativo de su poética:

se busca lo que era,
el enigma en los pasos,
el enigma en el sol de las paredes,
el enigma en la sombra de las cañas.

[“Cuerpo imantado”, vv.4-7]

Aunque “es más lo que se busca”, es algo que se oculta, algo que no se sabe lo que es “que se hurta a la comprensión

lógica y a la formulación verbal, pero que vive arraigado en lo más recóndito de nuestra carne como necesidad y como anhelo vehemente” (Gallego, 2006b:15). Ante esta situación el sujeto lírico se coloca de frente a “lo hermético” intentando atisbar una realidad que tal vez sólo el grillo conoce, como se insinúa en el poema “Este manto de estrellas”. El (des)conocimiento del mundo y de la vida planteados por el protagonista poemático desde un punto de vista cósmico se ven, en cambio, abocados a la constatación de lo esencial: el gesto detenido, el denso silencio, el cuerpo leve, la sombra detenida o, simplemente, los latidos, la respiración de un bulto. En este sentido destaca el poema “Los pasos últimos” donde se manifiesta la centralidad del jardín, es decir, la fortaleza de un deseo “todavía” presente - como evidencia la presencia del adverbio- de ser vida, una vida silenciosa y apacible, el empeño de un cuerpo que “todavía” busca y que no se ha rendido ante la dificultad que entraña el misterio de su existencia consciente y, sobre todo, de unos pasos que, desde *Pedregal*, resuenan en la tierra:

Jardín, centro del mundo,
tierra sin nadie,
por tus paseos anda
un cuerpo todavía
buscando no se sabe qué objetivo,
mas sintiendo en las venas el rumor generoso
y silencioso
de la sangre.

La ambivalencia del pensamiento simoniano se radicaliza aún más, si es posible, llevando al límite las posibilidades del lenguaje como elemento conformador del mundo. En el jardín de estos versos resuena el *Jardín de invierno* de Neruda, también vacío y sin nadie, con “sólo el invierno verde y negro”; o la ansiada búsqueda de un “no se sabe qué”, de esa “llama de amor viva” que se anhela encontrar en “personal y retirado mundo”, tal y como se apunta en uno de los poemas finales del libro -“Jazmines en la siesta”- recordando a los grandes místicos españoles San Juan de la Cruz y Fray Luis de León. La presencia de San Juan sigue manifestándose en otros poemas donde aparece de nuevo la imagen del pájaro y, en este caso, también como en *Templo sin dioses*, aparece el símbolo de la rosa, sueño de eternidad, en breves poemas como “Quarks”, donde hallamos “una rosa que no existe”, o “Lo postrero”, donde se insiste en la invisibilidad -“el edén de las rosas / que no se ven”. Así, la negación del sueño de eternidad conduce de forma inevitable a reforzar lo efímero, es decir, la vida mortal y, en consecuencia, a vivirla con mayor intensidad y densidad, a aceptar que sus límites son los que le dan y confieren sentido último (Gabilondo, 2004). La aceptación del “abismo celestial” o de la “nada definitiva” del penúltimo poema de *El jardín* marca el contrapunto con el primer poemario de Simón: donde en *Pedregal* el sujeto lírico identificaba la vida con un “duro lecho”, ahora hallamos un “cálido lecho”. La dualidad característica de su escritura se manifiesta con rotundidad en estos últimos versos y, sobre todo, en el poema final del libro, “Sancta sanctorum”, donde se

resuelven todas las dudas y donde convergen las contradicciones planteadas a lo largo de cada uno de los poemarios: las casas vacías, el silencio humilde, el fervor oculto y la respiración son el paisaje simbólico de un sujeto que se sabe conciencia y misterio porque todo es suyo y él es el único “enigma que se instaure”:

¿Qué hay en el fondo de las casas,
de las casas sin nadie?
¿Hay un silencio humilde?
¿hay un éxtasis delicado?
¿hay un fervor oculto que no grita?
¿y qué respiración hay que se escucha?
¿Es también sacra la respiración?
-Pero si es todo tuyo, visitante,
y tú el enigma que se instaure.

CAPÍTULO IV

CONCLUSIONES

Recordando las palabras de Gil de Biedma sobre los poemas de Baudelaire, podemos considerar después de lo expuesto en los capítulos anteriores que a la poesía de Simón “le sienta bien la monotonía”, entendida -claro está- en sentido etimológico. La construcción de un universo textual sólido se aleja de la sistematicidad para reforzar la unicidad de su obra, contribuyendo a esta dinámica la estrategia de la retroalimentación discursiva cuyo objetivo primordial es dar unidad y estabilidad al discurso poético. El universo simoniano, como se ha evidenciado a lo largo del recorrido por toda su obra, gira en torno a dos ámbitos fundamentales: en primer lugar, el paisaje, caracterizado por su interiorización y proyección constantes; en segundo lugar, la extrañeza ante la realidad de la conciencia. Ambos aspectos son conformadores de la realidad individual y, al mismo tiempo, son reflejo de la vida en la que se inserta la experiencia vital del sujeto poético. De ahí también el recurso continuado a las estrategias de distanciamiento y desdoblamiento para crear un efecto de extrañamiento en el lector, ahondando al mismo tiempo en la perspectiva irónica de la escritura, separando y fundiendo los espacios, las perspectivas exteriores e interiores.

El tono que caracteriza toda su escritura es el del asombro, el del estupor ante la belleza inconmensurable e ininteligible que se transforma en admiración constante. De ahí que la temporalidad simoniana no se vuelque en el pasado, sino que abunde siempre en la potencialidad del presente dentro de un tiempo mítico en el que el sujeto reitera sus acciones de observación y goce de la existencia. Esta visión se percibe a

través del tono reflexivo y meditativo de sus poemas que, en ciertas ocasiones, presentan un halo pesimista pero que en realidad, como él mismo dice en uno de sus versos, siempre “fueron himnos”. Su percepción honda, alucinada y dichosa de la existencia acrecienta el tono celebrativo de una escritura que se sabe temporalidad, concreción, cotidianidad y testimonio constante de una vida dedicada a la “constatación extensa” y contenida de los instantes más fugitivos, más inaprensibles y bellos, más crueles e irremediables. Así pues, el tono celebrativo de la realidad vivida y la temporalidad asumida sin carácter angustioso marcarán la trayectoria de una escritura atónita ante la representación vital a la que inevitablemente asiste.

Su recorrido a lo largo de la vida y de la poesía ha sido un incesante caminar profundamente marcado por la presencia de un individuo pegado a la tierra, de un hombre sumergido en el paisaje más cercano decorado con luces, sombras, soles, mares, nubes, playas, cañas, tapias, casas encaladas, habitaciones desiertas, jardines, muros, templos, cuerpos, estrellas, grillos, trenes, estaciones, bultos, voces, músicas, silencios, pasos o vientos. Inmerso también en la profundidad silente de su carne y cobijado por una conciencia monstruosa. Tal interiorización de las sensaciones está hondamente vinculada a la posición privilegiada de la conciencia, puesto que ella es la que permite saber y, lo más importante, saberse. La reflexividad aplicada tanto a ámbitos sensibles como intelectuales será otra de las constantes de la escritura simoniana porque la percepción de las propias sensaciones es fuente continua e inagotable de vida, de conciencia, de misterio. De

este modo, respirar, contemplarse, sentirse, verse, vivir, tocar, caminar, pasear, pararse pero, sobre todo, ser contribuyen a desarrollar el aspecto enigmático y arcano de la existencia, otro de los elementos fundamentales de su escritura. En este sentido hemos de tener en cuenta que la presencia del misterio es un elemento que evoluciona con el paso de la escritura simoniana y lo que en un primer momento era constatación de lo inexplicable e inefable, se convierte en los últimos poemarios en constatación de lo sagrado. Ahora bien, esta tendencia a la sacralización de la última lírica simoniana hay que tener en cuenta que siempre ha estado presente en su obra, aunque no fuese enunciado de esta manera, y que se plantea desde la perspectiva de “un místico que no cree”-como él mismo se definió. De ahí que sea más interesante describir esta evolución en términos de hermetismo o “sensación sagrada”. La realidad sensitiva es pues la base de toda la escritura simoniana y, a partir de ella, se establece la formalización racional de las sensaciones. Esto significa que más allá de todas las elucubraciones sobre la trascendencia, sobre el vacío o la nada impera la realidad más acuciante: la muerte de la conciencia. Como César Simón comentaba en sus diarios, ésta es la verdadera muerte, la verdadera desaparición de todo lo que ha significado la vida de un individuo porque la conciencia es el fundamento del hombre. Pero antes, mucho antes, también ha tenido lugar esta destrucción de forma progresiva, inevitable y, quizás, desconocida puesto que el paso por la vida no es otra cosa que ir muriendo poco a poco, al mismo tiempo que se respira, casi de forma imperceptible. Ahora bien este aspecto temático, como el paso del tiempo,

tampoco es un elemento central de la poética simoniana y no suele mostrarse desde una perspectiva agónica. La lucha del protagonista poemático se orienta hacia la búsqueda del misterio de la vida, su única tarea es la de saberse y, por lo tanto, su enfrentamiento se produce dentro de los muros de su propia conciencia.

Otro de los puntos centrales de la escritura lírica simoniana es la profundidad con la que se aborda la presencia del paisaje, produciéndose una continua fusión entre sujeto y paisaje, dando así lugar a una visión totalizadora que fluye constantemente entre los dos ámbitos y genera diversas perspectivas del medio. Esta “poetización del medio”, como la ha definido J. Siles, nos presenta a un sujeto lírico con un profundo sentido odológico que se adentra en todos los espacios -sean éstos cuartos últimos o playas desiertas- percibiendo las esencias más antiguas y arcanas. En los primeros poemarios aparece un fuerte telurismo de evocaciones sugerentes conectado intensamente a una naturaleza que, con el paso de las publicaciones, irá abriéndose y contaminándose con la presencia de un espacio más urbano. Esta transformación del paisaje encuentra un espacio privilegiado en las casas vacías, en sus habitaciones últimas iluminadas por el sol del mediodía, amuebladas con mecedoras de un tiempo ya inexistente, repletas de risas, silencios, voces o respiraciones, golpeadas por un viento olvidado que cierra inesperadamente las puertas. Y también se refleja en la imagen de un cuerpo abierto a la meditación y al misterio constantes, convertido en bulto o sombra que se intuye en la oscuridad cegadora de la tarde.

Los múltiples espacios en los que se instala el personaje de estos versos comparten un elemento clave de la poética simoniana: el silencio. Silencio total que llega hasta cada uno de los rincones de todos los templos en los que se adentra el viajero. Silencio puro, verdad absoluta que, en muchas ocasiones, tiene el privilegio de compartir sus lugares más preciados y ocultos con esa otra bella “semiverdad” que es la música. Silencio impregnado del canto nocturno del grillo o del viejo silbido de los trenes, símbolos inevitables de una conciencia punzante que se sabe y que cada vez va más hacia dentro. El proceso de interiorización es también característico de la escritura simoniana y responde a la actitud primera de ensimismamiento que se detecta en sus poemarios iniciales. Esta tendencia se mantiene a lo largo de toda su obra y se hace progresivamente más aguda, hecho que se relaciona directamente con la presencia de la reflexividad que indicábamos anteriormente. De la misma manera que el tono meditativo, reflexivo y analítico forman parte de una escritura orientada a la celebración continuada de la vida, también el erotismo recorre muchos de los poemas simonianos. En este caso, consideramos que en sus poemas más emblemáticos al respecto predomina su perspectiva “pandémica” de la pasión amorosa como rito y atracción carnal. Ahora bien, este punto de vista no impide la presencia de ese otro “amor celeste” donde unos ojos se convierten en horizonte de otros y donde unos labios ofrecen, desde la eternidad del tiempo detenido e irrecuperable de una fotografía, el deseo.

La articulación de este universo temático se ha manifestado desde un primer momento como una estructura fuertemente compacta. Este hecho fundamental caracteriza de forma clara toda la escritura simoniana y a esta situación ha contribuido muy probablemente su publicación tardía, ya que César Simón rondaba los cuarenta años cuando sus primeros libros vieron la luz. La exigencia y el respeto hacia la edición de sus poemarios implican una convicción ante su propia obra, a pesar de las pequeñas modificaciones o rectificaciones que pudo efectuar en determinados momentos. La presentación inicial de su universo temático como un conjunto que respondía a una totalidad bien enraizada y trabada se percibe inevitablemente con la aparición de sus poemarios posteriores. La cosmovisión simoniana se va ampliando pero, a su vez, va reforzando los elementos que ya habían aparecido. En este sentido podemos comparar su escritura con el movimiento en espiral característico de los remolinos de viento o de agua: mientras el centro de la cosmovisión se mantiene y engarza todas las publicaciones hay elementos que aumentan o disminuyen pero que, inevitablemente, terminan aproximándose a la potente inercia del núcleo. Así pues, la evolución de la lírica simoniana responde a un movimiento constante de ampliación y de recuperación que le confiere una fuerte estabilidad y una significativa unidad. Esta visión totalizadora planteada en el universo lírico responde a la percepción unitaria de la propia existencia de modo que escritura y vida o, dicho de otras maneras, eternidad y cotidianidad, aparecen nuevamente ligadas de forma íntima e inseparable.

La propensión a una cosmovisión lírica tan compacta ha contribuido a la aparición reiterada de numerosos motivos que, con el paso de los poemarios, se han convertido en símbolos de creación simonianos, puesto que identifican fielmente su universo y su escritura. Muchos de estos elementos pertenecen claramente al acervo de la tradición literaria pero dentro de los versos simonianos adquieren una dimensión diferente y contribuyen a la caracterización singular de toda su obra. Nos referimos a los motivos comentados ampliamente en los capítulos segundo y tercero de la presente tesis doctoral. La presencia continuada de dichos motivos responde al uso reiterado de las isotopías semánticas como elemento estructurante y como signo de cohesión, contribuyendo a reforzar la unión entre poemas y poemarios más allá de los espacios vacíos producidos por los textos. Esta tendencia reiterativa de la temática simoniana puede también aplicarse al aspecto retórico, por lo que las isotopías de la expresión contribuyen a conformar desde el ámbito estilístico la unidad de su obra, ahondando y reforzando la compacidad de su lírica.

Si el discurso literario en general y el poético en particular lo podemos considerar como un movimiento donde el punto de partida marca el inicio de un viaje de incierto final, habremos de admitir sus concomitancias con la existencia, puesto que la vida, como viaje, sabemos en qué instante comienza pero no cómo ni cuándo finaliza. Superado así el *topos* clásico de la identificación entre la vida y la escritura, queremos insistir en que esta incertidumbre de la literatura afecta por igual a la escritura y a la lectura, ya que ambas son

momentos esenciales que discurren dentro de los márgenes fijados por el texto. Dejarse captar por los intersticios de los versos es dejarse arrastrar a la tela de araña de otro mundo que nos envuelve y que, a veces, nos devora. Pero más allá de los mundos sugeridos está el viaje en sí mismo. Así, cuando el goce es el movimiento en sí mismo, entonces todo adquiere sentido, como aquel mecanismo ingenuo de un caballo de madera, porque ya no importa el punto ni el momento de arribada. En este sentido la lírica de Simón presenta un movimiento que la singulariza de forma especial puesto que ir de un mundo a otro, de una realidad a otra ya no tiene importancia, sino que lo decisivo es vivir el viaje, darse a lo esencial, ahondar en el misterio de la vida -siempre observada desde la conciencia. Este arduo trabajo es el que liga constantemente su escritura a la penetración de la cotidianidad, a la conciencia de lo efímero. Precisamente esta “poética de lo cotidiano” es otro de los rasgos que contribuye en gran medida a la creación de una cosmovisión sólida donde el protagonista poemático se presenta como un sujeto de raigambre contemplativa y reflexiva, ahondando en muchas ocasiones en los problemas ontológicos del ser.

El discurrir del tiempo de la escritura implica también la modificación de algunos rasgos del discurso, si bien no hemos de olvidar la unidad general de estilo. En este aspecto resulta inevitable remarcar el proceso de adelgazamiento y de esencialización formal -ligada a la inefabilidad y al silencio desde una perspectiva temática- que se percibe en los poemas de los últimos libros y que alcanza su punto culminante en *El jardín*. Esta vuelta a la concentración recuerda las propuestas

estéticas de algunos de los autores más admirados por Simón como Paul Celan o Giuseppe Ungaretti. La dicción sobria, ajustada y certera de éstos se convierte en el paradigma de una unidad estilística y se respira en toda la lírica simoniana, apuntando también a la asunción de las tensiones, de los conflictos, de las paradojas que se han deslizado por sus poemas. Así, en esa carrera de fondo y solitaria que es la poesía, según Valente, el protagonista sujeto de esta obra recuerda la actitud y la figura de los sabios estoicos, quienes afrontaban el infinito rigor del universo con la serena aceptación de su destino.

Llegados a este punto del análisis cabe decir que la reflexión en torno a la singularidad de la escritura de Simón, así como la valoración de su originalidad y de su excepcionalidad dentro la lírica española de finales del siglo XX, han sido evidenciadas a partir del estudio pormenorizado de su producción a lo largo de los dos capítulos centrales de la presente tesis doctoral. Como apuntábamos en el prólogo, la separación en dos momentos de estudio sucesivos -exteriores e interiores: paisaje y conciencia- era una cuestión ligada a la perspectiva metodológica, aunque era también necesaria la fusión de ambos espacios con el fin de generar una visión o interpretación totalizadora que pusiese de manifiesto la unidad y complejidad del discurso poético simoniano. Esta imbricación es la que hemos recogido en las primeras páginas del presente capítulo.

Sin embargo, es también el momento del balance final, lo que nos invita a volver la mirada hacia los planteamientos

iniciales que motivaron nuestro estudio y que fundamentaron los pilares sobre los que se ha construido dicha tesis doctoral. Como acertó a individualizar el mismo Simón, el desconocimiento de su obra no se debe a que ésta sea “tan difícil ni tan marginal como para que no pueda ser entendida perfectamente” (en Palacios, 1997:9), es decir, no responde a razones propiamente literarias sino a factores de sociología literaria. Dentro de estos factores encontramos unos fundamentalmente intrínsecos -como la percepción ilimitada del tiempo o la escasa capacidad de autopromoción- y otros extrínsecos -como la publicación tardía y la pertenencia a un espacio social periférico-, si bien su simbiosis es profunda y de ésta surge la situación particular a la que se enfrentó la obra de Simón desde sus comienzos: el desfase cronológico que provocó su alejamiento de las nóminas generacionales. En este sentido García Jambrina (1992) apunta que lo que debiera ser meramente un “marco o referencia contextual” acaba convirtiéndose en una “marca de fábrica o estilo”. Esta perversión del sistema literario genera el empobrecimiento y la reducción del sistema mismo puesto que el precio a pagar siempre es elevado, bien se trate de la homogeneización -en el mejor de los casos- o bien de la inexistencia -en el peor de ellos. César Simón, consciente de su situación, se deslizó a lo largo de toda su obra por los márgenes, sorteando las tensiones generadas entre centro(s) y periferia(s) con el fin de mantener una libertad estética cuya premisa era encontrar el camino desde la verdad hacia las palabras, desde la autenticidad al lenguaje, desde el mundo real al simbólico.

El camino inverso es el que hemos realizado nosotros para poder determinar la singularidad de su escritura dentro de la pluralidad de voces que conforman el panorama poético de fin de siglo. A este proceso de desvelamiento -como lo entendiera Petrarca en sus *Epístolas seniles*- del sujeto poético mediante el discurso hemos asistido también nosotros, convirtiéndonos no ya en espectadores sino en actores-artífices de la búsqueda de un espacio donde aprender, donde construirnos, donde sabernos. Toda esta labor de (re)conocimiento a partir del discurso literario está ligada a la necesidad de encontrar un refugio donde “enraizarse en el mundo” (Bachelard, 1957). Y Simón, como Gil-Albert, manifiesta en sus textos una orientación ligada a la intensidad y a la densidad vital de modo que podemos aplicarle, de forma sistemática y sin miedo a equivocarnos, los aspectos que él consideraba determinantes de su personalidad y escritura: en primer lugar, ser un “sensitivo de la carne y de la mente, un intuitivo, pero no de los nervios, sino de los encantados. De los encantados, de los encandilados por la vida. Y un sensitivo encandilado es un ser de lenta y decantada condición interior”; en segundo lugar, considerar primordial la “intuición silenciosa con que contemplaba” porque “de ahí nace toda su obra”; y por último, establecer que “fue un poeta metafísico, un filósofo de la naturaleza en ese grado de abstracción que no comete el error de despegarse de lo sensible para sumergirse en esa cosa que no significa nada: el ser en cuanto ser...”. Las palabras de Simón justifican la referencia constante a la perspectiva filosófica de su escritura -ya apuntada desde el prólogo-, puesto que es el elemento en el que se focaliza de forma recurrente el

alejamiento respecto a “su generación”. En este caso el entrecomillado es especialmente significativo puesto que retoma las palabras del poeta en una de sus últimas entrevistas concedida a la revista universitaria *Macondo* donde argumentaba las razones de su aislamiento: “Y, claro, hasta cierto punto yo había perdido el tren generacional. Los libros de los poetas de la generación siguiente ya se habían dado a conocer, mientras que algunos poetas de mi generación ya habían dejado de escribir, como Jaime Gil de Biedma”. En este caso nos interesa destacar la referencia directa a “mi generación” puesto que el término lingüístico empleado evidencia claramente la generación a la que se adscribía y el espacio donde colocaba su producción poética: Simón estaba convencido de pertenecer a la Generación del 50.

Con la misma claridad abordó en dos momentos diferentes los puntos de acercamiento y de distanciamiento respecto a las dos generaciones entre las que se deslizaba. En 1983, para la revista *Quervo*, argumentaba que su concepción del poema como “experiencia emocional, como experiencia interior de lo exterior a través de un lenguaje transfigurado y simbólico, así como un sentido nada coloquial ni realista del lenguaje”, eran rasgos que lo acercaban a la Generación del 50; mientras que se alejaba de ésta debido a su “desinterés por la perspectiva ética”. Asimismo cifraba su conexión respecto a la Generación del 70 mediante el recurso a determinadas estrategias discursivas -ironía, distanciamiento e, incluso, la burla- y se distanciaba en función de un “concepto no compartido del lenguaje”: Simón subrayaba que él era

consciente de la insuficiencia del mismo por lo que tampoco lo convertía en objeto de poetización; de la misma manera tampoco explotaba la vena culturalista, ni la marginación, ni las oposiciones entre literatura y poder. Unos años más tarde, el poeta reflexiona de nuevo sobre su situación dentro de los diferentes movimientos. Por otra parte, en el número de *El urogallo* (1990) insistía en su pertenencia a la Generación del 50 dado que habían compartido un periodo histórico clave: “son los poetas niños durante la guerra civil y bachilleres durante la postguerra -bachilleres del *plan* 38-, dos periodos que imprimieron carácter. Se les reconoce algunos rasgos literarios comunes, sin perjuicio de su individualidad y posterior y personal evolución”. Y terminaba manifestando que, a pesar del enriquecimiento e interés por los poetas de la generación posterior -muchos de ellos compañeros-, pertenecía al “grupo anterior”. Otros datos que aportaba inmediatamente a continuación eran su fecha de nacimiento -1932- y ser discípulo de Francisco Brines en la Universidad de Valencia. De las razones biográfico-cronológicas pasaba a las propiamente literarias insistiendo en los puntos posibles de conexión con las poéticas del medio siglo: “Rasgos comunes con algunos del 50 -quizás-: experiencia emocional -aunque yo la prefiera total, es decir, emocional e intelectual-, lenguaje que se pretende simbólico y riguroso acento meditativo e interiorizado...”. Como podemos observar, insiste exactamente en las mismas cuestiones explicitadas en 1983, así que también lo hace en sus diferencias cuando considera que “alguien ha dicho que mi poesía se desinteresa de la historicidad -y, por consiguiente, de

cierta proyección ética- para centrarse en su relación directa con el ser, y en primer lugar con el propio bulto, en su extrañeza e inexplicabilidad”; o que “algunas de las diferencias con los de mi edad -y con los posteriores- quizás procedan de mi formación. Yo no cursé licenciatura en leyes, ni en románicas, sino en filosofía. Mis intereses y lecturas eran algo distintos a los habituales entre poetas”.

Como se deduce de lo expuesto, el análisis de su obra y de sus reflexiones nos ha conducido de nuevo al punto central que Simón identificó respecto a la obra de Gil-Albert y que, a su vez, es el centro desde el cual también se ha generado toda su escritura: la perspectiva de un “poeta metafísico”, de un “filósofo de la naturaleza en ese grado de abstracción que no comete el error de despegarse de lo sensible”. Desde este (no) lugar se clarifica la diferencia y la originalidad de su escritura: una mirada de raíz filosófica pegada a lo sensible y a su misterio. De ahí el telurismo inicial nunca abandonado que, progresivamente, fue dando paso a una sacralización de los espacios que respondía, necesariamente, a una visión holística de lo exterior y lo interior, del paisaje y de la conciencia, donde la totalidad organizada no respondía a la simple suma de sus componentes. He aquí la dificultad a la hora de diferenciar los formantes que componen la compleja obra poética de Simón y la sugerencia apuntada desde el inicio de la presente tesis doctoral: la imbricación de todos los elementos analizados como horizonte permanente.

Por último recordar que Simón se sentía “relativamente marginado” -como afirmaba en la entrevista de 1990- y que no

le importaba demasiado “ser adscrito o no a un grupo” porque lo que le interesaba era “ser leído”. Del estoicismo de sus palabras podemos deducir que Simón aceptó su destino de poeta en los márgenes. Nosotros no. Por ello hemos dedicado tiempo y esfuerzo al estudio de una obra que consideramos singular, debido al carácter filosófico que impregna su visión del mundo, e imprescindible, a tenor de su influencia en poetas más jóvenes. Este diálogo con las propuestas poéticas más diversas del panorama literario actual está dando lugar a la recuperación y, sobre todo, a la proyección de su obra más allá de los límites geográficos en los que, hasta ahora, se había mantenido. Los esfuerzos por la difusión de su poesía en este momento son innegables y significativos (Gallego, 2006; Falcó, 2007). Tanto por estos motivos, que confieren a su lírica una actualidad evidente, como por el análisis de su obra realizado a lo largo de la presente tesis doctoral, consideramos que la obra poética de César Simón debería ser incluida de pleno derecho dentro de los estudios sobre los “Poetas de los cincuenta” o la Segunda Generación de Posguerra. Este hecho supone otorgar la consideración de mera anécdota a su publicación tardía, puesto que ha sido un factor decisivo en su exclusión sistemática de estudios y antologías; para favorecer, en cambio, la importancia de las conexiones de su poética con la obra de otros escritores de “su generación” como Francisco Brines, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma o Claudio Rodríguez. La recuperación de la obra de César Simón y su inclusión junto a la obra de estos poetas dará lugar al enriquecimiento de una generación, ampliando las redes o rizomas de un universo lírico en continua

expansión cuyo mapa todavía está siendo completado gracias a la presencia de unas voces que en su día fueron periféricas pero que ahora, tras los estudios que ponen de manifiesto la calidad de sus poéticas, resultan imprescindibles para entender la evolución de la reciente poesía española. Olvidar estas voces irrepetibles y discordantes, entre las que se halla la de César Simón, supone la reducción peligrosa del amplio horizonte literario donde, a pesar del silencio, se sigue escuchando el eco de sus versos, la música de su mundo, el silencio de su “sueño resonante de pasos”.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA.VV. (1990): *Encuentros con el 50. La voz poética de una generación*. Oviedo: Fundación municipal de cultura.
- AA.VV. (1990): “Ser o no ser del 50”, *El Urogallo* 49, 60-73.
- AA.VV. (1992): “Poetas del 60 (experiencia y lenguaje)”, *Omarambo* 8-9.
- ABAD, F. (1996): “Función estética e ideología del paisaje en la literatura” en Villanueva, D. y Cabo, F. (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, Consorcio de Santiago de Compostela.
- ABRIL, G. (1995): “Puertas”, *Revista de Occidente* 170-171, 75-97.
- AGAMBEN, G. (2002 [1982]): *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Valencia: Pre-Textos.
- ALICIA BAJO CERO (1997): *Poesía y poder*. Valencia: E.B.C.
- ALONSO, D. (1988 [1965]): *Poetas españoles contemporáneos*. Madrid: Gredos.
- ANCESCHI, L. (1972): *Saggi di poetica e di poesia*. Bologna: Boni.
- (1997 [1989]): *Gli specchi della poesia*. Torino: Einaudi.
- ARAMAYO, R. (2003): “Prólogo” a Schopenhauer, A.,

- El mundo como voluntad y representación*. Madrid: F.C.E.
- ARCE, J. (1974): “Leopardi e la poesia spagonola del Novecento” en *Atti Convegno Internazionale su Leopardi*. Recanati: Centro di Studi Leopardiani.
- ARGULLOL, R. (1994): *Sabiduría de la ilusión*. Madrid: Taurus.
- ARNAND, M. (1996 [1993]): *La mitología clásica*. Madrid: Acento.
- ASENSI, M. (1990): “Crítica límite / El límite de la crítica” en Asensi, M. (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco.
- (1995): *Literatura y filosofía*. Madrid: Síntesis.
- (1998): *Historia de la teoría de la literatura*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- AYALA, F. (1996): “El paisaje y la invención de la realidad” en Villanueva, D. y Cabo, F. (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, Consorcio de Santiago de Compostela.
- BACHELARD, G. (2002 [1942]): *El agua y los sueños*. Madrid: F.C.E.
- (2003 [1943]): *El aire y los sueños*. Madrid: F.C.E.
- (2000 [1957]): *La poética del espacio*. Madrid: F.C.E.
- (1997 [1970]): *El derecho de soñar*. Madrid: F.C.E., 1997.

- BAJTIN, M. (1999 [1963]): *Dostoevskij. Poética e stilística*. Torino: Einaudi.
- (1987): *La literatura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- (1989): *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- BALLART, P. (1997): *El contorn del poema*. Barcelona: Quaderns Crema.
- BATLLÓ, J. (1977 [1968]): *Antología de la nueva poesía española*. Barcelona: Lumen.
- BAUDRILLARD, J. (2001 [1987]): *El otro por sí mismo*. Barcelona: Anagrama.
- BELLESER, R. (1975): *Un siglo de poesía en Valencia*. Valencia: Prometeo.
- BENJAMIN, W. (1998 [1969]): *Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.
- (1999 [1980]): *Iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- BENVENISTE, E. (1991 [1966]): *Problemas de lingüística general I*. México: Siglo XXI.
- BERGSON, H. (1996 [1903]): *Introducción a la metafísica*. México: Porrúa.
- BLANCHOT, M. (1992 [1955]): *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- (1996 [1970]): *El diálogo inconcluso*. Caracas: Monte Ávila Editores.
- BLASCO, V. (1996): "Apunts d'una lectura del Diario de

- Santa Pola”, *Abalorio* 23, 65-67.
- BLESA, T. (1998): *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Universidad.
- (2000a): “Textimoniar”, *Mundo y literatura* 2, 75-91.
- (2000b): “Circulaciones” en Romera, J. y Gutiérrez, F., *Poesía histórica y (auto)biográfica*. Madrid: Visor.
- BLOOM, H. (1991 [1988]): *Poesía y creencia*. Madrid: Cátedra.
- (1995 [1994]): *El canon occidental*, Barcelona: Anagrama.
- BONET, L. (1992): “Laye y la cultura del medio siglo. Las primeras armas poéticas”, *Ínsula* 543, 3-5.
- (1994): *El jardín quebrado. La escuela de Barcelona y la cultura de medio siglo*. Barcelona: Península.
- BORINSKY, A. (1978): *Ver / Ser visto (notas para la poética)*. Barcelona: A. Bosch.
- BOUSOÑO, C. (1985 [1952]): *Teoría de la expresión poética*. Madrid: Gredos.
- (1974): “Situación y características de la poesía de Francisco Brines” en Brines, F., *Poesía, 1960-1971. Ensayo de una despedida*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (1979): “Prólogo” a Carnero, G., *Ensayo de una teoría de la visión*. Madrid: Hiperión.

- (1985a [1981]): *Épocas literarias y evolución*.
Madrid: Gredos.
- (1985b): *Poesía postcontemporánea*. Madrid:
Júcar.
- BRUSS, E. (1991): “Actos literarios”, *Suplementos
Anthropos* 29, 62-79.
- CABANILLES, A. (1997a): “Los paraísos perdidos. El
paisaje y la construcción del personaje poético” en
Villanueva, D. y Cabo, F. (eds.), *Paisaje, juego y
multilingüismo*. Santiago de Compostela: Servicio de
Publicaciones e Intercambio Científico, Consorcio de
Santiago de Compostela.
- (2004b): “La revuelta íntima: el cuerpo del
poema” en Girona, N. y Asensi, M. (eds.). *Tropos del
cuerpo*. València: Server de Publicacions de la
Universitat.
- CABO ASEGUINOLAZA, F. (1999): “La lírica, un lugar
teórico” en Cabo, F. (ed.), *Teorías sobre la lírica*.
Madrid: Arco.
- CALONGE RUIZ, J. (1999): “Introducción” a Platón,
Diálogos vol. II. Madrid: Gredos.
- CANO, J.L. (1960): *Poesía española del siglo XX*.
Madrid: Guadarrama.
- (1974): *Poesía española contemporánea*.
Generaciones de posguerra. Madrid: Guadarrama.
- (1992): *Historia y poesía*. Barcelona:
Anthropos.
- CAÑAS, D. (1984): *Poesía y percepción* (F. Brines, C.

- Rodríguez y J.A. Valente), Madrid: Hiperión.
- CAPELLE, W. (1992 [1954]): *Historia de la filosofía griega*. Madrid: Gredos.
- CARNERO, G. (1976): *El Grupo "Cántico" de Córdoba*. Madrid: Editora Nacional.
- (1989): *Las armas abisinias. Ensayos sobre literatura y arte del S-XX*. Barcelona: Anthropos.
- CARVALHÃO BUESCU, H. (1996): "Paisagem, literatura e descrição" en Villanueva, D. y Cabo, F. (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, Consorcio de Santiago de Compostela.
- CASADO, M. (1990): "Para un cambio en la formas de atención", *El Urogallo* 49, 28-37.
- (1992): "Leer poesía", *Ínsula* 543, 28.
- (1999): *Apuntes del exterior*. Santander: Límite.
- (2003): *La poesía como pensamiento*. Madrid: Huerga y Fierro.
- CASTELLET, J.M^a (1960): *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Barcelona: Seix Barral.
- (1965): *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)*. Barcelona: Seix Barral.
- (1970): *Nueve novísimos poetas españoles*. Barcelona: Barral.
- CASTILLA DEL PINO, C. (1996): "Teoría de la intimidad", *Revista de Occidente* 182-183, 15-31.
- CAUQUELIN, A. (2000 [1989]): *L'invention du paysage*. Paris: PUF.

- CELAN, P. (2000): *Obras completas*. Madrid: Trotta.
- CERNUDA, L. (1965): *Poesía y literatura*. Barcelona: Seix Barral.
- CERVERA SALINAS, V. (1992): “La gaya ciencia de Nietzsche en el origen del modernismo literario”, *Suplementos Anthropos* 32, 27-32.
- (1992): “Los “universales poéticos” a la luz del pensamiento de María Zambrano”, *Suplementos Anthropos* 32, 141-146.
- CLAUDON, F. (1996): “Le paysage en littérature comparée” en Villanueva, D. y Cabo, F. (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, Consorcio de Santiago de Compostela.
- COMBE, D. (1999 [1996]): “La referencia desdoblada: el sujeto lírico entre la ficción y la autobiografía” en Cabo, F. (ed.), *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco.
- CONTINI, G. (1992 [1974]): *La letteratura italiana Ottocento*. Milano: Rizzoli.
- CORREA, G. (1980): *Antología de la poesía española (1900-1980)*. Madrid: Gredos.
- CULLER, J. (1992 [1982]): *Sobre la deconstrucción*. Madrid: Cátedra.
- CURI, F. (1997): *Canone e anticanone. Studi di letteratura*. Bologna: Pendragon.
- CURTIUS, E. (1999 [1948]): *Literatura europea y Edad Media Latina*. Madrid: F.C.E.
- DAYDÍ-TOLSON, S. (1988): “La generación poética del

50. Treinta años después” en AA.VV., *La cultura española en el postfranquismo*. Madrid: Playor.
- DEBENEDETTI, G. (1998 [1993]): *La poesía italiana del Novecento*. Milano: Garzanti.
- DEBICKI, A. (1987): *Poesía del conocimiento. La generación española de 1956-1971*. Madrid: Júcar.
- (1997 [1994]): *Historia de la poesía española del siglo XX*. Madrid: Gredos.
- DE BUSTOS, E. (1992): “La metáfora y la filosofía contemporánea del lenguaje”, *Anthropos* 129, 37-42.
- DE LUIS, L. (1965): *Poesía española contemporánea. Antología (1939-1964)*. Madrid: Alfaguara.
- DEL VILLAR, A. (1986): “Prólogo” a Jiménez, J.R., *Tiempo y espacio*. Madrid: Edaf.
- DE MAN, P. (1990 [1986]): *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.
- (1991): “La autobiografía como desfiguración”, *Suplementos Anthropos* 29, 113-118.
- (1998 [1996]): *La ideología estética*. Madrid: Cátedra.
- DERRIDA, J. (1989 [1967]): *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- (1998a [1972]): *Márgenes de la filosofía*. Madrid: Cátedra.
- (1998b [1994]): *Políticas de la amistad*. Barcelona: Trotta.
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. (1992): “Teoría de la literatura y filosofía analítica”, *Anthropos* 129, 47-49.

- DOMÍNGUEZ REY, A. (1987): *Novema versus povema. Pautas líricas del 60*. Madrid: Torre Manrique.
- (1992): “Dinámica del significante en la materia-espejo del lenguaje”, *Anthropos* 129, 31-36.
- (1992): “Novema versus povema. La encrucijada lírica de los años sesenta”, *Ínsula* 543, 12-13.
- DURÁN, M^a.A. y LISI, F. (2002): “Introducción” a Platón, *Diálogos* vol. V-VI. Madrid: Gredos.
- EAKIN, J.P. (1991): “Autoinvención en la autobiografía: el momento del lenguaje”, *Suplementos Anthropos* 29, 79-93.
- ECO, U. (2004 [1979]): *Lector in fabula*. Milano: Bompiani.
- EGGERS LAN, C. (1978): *Los filósofos presocráticos*. Madrid: Gredos.
- (1995): “Introducción” a Platón, *La república*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- (1998): “Introducción” a Platón, *Diálogos* vol. IV. Madrid: Gredos.
- ELIOT, T.S. (1999 [1939]): *Función de la poesía y función de la crítica*. Barcelona: Tusquets.
- FALCÓ, J.L. (1998 [1981]): *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Madrid: Alhambra.
- (2007): “1970-1990. De los novísimos a la generación de los 80”, *Ínsula* 721- 722.

- FALCÓ, J.L. y SELMA, J.V. (1985): *Última poesía en Valencia (1970-1983)*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- FERRATÉ, J. (1999 [1968]): “Lingüística y Poética” en Cabo, F., *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco.
- FERRATER MORA, J. (1958): *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- FERRER LERÍN, F. (2006): *Ciudad propia. Poesía autorizada*. La Laguna: Artemisa.
- FOKKEMA, D.W. e IBSCH, E. (1992 [1981]): *Teorías de la literatura del siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- FOUCAULT, M. (1998 [1976]): *Historia de la sexualidad*. Madrid: Siglo XXI.
- (1996 [1988]): *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- (2003 [1994]): *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós.
- (2005 [1994]): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo XXI.
- FRIEDRICH, H. (1959 [1958]): *Estructura de la lírica moderna*. Barcelona: Seix Barral.
- FUBINI, M. (1973): *Critica e poesia*. Roma: Bonacci.
- GABILONDO, A. (2003): *Mortal de necesidad. La filosofía, la salud, la muerte*. Madrid: Abada Editores.
- GABRIEL Y GALÁN, J.A. (1990): “Una revisión imprescindible”, *El Urogallo* 49, 26-27.
- GADAMER, H-G. (1999 [1990]): *Poema y diálogo*.

Barcelona: Gedisa.

GALLEGO, V. (2006a): *El 50 del 50 (Seis poetas de la generación del medio siglo)*. Valencia: Pre-Textos.

GARCÍA BACCA, J.D. (1989): “Prólogo” a Heidegger, M., *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos.

GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1992 [1987]): *La poesía española de 1935 a 1975*. Madrid: Cátedra.

GARCÍA GUAL, C. (1997): “Introducción” a Platón, *Diálogos* vol. III. Madrid: Gredos.

GARCÍA HORTELANO, J. (1978): *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*. Madrid: Taurus.

GARCÍA JAMBRINA, L. (1992): “¿Poetas de los sesenta o poetas “descolgados”? (Notas para una revisión)”, *Ínsula* 543, 7-9.

----- (1992): “Los excluidos de la “pléyade: poetas de los 60, periféricos y marginales”, *Ínsula* 543, 7-9.

----- (2000): *La promoción poética de los 50*. Madrid: Austral.

GARCÍA MARTÍN, J. L. (1980): *La poesía en Rico*, F. (ed.), *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica.

----- (1986): *La segunda generación poética de postguerra*. Badajoz: Diputación.

----- (1992): “Décadas, marginación y generaciones. (Dos o tres obviedades sobre un falso problema)”, *Ínsula* 543, 9-10.

----- (1996): *Treinta años de poesía española (1975-*

- 1995). Sevilla: Renacimiento.
- GIL, L. (1998): “Introducción” a Platón, *El banquete*. Madrid: Tecnos.
- GIL-ALBERT, J. (1999 [1979]): *Breviarum vitae*. Valencia: Pre-Textos.
- GIL DE BIEDMA, J. (1980): *El pie de la letra*. Barcelona: Crítica.
- GIMFERRER, P. (1971): “Notas parciales sobre la poesía española de posguerra” en Clotas, S. y Gimferrer, P. (eds.), *30 años de literatura en España*. Barcelona: Kairós.
- (1978): *Radicalidades*. Barcelona: Antoni Bosch.
- GIRARD, A. (1996): “El diario como género literario”, *Revista de Occidente* 182-183, 31-39.
- GOMBRICH, E., HOCHBERG, J. y BLACK, M. (2003 [1972]): *Arte, realidad y percepción*. Barcelona: Paidós.
- GONZÁLEZ, V. (1978): *La cultura italiana en Miguel de Unamuno*. Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca.
- (1979): *Ensayos de literatura comparada italo-española*. Salamanca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Salamanca.
- (1999): “Introducción de Leopardi en España” en Zamora, A., Ladrón de Guevara, P. y Mascali, G. (eds), *Homenaje al profesor Trigueros Cano*. Murcia: Universidad Católica de San Antonio de Murcia.

- (2005): “Teoría y práctica de la literatura comparada italo-española” en Arriaga, M. et alii (eds.), *Italia - España - Europa: literaturas comparadas, tradiciones y traducciones*. Sevilla: Arcibel.
- GONZÁLEZ MUELA, J. (1973): *La nueva poesía española*. Madrid: Alcalá.
- GRANDE, F. (1970): *Apuntes sobre poesía española de posguerra*. Madrid: Taurus.
- GREIMAS, A.J. (1976): *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta.
- GRIMAL, P. (1993 [1953]): *La mitología griega*. Barcelona: Paidós.
- GUGLIELMI, G. (1967): *Letteratura come sistema e come funzione*. Einaudi: Torino.
- GUILHERME MERQUIOR, J. (1999 [1972]): “Naturaleza de la lírica” en Cabo, F. (ed.), *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco.
- GUILLÉN, C. (1985): *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- (1996): “El hombre invisible: paisaje y literatura en el siglo XIX” en Villanueva, D. y Cabo, F. (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo*. Santiago de Compostela: Universidad.
- (1998): *Múltiples moradas*. Barcelona: Tusquets.
- GUILLÉN, J. (1950): *Cántico*. Buenos Aires: Editorial

- Sudamericana.
- GURMÉNDEZ, C. (1994 [1985]): *Estudios sobre el amor*. Barcelona: Anthropos.
- GUSDORF, G. (1985): *Le savoir romantique de la nature*. Paris: Payot.
- (1991): “Condiciones y límite de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos* 29, 9-18.
- HARRIS, W. (1998 [1991]): “La canonicidad” en Sullà, E. (ed.), *El canon literario*. Madrid: Arco.
- HEIDEGGER, M. (2001 [1927]): *El ser y el tiempo*. Madrid: F.C.E.
- (1989 [1936]): *Hölderlin y la esencia de la poesía*. Barcelona: Anthropos.
- (1995 [1952]): *Arte y poesía*. Madrid: F.C.E.
- HERNÁNDEZ, A. (1991 [1978]): *La poética del 50 (una promoción desheredada)*. Madrid: Endimión.
- HERNÁNDEZ, S. (1998): “Vicente Gallego”, *Diáfora* 5, 4-6.
- HERRERO CECILIA, J. (1992): “Sobre las ideas estéticas de Baudelaire: el arte y la poesía de la modernidad”, *Suplementos Anthropos* 32, 37-46.
- (1992): “Mijail Bajtin y el principio dialógico en la creación literaria y en el discurso humano”, *Suplementos Anthropos* 32, 55-67.
- HILLIS MILLER, J. (1990 [1977]): “El crítico como anfitrión” en Asensi, M. (ed.), *Teoría literaria y deconstrucción*. Madrid: Arco.
- HÖLDERLIN, F. (1994 [1801]): *Las grandes elegías*.

- Madrid: Hiperión.
- (1978): *Poemas de la locura*. Madrid: Hiperión.
- IZQUIERDO, A. (1999): “Prólogo” a Nietzsche, F.,
Estética y teoría de las artes. Madrid: Alianza.
- JAKOBSON, R. (1988 [1958]): *Lingüística y Poética*.
Madrid: Cátedra.
- (1981 [1975]): *Ensayos de lingüística general*.
Barcelona: Seix Barral.
- JARAUTA, F. (1992): “Walter Benjamín: el cerco mágico
de los nombres”, *Suplementos Anthropos* 32, 76-78.
- JIMÉNEZ, J.R. (1986 [1954]): *Tiempo y espacio*. Madrid:
Edaf.
- JIMÉNEZ, J.O. (1972): *Diez años de poesía española
1960-1970*. Madrid: Ínsula.
- JIMÉNEZ ARRIBAS, C. (2006): “Prólogo” a Ferrer
Lerín, F., *Ciudad propia. Poesía autorizada*. La
Laguna: Artemisa.
- JIMÉNEZ MARTOS, L. (1961): *Nuevos poetas
españoles*. Madrid: Ágora.
- JORQUES, D. (1997): *Interpelación y espacios
comunicativos*. Valencia: Departamento de Teoría de
los Lenguajes, Universidad de Valencia.
- (1999): *El verbo hispánico. Fundamentación
pragmalingüística*. Valencia: Departamento de Teoría
de los Lenguajes, Universidad de Valencia.
- KANT, I. (2005 [1781]): *Crítica de la razón pura*.
Madrid: Taurus.
- KERMODE, F. (1998 [1979]): “El control institucional de

- la interpretación” en Sullà, E., *El canon literario*. Madrid: Arco.
- KÖHLMEIER, M. (1999 [1996]): *Breviario de mitología clásica*. Barcelona: Edhasa.
- KRISTELLER, P.O. (1993 [1951]): *Il sistema moderno delle arti*. Firenze: Alinea Editrice.
- KRISTEVA, J. (1995 [1993]): *Las nuevas enfermedades del alma*. Madrid: Cátedra.
- LARRAURI, M. (2000a): *El deseo según Gilles Deleuze*. València: Tàndem Edicions.
- (2000b): *La sexualidad según Michel Foucault*. València: Tàndem Edicions.
- (2005): *La potencia según Nietzsche*. València: Tàndem Edicions.
- LEJEUNE, P. (1994 [1975]): *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Endimión.
- LEOPARDI, G. (1996 [1831]): *Canti*. Milano: Rizzoli.
- LIS JIMÉNEZ, A. (2003): *Passió, revolta i pacte*. Lleida: Pagès Editors.
- LÓPEZ, J. (1982): *Poesía española (1950-1980)*. Madrid: Libertarias.
- LÓPEZ CASANOVA, A. (1994): *El texto poético. Teoría y metodología*. Salamanca: Colegio de España.
- LÓPEZ GARCÍA, A. (2000): “Lenguas, literaturas y visión del mundo”, *Mundo y literatura* 2, 39-55.
- LOTMAN, I. (1988 [1970]): *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- (1996): *La semiosfera I*. Madrid: Cátedra.

- (1998): *La semiosfera II*. Madrid: Cátedra.
- LOTMAN, I. y USPENSKIJ, B. (1995): *Tipologia della cultura*. Milano: Bompiani.
- LOUREIRO, A. (1991): “Problemas teóricos de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos* 29, 2-8.
- LLEDÓ, E. (1998 [1991]): *El silencio de la escritura*. Madrid: Austral.
- LYOTARD, J.-F. (1998 [1983]): *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.
- MACHADO, A. (1971 [1940]): *Poesías completas*. Madrid: Austral.
- MACRÍ, O. (1952): *Poesia spagnola del Novecento*. Modena: Guanda.
- MAINER, J.C. (1998 [1994]): “Sobre el canon de la literatura española del siglo XX” en Sullà, E. (ed.), *El canon literario*. Madrid: Arco.
- MANN, H. (1996): *Por una cultura democrática. Escritos sobre Rousseau, Voltaire, Goethe y Nietzsche*. Valencia: Pre-Textos.
- MARCO J. (1980): *La poesía* en Rico, F., *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica.
- (1986): *Poesía española del S-XX*. Barcelona: Edhasa.
- MARÍ, A. (1979): *El entusiasmo y la quietud. Antología del romanticismo alemán*. Barcelona: Tusquets.
- MARÍAS, J. (1975): *Literatura y generaciones*. Madrid: Espasa Calpe.

- (1997 [1976]): *Miguel de Unamuno*. Madrid: Austral.
- MARTÍN, C. (2001): *Upanisad*. Madrid: Trotta.
- MARTÍN PARDO, E. (1970): *Nueva poesía española*. Madrid: Hiperión.
- MARTÍNEZ FERNÁNDEZ, J.E. (1989): *Antología de la poesía española (1939-1975)*. Madrid: Castalia.
- (1996): *El fragmentarismo poético contemporáneo. Fundamentos teórico-críticos*. León: Universidad.
- (1997): *Antología de la poesía española (1975-1995)*. Madrid: Castalia.
- (2001): *La intertextualidad literaria (base teórica y práctica textual)*. Madrid: Cátedra.
- (2004): *En la luz inspirada (Sepulcro en Tarquinia, Noche más allá de la noche, Libro de la mansedumbre), de Antonio Colinas*. Madrid: Cátedra.
- (2005): *Grupo "Cántico" de Córdoba. Comentario de poemas*. Madrid: Arco.
- MARTÍNEZ RUIZ, F. (1971): *La nueva poesía española. Antología crítica (segunda generación de posguerra 1955-1970)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- MÁS TORRES, S. (1992): "Platón y Aristóteles: sobre filosofía y poesía", *Suplementos Anthropos* 32, 5-10.
- MATAS, J., MARTÍNEZ, J.E. y TRABADO, J.M. (2005): *Nostalgia de una patria imposible. Estudios sobre la obra de Luis Cernuda*. Madrid: Akal.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (1997): *Encrucijadas*. Madrid:

Cátedra.

- (1999): *Poesía y utopía*. Valencia: Episteme.
- (2004a): *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968 -1978*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2004b): *Poesía sin mundo*. Mérida: Editora Regional de Extremadura.
- MENNA, F. (1997 [1980]): *Crítica de la crítica*. València: Universitat.
- MONTALE, E. (1997 [1976]): *Sulla poesia*. Mondadori: Milano.
- MOREIRAS, A. (1991): “Autobiografía: pensador firmado (Nietzsche y Derrida)”, *Suplementos Anthropos* 29, 129-137.
- MORENO, A. (2004a): *Los espejos del domingo y otras lecturas de poesía*. Sevilla: Renacimiento.
- (2004b): *Mundo menor*. Valencia: Denes.
- MORTARA GARAVELLI, B. (1991 [1988]): *Manual de retórica*. Madrid: Cátedra.
- MUÑOZ, J. (2000): “Presentación” a Nietzsche, F., *Schopenhauer como educador*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- NERUDA, P. (1974): *Jardín de invierno*. Buenos Aires: Losada.
- NIETZSCHE, F. (1999 [1872]): *El origen de la tragedia*. Méjico: Porrúa.
- (2000 [1874]): *Schopenhauer como educador*. Madrid: Biblioteca Nueva.

- (1992 [1885]): *Así habló Zarathustra*.
Barcelona: Planeta.
- (1994 [1887]): *La genealogía de la moral*.
Madrid: Alianza.
- (2002 [1889]): *Crepúsculo de los ídolos*.
Madrid: Biblioteca Nueva.
- (1996 [1908]): *Ecce homo*. Madrid: Alianza.
- (1979): *Poemas*. Madrid: Hiperión.
- OLNEY, J. (1991): “Algunas versiones de la memoria /
Algunas versiones del *bios*: la ontología de la
autobiografía”, *Suplementos Anthropos* 29, 33-47.
- ORTEGA Y GASSET, J. (2003 [1966]): *Unas lecciones
de metafísica*. Madrid: Alianza.
- PALOMO, P. (1988): *La poesía española en el S-XX
(desde 1939)*. Madrid: Taurus.
- (1992): “Información sobre la historia de un
grupo poético”, *Ínsula* 543, 1-2.
- PASCAL, B. (1998 [1670]): *Pensamientos*. Madrid:
Cátedra.
- PAVESE, C. (1952): *Il mestiere di vivere*. Torino:
Einaudi, 1997.
- PAYERAS GRAU, M. (1986): *La poesía española de
posguerra*. Palma de Mallorca: Prensa Universitaria.
- (1990): *La colección "Colliure" y los poetas del
medio siglo*. Palma de Mallorca: Universidad.
- PENEDO PICOS, A. (1992): “Hacia una redefinición del
objeto literario”, *Anthropos* 129, 28-30.
- PEÑALVER, P. (1990): *Deconstrucción*. Barcelona:

Montesinos.

- (1992): “El pensamiento de la escritura y la cuestión de la metáfora”, *Suplementos Anthropos* 32, 128-133.
- PÉREZ JULIÀ, M. (1998): *Rutinas de la escritura*. Valencia: Departamento de Teoría de los Lenguajes, Universidad de Valencia.
- PÉREZ MONTANER, J. (1990): *Subversions*. València: Tres i Quatre.
- (1994): *Poesia i record*. València: La Forest d'Arana.
- (2000): “El discurs de l'escriptor i el de l'intel·lectual. Problemes per a la creació literària” en *Creació literària al País Valencià*. Barcelona: Associació d'Escriptors en Llengua Catalana.
- PERSIN, M. (1986): *Poesía como proceso. Poesía española de los años 50 y 60*. Madrid: Porrúa Turanzas.
- POLO, M. (1990): “En torno a una promoción”, *El urogallo* 49, 50-56.
- POZO SÁNCHEZ, B. (1998): “Carlos Marzal”, *Diáfora* 6, 4-7.
- POZUELO YVANCOS, J.M. (1992): “La crítica descentrada”, *Anthropos* 129, 43-46.
- (1994): *Teoría del lenguaje literario*. Madrid: Cátedra.
- (1998 [1995]): “Lotman y el canon literario” en Sullà, E. (ed.), *El canon literario*. Madrid: Arco.

- (1999 [1994]): “Pragmática, poesía y metapoesía en “El poeta” de Vicente Aleixandre” en Cabo, F. (ed.), *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco.
- PRETE, A. (1986): *Il demone dell’analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*. Milano: Feltrinelli.
- PRIETO DE PAULA, A. (1991): *La lira de Arión. De poesía y poetas españoles del siglo XX*. Alicante: Universidad.
- (1993): *1939-1975: Antología de la poesía española*. Alicante: Aguaclara.
- (1995): *Poetas españoles de los cincuenta*. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- PROVENCIO, P. (1996 [1988]): *Poéticas españolas contemporáneas. La generación del 50*. Madrid: Hiperión.
- QUASIMODO, S. (1960): *Il poeta e il politico, e altri saggi*. Milano: Schwarz.
- QUILIS, A. (1984): *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- RAIMONDI, E. (1990): *Ermeneutica e commento: teoria e pratica dell’interpretazione del testo letterario*. Firenze: Sansoni.
- (2002): *El museo del discreto. Ensayos sobre la curiosidad y la experiencia en la literatura*. Madrid: Akal.
- RAMAT, S. (1969): *L’ermetismo*. Firenze: La Nuova Italia.

- RASTIER, F. (1976): “Sistemática de las isotopías” en Greimas, A.J. (ed.), *Ensayos de semiótica poética*. Barcelona: Planeta.
- RAYMOND, M. (1983 [1933]): *De Baudelaire al Surrealismo*. Madrid: F.C.E.
- RIBAS, P. (2005): “Prólogo” a Kant, I.: *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus.
- RIBES, F. (1952): *Antología consultada de la joven poesía española*. Valencia: Mares.
- RICOEUR, P. (1989): *Ideología y utopía*. Barcelona: Gedisa.
- (1998 [1976]): *Teoría de la interpretación*. México: Siglo XXI.
- RIERA, C. (1988): *La escuela de Barcelona*. Barcelona: Anagrama.
- RIFFATERRE, M. (1983): *Semiotica della poesia*. Bologna: Il Mulino.
- RILKE, R. M^a. (1999 [1955]): *Elegías de Duino*. Madrid: Hiperión.
- (1999 [1929]): *Cartas a un joven poeta*. Madrid: Alianza.
- RIVERS, E. (1993): *Poesía lírica del siglo de oro*. Madrid: Cátedra.
- ROCA MELIÀ, I. (2000): “Introducción” a Séneca, *Epístolas morales a Lucilio*. Madrid: Gredos.
- RODRÍGUEZ, C. (1963): “Unas notas sobre poesía” en Ribes, F., *Poesía última*. Madrid: Taurus.

- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1990): “Otra lectura quince años después”, *El urogallo* 49, 38-49.
- ROJAS PARADA, P. (1992): “Michel Foucault: poder y narratividad”, *Suplementos Anthropos* 32, 89-93.
- ROMERA, J. y GUTIÉRREZ, F. (2000): *Poesía histórica y (auto)biográfica*. Madrid: Visor.
- ROMERO LÓPEZ, D. (1996): “La reescritura de un tópico: locus amoenus inventio urbis est” en Villanueva, D. y Cabo, F. (eds.), *Paisaje, juego y multilingüismo*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, Consorcio de Santiago de Compostela.
- RUBIO, F. (1976): *Las revistas poéticas españolas (1939-1975)*. Madrid: Turner.
- (1980): “Teoría y polémica en la poesía española de posguerra”, *Cuadernos Hispanoamericanos* 361-362, 199-214.
- RUBIO, F. y FALCÓ, J.L. (1981): *Poesía española contemporánea (1939-1980)*. Madrid: Alhambra.
- SAFRANSKI, R. (1991 [1987]): *Schopenhauer y los años salvajes de la filosofía*. Madrid: Alianza.
- (2000 [1997]): *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tusquets.
- SALA VALLDAURA, J. M^a (1993): *La fotografía de una sombra*. Barcelona: Anthropos.
- SALDAÑA SAGREDO, A. (1997a): *Modernidad y postmodernidad. Filosofía de la cultura y teoría estética*. Valencia: Episteme.

- (1997b): *El poder de la mirada. Acerca de la poesía española postmoderna*. Valencia: Episteme.
- (2003): *El texto del mundo. Crítica de la imaginación literaria*. Zaragoza: Anexos de Tropelías.
- (2006a): “Poesía y poder en la España contemporánea”, *Iberoamericana* VI, 121-132.
- (2006b): “Cultura, crítica, utopía” en Tortosa, V. (ed), *Escrituras del desconcierto. El imaginario creativo del siglo XXI*. Alicante: Universidad.
- (2006c): “Notas para una poética de lo inefable” en Cabanilles, A., Carbó, F., Miñano, E. (eds.), *Poesía i silenci*. València: Universitat.
- SALINAS, P. (1996 [1930]): *Mundo real y mundo poético*. Valencia: Pre-Textos.
- SALVADOR, V. (1986): *El gest poètic. Cap a una teoria del poema*. València: Publicacions de l’Abadia de Monserrat.
- SÁNCHEZ MECA, D. (1992): “Tiempo, historia, narración”, *Suplementos Anthropos* 32, 100-110.
- (1992): “Filosofía y literatura o la herencia del romanticismo”, *Anthropos* 129, 11-27.
- SANGUINETI, E. (1965): *Ideologia e linguaggio*. Milano: Feltrinelli.
- SANZ VILLANUEVA, S. (1976): “Los inciertos caminos de la poesía de postguerra” en Pozanco, V. (ed.), *Nueve poetas del resurgimiento*. Barcelona: Àmbito.
- (1984): “Literatura actual” en Deyermond, A. (ed.), *Historia de la literatura española*. Barcelona:

Ariel.

SAUSSURE, F. (1991 [1972]): *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza.

SAVATER, F. (1988): *Filosofía y sexualidad*. Barcelona: Anagrama.

SCHAEFFER, J. (1999 [1980]): “Romanticismo y lenguaje poético” en Cabo, F. (ed.), *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco.

SCHOPENHAUER, A. (2003 [1844]): *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: F.C.E.

----- (1998 [1851a]): *Pensamiento, palabras y música*. Madrid: Edaf, 1998.

----- (2004 [1851b]): *Lecciones sobre metafísica de lo bello*. València: Universitat.

SEGRE, C. (1996): *La letteratura italiana nel Novecento*. Bari: Laterza.

SIEBENMANN, G. (1973): *Los estilos poéticos en España desde 1900*. Madrid: Gredos.

SILVER, P. (1969): “Nueva poesía española: la generación Rodríguez-Brines”, *Ínsula* 270, 1-2.

SPRINKER, M. (1991): “Ficciones del “yo”: el final de la autobiografía”, *Suplementos Anthropos* 29, 118-129.

STEINER, G. (2000 [1976]): *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre literatura, el lenguaje y lo inhumano*, Barcelona: Gedisa.

----- (1997 [1996]): *Nessuna passione spenta*. Milano: Garzanti.

----- (1998 [1997]): *Errata*. Milano: Garzanti.

- STIERLE, K. (1999 [1997]): “Lenguaje e identidad del poema. El ejemplo de Hölderlin” en Cabo, F. (ed.), *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco.
- SULLÀ, E. (1998): “El debate sobre el canon literario” en Sullà, E. (ed.), *El canon literario*. Madrid: Arco.
- SUÑÉN, J.C. (1990): “La voz de los otros”, *El Urogallo* 49, 56-59.
- SZONDI, P. (1992 [1974]): *Poética y filosofía de la historia*. Madrid: Visor.
- TALENS, J. (1992): “Introducción” a Panero, L. M^a., *Un agujero llamado Nevermore*. Madrid: Cátedra.
- (2000a): *El sujeto vacío. Cultura y poesía en territorio babel*. Madrid: Cátedra.
- (2000b): “El espejo que miente. Ensayo de audio(bio)grafía poética”, *Mundo y literatura* 2, 21-37.
- TANIZAKI, J. (2002 [1933]): *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela.
- TODOROV, T. (1990 [1981]): *Michail Bachtin. Il principio dialogico*. Torino: Einaudi.
- (1998 [1996]): *El hombre desplazado*. Madrid: Taurus.
- TORTOSA, V. (2001): *Escrituras ensimismadas*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- (2002): *Conflictos y tensiones*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.

- (2004): *Escrituras del desconcierto El imaginario creativo del siglo XXI*. Alicante: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- ULRICH GUMBRECHT, H. (1998 [1988]): “Cual fénix de las cenizas o del canon a lo clásico” en Sullà, E. (ed.), *El canon literario*. Madrid: Arco.
- UNAMUNO, M. (1997 [1913]): *Del sentimiento trágico de la vida*. Madrid: Alianza.
- UNGARETTI, G. (1992 [1966]): *Vita d'un uomo*. Milano: Mondadori.
- VALENTE, J.A. (1994 [1971]): *Las palabras de la tribu*. Barcelona: Tusquets.
- VATTIMO, G. (1999 [1996]): *Filosofía y poesía: dos aproximaciones a la verdad*. Barcelona: Gedisa.
- VILLANUEVA, D. y CABO ASEGUINOLAZA, F. (1996): *Paisaje, juego y multilingüismo*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, Consorcio de Santiago de Compostela.
- VOLOSHINOV, V. (1993): *Marxismo y filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza.
- WEINTRAUB, K.J. (1991): “Autobiografía y conciencia histórica”, *Suplementos Anthropos* 29, 18-33.
- WELLEK, R. (1999 [1967]): “La teoría de los géneros” en Cabo, F. (ed.), *Teorías sobre la lírica*. Madrid: Arco.
- WELLEK, R. y WARREN, A (1966 [1953]): *Teoría literaria*. Madrid: Gredos.
- WILDE, O. (1968 [1890]): *El crítico como artista*. Madrid: Espasa-Calpe.

ZAMBRANO, M. (1996 [1939]): *Filosofía y poesía*.

Madrid: F.C.E.

----- (2005 [1955]): *El hombre y lo divino*. Madrid:

F.C.E.

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA

A) BIBLIOGRAFÍA SOBRE CÉSAR SIMÓN

- AGUIRRE, J.L. (1977): “*Estupor final* de César Simón”, *Las provincias*, 25 de septiembre.
- (1979): “Entre un aburrimiento y un amor clandestino”, *Las Provincias*, 13 de mayo.
- AMUSCO, A: (1977): “*Estupor final* de César Simón”, *El Ciervo* 317.
- ARAZO, M^a A. (1994): “Espacio para la poesía”, *Las provincias*, 13 de mayo.
- ARIAS, F. (1991): “Los artistas del silencio: escritores que trabajan al margen de modas y tópicos”, *Hoja del Lunes*, 15 de diciembre.
- ARIAS, R. (2003): “Reflexiones a propósito de la Antología Claudina”, *El Mono-Gráfico* 15, 68.
- ÁVILA, M. (2003): “Al correr del tiempo”, *El Mono-Gráfico* 15, 66-67.
- BALLESTER AÑÓN, R. ET ALII (1986): *La poesía valenciana en castellano 1936-1986*, Valencia: Víctor Orage.
- (1992): “César Simón o la oración seca”, *La mejor poesía de Valencia*, 3 de enero.
- (1994): “La vida secreta”, *Levante*, 10 de junio.
- (2003): “César Simón o la teodicea de la distracción”, *El Mono-Gráfico* 15, 56-60.

- BELDA, M^a R. (2000): “La vida en un libro: *El jardín de César Simón*” en Cabanilles, A. y López Casanova, A. (eds.) *Homenatge a César Simón*, València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- BELLVERSER, R. (1974): “En busca de una nueva generación poética valenciana. César Simón: su humanidad, camino abierto hacia la vida y el vacío”, *Las Provincias*, 3 de febrero.
- (1984): “La mirada en la poesía de César Simón”, *Las Provincias*, noviembre.
- (1985): “Urge una revisión a fondo”, *Las Provincias*, 22 de enero.
- (1994): “*La vida secreta de César Simón*”, *Las Provincias*, 22 de mayo.
- (2003): “El primer César Simón”, *El Monográfico* 15, 29-34.
- BERNARDO PANIAGUA, J.M^a. (2000): “La lucidez del desencanto” en Cabanilles, A. y López Casanova, A. (eds.) *Homenatge a César Simón*, València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- BESSÓ, P. (1977): “Poesía en expresión castellana”, *Dos y Dos* 39-40.
- CABANILLES, A. (1996): “La poesía amorosa”, *Abalorio* 23, 41-56.
- (1997b): “La poesía amorosa de César Simón” en Talens, J., *Por aguas de la memoria ajena*. Valencia: Episteme.
- (2000): “Un hueco azul. Notas sobre una

lectura de César Simón” en Cabanilles, A. y López Casanova, A: (eds.), *Homenatge a César Simón*, València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.

----- (2002): “Los días hermosos. Poesía y música en César Simón”, *La siesta del lobo* 14, 87-90.

----- (2003): “Un sueño resonante de pasos”, *El Mono-Gráfico* 15, 48-55.

----- (2004a): “César Simón. Palabras en la cumbre: antología 1971-1997”, *Diablo Texto* 7, 506-511.

CABRERA, A. (1996): “Un poema emblemático”, *Abalorio* 23, 67-74.

----- (2002): “Una fecha cualquiera”, *La siesta del lobo* 14, 52-56.

CALOMARDE, J. (1984): “César Simón: poetizar la presencia”, *Las Provincias*, 16 de diciembre.

----- (1985): “Teoría de César”, *Las Provincias*, 13 de octubre.

----- (1989): “César Simón: *Siciliana*. Libro de horas para seducir el silencio”, *Las Provincias*, 13 de julio.

----- (1998): “La atmósfera del tiempo según César Simón”, *El Mono-Gráfico* 10, 34-38.

CARNERO, G. (1977): “La poesía última de César Simón”, *Camp de l’arpa* 43-44.

----- (1983): “La poesía última de César Simón”, *Quervo. Cuadernos de cultura* 4, 29-31.

----- (2002): “César Simón: densidad”, *La siesta del lobo* 14, 61-65.

- (2003): “La difícil densidad de César Simón”, *El Mono-Gráfico* 15, 25-28.
- CARRASCO; B. (1992): “César Simón, finalista del premio nacional de poesía”, *Las Provincias*, 6 de junio.
- CASADO, M. (1992a): “Estar aquí sentado no es inútil”, *El urogallo* 68-69.
- (1992b): “Leer poesía”, *Ínsula* 543, 28.
- (1992c): “César Simón: *Extravío*”, *El urogallo* 76-77.
- CASTROVIEJO, C. (1980): “Bodegoncillo de puntapié. Instantes vitales. César Simón: *Entre un aburrimiento y un amor clandestino*”, *Hoja del Lunes*, 11 de agosto.
- CATALÁN, M. (1996): “El ser y la carne”. Entrevista a César Simón, *Abalorio* 23, 33-40.
- (2003): “Apuntes en torno a la obra periodista de César Simón”, *El Mono-Gráfico* 15, 46-47.
- (2003): *César Simón. Papeles de prensa*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- CILLERUELO, J.A. (2002): “Mientras caminaba. El sentido odológico en la poesía de César Simón”, *La siesta del lobo* 14, 56-58.
- DAGUET, D. (1992): “Poetas de l’Espagne / poésie du silence”, *Cahiers bleus*.
- DEFEZ, A. (2002): “Contra lo sagrado”, *La siesta del lobo* 14, 68-73.
- DE LA PEÑA, P. J. (1975): “La obra: la persona. César Simón”, *Las Provincias*, 1 de junio.

- (1978): “Sobre un libro de César Simón: *Estupor final*”, *Ínsula* 383.
- (1983a): “César Simón”, *Quervo. Cuadernos de cultura* 4, 19-21.
- (1983b): “Sobre la belleza de los esqueletos”, *Las provincias*, 29 de mayo.
- (1985): “César Simón ante el muro”, *Ínsula* 460.
- (1993): “*Extravío*”, *Ínsula* 553.
- (1998): “En la muerte de César Simón”, *El Mono-Gráfico* 10, 33.
- (2000): “César en el jardín” en Cabanilles, A. y López casanova, A. (eds.), *Homenatge a César Simón*, València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- (2003): “Retablo de César Simón”, *El Mono-Gráfico* 15, 69-74.
- DIAGO, N. (1983): “Un aire interior al mundo”, *Quervo. Cuadernos de cultura* 4, 45-47.
- (2000): “Un aire interior al mundo” en *Homenatge a César Simón*, València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- DÍAZ DE CASTRO, F.J (2002): “Misteriosa pesadumbre”, *La siesta del lobo* 14, 76-80.
- FALCÓ, J.L. (1983): “Tranquilamente hablando”. Entrevista a César Simón, *Quervo. Cuadernos de cultura* 4, 5-16.
- (2003): “Los días hermosos”, *El Mono-Gráfico* 15, 44-45.

- (2006): “Juan Gil-Albert y César Simón: perfiles de un diálogo concertado”, *Animal Sospechoso* 4, 71-77.
- (2006): “La poesía de César Simón: *Precisión de una sombra* (1970-1982)”. Jaca: Universidad de Zaragoza (en prensa).
- FERRERES, R. (1971): “Dos libros de poesía de César Simón”, *Las Provincias*, 9 de mayo.
- GALLEGO, V. (1985): “César Simón: una conciencia entre las sombras”, *Las Provincias*, 22 de septiembre.
- (2002): “César Simón”, *La siesta del lobo* 14, 6-10.
- (2006b): *César Simón. Una noche en vela (antología poética)*. Sevilla: Renacimiento.
- GARBÍ, T. (2003): “Apuntes sobre César Simón”, *El Mono-Gráfico* 15, 63-65.
- GARCÍA, D. (2002): “Lectura en invierno”, *La siesta del lobo* 14, 17-19.
- GARCÍA DE LA CONCHA, V. (1992): “Extravío”, *ABC Suplemento Literario*, marzo.
- GARCÍA MARTÍN, J.L. (1983): *Poesía española 1982-1983*, Madrid: Hiperión.
- (1990): “Un escritor al margen”, *Renacimiento* 4.
- (1991a): “La extrañeza de ser”, *La Nueva España*, 25 de octubre.
- (1991b): “¿Qué libros te han interesado más en 1991?”, *El ciervo*.

- (1994): “El amor y la nada”, *La Nueva España*, 2 de julio.
- GAVALDÁ, J. (2000): “El perfume del enebro” en Cabanilles, A. y López Casanova, A. (eds.), *Homenatge a César Simón*, València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- GIL-ALBERT, J. (1978): “César Simón”, *Revista de Literatura* 1.
- GÓMEZ, A. (1996): “La perplexitat de viure. Sobre el “tema únic” en l’obra poètica de César Simón”, *Abalorio* 23, 62-65.
- HERNÁNDEZ, T. (1984): “Describir con propiedad la poesía de César Simón”, *Levante*, 4 de noviembre.
- HERRÁEZ, M. (2003): “César Simón, escribir es borrar”, *El Mono-Gráfico* 15, 41-43.
- HERRERA, A. (1992): “Del alma y otros rumbos”, *Los libros del sol* 17.
- IGLESIA CAMACHO F. (1977): “*Estupor final* de César Simón”, *Manxa* 6.
- IRLES; G. (1984): “César Simón. Poesía de las afueras”, *Liberación*, 23 de diciembre.
- JIMÉNEZ, J.O. (1972): “Valencia, poesía de hoy, pórtico en perspectivas”, *Fablar* 37.
- LÓPEZ GARCÍA, A. (2003): “¿De verdad existe el adjetivo?”, *El Mono-Gráfico* 15, 61-62.
- LÓPEZ GRADOLÍ, A. (1971): “Una nueva colección de libros de poesía: Hontanar”, *Avanzada*, 1 de junio.
- LLOBREGAT, E. (1977): “Lindes: una nueva colección

- de poesía”, *Información*, 26 de junio.
- MARCO, J. (1977): “Lo que fue la literatura española en 1977”, *Destino*, 29 de diciembre.
- MARÍ, R. (1994): “*La vida secreta*, una novela de César Simón sobre el amor”, *Las Provincias*, 13 de mayo.
- MARTÍNEZ, J.E. (1997): “Templo sin dioses”, *Filandón - Diario de León*, 20 de abril.
- MARTÍNEZ, J.L. (2002): “Creador ocioso, contemplativo universal”, *La siesta del lobo* 14, 15-17.
- MARTÍNEZ RUIZ, F. (1984): “Precisión de una sombra”, ABC.
- MARZAL, C. (1996): “Es una fiebre sin temperatura”, *Abalorio* 23, 29-33.
- MÁS, M. (1981): “Sobre una novela de César Simón”, *Ínsula*.
- (1984): “Prólogo” a Simón, C., *Precisión de una sombra (Poesía, 1970 -1982)*. Madrid: Hiperión, 7-21.
- (1996): “Tres poemas frente a una casa: Juan Gil-Albert, Francisco Brines, César Simón”, *Abalorio* 23, 17-29.
- MÁS, M. y COSTA FERRANDIS, J. (1983 [1978]): “La soledad de la consciencia en la poesía de César Simón”, *Quervo. Cuadernos de cultura* 4, 33-44.
- MÁS, J. (1986): “Viaje por el tiempo y el espacio”, *El ciervo* 426-427.
- (1996): “Al filo del vivir. Sobre *Extravío*”, *Abalorio* 23, 57-62.

- (2003): “La metalírica del silencio. *Estupor final* de César Simón”, *El Mono-Gráfico* 15, 35-40.
- MÉNDEZ RUBIO, A. (2000): “Lenguaje y silencio en la poética de César Simón” en Cabanilles, A. y López Casanova, A. (eds.), *Homenatge a César Simón*, València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- MORENO, A. (2002): “El caminante y el muro”, *La siesta del lobo* 14, 56-58.
- MUÑOZ, J. (1996): “Instaurar, recordar, errar. La poesía metafísica de César Simón”, *Abalorio* 23, 13-17.
- OPERÉ, F. (1991): “César Simón: una voz poética entre generaciones”, *Ojancano*.
- (2000): “Señas de identidad en la poesía de César Simón” en Cabanilles, A. y López Casanova, A. (eds.), *Homenatge a César Simón*, València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- PALACIOS, A. (1997): “El amante de las horas que transcurren”. Entrevista a César Simón, *Macondo* 1, 9-15.
- PERIS LLORCA, J. (2000): “Todas tus elegías fueron himnos. *Siciliana* y *Perros ahorcados*: la permanencia del sujeto que contempla y se percibe” en *Homenatge a César Simón*, València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- POZO SÁNCHEZ, B. (2000a): “César Simón: el placer de la mirada” en Cabanilles, A. y López Casanova, A.

- (eds.), *Homenatge a César Simón*, València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- (2000b): “Las grietas de la memoria. Notas sobre la escritura autobiográfica de César Simón” en Romera, J. y Gutiérrez, F. (eds), *Poesía Histórica y (auto)biográfica (1975-1999)*. Madrid: Visor.
- (2001): “La construcción referencial del imaginario sexual en la poética de César Simón” en Pujante, D. y Aliaga, J.V (eds), *Miradas sobre la sexualidad en el arte y la literatura*. Valencia: Universidad.
- (2002a): “César Simón: una poética entre dos fuegos” en *Poéticas novísimas: un fuego nuevo*. Zaragoza: Universidad (en prensa).
- (2002b): “Donde no habite el olvido”, *La siesta del lobo* 14, 73-76.
- (2003a): “Poética del silencio: la encrucijada de César Simón” en *Actas XXIII Congreso Internacional de Lingüística y Filología Románica*. Ginebra: Niemeyer.
- (2003b): “G. Leopardi y E. Montale en la obra lírica de César Simón” en González Martín, V. (ed.), *La filología italiana ante el nuevo milenio*. Salamanca: Universidad.
- (2004): “Los jirones de la memoria: la obra de César Simón” en Fernández Prieto, C. y Hermsilla, M^a A. (eds.), *Autobiografía en España: un balance*. Madrid: Visor.

- (2005): “Las lecturas italianas de César Simón” en Arenas, V., Badía, J. et alii, *Líneas actuales de investigación literaria*. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- (2006): “El eco de un sueño resonante de pasos”, *Animal sospechoso* 4, 65-71.
- (2007): “Los trazos inaugurales del silencio en la obra de César Simón” en Cabanilles, A, Carbó, F. y Miñano, E. (eds.), *Poesia i silenci*. València: Servei de Publicacions de la Universitat de València.
- RIBEIRA PERIS, X. (1976): “César Simón” en *Gran enciclopedia de la región valenciana*. Valencia.
- ROMERO CASTILLA, J. (1977): “La poesía de César Simón: entre el activismo delator y la pasividad contempladora”, *Las Provincias*, 29 de mayo.
- SALDAÑA, A. (1992): “El lugar del poeta”, *El Periódico*, 2 de abril.
- SALINAS TORRES, F. (1990): “*Siciliana*: en el espacio de lo sagrado”, *Abalorio* 19.
- (1992): “El pensamiento elegíaco de César Simón”, *El Mono-Gráfico* 4.
- (1996): “Ressenyes”, *Abalorio* 23, 117-135.
- (2002): “Memoria de César Simón”, *La siesta del lobo* 14, 10-15.
- SANTOS; D. (1984): “Todas las sombras en todas las cavernas”, *Diario 16*, 11 de noviembre.
- SANTOS, Y. y RIVAS, A. (1984): “Entrevista a César Simón”, *Lletres en blanc* 9.

- SILES, J. (1971): “Erosión de César Simón”, *Las Provincias*, 14 de marzo.
- (2000): *Conocimiento del yo y poetización del medio: la poética y la poesía de César Simón*. Valencia: Real Academia de Cultura Valenciana.
- SIMÓN AURA, C. (2002): *César Simón. Palabras en la cumbre Antología 1971-1997*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim.
- TALENS, J. (1977): “César Simón: *Estupor final*”, *Cal dir*, 27 de noviembre.
- (1997): *Por aguas de memoria ajena. Antología poética*. Valencia: Episteme.
- TRIGO, X.R. (1984): “Entrevista con César Simón: el placer de la meditación poética”, *Levante*, 18 de noviembre.
- VALVERDE, A. (2002): “Dos fragmentos sobre un tema único...”, *La siesta del lobo* 14, 58-60.

B) BIBLIOGRAFÍA DE CÉSAR SIMÓN

- HERVÁS, S., OLEZA, J. y SIMÓN, C. (1974): “Revisión del concepto de esteticismo en Azorín y Gabriel Miró”, *Revue Romane* IX, fasc. 2.
- LÓPEZ, A., SIMÓN, C. y MELERO, A. (1981): *Lecciones de retórica y métrica*. Valencia: Lindes.
- LÓPEZ, A. y SIMÓN, C. (1985): *Signos del discurso y signos para el discurso: sobre psicoanálisis y literatura*. Valencia: Eutopías.
- SIMÓN, C. (1970): *Pedregal*. Gandía: Ayuntamiento de Gandía.
- (1971a): “Aspectos lingüísticos en la sátira de Francisco Brines” en *Quaderns de Filologia*. València: Universitat.
- (1971b): *Erosión*. Valencia: Hontanar.
- (1971c): *Poemas de Andreas Gryphius, selección, traducción y notas*. Valencia: Hontanar.
- (1973): “Actitud y calidad en la obra poética de Juan Gil-Albert”, *El urogallo* 24.
- (1974a): *Lenguaje y estilo en la obra poética de Juan Gil-Albert*. Tesis doctoral. Universidad de Valencia.
- (1975): “Las ilusiones, con los problemas del convaleciente”, *Las Provincias*, 13 de julio.
- (1976a): “Un problema de asentimiento: la poesía de Guillermo Carnero”, *Ínsula* 361.
- (1976b): “Fracaso y triunfo en el lenguaje de

- Guillermo Carnero” en *PSA*, tomo LXXXIII, nº CCXLIX, 249-263.
- (1977a): *Estupor final*. Valencia: Linds.
- (1977b): “Biografía comentada sobre Juan Gil-Albert”, *Calle del Aire*, 369-382.
- (1978): “Prólogo” a Hernández, T., *Esfinge silenciosa para el fuego*, Valencia: Linds.
- (1979a): *Motín de cuenteros*. Valencia: Prometeo.
- (1979b): “Prólogo” a Gil-Albert, J., *Razonamiento inagotable con una carta final*. Madrid: Caballo negro para la poesía.
- (1979c): *Entre un aburrimiento y un amor clandestino*. Valencia: Prometeo.
- (1980): “Vicente Gaos y la muerte”, *Las Provincias*, 24 de octubre.
- (1981a): “El cuerpo fragmentario y la escritura de los márgenes (el nihilismo optimista de Jenaro Talens y las dificultades de su poesía)” en *Impetu*. Montpellier: Université Paul Valéry.
- (1981b): “La poesía de Gil-Albert”, *L’arrel* verano-otoño.
- (1982): “Prólogo” a Gil-Albert, J., *Antología poética*. Barcelona: Plaza y Janés.
- (1983a): *Juan Gil-Albert de su vida y obra*. Alicante: Instituto de Estudios Alicantinos.
- (1983b): Entrevista en Falcó, J.L., *Quervo*. *Cuadernos de cultura* 4, 5-16.

- (1984a): *Precisión de una sombra (Poesía, 1970-1982)*. Madrid: Hiperión.
- (1984b): Entrevista en Santos, Y. y Rivas, A., *Lletres en blanc* 9.
- (1984c): Entrevista en Trigo, X.R., *Levante*, 18 de noviembre.
- (1984d): "Joven poesía en el País Valenciano", *Ínsula*.
- (1984e): "La poética de Vicente Gaos", *Zarza Rosa* abril-mayo.
- (1985): *Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único*. Sagunto: Ardeas.
- (1989): *Siciliana*. Valencia: Mestral.
- (1990a): Entrevista en AA.VV., *El Urogallo* 49, 60-73.
- (1990b): "Juan Gil-Albert y la poesía como forma de vida", *Anthropos*.
- (1991): *Extravío*. Madrid: Hiperión.
- (1994a): *La vida secreta*. Valencia: Pre-Textos.
- (1996a): "Juan Gil-Albert", *El Mono-Gráfico* 9, 40-63.
- (1996b): "Autorretrato", *Abalorio* 23, 9.
- (1996c): *Templo sin dioses*. Madrid: Visor.
- (1996d): Entrevista en Catalán, M., *Abalorio* 23, 33-40.
- (1997a): *Perros ahorcados*. Valencia: Pre-Textos.
- (1997b): Antología en Talens, J., *Por aguas de*

memoria ajena. Antología poética. Valencia:
Episteme.

----- (1997c): *El jardín.* Madrid: Hiperión.

----- (1997d): “Entrevista” en Palacios, A., *Macondo*
1, 9-15.

----- (1998): *En nombre de nada.* Valencia: Pre-
Textos.

----- (2003): “Artículos de prensa” en Catalán, M.,
César Simón. Papeles de prensa. Valencia: Institució
Alfons el Magnànim.

----- (2006a): Antología en Gallego, V., *El 50 del 50*
(Seis poetas de la generación del medio siglo).
Valencia: Pre-Textos.

----- (2006b): Antología en Gallego, V., *César*
Simón. Una noche en vela (Antología poética).
Sevilla: Renacimiento.

ÍNDICE

Prólogo	5
Capítulo I: Cuestiones preliminares	15
I.0. Introducción	17
I.1. Apuntes sobre la vida y obra de César Simón	22
I.1.1. El amante de las horas que transcurren	22
I.1.2. Las lecciones de su vida	28
I.2. César Simón y el canon generacional	46
Capítulo II: Exteriores: Poética del paisaje	81
II.0. Introducción	83
II.1. <i>Pedregal</i> (1970)	95
II.2. <i>Erosión</i> (1971)	129
II.3. <i>Estupor final</i> (1977)	158
II.4. <i>Precisión de una sombra</i> (1984)	173
II.5. <i>Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único</i> (1985)	202
II.6. <i>Extravío</i> (1991)	216
II.7. <i>Templo sin dioses</i> (1996)	240
II.8. <i>El jardín</i> (1997)	255
Capítulo III: Interiores: Poética de la conciencia	275
III.0. Introducción	277
III.1. <i>Pedregal</i> (1970)	289
III.2. <i>Erosión</i> (1971)	306
III.3. <i>Estupor final</i> (1977)	321

III.4. <i>Precisión de una sombra</i> (1984)	332
III.5. <i>Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único</i> (1985)	347
III.6. <i>Extravío</i> (1991)	363
III.7. <i>Templo sin dioses</i> (1996)	379
III.8. <i>El jardín</i> (1997)	393
Capítulo IV: Conclusiones	405
Bibliografía	425
Bibliografía general	427
Bibliografía específica	456