

**“LA MELODÍA ETERNA DE LOS TIEMPOS”: NOSTALGIA DEL PARAÍSO
EN LA POESÍA DE CONSTANTINO MOLINA**

Samuel del Valle Gómez

(Universitat de les Illes Balears)

samuel.dvgz@gmail.com

Fecha de recepción: 25-09-2017 / Fecha de aceptación: 4-5-2018

RESUMEN:

Este trabajo estudia la poesía de Constantino Molina a partir del concepto de nostalgia del paraíso, entendiendo este como la reivindicación de un orden primigenio en el que lo natural y lo esencial humano son los dos elementos que fundamentan los modos de vida. El análisis de los dos libros publicados por el autor hasta la fecha –*Las ramas del azar* (2015) y *Silbando un eco extraño* (2016)– desde tal concepto permite abarcar los principales rasgos de su poética, a saber: la concepción de la naturaleza como espacio originario que reclamar, la oposición entre lo natural y lo artificial como motivo con que denunciar los perjuicios del progreso, la búsqueda de los vestigios naturales que persisten en los entornos urbanos, el tratamiento transcendental pero no elegíaco de la temporalidad –y, dentro de este, el acompasamiento entre el ritmo vital humano y los ciclos de la naturaleza– y, finalmente, la existencia de una esencia humana que pervive, de entre otras formas, gracias al arte.

PALABRAS CLAVE: Constantino Molina; nostalgia del paraíso; naturaleza; temporalidad; esencialismo.

ABSTRACT:

This work studies the poetry of Constantino Molina from the concept of nostalgia for paradise, understanding this as the claim of an original order in which the natural world and the human essence are the two elements that lay the foundation of life. The analysis of the two books published by the author to date –*Las ramas del azar* (2015) and *Silbando un eco extraño*

(2016)– from that concept allows to encompass the main features of its poetics, namely: the conception of nature as a primitive space to be demanded, the opposition between the natural and the artificial as a motive to condemn the damage of progress, the search for the natural vestiges that persist in urban environments, the transcendental but non-elegiacal treatment of temporality –and, within this, the coupling between the human vital rhythm and the cycles of nature– and, finally, the existence of a human essence that survives, among other forms, thanks to art.

KEYWORDS: Constantino Molina; nostalgia for Paradise; nature; temporality; essentialism.

1. CONSTANTINO MOLINA: UN POETA JOVEN

El estudio de lo que comúnmente suele llamarse poesía joven entraña el riesgo claro de caer en los juicios precipitados que puede desencadenar la falta de perspectiva. Tal circunstancia no obsta para que, paradójicamente, el principal agente de configuración del canon poético español de los últimos años, las antologías, atienda con diligencia a la aparición de posibles nuevas promociones a las que revestir de condiciones compartidas, de filiaciones estéticas ineludibles y, en definitiva, de aquellos rasgos comunes que son imperativo para poder postular una nueva generación o promoción. Si el afán especulativo de tales intentos se formulase –o, por mejor decir, se recibiese– como mapa provisional del estado de cosas, la necesaria revisión permanente de los juicios dados permitiría ajustar aquellos planteamientos que la perspectiva de los años contribuye a esclarecer. No sucede así en muchas ocasiones, y, antes al contrario, el carácter prescriptivo –y, a un mismo tiempo, parcialmente descriptivo– de algunas de estas antologías y su tono oracular tienen un efecto similar al de lo que Popper enunció como el “efecto de Edipo”, a saber: la actuación de las predicciones sobre el mismo futuro predicho; cosa que, en este caso, supone la cristalización de los juicios del pasado por mor de un prestigio (el de la selección y su rigor filológico, lo que habría de primar; el del antólogo y su labor crítica; el de

esos nuevos nombres en virtud de su recepción, etc.) que actúa como condicionante y, con ello, dificulta la recomendable actualización crítica¹.

Así, aunque el vértigo antologista del panorama poético español sigue vigente en la literatura del nuevo milenio, su forma de enfrentar y teorizar las propuestas poéticas del presente a menudo ha optado por un discurso más abierto a la natural complejidad del sistema literario, ya sea por prudencia filológica o porque, en rigor, la multiplicidad de poéticas de la poesía más joven impone una visión de las cosas mucho menos categórica y reduccionista. No es extraño en este sentido que José Luis Morante, en una reciente antología de la poesía española más joven (la escrita por autores nacidos entre el 1980 y el 1993²), haya hablado de “polifonía generacional” (2016). Es dentro de esta libre coralidad de voces y tonos donde se sitúa la obra de Constantino Molina (1985), poeta albaceteño que, con dos poemarios publicados, *Las ramas del azar* (2015) y *Silbando un eco extraño* (2016), a los que hay que añadir los no editados *La memoria del frío* (2010) y *Voluntad de la luz* (2011)³, y distinguido con varios premios de prestigio⁴, puede ya considerarse un poeta de voz madura y un discurso perfilado y propio, ajeno asimismo a cualquier inercia epigonal y, al mismo tiempo, al margen de las líneas de escape del realismo de signo más experiencial que acusan otros poetas de edad parecida.

Pese a la juventud de Molina, su precocidad en las letras obliga a hablar de una patente evolución dentro de su poética. En los primeros poemas publicados por el autor⁵, incluidos en la antología *Tenían veinte*

¹ En la misma línea se expresa Laura Scarano (2016) al estudiar el “(des)concierto” de las antologías: “Sin negar su posible utilidad didáctica primaria, me preocupa que la «esencialización» de sus propuestas hermenéuticas pueda constituir un obstáculo para profundizar en la comprensión del campo poético integral en el que emergen”. Por lo que acaba concluyendo: “El tiempo pondrá a cada uno en su lugar. Mientras tanto admitamos la precariedad de las miradas, la provisionalidad de los argumentos, la legitimidad de las opiniones y el reconocimiento de todas las voces”.

² La selección de José Luis Morante incluye autores de nacimiento comprendido entre esas dos fechas, pero el ámbito de su inspección se extiende hasta el 1995, abarcando así los quince años que tradicionalmente se han considerado definitorios de un nuevo tiempo generacional.

³ Con estas dos obras, de acceso público en la red, concurrió al Certamen de Jóvenes Artistas de Castilla-La Mancha, siendo seleccionado con *La memoria del frío* y galardonado con el primer premio con *Voluntad de la luz*.

⁴ Con *Las ramas del azar* se alzó con el Premio Adonáis 2014, que le valió la publicación en la colección del mismo nombre, y con el Premio Nacional de Literatura en la modalidad de Poesía Joven. Con *Silbando un eco extraño*, por su parte, con el Premio Valencia Institució Alfons el Magnànim, que también incluía la edición del libro.

⁵ Tales poemas, según declaró el autor en una entrevista, pertenecen a un libro inédito titulado *Están ustedes algo equivocados respecto a los poetas* (Miguel, 2011).

*años y estaban locos*⁶, a cargo de Luna Miguel, la forma de abordar el texto, más lúdica y, sobre todo, menos preocupada por acomodar aspiraciones estéticas y ejecución poemática, daba como resultado un tipo de poema más concentrado en convocar el ingenio y provocar la sorpresa. Será en los dos poemarios no editados, de reducida extensión, donde brote la mirada atenta a lo natural que se afianza y matiza en los siguientes libros⁷.

Resultaría complicado tratar de delimitar la ascendencia literaria de Constantino Molina o, en su defecto, los referentes claves para su poética en marcha. Aunque el realismo de sus composiciones es un rasgo definitorio y central, el poeta se distancia de la mayor parte de estímulos precedentes que serían asumibles desde esos presupuestos (desde gran parte de la generación del 50 hasta la poesía de la experiencia, fundamentalmente), sobre todo por lo que toca a la encarnación del sujeto poético protagonista de sus poemas, mucho menos interesado en su caso en indagar en su sentimentalidad y en significarse en el poema, cuanto en percibir con asombro y entrega la maravilla del mundo circundante⁸. Nombres como Claudio Rodríguez, Eloy Sánchez Rosillo o ciertos poetas en los que se funden voluntad metafísica y aprehensión sinérgica de la naturaleza, como son los casos de Antonio Cabrera y Miguel Ángel Velasco, descubren su impronta en los versos de Molina, en especial en lo que atañe a la posición contemplativa y, emanándose de esta, a la mirada asombrada y reflexiva que informa todo su quehacer poético⁹. Precisamente alrededor de ello gira la idea principal de este estudio: la nostalgia del paraíso que preside el proyecto poético de Constantino Molina. He querido utilizar esta expresión, que no deja de ser una metáfora, porque creo que es la manera más comunicativa de dar cuenta de la filosofía de vida, podríamos decir que del

⁶ Otras antologías en las que aparecen sus poemas son: *El llano en llamas* (2011), *El peligro y el sueño. La escuela poética de Albacete (2000-2015)* (2016), *Séptima antología de «Adonáis»* (2016), *Del mar a la estepa* (2016), *Nacer en otro tiempo. Antología de la joven poesía española* (2016) o la ya mentada antología de José Luis Morante: *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)*.

⁷ La incorporación de varios poemas de estas dos primeras obras en los poemarios siguientes (a los que separan cuatro años) confirma la continuidad de su poética. En la mayoría de los textos la diferencia entre la primera versión y la versión final es mínima, incluso inexistente. En algún otro, en cambio, la reescritura del mismo se debe más a un cambio de enfoque a la hora de desarrollar el motivo poemático que a un conflicto estético entre la poética de esos dos primeros libros y la de los dos siguientes.

⁸ Las siguientes palabras, pronunciadas por el poeta en una entrevista, son bastante ilustrativas a este respecto: "En mi poesía no cuento mi vida en verso. Hablo de la vida, no de mi vida. Hay una gran diferencia, que es imprescindible reconocer para empezar a escribir poesía y no diarios íntimos o terapias cognitivas versificadas" (Benjumea, 2016).

⁹ Los dos poetas forman parte del bagaje lector de Molina. En el caso de Cabrera, además, unos versos suyos, junto con otros de Juan Ramón Jiménez, hacen de epígrafe en *Voluntad de la luz*.

modus vivendi, de su personaje poemático, quien a lo largo de los dos poemarios a los que se van a circunscribir estas páginas (*Las ramas del azar* y *Silbando un eco extraño*¹⁰) apela a un orden primigenio que opone al mundo contemporáneo y su deriva artificiosa. Se trata, pues, de una metáfora que se cifra en dos aspectos: el rechazo del progreso y las adulteraciones que este pudiera acarrear y la añoranza de un tiempo perdido (de una episteme o cosmovisión o, quizá, de un idealizado conjunto de usos y costumbres). Y, por otro lado, críticamente rentable, porque, además de lo dicho, me permite explicar los rasgos dominantes de esta poesía de forma unitaria y englobable dentro de una idea abarcadora.

Dado que tanto *Las ramas del azar* como *Silbando un eco extraño* coinciden por entero en sus planteamientos estéticos, y añadiendo a ello la escasa estructuración de los poemarios (si acaso algo apreciable en la colocación del primer y del último poema de *Las ramas del azar*, que sugiere cierta circularidad), los consideraré para mi análisis como una unidad.

2. NATURALEZA Y HOMBRE

Decía anteriormente que el concepto de nostalgia del paraíso implica un rechazo a cierta deriva del progreso, un progreso entendido sobre todo en su vertiente más tecnológica. La destrucción del mundo primigenio que ese progreso acarrearía opera en estos versos sobre todo en un ámbito práctico, el de la forma o formas de relacionarnos con los restos de esa realidad perdida que más cultivamos y aun privilegiamos; por esta razón, en buena parte de la poesía de Molina se retrata a la naturaleza como símbolo máximo de ese orden añorado, como fuerza doblemente simbólica con que conjurar la decadencia del presente. Una doble significación de lo natural que puede resumirse en el compuesto *residuo/refugio*, en tanto que es la naturaleza como huella viva y, por tanto, aún aprovechable, aún reducto de otra forma de relacionarse con la realidad el principal elemento que la sustenta.

Ya en el primero de los poemas de *Las ramas del azar*, "Canción del mundo" (que, repito, puede ser leído como carta de presentación o pórtico

¹⁰ A partir de ahora, para la localización de los poemas que cite, utilizaré las siglas *RA* y *SEE*, junto con el número de la página en que aparezcan.

del libro), el sujeto poemático propone el entorno natural y sus dádivas (el lúgano, el milano, la primavera) como remedio de los males del hombre (la incertidumbre, el miedo, la tristeza), valiéndose del símbolo de la canción como estímulo sensorial no discursivo capaz de apaciguar y vivificar el ánimo. Una canción con tintes sanjuanistas¹¹ que apuesta por un tipo de conocimiento no mediado por la razón:

Una canción en blanco,
sin dictado ni acorde, sin ciencia ni conciencia,
que de la nada viene y en todo se refleja.

Basta callar, dejar cantar al mundo
y oír su voz fugaz para entenderlo (RA, 9-10).

Una de las características que predomina en los poemas más volcados en la naturaleza de Constantino Molina es, como se deja notar en el ejemplo anterior, la fortísima experiencia de lo natural desde una óptica panteísta que transmiten¹². Este panteísmo algo *sui generis* se alcanza por distintas vías: a veces gracias a la identificación entre lo natural y el sujeto poético, otras a través de diversos espacios naturales que se conciben como fuentes de remanso y certidumbre existencial¹³ que la contemplación despierta. Pero siempre, en todos los casos, subyace una misma asimilación de la naturaleza y sus ritmos al ideal vital humano.

En ese sentido, el poema titulado "Leche de higuera" probablemente sea uno de los ejemplos más ilustrativos a este respecto. En él, el poeta parte de la contemplación ("Observo palpitando") de un objeto aislado de la naturaleza para elevar una reflexión sobre la savia interconectora en que

¹¹ El sintagma "sin ciencia ni conciencia" recuerda especialmente a unos famosos versos de San Juan de la Cruz. Son estos mismos versos los que Molina cita en una entrevista como una suerte de credo: "Entreme donde no supe, / y quedeme no sabiendo, / toda ciencia trascendiendo" (Benjumea, 2016).

¹² Con un sentido en mayor o menor medida panteísta interpreta Andrés García Cerdán (2015) dos de los poemas de Molina: "Estalactitas" (RA, 23), en el que el sujeto poético entierra una de estas concreciones calcáreas como devolución de la materia natural a su origen; y "El corazón del mármol" (RA, 12-13), del que más adelante he de ocuparme en profundidad. Dice así Cerdán: "Da la sensación de que el poeta se propone como destino restituir a su origen aquello que la mano del hombre, peligrosa, banal, artificial, ha trastocado. Devolver lo robado a la panteísta capacidad de creación y aventura del mundo".

¹³ Uno de los poemas donde se observa esto es el que cierra *Las ramas del azar* en estrecha relación con el poema de apertura ya comentado ("Canción del mundo"). Me refiero a "Epitafio", que, con el laconismo propio de ese tipo de escritos y una estructura triversal que recuerda a la del haiku, se expresa del siguiente modo: "Ni buscó la verdad, ni mendigó saberes. / En la noche escuchó cantar al ruiseñor, / y con su canto dentro, ignorando, vivió" (RA, 55).

se mezclan el pulso de la vida natural y la descomposición orgánica de los muertos:

OBSERVO palpitando
el jugo destilado de la tierra:
una gota tan blanca como leche
salida de una madre,
que ha caído en mi mano
tras alcanzar el fruto de una higuera.

Brota de lo profundo
la sangre de los suelos: blanco líquido
mineral, libación sagrada de los muertos.
Idioma de la cal entre los vivos.

Como un río, la savia de la higuera,
fluye de lo recóndito
y se ensancha en los márgenes del tiempo.

Extrae de entre las sombras su dominio
y se hace fruto vivo al culminar (RA, 11).¹⁴

La sorprendente imagen de la libación telúrica, auténtica ofrenda inversa: de lo sagrado y oculto (los muertos que yacen bajo tierra) a lo profano y visible, así como el intenso sentimiento totalizador que se desprende de la conexión entre lo inmenso y lo minúsculo¹⁵ (la tierra toda que va a dar, en "jugo destilado", a la gota diminuta que el yo poético sostiene sobre su

¹⁴ La reescritura del poema, que podemos valorar cotejándolo con la versión inicial que se incluye en *Voluntad de la luz* (2011), revela cierto refuerzo de las cualidades panteístas del texto. Por lo demás, la concepción del ámbito natural como espacio sanador de la primera versión, y el entendimiento, en suma, de todo ello como lección vital que acarrear (la vida conceptualizada como regalo primaveral), hacen de aquellos versos un poema distinto pero en absoluto desdeñable: "Esta gota blanca que ha caído / en tu mano al coger el higo delata / la entraña madre del suelo que pisas. // En cosas así te recreas. / Deseas que este mirar límpido / no cese, / que haya instantes de derramarse en el día / como alcohol se derrama sobre / la herida hasta sanarla. Y que así te sea la vida / un regalo de flor en pura primavera".

¹⁵ Recuerda este poema, en este aspecto como en tantos otros, a algunas de las composiciones de Miguel Ángel Velasco que he agrupado bajo el marbete *poema objetual* (del Valle, 2016); así en la conexión de lo *uno inmenso en lo otro diminuto* a la que me refiero en ese texto o, más en general, en el aire panteísta que lo envuelve, tan en sintonía con el de los poemas de Velasco. Nada extraño si se tiene en cuenta que Constantino Molina lo cita en una entrevista como uno de sus poetas favoritos (Miguel, 2011).

palma), intensifican, junto con las referencias de vida intestinal, fluyente, de maternidad ("leche salida de una madre", "sangre de los suelos"), el efecto y el sentido buscados, netamente panteístas.

Más cercano al ecologismo que a las fantasías arcádicas, aunque nunca militante o panfletario, los símbolos de los que se sirve el poeta tratan de cuestionar la deriva artificiosa de un mundo cada vez más incomunicado con la experiencia sensible de lo natural, más ajeno a sus dones y ritmos. Por esta razón, se vuelve necesario apelar a realidades abarcadoras (como en el salto de lo concreto a la madre tierra del poema anterior) con que metaforizar una idea particular del mundo. Un poema como "Posesión de la nada", que parte del hito histórico del alunizaje de los Estados Unidos como símbolo de las aspiraciones de nuestra era, representa muy bien la dialéctica entre el consumismo desbocado, el ansia de posesión material de las cosas, y la comunión gozosa de individuo y realidad que tiene lugar en el hombre que se adueña de ellas al contemplarlas¹⁶:

Mirad las altas nubes pasajeras,
la llama de los astros en la noche,
la oscuridad eterna que los viste
y el relumbre incendiado que da el sol.

Observad lo que a nadie pertenece,
y que todo se ofrezca sin medida
a los que nada pueden ya perder,
a los que alzan al cielo su mirada
y saben encontrarse con la vida (RA, 22).

3. LO NATURAL VERSUS LO ARTIFICIAL

A partir de ese descontento con respecto a la modernidad asumida desde sus aspectos más negativos (industrialización feroz, disolución del sujeto en favor de la masa, destrucción de los espacios naturales), muchos poemas de Constantino Molina juegan con la oposición entre lo artificial y lo natural.

¹⁶ Comparte sentido este poema con uno de Eloy Sánchez Rosillo, claro referente de Molina (Miguel, 2011). Su título es "Mirar" y sus versos dicen así: "Mirar es poseer: / todo es tuyo si miras, / aunque el ciego te vea / con las manos vacías". Lo que interesa aquí, más que la similitud temática, es la concurrencia estética de la propuesta del poeta albaceteño y la de Sánchez Rosillo.

Este recurso está en gran medida implícito en los dos poemarios, y es la lección que se extrae de él una de las razones que permite hablar de la nostalgia de un paraíso perdido. Sin embargo, en algunos poemas de *Silbando un eco extraño* llega a constituirse en el principal motivo articulador de los mismos, rehuyendo en cualquier caso la moralina obvia y el tono quejumbroso o derrotista. Se trata únicamente de constatar, mediante el enfrentamiento entre los objetos provenientes del orden natural y los objetos de producción humana, la pervivencia de una realidad natural primigenia, casi uterina en su concepción confortante y esencial, a la que el hombre moderno sería cada vez más refractario. En esa línea se expresa Luis Bagué Quílez cuando afirma que: "Si la poesía del Siglo de Oro construyó su dispositivo visual y retórico en torno a la dicotomía entre apariencia y realidad, el autor actualiza esa oposición al proyectarla sobre la belleza natural y el envoltorio de un mundo hecho de plástico" (2016).

Los poemas en los que mejor se desarrolla esta contraposición son "Flores de plástico" (*SEE*, 11), "El mirlo" (*SEE*, 16), "Oro" (*SEE*, 34) y "En los ojos del cielo" (*SEE*, 38-39). En "Flores de plástico", por ejemplo, el motivo descansa sobre las flores que le dan título, de las que se destaca su cualidad artificiosa ("Con material venido del petróleo"), las cuales actúan como subversión simbólica de la belleza natural y aun de la vida y su esplendor ("como la flor marchita de lo vivo"). El manejo del símbolo tradicional de las flores (belleza natural y vida), reformulado para decir su contrario, intensifica la cualidad inerte y sintética de la belleza muerta –y, sin embargo, "inalterable"– de estas flores, a las que tan solo impregna un olor externo y con implicaciones negativas ("Con el olor de un tiempo / que mancha las paredes de humedad"), y en las que finalmente los elementos animados (un insecto y el agua, símbolo máximo de vida) disponen el contrapunto conceptual (la vida y la naturaleza que se imponen al artificio, que a pesar de todo perviven) que remata la composición, quedando su sentido más próximo a la sugerencia que a la univocidad o el dirigismo aleccionador:

En toda esta visión hay dos detalles
que argumentan un juicio
sobre la voluntad en todo ser

de arropar los engaños que pueblan la conciencia:

Hay agua en el jarrón que las sustenta
y un insecto se esconde entre sus pétalos (*SEE*, 11).

Sobre idénticos planteamientos se construyen "El mirlo" y "En los ojos del cielo". El primero enfrentando la figura natural de un pájaro que, en sus quehaceres instintivos, esconde bajo tierra el "preciado botín" de un "botón de plástico amarillo" y canta jubiloso desde una antena: nuevas imágenes de la naturaleza en resistencia, una naturaleza que se niega a desocupar el espacio que le es propio a pesar de la invasión de los signos de la modernidad. El segundo, "En los ojos del cielo", a partir de la evocación de un orden de cosas previo (revestido siempre de una aura esencialista de la que más adelante hablaré) y aún latente, muy conectado con determinadas prácticas asociadas al ruralismo, que es reivindicado implícitamente como lo original esencial. A tal efecto se afanan los versos en los que se erige "un árbol centenario que muestra en su corteza / la herida posmoderna de un grafiti" como marca y metáfora de la barbarie ecológica de la civilización moderna y, aun más, como reflejo de la radical incompatibilidad entre ese mundo desnaturalizado y su predecesor.

Lo natural y lo artificial, pues, son dos categorías que no dejan de estar supeditadas a la idea del mundo actual como degradación de otro mundo ya casi olvidado, en el que el vínculo entre hombre y naturaleza permanecía como elemento substancial de los modos de vida. En ese sentido, la yuxtaposición de esos dos mundos que se formula en uno de los poemas comentados anteriormente a partir de las flores de plástico potencia su mensaje, la reprobación de la modernidad más decadente, al manejar el símbolo del petróleo, que emblematisa como ninguna otra materia la espiral de consumismo irrefrenable, sobreproducción de bienes, destrucción del medioambiente e, incluso, globalización e intervencionismo geopolítico en la que vive sumida nuestra era. Algo muy parecido ocurre en "Oro", poema en el que la materia prima que le da título condensa toda la referencialidad negativa del metal precioso como símbolo de la avaricia compulsiva de esta época, en contraste con la urraca -pájaro que, según la

creencia popular, se ve atraído por los objetos brillantes, y especialmente por el oro-, utilizada aquí como símbolo de la esencialidad del mundo rural:

Puede ser que algún día, entre tus manos,
una alhaja dorada
brille con el fulgor de la sorpresa.

Cuida entonces tu suerte
y no olvides que el ojo de una urraca,
en su ébano infinito, brilla más
que todo el oro junto del planeta (*SEE*, 34).

Pero si estos poemas impugnan la realidad presente al reproducir el contraste desfavorecedor para esta entre elementos naturales y elementos representativos de la tecnología actual, otros se alejan de la dicotomía entre naturaleza y progreso técnico, tan rentable para la denuncia de la artificiosidad imperante, en aras de una búsqueda de lo puro, de lo genuino y esencial. De este modo, la labor del sujeto poético se centra en un ideal de esencialidad tan solo alcanzable en tanto que se criba lo puramente aparential y epidérmico, lo banal, de la sustancia medular de las cosas y los fenómenos. En un poema como "Cuatro poetas", por ejemplo, esta aspiración se vehicula a partir de la anécdota (algo no muy común en Molina): cuatro poetas que viajan a la capital invitados a un recital. La oposición en este caso se da entre el comercio editorial y el fenómeno poético, que reproduce la oposición entre lo esencial y lo fútil, recayendo lo primero, como siempre, en la naturaleza: "Fuera del automóvil / la escarcha se derrite en los bancales, / el sol dora las alas de los cuervos / y la poesía viaja, / a más de cien kilómetros por hora, / en dirección contraria a sus asuntos" (*SEE*, 36).

No mantiene esa dependencia del elogio de lo natural en el sentido más telúrico el poema "Babel" (*SEE*, 26-27). En este, al hilo de la busca de la vida pura, en su esencia más inalterada, el sujeto poético confronta (seguimos, pues, dentro del mismo recurso de opósitos) la lectura de "un poeta / alemán traducido al castellano" y el diálogo de dos mujeres francesas que se sientan junto a él en la terraza de un café. El caos de

voces entrelazadas de todo el lugar –que explica la alusión bíblica del título–, vuelto murmullo ininteligible (“collage irracional”), se complementa con la sacudida de la mañana que le “ofrece su lenguaje”: “Algo sencillo y nítido me dice: / el sol, su claridad, su lumbre viva; / yo escucho y lo comprendo”. Sin embargo, a pesar de la nota igualmente natural, la confrontación nuclear del poema se da en términos literarios: el sujeto prefiere las reales y presenciales voces de las dos mujeres –que no es capaz de entender– al texto del poema que, además de su naturaleza literaria, ha sufrido el traspaso, la traducción de una lengua a otra. Más allá de lo anecdótico, la lección esencialista del poema hace hincapié en el deseo del sujeto por conectar con el epicentro de las cosas como fórmula de verdadero vitalismo, de verdadera plenitud¹⁷.

4. BÚSQUEDA DE LO NATURAL ELEMENTAL

Si bien la preferencia del sujeto poético por lo natural queda de manifiesto, le es imposible escapar a la presencia de lo urbano y sus ritmos que impone la contemporaneidad. Es, por lo tanto, desde ese contexto de rebelión y ensalzamiento de lo natural elemental, de sus virtudes confortantes y su capacidad de conciliar al hombre con su circunstancia de habitante del mundo –esto es, de religarlo a su maternal origen–, desde donde hay que entender algunos poemas de Molina en los que, igual que sucede en “Babel”, se muestra al sujeto en un proceso de búsqueda de los vestigios y reminiscencias de ese mundo natural evocado, mundo que se presenta siempre como cifra de la verdad esencial de un *modus vivendi* ahora en declive.

A esa dirección se orientan poemas como “Berlín, tratado de urbanismo” (RA, 47-49) o “Mujer azul” (SEE, 30). En el primero de estos, dividido en dos secciones, lo que destaca de la primera de ellas es la reflexión algo vagarosa a partir del vértigo apremiante de la ciudad que

¹⁷ Otro poema muy interesante en lo relativo a la consideración del mundo actual por parte del sujeto poético lo encontramos en “Réquiem por Damien Hirst” (SEE, 29). En él, la figura de Damien Hirst, una de las más importantes dentro del arte contemporáneo, es retratada como epítome de una época de banalización, superficialidad y relativismo posmoderno. Si bien en este caso el poeta no juega de manera explícita con el contraste, la valoración negativa del artista y su excéntrica obra expone sin reparos su crítica a un tipo de arte determinado (el arte conceptual que domina en nuestros días) y, con ello, al tipo de sociedad que lo premia. A pesar de todo, ya está dicho que Molina le concede a Hirst el mérito de ser representativo de su tiempo (con toda la carga de lamentación que eso pueda conllevar), y hasta insinúa su actuación irónica al aludir a su obra más conocida, *For the Love of God*: “Pero serás el alma de una época. / Y te recordarán / en la Historia del Arte / como una calavera que brilló, / con la risa sarcástica de un genio, / en una galería de fantasmas / que, entre otros, tú supiste comprender”.

interrumpe el momento íntimo entre dos jóvenes a los que el sujeto observa (siempre la contemplación como primer acicate de todos estos poemas):

y sonará una voz que los reclame
a abandonar la calma,
a proseguir el ritmo del asfalto
con la celeridad
que induce al desvarío de los hábitos.
Con el paso indeciso de un adónde
sin cómo ni por qué.

En tal reflexión se entremezclan la descripción del sinsentido de los ritmos de la gran urbe y el elemento natural y, simbólicamente, sentimental de un cisne (“los cisnes marcharán / dejando su pregunta sin respuesta”, escribe Molina remitiendo a unos célebres versos de Rubén Darío¹⁸). Con lo que se prepara el tono y contenido de la siguiente sección, en la que la luz como elemento salvífico ofrece al sujeto su certidumbre calmosa, más epifánica o infusa –salvando las distancias de lo religioso– que discursiva. Se trata de un “lenguaje intacto” que, sin embargo, “desviste / de todo entendimiento su razón”, y que se enfrenta con una caracterización de la ciudad muy deudora del imaginario del futurismo y, en general, de las vanguardias, aunque desde un prisma mucho menos fascinado y admirativo y, por tanto, más cercano a la “geometría y angustia” del Lorca neoyorquino:

Lejos de la tristeza,
puedo decir que un día de verano
en el norte de Europa
conocí una alegría inmensa.
Y que testigo de ello fueron
la luz de los semáforos,
los túneles del metro
y la velocidad de los motores.

¹⁸ Dice Rubén Darío al final del poema “Yo persigo una forma”: “y el cuello del gran cisne blanco que me interroga”. Imagen que también utiliza en “Los cisnes”: “¿Qué signo haces, oh cisne, con tu encorvado cuello?”.

La luz, siempre la luz,
hizo que las baldosas y el asfalto
y el acero caliente de las vías
se regaran con el lenguaje intacto
de la luz: el destello que desviste
de todo entendimiento su razón.
La transparencia misma de su origen.
La luz, siempre la luz.

La ineludible renovación que supuso Baudelaire –y, antes que él, Edgar Allan Poe– en el mundo de la literatura y, en especial, en lo relativo a la asunción del espacio urbano como contexto poetizable, tan bien explicada por Walter Benjamin en sus conocidos ensayos sobre el poeta parisino, tuvo en el fenómeno de “A une passant” (aquel encuentro fortuito y fugaz entre el poeta y una mujer desconocida que, en la multitud, se cruza con este dejando una estela de belleza y pesadumbre en su pensamiento) uno de los motivos de más linaje en los poetas posteriores. Esa presencia desconocida que cautiva al sujeto poético es lo que se describe en “Mujer azul”. Pero a la fascinación súbita y al elogio de la belleza de la desconocida característicos de todos los poemas que se miran en el de Baudelaire cabe añadir aquí la búsqueda de lo natural elemental, que en este caso es guiada por el azul del pelo de la chica, desencadenante de un conjunto de asociaciones entre el color y diversos elementos o espacios de la naturaleza que lo contienen. La lamentación del poema de Baudelaire, acorde al *spleen* que se destila en su poesía, es substituida por la exhortación figurada (retórica, pues solo se da desde el poema) del sujeto que reclama en la mujer la belleza natural que le inspira el detalle de su pelo azul. Y así, el maridaje entre el motivo de la belleza fugaz en medio de la gran ciudad y la búsqueda de lo natural es tanto más elocuente cuanto el contraste entre lo urbano y lo natural (el desempeño contrastivo de estos poemas no deja de ser continuación de los anteriormente estudiados) depende igualmente del motivo: la naturaleza en la gran ciudad, como la belleza y el amor fulgurantes, resulta esquiva y casi extraña al contexto:

Eléctrico erotismo,

naturaleza de urbe y de vanguardia.
Mujer de lapislázuli
que caminas serena entre mendigos,
taxis, escaparates y cemento.

Háblame de los ríos y lagunas,
de la flor de la salvia,
de la pluma de los abejarucos
y del color del cielo.

Enséñame a beber
del mar en el azul de tu melena (*SEE*, 30).

Pero si utilizo el marbete "búsqueda de lo natural elemental" es porque la presencia clara de esa elementalidad en algunos poemas así lo justifica. El panteísmo como sentimiento de la naturaleza predominante o, al menos, subyacente al que me he referido antes se deja ver también en algunas composiciones donde el sujeto poético parece fusionarse con un elemento (agua o aire) en el transcurso de una experiencia intensa de identificación con este. "Piscina" (*SEE*, 12-13), por ejemplo, trabaja desde estos supuestos. En él, la voz del poema se funde con el líquido elemento ("soy cloro que arrebató desalientos"), evoca levemente una experiencia de resurrección en la que la tradicional carga simbólica de vitalidad del agua e incluso el mito de Afrodita quedan apuntados ("Renazco en estas aguas. Me sumerjo / en un lenguaje nunca pronunciado / y con él doy sentido a la existencia") y hasta llega a acceder a un tipo de conocimiento indirecto o iluminación reconfortante ("Nombrar hallazgos es su privilegio") que abre su percepción a las reminiscencias de un pasado mítico y esencial ("nado con gratitud incomprendida. / En su interior diluyo mis asombros, / me sumerjo y pronuncio / los casi extintos ecos del enigma").

Asimismo, otro poema que recurre al agua como símbolo de vida situado fuera de su contexto natural es "La ducha" (*SEE*, 18). En este caso, el poeta alude a la conocida afirmación científica del agua como elemento imprescindible para la vida ("el mineral origen de la vida") para, en un juego metapoético, reformular dicha idea en relación con la actividad

poética: "Siempre existe un poema / donde también existe y vive el agua". De este modo, el encuentro con lo elemental y su experiencia llega a confundirse con la emoción poética y sus resultados: "Aquí tienes el agua. / Aquí tienes sus versos". Y precisamente en esa misma línea metapoética debe considerarse "Respiración" (RA, 15), un poema en el que esta vez es el solapamiento entre el ritmo de la respiración (o sea, el primordial acto de vida, que enlaza con el elemento del aire) y el propio ritmo del poema lo que insiste en el hallazgo de lo natural elemental como fenómeno de implicaciones metapoéticas. La identificación que tiene lugar en sus versos es total: el aire respira al poeta (igual que hacía el agua en "Piscina": "Me está bebiendo el agua"). E incluso recuerda a "A la respiración en la llanura" del Claudio Rodríguez de *Conjuros* (1958). Compárense si no los versos de Molina, "Tomar conciencia de ello / para dejar, después, que sea el aire / quien te marque su ritmo" ("ritmo" que en ese punto tiene una naturaleza disémica, pues a partir de ahí es, ya no solo el ritmo de los pulmones, sino también el del poema), con los del poeta zamorano: "Dejad de respirar y que os respire / la tierra, que os incendie en sus pulmones / maravillosos". Pero en este caso el intercambio en el acto de respirar, que trueca al aire en sujeto y al yo poético en objeto, aparte de su sentido estrictamente panteísta, colabora en trasladar una concepción del fenómeno poético muy asentada en Constantino Molina (no hay que olvidar que "respirar" y "escribir" en el poema son la misma cosa), por la cual se aúnan artesanía, elaboración y técnica (la parte más consciente), por un lado, e inspiración, destello y fluencia (la parte menos consciente, más espontánea), por otro¹⁹.

¹⁹ Uno de los aspectos más destacables de la poesía de Constantino Molina es el descreimiento y rechazo de todo tipo de teoricismos, una postura vital con la que aboga por el saber vivir sin más, sin la intermediación de ningún tipo de discurso (religioso, ideológico, político o, más importante aún, metafísico), esto es, sin ejercer el desdoblamiento del que se piensa, sino simplemente siendo, en fluencia ignorante e instintiva. Esta posicionamiento, que aspira a la recuperación de un hombre al que podría calificarse de adánico, se manifiesta en sus versos a través de dos vertientes: los poemas de tintes más o menos sanjuanistas que reivindican un conocimiento fulgurante no mediado por la razón o incluso un no-conocimiento ("Canción del mundo" [RA, 9-10], "Epitafio" [RA, 55], "La paradoja del nuevo salvaje" [RA, 38], "El círculo perfecto" [SEE, 17]), reflejo de lo que puede considerarse una filosofía de vida; y en una vertiente más metapoética, las composiciones en alguna medida cercanas a las teorías de la poesía como conocimiento de Valente (como ha visto García Cerdán [2015] en "Luciérnagas" [RA, 31]), o, más incluso, a lo que Claudio Rodríguez, al referirse a su poesía, llamó "aventura controlada". Así en un poema como "Respiración" (RA, 15); y así en "La condición del vuelo" (RA, 19), tan deudor de la primera estrofa del "Credo poético" de Unamuno, o en el enseñoreamiento de la voz propia de "Soliloquio en mí mayor" (SEE, 50-51).

5. TEMPORALIDAD Y ESENCIALISMO

El paso del tiempo ha sido uno de los temas fundamentales de la poesía española contemporánea. Desde la rememoración del pasado y su circunstancia trágica marcada por la guerra y la posguerra de muchos de los poetas del grupo del 50, hasta la experimentación del tiempo a través de la óptica elegíaca de tantos poetas de la poesía de la experiencia²⁰ o, antes de ellos, por decir dos nombres imprescindibles, de Francisco Brines (uno de los representantes del 50 que más influencia ha tenido en la poesía posterior) y Eloy Sánchez Rosillo, poeta de la generación sesentayochista no afín a la corriente novísima al que ya se ha nombrado en este escrito, y que probablemente sea uno de los mejores poetas elegíacos de los últimos años.

Interesa subrayar el uso de lo temporal como catalizador primero del fenómeno poético de muchos de los poetas de la experiencia por cuanto su ejemplo ha sido hegemónico en la poesía de las últimas décadas, circunstancia que, sin embargo, no tiene correlación directa, al menos no en el tratamiento específico, en los versos de Constantino Molina. Mientras que el paso del tiempo en la poesía de la experiencia está irremediamente hermanado con el sentimiento elegíaco ya mencionado, lo que continuamente lleva a proyecciones temporales de toda índole, a zigzagueos en los que se conjugan tiempo y desposesión, en los versos que me ocupan se trasciende la circunstancia íntima del poeta, su tiempo vital o biográfico, y, con ello, se sortea la constatación y el lamento ante la fugacidad de las cosas tan característicos de los poetas experienciales. Se trata, pues, de un tiempo no elegíaco en el que las coordenadas del hombre en su tiempo, la historia y su memoria biográfica, quedan excluidas en los desarrollos del tema.

En aquellos poemas en que la temporalidad tiene más importancia hay varios aspectos que merecen comentarse. Uno de los más relevantes es el que tiene que ver con la inserción plácida del hombre dentro de los ciclos de la naturaleza de los que, en última instancia, procede nuestro entendimiento del tiempo. Se identifica, pues, la idea del tiempo con el tiempo puramente natural o meteorológico, que es en origen el elemento de

²⁰ Luis Antonio de Villena, en su sucinta pero precisa enumeración de los “ingredientes” de la poesía de la experiencia, a la que él llama *realismo meditativo*, habla de “Evocaciones del pasado. Fuerte presencia de la temporalidad. Elegía” (2016).

cambio (las transiciones entre el día y la noche, los períodos estacionales y, dentro de las estaciones, y de vital importancia para la vida rural, las temporadas de cosecha de unos y otros dones de la tierra) en que se sustentan las unidades de medida del tiempo que nos aplicamos. Un tiempo abarcador, totalizador, que permea los versos y en el que la voz poética ingresa con una mirada trascendental y esencialista que, ya sea enfocándose hacia el pasado o ya sea hacia el futuro, entrevé la condición humana esencial que todo lo trasciende.

Una de las composiciones sostenidas sobre estos cimientos es "El vino" (RA, 28). La tradicional y cíclica vendimia sirve de contexto al poema. En este, tras el acto de quema de los residuos de la poda de la vid, culminado ya el proceso de elaboración del vino, se combina la doble embriaguez que suministra la ingesta del líquido y la inhalación de su aroma. Así, los estímulos sensoriales del olfato y el gusto –precisamente los dos en que la penetración de lo sensorial en el individuo es más acusada– tienen una inequívoca significación panteísta, el de la comunión natural entre hombre y naturaleza, una perfecta trabazón que certifica la última estrofa del poema: "De esta manera, / sin darse apenas cuenta, / conviven / vid y hombre, día a día, con la tierra".

Tanto en "El vino" como en "A un pino caído" parece establecerse un *continuum* entre el devenir de la naturaleza y la inclusión simbiótica del hombre en ella: donde muere o culmina lo natural, el hombre arraiga su afán de vida y se nutre de la fuerza vigorizante que esto le suministra. Así, si en "El vino" el destino de unas vides era transubstanciar su materia en alimento, también en lumbre, en "A un pino caído" la mala fortuna de un pino centenario que es derribado por un rayo convierte al árbol en combustible para la vida. El tono elegíaco y de alabanza al imponente pino –símbolo de tiempo condensado– de este poema, el cual ronda la contraposición entre lo artificial y lo natural en una de sus estrofas ("Como presa abatida / muchos te immortalizan con sus cámaras / y una especie de orgullo cazador / se percibe en sus gestos"), queda amortiguado sin embargo cuando se encadenan el último estadio del destino del árbol, su muerte, con el regalo de energía y, por tanto, vida que les es capaz de deparar a los hombres:

Mañana muy temprano
las sierras y las hachas
harán de tu madera
la leña que caliente sus hogares.
Ofrecerás tu sombra
al fuego de una lumbre familiar,
y toda tu materia
será calor de vida con tu muerte (*SEE*, 23-24).

La clave interpretativa de estos poemas por lo que toca a la temporalidad reside en esa convivencia diaria entre lo natural y lo humano de la que se habla en "El vino", también rastreable en "A un pino caído" ("Te calculan de vida casi un siglo / los que entonces crecían a tu lado / y ahora casi se quiebran junto a ti"); esa rutina de vida humana que acata el imperio de la naturaleza y su discurrir pero que, al mismo tiempo, reivindica y revitaliza la idea –por cierto genesíaca y, por esa razón, tan apropiada a la nostalgia de paraíso– de lo natural al servicio del hombre, donde a la consumación del ciclo biológico en perpetua regeneración de la naturaleza ha de sumarse la actuación del hombre que sabe extraer sus frutos de ella.

Con todo, si hay un poema que moviliza de modo más sugeridor la sensación de tiempo que la naturaleza comporta ese es "El luthier" (*SEE*, 37). Uno de los elementos que caracteriza estos poemas temporales es la impresión de tiempo horizontal o en panorámica que despiertan en el lector. En una poesía que se muestra tan reacia a las teorizaciones, así como a los discursos moralizantes obvios o a la resolución unívoca, cerrada de los poemas²¹, y que, por el contrario, se esfuerza más en, desde una mirada asombrada y escudriñadora, "mostrar" en vez de "demostrar", resulta a veces arriesgado proponer terminantemente el significado último del poema al que uno se enfrenta. Más sencillo es, en ese sentido, hablar del "efecto" que a buen seguro puede proveerle al lector.

Así en "El luthier", poema en que la yuxtaposición de planos temporales ensancha ostensiblemente la percepción temporal que evocan sus versos gracias a la inteligente y armónica imbricación entre naturaleza,

²¹ Para comprender mejor este aspecto recomiendo leer "Escena sin moraleja" (*SEE*, 43) y "Alfiler" (*SEE*, 56).

aprovechamiento técnico de esta por parte del individuo y música armonizadora:

Ya afilados la gubia y el formón
elige una madera envejecida.

Con el lento contacto de su mano
comprueba su secado y su tersura.
Palpa la veta y huele sus aromas.

Respira la madera que se mantiene viva
a pesar de los años sin su bosque.

Al mismo tiempo, en Bosnia,
la semilla de un arce cae al suelo
lentamente, girando en espiral,
al compás de una pieza de Stravinsky (*SEE*, 37).

El tiempo como potencia de las cosas, tiempo por hacerse pero siempre en marcha, y conducido por la inercia de la naturaleza, es el que sostiene estos versos, en una mirada transcendental que se proyecta hacia el futuro con intención de rubricar la cualidad abarcadora de ese tiempo natural. Todo el material simbólico del texto, los tres instrumentos de su última estrofa (la madera que manipula el lutier para extraer el instrumento, el arce que podrá ser, quién sabe, madera que dé en instrumento, y la semilla, que asimismo tiene por delante la posibilidad de ser tanto arce, como madera, como instrumento) queda armonizado por el otro instrumento protagonista de la composición, que toca su melodía en enigmática y sugestiva unión de la cadencia natural que simboliza el arce –y, más plásticamente, el perfecto movimiento en espiral de sus semillas al caer– y la cadencia –también cadencia– armoniosa que se desprende de su música, en este caso una canción de Stravinsky: dos acordes que se confunden en un mismo latido de lo real, naturaleza cíclica y armónica música²².

²² El uso de la semilla como símbolo de la naturaleza cíclica ya se desarrolla en el poema "IX" de *La memoria del frío* (2010): "Duerme la semilla / en la inequívoca fertilidad / de la tierra húmeda. / Vive su

Por otro lado, en la busca del rastro paradisíaco, del remanente de esa realidad otra que se eleva sobre la banalidad y el artificio, se descubren las huellas de una esencia anhelada que trasciende al individuo (conforme en la inmensidad del tiempo y, también, del espacio [“Por abisales”²³]); huellas que hablan de un pasado remoto pero evocable y, al mismo tiempo, vigente aún como simbólica substancia de lo humano. Muchos poemas, de un modo u otro, aunque siempre con la vaguedad y la sugerencia como modos de expresión, apuntan a ese vislumbre de lo eterno esencial que, como si de una epifanía se tratase, conecta al sujeto con lo transcendente:

Mis oídos se inundan
con el reclamo persistente
de unos alcaravanes
que, en la noche, se buscan.
Y en ese hilo de voz
sin verbo ni saber
me pierdo y soy de nuevo
lo que mi nombre dice
antes de ser nombrado (“La noche de los alcaravanes”, *RA*, 50-51).²⁴

letargo / sin prisa de ser / el verde tallo que engendra / –y luego muere– / la nueva semilla que / duerme y espera”.

²³ Un poema como este confirma la impresión de plenitud, de hondura gratificante con que se enfrenta Molina a la inmensidad del espacio, espacio del que se siente –y, con ello, siente a su poesía– parte minúscula pero parte integrada en el todo al fin y al cabo: “Por abisales canta la poesía / en esta noche oscura. // Por el hondo contento del mirar / y enmudecer de vértigo / cuando por fin comprendes, ya de veras, / lo que el lugar que ocupas significa: // Apenas una mota / de polvo en la región profunda del abismo. / Y tu poesía, el canto / de un grillo en el vacío” (*SEE*, 21). Su ubicación, pues, en el espacio y el tiempo responde a una misma concepción de la existencia.

²⁴ Otros poemas en los que se da este fenómeno son: “La cabra” (“yo siempre tiro al monte, / lugar que no desgasta las palabras, / y me pierdo en la voz que siempre dice / aquello que se esconde tras el verbo”, “Siempre mantengo el eco de una voz / que viene desde siempre / y que hacia siempre canta. // Me muevo en un acorde / que fija sus sonidos / donde comienza el mundo / y donde su argumento nunca acaba” [*SEE*, 44]); “En los ojos del cielo” (“Aunque no todos quieran recordar, / en los ojos del cielo / perdurará por siempre la memoria” [*SE*, 38-39]); “Canción atávica” (“Hace catorce mil millones de años / que canta el universo su silencio. // Silencio de galaxias que amanecen / hacia el polvo infinito de la noche / y que duermen, su sueño sin memoria, / en el espacio atávico del tiempo” [*SEE*, 28]); “Babel” (“También esta mañana me ofrece su lenguaje. / Algo sencillo y nítido me dice: / el sol, su claridad, su lumbre viva; / yo escucho y lo comprendo” [*SEE*, 26-27]); y “Piscina”, en el que ya se ha señalado (“Renazco en estas aguas. Me sumerjo / en un lenguaje nunca pronunciado / y con él doy sentido a la existencia”, “nado con gratitud incomprendida. / En su interior diluyo mis asombros, / me sumerjo y pronuncio / los casi extintos ecos del enigma” [*SEE*, 12-13]).

Muy en la línea de lo anterior, hay dos poemas de entre los mejores de toda la poesía de Molina en los que merece la pena detenerse: "Esta música" y "El corazón del mármol". En ellos se plantea una concepción del arte como máximo acto de expresión, como receptáculo de la esencia de lo humano y de su atávico empeño por conquistar la eternidad. Una concepción del arte muy clásica (dicho ello sin ningún matiz peyorativo en la palabra) que se afirma con intensidad en el primero de los dos ("Esta música") a partir de la escucha de una pieza de Monteverdi (*Si dolce è il tormento*), y que responde igual que el fragmento anteriormente citado a la misma búsqueda o recuperación intuitiva de la médula de las cosas:

HAY algo en esta música que suena
capaz de transportarnos a otro siglo.

Y, sin embargo,
no diría que es música
de otros tiempos ajenos a nuestra época.

En sus acordes vibra
la melodía eterna de los tiempos,
la voz siempre pretérita y futura
del alma humana (RA, 17-18).

El encuentro entre tiempo y música ya se daba en el "El luthier", próximo en ese aspecto a "Esta música". En "El corazón del mármol", en cambio, la perdurabilidad del arte –o, por mejor decir, de lo esencial humano que se vuelca en el arte– se piensa desde una escultura barroca, *El rapto de Proserpina*, de Bernini:

ESTE trozo de mármol que ahora observo
descansaba en el sueño soterrado
de unas colinas próximas a Roma.

Ya entonces, muchos siglos
antes de que naciera su escultor,

en la entraña del monte,
Plutón y Proserpina se enzarzaban
en su lucha insistente.

Las manos de su autor
no eran de hueso y carne todavía,
y el corazón del mármol ya tomaba
la forma de los cuerpos.
Ya los dedos se hincaban en el muslo
y ondulaba el cabello en movimiento.

Fue al pasar cientos de años
cuando alguien acabó por escuchar
el corazón del mármol:
allí donde la piedra se hace carne
y, al contrario, la carne se hace piedra.

Y fue entonces así
que un pequeño cincel siguió el dictado
latente de la roca,
que vieron luz los miembros y los gestos
ya para siempre eternos de aquel mito
y que el pulso dinámico del tiempo,
mientras todo seguía siendo bello y cruel,
se llevaba de nuevo las manos de Bernini
hacia el polvo infinito de la nada (RA, 12-13).

Probablemente uno de los poemas más redondos de Molina, sus versos solapan de nuevo varios planos temporales que dan cuenta de una honda y satisfecha sensación de tiempo inabarcable. En ese tiempo inabarcable, sin embargo, pervive lo esencial humano a través de un arte que se conceptúa como externo e interno al individuo a la vez. El nervio hipersensible del artista capaz de recoger la vibración de ese caudal humanístico que por medio del arte se le entrega diluye aún más que en anteriores ejemplos la importancia del tiempo vital o biográfico dentro de la corriente incesante de

los días. Y ello supone un elogio claro del arte como única forma con que penetrar en la eternidad.

Varios son los tiempos que funcionan en el poema: dejando a un lado el tiempo del observador, de la voz poética, podríamos delimitar al menos tres: en primer lugar, el tiempo mítico de Plutón y Proserpina, que, figuradamente o no, se vivifica como tal; en segundo lugar, el tiempo biográfico de Bernini, quien, en atención a la poética de la obra latente de Miguel Ángel²⁵, actúa como simple intermediario entre la esencia artística que aguarda en la roca y la obra final a la que sus manos e intelecto llegan; y en último lugar, el tiempo de la obra artística: el interno, el instante del rapto de la diosa congelado para siempre²⁶, y el de la obra como objeto-concepto, que antecede y sobrevive al perecedero hombre, en este caso Bernini, asumiendo la ya mencionada teoría de la obra latente de Miguel Ángel y lo que la resignificación popular del tópico *ars longa, vita brevis* expresa: el arte trasciende al ser humano. Es decir: la obra eterna frente al hombre mortal.

6. CONSTANTINO MOLINA: UN JOVEN POETA DE SIEMPRE

Todos los poemas de Constantino Molina entablan un diálogo incómodo con la contemporaneidad, pero lejos de ceder al alegato o a la soflama ideológico-política, o de condescender a la imposición relativista y cínica de la posmodernidad, confían en la restitución y, más aún, en la pervivencia de una esencia vital de raíz humanista (el poso cultural, podría decirse, de una tradición humanista de varios siglos), y de una naturaleza maternal y primigenia, que les permiten apelar al núcleo cardinal de las cosas de las que se compone la existencia. Cosas que, en su mayoría vinculadas a la naturaleza, también al arte, mantienen un claro hilo conductor con los tradicionales modos de vida que el progreso, la tecnificación y el relativismo posmoderno ponen hoy día en serio peligro. El sentimiento de nostalgia del paraíso con que he articulado este escrito solo pretende recoger de forma

²⁵ Reproduzco aquí, en traducción de Luis Antonio de Villena, la primera estrofa de uno de sus sonetos, muy ilustrativa a este respecto: “No tiene el gran artista ni un concepto / que un mármol sólo en sí no circunscriba / en su exceso, mas sólo a tal arriba / la mano que obedece al intelecto” (131).

²⁶ La tendencia barroca de Bernini a fijar el instante, el movimiento, subraya aún más el valor temporal que Molina pone en juego en el poema: se trata de colocar el instante frente a la inmensa posteridad. Así lo ponen de manifiesto los versos en los que se describe la obra aún “en la entraña del monte”, que no por casualidad se centran precisamente en el talento del artista napolitano para atrapar el momento fugaz: “Ya los dedos se hincaban en el muslo / y ondulaba el cabello en movimiento”.

sintética y metafórica la “subversión tranquila” pero para nada complaciente con la que estos versos denuncian el vértigo del mundo moderno y, por contraste, elogian y cantan la maravilla de las “pequeñas grandes cosas” (García Cerdán, 2016). Son versos que, como dice el poeta, reivindican el “valor de lo perdurable y humano frente a lo efímero y lo destinado al consumo de la idiotez” (A. Díaz, 2014). Y lo hacen siempre desde una emoción y una verdad poéticas que aspiran a tocar alguna nota de esa esquiva pero eterna melodía de los tiempos.

BIBLIOGRAFÍA

Bagué Quílez, L. (2016, 12 de Diciembre). Esta es la voz. *El País*. Recuperado 3 de mayo, 2017, de http://cultura.elpais.com/cultura/2016/12/12/babelia/1481552548_902892.html.

Benjamin, W. (2014). *Baudelaire*. Madrid: Abada Editores.

Benjumea, D. (2016). Constantino Molina: “Internet ha cambiado nuestras vidas, pero sospecho que no cambiará mucho la poesía”. *Ocultalit*. Recuperado el 23 de marzo, 2017, de <http://www.ocultalit.com/entrevistas/constantino-molina-internet-poesia/>.

Buonarroti, M. Á. (1987). *Sonetos completos*. Ed. L. A. de Villena. Madrid: Cátedra.

Del Valle Gómez, S. (2016). Naturaleza y representación en la poesía de Miguel Ángel Velasco. *Prosemas. Revista de estudios poéticos*, Nº 2, 229-256.

De Villena, L. A. (2000). *Teorías y Poetas. Panorama de una generación completa en la última poesía española*. Valencia: Pre-Textos.

Díaz, A. (2014, 20 de diciembre). Constantino Molina: “La poesía debe contener algo de subversión”. *La Tribuna de Albacete*. Recuperado el 12 de abril, 2017, de <http://www.latribunadealbacete.es/noticia/Z1B6AF045-96EB-7561-FEDA0E95B54C2B9B/20141220/constantino/molina/poesia/debe/conteneralgo/subversion>.

García Cerdán, A. (2015). *A star is born*, la poesía de Constantino Molina Monteagudo [Versión electrónica]. *Ritmo, imaginación y crítica*, Nº 25, 78-85.

(2016, 17 de noviembre). Constantino Molina y la lucidez. *ABC. Toledo*. Recuperado el 22 de marzo, 2017, de http://www.abc.es/espana/castilla-la-mancha/toledo/centenario-quijote/abci-constantino-molina-y-lucidez-201611172213_noticia.html.

Miguel, L. (2011). *Tenían veinte años y estaban locos*. Madrid: La Bella Varsovia.

(2011, 4 de agosto). «(3x1) Quinta entrega: entrevista a Constantino Molina, Judit del Río y Cristina Fernández Recasens». Recuperado el 5 de marzo, 2017, de <http://www.lunamiguel.com/2011/08/3x1-quinta-entrega-entrevista.html>.

Molina, C. (2010). *La memoria del frío*. Recuperado el 12 de marzo, 2017, de <http://www.portaljovencm.com/documentos/artistas/383/lamemoriadelfrio.pdf>.

(2011). *Voluntad de la luz*. Recuperado el 12 de marzo, 2017, de <http://www.portaljovencm.com/documentos/artistas/433/voluntad.pdf>.

(2015). *Las ramas del azar*. Madrid: Ediciones Rialp.

(2016). *Silbando un eco extraño*. Madrid: Ediciones Hiperión.

Morante, J. L. (2016). *Re-generación. Antología de poesía española (2000-2015)*. Granada: Valparaíso Ediciones.

Popper, K. R. (1987). *La miseria del historicismo*. Madrid: Alianza Editorial.

Scarano, L. (2016). Fragmentos de incertidumbre: sobre el (des)concierto de las antologías poéticas. En R. Sánchez (ed.), *Palabra heredada en el tiempo. Tendencias y estéticas en la poesía española contemporánea (1980-2015)* (pp. 267-277). Madrid: Akal.