

---

CÉSAR SIMÓN

*Templo sin dioses*

Madrid, Visor, 1997, 82 p.

**A** la poesía de Cesar Simón se la ha ubicado dentro de la “generación del 50”, llamada también del 60 o segunda generación de la postguerra. Su posición fue bastante marginal dentro del canon institucional, aunque esto fue debido en parte a las circunstancias de difusión de su obra. Sus primeros libros salen a la luz en los años 70, a pesar de que ya eran muchos los años que llevaba escribiendo: *Pedregal* (1970), *Erosión* (1971) o *Estupor final* (1977). Sin embargo, estos poemarios fueron publicados en pequeñas editoriales y su poesía no empezó a ser realmente conocida hasta la publicación de *Precisión de sombra* (1984) —su obra completa en ese momento—, en la editorial Hiperión. Después le siguieron *Quince fragmentos sobre un único tema* (1985), *Extravíos* (1991) y, algunos años después, cuando ya Cesar Simón pensaba que no escribiría más poesía, *Templo sin dioses* y *El Jardín* (1997). *Templo sin dioses* fue merecedor del premio Loewe en 1997, y supuso el reconocimiento público del autor y de su obra, mientras *el Jardín* fue un libro póstumo, al igual que el dietario *En nombre de Nada* (1998). Desde el punto de vista biográfico creo que es importante subrayar que los poemarios que nos ocupan están escritos desde la enfermedad —¿por qué estará maldecida la palabra cáncer?— y, por tanto, si su poesía había sido frecuentemente definida como metafísica o filosófica, desde ahora la contemplación se instaura en el yo, escenario vivo de dicha reflexión. Además de los poemarios, Cesar Simón había escrito dos novelas: *Entre el aburrimiento y el amor clandestino* (1979) y *La vida secreta* (1994), y dos dietarios más (aparte del mencionado): *Siciliana* (1984) y *Perros ahorcados* (1997).

*Templo sin dioses* impacta porque parece una despedida de la vida y una búsqueda a través de cierta intuición —e incluso vivencia— de lo sagrado. En cuanto a la honda impresión de esta despedida de la vida son claros ejemplos “Elegía”, “Una canción”, “Mi gato Merlín”, “Adiós a quien fui”, “Días hermo-



sos”, “Día nublado”, “Los padres” o “La película familiar”. A veces en estos poemas encontramos alusiones a la propia muerte:

Pero los olivos, sus sombras  
azules, sobre tierra en llamas,  
son como tras mi muerte:  
el planeta que espera,  
mi tierra propia, muda, solitaria,  
abrasada, lejana. (pp.72-73)

Sin embargo, más que estas alusiones, lo que resulta más llamativo es la añoranza del pasado<sup>1</sup>, el anhelo (que se sabe imposible) de revivirlo. Así, en “La película familiar” el sujeto poético expone, ante la visión de un antiguo vídeo familiar, el sentimiento de lo irrecuperable:

Mas cómo duele,  
cómo duele el instante fugitivo  
el mar de entonces, fresco, puro,  
que ya no existe. (p. 75)

Nos hallamos ante uno de los pocos poemarios de Cesar Simón en el que el sujeto poético expresa más abiertamente la idealización de la belleza de aquello que se conserva en la memoria: “Hoy llueve y hoy te sientes / en la obligación de ser justo: / todas tus elegías fueron himnos” (p. 71).

La búsqueda de lo sagrado es compleja. El sujeto poético tiende a distanciarse de sí mismo y a adoptar la actitud lírica enunciativa o la conativa, desdoblándose en un tú o en un él. Aún más, se transfigura en ocasiones en “sombra”, se ubica en el límite entre el ser y el no ser (así, en “Problema”, “Situación” o en “Tenebroso bulto”<sup>2</sup>):

Tú sí que eres problema,  
tú, que vienes aquí como una sombra,  
te acercas a la mesa  
y permaneces quieto, respirando. (p. 19)

<sup>1</sup> Aunque dicha añoranza ya estaba patente en poemas como “Elegía II” de *Extravío*, Madrid, Hiperión, 1991, pp. 24-25.

<sup>2</sup> Aludir a las personas como “bultos” ya era frecuente en su obra. Vid. el poema “El grillo” de *Erosión*, en *Precisión de una sombra. Poesía (1970-1982)*, Madrid, Hiperión, 1984, p. 52.

Algunos elementos, tales como la noche, el viento o la casa, actúan como símbolos. La noche está vinculada a la realidad desconocida, a lo oculto (léanse “Ocaso”, “Nochebuena” o “Noche de San Juan”):

Del fondo de la carne,  
surge también una música.  
Es muy oscura,  
y suena de otra vida,  
aunque nunca ha muerto. (p. 51)

El viento también implica una voz interior, un murmullo indescifrable, que suele evocar una situación anímica dolorosa (“Viento a través de una ventana”, “Dolor del viento”, “Noche de viento”, “El viento se disuelve”). Abundan las menciones al silencio (“Que tiene este silencio”, “Este silencio”) o la casa<sup>3</sup> —o al cuarto—, a menudo vacíos (véanse “En el cuarto vacío” o “El piso desalojado”). La casa constituye el espacio más directo desde donde enfrentarse a la marcada presencia de la muerte y de lo misterioso. En realidad la casa como ámbito de meditación es constante en el libro (“La gota de agua”, “Visita a una casa”, etc.) y probablemente representa el propio cuerpo. Si la casa es uno de los núcleos espaciales del poemario, el otro lo constituye la naturaleza. No obstante, los paisajes mediterráneos tan presentes en su obra anterior (especialmente en *Pedregal*), aquí pierden su concreción. El autor implícito inhibe aquí cualquier afán de minuciosa descripción y el paisaje se trasciende (ejemplos serían “Las Águilas”, “El Jazmín”, “Higuera”, “Un olivo” o “Una campiña”). Este deseo de trascender la materialidad física se hace patente en dos significativos poemas (“Sombras de arbustos” y “La sombra de una caña”), en los que ya no se alude al paisaje o a elementos concretos de la naturaleza, sino a las sombras de éstos:

Pues ¿tuvieron las sombras convicciones?  
¿tuvieron alma y cuerpo?,  
¿tuvieron vida y alma?,  
¿fueron? (p. 40)

La mayoría de los poemas son muy breves y el verso es libre. El lenguaje es sobrio pero cargado de símbolos. El silencio, la casa vacía, la noche, el pai-

<sup>3</sup> La “casa” es una clave simbólica en la obra de Cesar Simón, poemas significativos en este sentido son “La casa” (*Precisión de sombra*, p. 151) y “Casa vacía” (*Extravío*, pp. 52-55)



saje mediterráneo (el olivo, la higuera, el jazmín), están llenos de sugerencias que remiten a lo inefable de la existencia. No es poesía religiosa, al menos no lo es en el sentido tradicional de la palabra. En la “Elegía” se refiere a su propia vida y cuerpo, y éstos son el templo, así como la extensión de los campos y montes. Se niegan los dioses pero no el misterio:

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.

En *El Jardín* se ha dado un paso más hacia la desnudez, hacia la desmaterialización de la realidad, hacia la elevación o interiorización. Comparando los dos poemarios, *Templo sin dioses* nos transmite una añoranza mayor del pasado vivido. Detrás de lo sagrado se recortan y dibujan nítidamente algunos recuerdos y escuchamos el canto nostálgico por aquello que no regresará jamás. En cambio en *El Jardín* se produce una elevación o un descenso hacia el interior. *El Jardín* está dividido en cuatro secciones. En la sección I —“Una noche en vela”— el hilo conductor es la imagen del sujeto poético meciéndose en una mecedora, muchas veces entrevisto desde la tercera persona (actitud enunciativa) y enfrentándose a la noche y a su propia caducidad: “Pero también él pasará/ también la mecedora/ una noche quedará quieta” (p. 16). La noche se configura como el momento idóneo para interrogarse sobre el ser, como un tiempo poblado de símbolos: el viento encarna la voz de lo presentido (“Canción II”), el grillo entona un canto revelado, las estrellas insinúan lo infinito (“Este manto de estrellas” o “Madrugada”):

fulgor de las estrellas  
¿de qué origen procedes?  
¿de qué extremo del orbe,  
de Dios o del destino  
irreparable? (p. 24)

Pero a la vez se manifiesta palpitante el sentimiento de la fugacidad de la carne, la hiriente duda, el dolor de constatar cuán efímera es la vida humana (“la carne muere; esta carne que afirma en el silencio/ y afirma su presencia/ en la energía de su pulso, muere.”). Esta aguda percepción de la finitud está también presente en uno de los dos poemas que conforman la sección II “Al alba”,

titulado “El final”, y se expresa a través del frágil e insignificante cuerpo de una moscarda moribunda.

La sección III cuenta con un sólo poema, “Dos enfermos”, que se plantea desde el distanciamiento, pues la actitud lírica del sujeto poético es enunciativa. A pesar de ello la muerte, su proximidad efectiva se concreta más que nunca por medio del cuerpo del amigo enfermo y hospitalizado (“Cadáver era su semblante./Vinieron otros para confortarlo”).

La sección IV es asimismo muy breve —dos poemas— y como su título indica —“Cosmologías”— se trata de ahondar en la nada, en el universo, y su relación con la vida humana. Entonces las estrellas se vislumbran como cuerpos que perduran.

La sección V es la última sección y se titula “Jardín”, es la más extensa —veinticuatro poemas— aunque los poemas son más cortos que los de las demás secciones. En mi opinión, se aborda aquí una mística profana. De la influencia de la mística tradicional es paradigma el poema “Jazmines en la siesta”, que nos trae los ecos de San Juan de la Cruz (“Oh llama de amor viva”) y de Fray Luis de León (“en personal y retirado mundo”). Conecta, además, esta sección con el símbolo del “jardín” como espacio solitario, íntimo, del sujeto poético, núcleo de la búsqueda de una insondable transcendencia, en el preciso instante en que el tiempo vital se va agotando, como muestra el mismo título del poema “Los pasos últimos”:

Jardín, centro del mundo  
tierra sin nadie,  
por tus paseos anda  
un cuerpo todavía  
buscando no se sabe qué objetivo,  
más sintiendo en las venas el rumor generoso  
y silencioso  
de la sangre.

El sujeto poético se esconde, intenta distanciarse y su voz es una voz que se expresa en un lenguaje sencillo pero preñado de símbolos e interrogaciones —ejemplos extremados de estas preguntas retóricas son “Quarks”, “Cálido lecho” o, sobre todo, el poema que cierra el libro “Sancta Sanctorum”—. Siete de los nueve versos de este poema se expresan a través de interrogantes: el interrogante de la existencia sigue abierto y el punto convergente desde el cual parte es el “yo” (que adopta una actitud lírica conativa en el poema), la consciencia humana (“Pero si es todo tuyo, visitante,/ y tú el enigma que se instaura”).



La atracción por el más allá, intuitivo, sospechado, nunca afirmado, remoto y a la vez próximo, se torna más patente que nunca (“Lo inescrutable”, “Lo postrero”, “Abismo” o “Absorción”):

En la fuente postrera detenerse,  
y en la absorción remota  
tocar el agua  
como a veces se toca un cuerpo (p. 54)

Es un sentirse entre el acá y el allá del sujeto poético lo que se traduce en numerosos poemas, especialmente en “Ahora canta a un pájaro”, que termina: “Llama ¿ a quién?/ ¿a ti, que estás ya muerto?”. Además, los objetos y lugares pierden su concreción, se descorporeizan: “una rosa que no existe” (“Quarks”), las palabras “que no sonaron nunca” (“¿Qué palabras?”), “un fragor que no se oye” (“El abismo”), el yo como “detenida sombra” (“La detenida sombra”). Si se tiende hacia una mística es la del silencio, la del vacío, la de la Nada<sup>4</sup> (“Nada definitiva, qué cálido es tu lecho”, p. 61).

La sensación de eternidad emerge desde el aquí, desde este mundo, desde la interiorización del yo. De cualquier modo, el mundo no sólo apunta hacia el infinito, ya que —sobre todo en dos poemas: “No, paloma mística” y “Cálido lecho”— el sujeto poético se queja de la maldad y del sufrimiento, de la injusticia que reina en el mundo. De todos modos en ambos poemas el transfondo sigue siendo la aspiración hacia lo insondable: en “No, paloma mística” la crueldad del mundo se señala como obstáculo para la unión mística y en “Cálido lecho” la muerte se describe como oportunidad para escapar de tanto dolor.

En *El Jardín* la consciencia del yo poético se concentra más que nunca en la búsqueda de una respuesta al enigma de la vida y la muerte. Y la respuesta no es sino esa misma búsqueda y todos aquellos símbolos que representan una sed —nunca calmada por completo— de pervivencia, de eternidad: el silencio, el jardín, la noche, las sombras. Nada hay concluyente, solamente se registran signos, huellas, de los que forma parte la propia poesía. No en vano se escribieron paralelamente a los poemarios los dietarios *Perros ahorcados* y *En nombre de Nada*. El primero de los mencionados se escribe aproximadamente al mismo tiempo que *Templo sin dioses* y se caracteriza por una mayor vitalidad

<sup>4</sup> La “Nada” tiene un valor plural: vista desde el escepticismo, o desde la sugerencia de un algo más infabable. Incluso podría aceptarse una lectura budista o taoísta. Esta multiplicidad de valores se manifiesta en *En nombre de Nada*, Madrid, Pre-textos, 1998.

y variedad, pese a que en ocasiones las cosas también están contempladas desde la lejanía. En el segundo, por el contrario, más homogéneo y monotemático, la proximidad de la Nada ha desplazado casi cualquier otra inquietud, estamos ante la desnudez del sujeto ante el cosmos, ante la insistente pregunta sobre la existencia o no de Dios, ante la cuestión no resuelta de problemas como el mal o la creación.

Si en *Templos sin dioses* todavía quedaban “las brasas” (y remito al primer libro de Francisco Brines como referencia implícita) de la memoria y cierto placer y brindis por la vida (paradigmático es el poema “Días hermosos”), en *El Jardín* toda belleza remite al sentimiento de infinitud, revierte en interrogación sobre el más allá. Lo que resulta desorientador es la gran serenidad que rezuma (transmite) el libro — pese a los interrogantes—. La pasión es una pulsión contenida y la muerte no es de ningún modo una figura macabra sino que se asimila al silencio, al vacío, a la Nada.

DOLORS CUENCA TUDELA  
*Universitat de València*

