

VICENTE MOLINA FOIX: POÉTICAS, POEMAS Y APORÍAS

CANDELAS GALA
Wake Forest University

Desde su inclusión en la antología de José María Castellet *Nueve novísimos poetas españoles* (1970)¹, Vicente Molina Foix no publica poesía hasta la década de los noventa cuando aparecen *Los espías del realista* (1990)² y *Vanas penas de amor* (1998)³. En 2003 sale una *plquette* no venal de Málaga, «Aún llueves», y en 2007 *Paisajes con figura*⁴. En comparación con su producción en prosa y teatro y sus colaboraciones periodísticas, su dedicación a la poesía parece escasa. Y no es porque no le interese, pues como él mismo ha confesado, la poesía le apasiona. Surge, entonces, la pregunta sobre el sentido que la poesía pueda tener para Molina Foix. ¿Son sus libros continuación de la línea de autonomía estética de los novísimos o favorecen la corriente de poesía de la experiencia dominante en el escenario español cuando se publican? ¿Escribe poesía por el mero placer de su inutilidad o porque encuentra en ella un medio de expresión que le permite articular y/o acceder a niveles de significación de un modo distinto a los otros géneros?⁵

¹ J. M^o Castellet, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barral Editores, Barcelona, 1970.

² *Península*, Edicions 62, Barcelona, 1990.

³ Plaza & Janés, Barcelona, 1998.

⁴ Institució Alfons el Magnànim Diputació de València, 2007.

⁵ *Los espías del realista* y *Vanas penas de amor* son objeto de mi estudio «Amores intertextuales y parodias posmodernistas: Vicente Molina Foix y la poesía», *Revista de Literatura*, LXXII, 144, julio-diciembre de 2010, págs. 479-496.

Los poemas de Molina Foix reflejan el placer de jugar con las posibilidades expresivas del lenguaje, con los efectos a menudo humorísticos que se logran al combinar sonidos, con el tratamiento paródico de convenciones y expectativas y con la mezcla, con frecuencia incongruente, de alusiones culturalistas con otras de corte más popular. No se trata, entonces, ni de continuar con la línea esteticista de los novísimos ni de caer de lleno en una *poesía de la experiencia*, sino de amalgamar ambas trayectorias aproximando el elitismo de los novísimos a situaciones específicas y a la cultura popular. Sus poemas constatan la imposibilidad de llegar a revelar grandes misterios o de hallar la verdad total, por eso optan por prestar atención a los detalles de la vida, a historias que por su carácter ordinario se considerarían desprovistas de valor artístico. Sólo al leer con atención sus poemas se hace patente el cuidado con que la anécdota queda engarzada en el lenguaje. En su conjunto, estos poemas ofrecen escenarios para las aporías con que se enfrenta el hablante al contrastar valores establecidos con situaciones y seres humanos concretos. Las demarcaciones definidas del poema sirven bien al efecto sorpresivo, paródico y a menudo patético que procede de lo absurdo de dichos contrastes, evitando caer en el sentimentalismo, la auto-compasión o en pretensiones de profundidad.

La actitud de Molina Foix respecto a las poéticas dista mucho de ser favorable. Como el mismo indica, tres son las veces que ha «sucumbido» a escribirlas, la primera incluida en la antología de Castellet de 1970, la segunda en 1974 para lo que iba a ser una segunda edición corregida y aumentada de los *Nueve novísimos* pero que nunca se publicó, y la tercera incluida en la antología de Concepción G. Moral y Rosa María Pereda de 1979, aunque más que ser una poética, esta tercera representa su negación⁶. Si en la primera el poeta se extiende en elaborar sobre sus comienzos con la poesía y sus lecturas, explicando que su proyecto entonces consistía en «trabajar científicamente en la desvelación de claves poéticas, aún vigentes del pasado (Licofrón, Virgilio, Dante, Góngora, Duchase, Rilke...), dotándolas de significados propios, de revestimientos bien estructurados»⁷, en la segunda no publicada, lleva a cabo una revisión tanto de postura, disminuyendo el tono contestatario de la primera, como de preferencias, eliminando algunos de los nombres que ya no concordaban con sus gustos. Casi diez años después, cuando escribe su tercera (anti)-poética, reniega de todo lo dicho en la primera, tachándola de «pedante, autobiográfica» y llena de «arrebatos de iconoclastia y caóticas enumeraciones artísticas»⁸. Frente a sus proyectos de llevar a cabo una labor poética de manera sistemática, al modo de las ciencias, ahora no tiene ningún interés en expresar teorías pues «Pretender reclamar un protocolo estético por medio de unos buenos propósitos es inútil, si no traidor». La obra es la que

⁶ C. G. Moral y R. M^a Pereda, *Joven poesía española. Antología*, Cátedra, Madrid, 1979, págs. 242-243.

⁷ J. M^a Castellet, *op. cit.*, pág. 186.

⁸ C. G. Moral y R. M^a Pereda, *op. cit.*, pág. 242.

debe de hablar por sí misma, afirma, para contradecirse en la misma frase: «La obra habla, si es que acaso deba hacerlo, que posiblemente no. Esto, pues, no es una poética»⁹. La duda y negación que siguen a la afirmación, así como el uso de cursivas para el verbo «ser» son indicios que aclaran el cambio en la postura de Molina Foix ante las poéticas y la poesía al reconocer las paradojas implícitas en el lenguaje.

Las poéticas tienden a afirmar perentoriamente lo que uno se propone llevar a cabo con el lenguaje cuando, por su misma naturaleza, el lenguaje, principalmente poético, contradice la expresión directa. Molina Foix se plantea la misma aporía que Paul de Man identifica entre el papel del lenguaje de persuadir y convencer (o función «performativa»), por un lado, y el hecho de que para lograr dicho objetivo deba servirse de instrumentos como tropos o figuras retóricas cuya función es distanciar la realidad (o función «constativa»)¹⁰. A pesar de su cambio de postura sobre la eficacia de las declaraciones teóricas de proyectos, y del poema como su expresión, Molina Foix constata que es precisamente el lenguaje poético, con su foco en figuras y tropos, el medio más eficaz de resaltar las discrepancias entre los programas culturales y su aplicación a los casos particulares. La incoherencia, e incluso mentira que el poeta denuncia entre la poética y el poema, es la misma que se evidencia en sus poemas entre los valores establecidos y la realidad del caso concreto. El culturalismo esteticista de los novísimos se renueva y actualiza al contacto y contraste con el caso humano y particular.

En su primera poética Molina Foix admite que empezó escribiendo versos a sus 14 ó 15 años siendo estudiante en el colegio de los Padres Jesuitas de Vistahermosa, movido por «impulsos estrictamente emocionales, y en aras de la necesidad»¹¹. Estos escritos de desahogo, hechos, como él dice, «a medias entre la crispación y el desmayo», se basaron en un conocimiento de la poesía reducido a lo que aprendía en los libros de texto donde la poesía se le aparecía como un código difícil de desentrañar. Lo religioso era ingrediente de estas primeras composiciones, así como un interés por el universo expresado en la composición de un «poema extensísimo sobre la creación del mundo»¹². Es entonces que descubre con sus amigos el estilo, reconociendo el poder de un lenguaje que se ha trabajado con atención y cuidado. Sin embargo, esta revelación no parece haber mantenido el interés en la poesía que por entonces pasa al olvido, hasta la primera madurez cuando le vino «un súbito fervor poético»¹³ mezclado con su casi exclusiva dedicación al cine; es también cuando lee a autores como José Asunción Silva, Gil de Biedma y Ezra Pound. Su pasión por la

⁹ C. G. Moral y R. M^a Pereda, *loc. cit.*, pág. 243.

¹⁰ Paul de Man, *Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1979.

¹¹ J. M^a Castellet, *op. cit.*, pág. 183.

¹² J. M^a Castellet, *loc. cit.*, pág. 184.

¹³ *Loc. cit.*, pág. 184.

poesía va desde entonces en aumento y se expresa en un grupo de versos que quiso publicar bajo el título «Mediterráneo»¹⁴. Si no se llevó a cabo su plan es porque estos versos reflejaban una mala asimilación de su lectura de autores anglosajones. Cuando vuelve a acercarse a la poesía, lo hace cautelosamente, reconociendo el tratamiento especial que exige el género¹⁵. En este recorrido de su trayectoria poética, Molina Foix avanza desde un entendimiento de la poesía como expresión de la subjetividad a constatar la complejidad implícita en el instrumento del lenguaje, constatación en la que jugaron un papel central una serie de poetas en la tradición del modernismo europeo.

Por eso Molina Foix reaccionó con irritación ante los ataques que sufrieron sus compañeros, los novísimos, acusados de ejercer un excesivo cuidado del lenguaje a expensas de la vida, y rechazó la alternativa propuesta por el ambiente artístico del momento de escribir poesía más accesible, es decir, menos poética¹⁶. No le parecía que la poesía de posguerra tuviera interés en crear un mundo o realidad distintos por la palabra, alejados de lo personal, «un universo propio, ordenado, coherente» en el que la visión del mundo estuviera imbricada «en la línea formal del poema»¹⁷. Para expresar este objetivo cita a Francis Ponge quien dijo que hay que «reemplazar el desafío de las cosas por el lenguaje»¹⁸. Pero tampoco admitió la entrada libre a los que voceaban una nueva vanguardia con la destrucción de todo sentido. Molina Foix defiende el derecho de la poesía a ser un arte que no se doblega ante las exigencias del público medio pero que tampoco sacrifica toda inteligibilidad. Se queja, además, de la confusión entonces existente de sujeto-objeto (individuo-obra literaria), es decir de la creencia de que la obra debe de ser reflejo directo de su autor, denunciando la «peligrosa identificación entre ambos términos» en el panorama de la posguerra¹⁹. Sus modelos entonces eran los de su grupo y los poetas en torno a «Cántico», al postismo y el grupo poético de los 50 (Gil de Biedma, los Valente, Rodríguez, Barral, Brines, Gomis). Esos poetas, a los que llama de transición, sirvieron de enlace entre los actuales con los del grupo del 27, con algunos poetas ingleses y con el surrealismo²⁰. El Molina Foix de la poética de Castellet es un artista ambicioso, pleno de confianza en sus capacidades y con determinación para llevar a cabo su proyecto artístico. La selección incluida es un indicio de esta postura de seguridad en sus objetivos.

Dicha selección consiste de nueve poemas en prosa que más que muestras sueltas constituyen un conjunto coherente, como si Molina Foix hubiera intentado ofrecer una versión en miniatura de sus intereses y actitudes artísticas

¹⁴ *Loc. cit.*, pág. 184.

¹⁵ *Loc. cit.*, pág. 185.

¹⁶ *Loc. cit.*, pág. 185.

¹⁷ *Loc. cit.*, pág. 187.

¹⁸ *Loc. cit.*, pág. 187.

¹⁹ *Loc. cit.*, págs. 185-186.

²⁰ *Loc. cit.*, pág. 186.

y vitales. Los dos primeros poemas, «Lo necesario para político» y «Mis viajes por los teatros de España»²¹, aluden a un contexto muy distinto de la tradición lírica, el de ser un político. La primera composición parece decir que el artista no puede ignorar la necesidad de enlazar sus actividades con el foro público. Imaginando lo que él haría de ser político, este hablante describe su proyecto de construir «un alargado edificio orientado a las cuatro estaciones». Se trataría de un Palacio de mármol pero batido por las olas, escalonado con *zigurats*, dirigido hacia el vuelo de «Lo Que Nunca se controla», y enredado «entre un fanal de moluscos y zarzamoras»²². No es difícil imaginar que esta construcción es la metáfora para la morada del arte que en su poética describe como «la erección de obras sistemáticas, edificios de estilo, mundos aparte, por sí mismo válidos»²³. En esta estructura se daría el encuentro de las tradiciones culturales más antiguas, como la del *zigurat*, con una naturaleza marcada por un erotismo de rasgos lorquianos (moluscos y zarzamoras) y con la fantasía e imaginación, «Lo Que Nunca se controla». Se trataría de «la más viva restauración», una reconstrucción «bien curtida», «pulimentada» y exenta «del orín y la leña»²⁴, pues supondría un replanteamiento de las claves poéticas de los grandes autores. Para ello elige el material del yeso por tener resistencia, pero también maleabilidad pues carece de la dureza de la piedra y no es débil como la leña. Además, el yeso no se oxida y como «escayola» sugiere que, así como el yeso se usa para reconstruir huesos rotos, el Palacio de la poesía debe de ser reconstruido con los materiales «renovados» del pasado.

Su consejero para la construcción sería Giovanni Battista, o Giambattista Piranesi (1720-¿1778?), artista conocido por los bocetos que hizo de los lugares más destacados en Roma, como el Coliseo, subrayando el gusto de Molina Foix por los paisajes, como se evidencia en su último libro, *Paisajes con figura*. Llamados vistas o *vedute* de Roma, estos bocetos se destacan por la capacidad de Piranesi de imaginar el diseño del arquitecto original y suplir las partes que faltan en los planos debido al deterioro del tiempo. En sus bocetos sobre prisiones ficticias (*Carceri d'Invenzione*), Piranesi elabora escenas cuyos laberintos de pasillos y corredizos subterráneos ejercieron gran influencia en los románticos y surrealistas. No es extraño que Molina Foix eligiera a esta figura como consejero para la construcción de su propio palacio del arte. Fiel aún al «venecianismo» de su grupo, Molina Foix elige a Piranesi nacido en la región del Veneto donde se encuentra la República de Venecia. De él Molina Foix aprende a reinventar la tradición, desvelando no sólo nuevas claves poéticas sino el detritus que se oculta tras su fachada de coherencia. Los vericuetos laberínticos en las cárceles de Piranesi emergen a menudo en las paradojas o aporías que en los poemas de Molina Foix ponen en entredicho

²¹ *Loc. cit.*, págs. 188-189 y 190-191.

²² *Loc. cit.*, pág. 188.

²³ *Loc. cit.*, pág. 187.

²⁴ *Loc. cit.*, pág. 188.

la solidez de creencias y actitudes. Junto al paréntesis como medio de desmentir o calificar lo que se expresa en el cuerpo del texto, el hablante parece echar por tierra lo que acaba de decir, todas las «palabras bien pronunciadas» con que describió su proyecto pues admite que «un significado desguarnecido puede más, en los tiempos de la Crisis que me correspondió vivir, que una descripción poco fundamentada pero heroica»²⁵. Escrita con mayúscula, la Crisis de los tiempos en que le tocó vivir es el factor determinante de su desaliento con respecto a su ambicioso proyecto artístico. ¿Como pretender llevar a cabo algo tan sistemático cuando la realidad es tan precaria e inacabada? Su preferencia por el significado, aunque carezca de fuerza, desplaza el enfoque original en el lenguaje o «descripción» que aquí se refiere al arte como palacio, descripción que no deja de ser heroica pero sin correlato en la realidad.

El proyecto de desvelar las claves poéticas procedentes de la tradición y darles un nuevo sesgo implica un comportamiento de «insumisión» del autor a las reglas establecidas. Por eso se anuncia como «un reinado incierto» pues busca fundir dos aspectos tan distintos como el arte y la realidad, la *polis* con la *poesis*. Esta disyuntiva refleja lo que Leslie Fiedler discute en su ensayo de 1970, «Cross That Border-Close That Gap», sobre la necesidad de cubrir la distancia que separa el arte elevado del modernismo de la cultura popular²⁶. Algo parecido es lo que explora Molina Foix en su poesía y, en particular, en «Mi viaje por los teatros de España», segundo poema en la selección. El viaje a remotas localidades para presentar el espectáculo teatral se describe como arduo y peligroso, y la acogida por parte del público no es menos difícil. Al compartir con el lector las dificultades de la empresa, el hablante acerca su actividad artística a la realidad situando sus exigencias estéticas en un marco humano. Proclamando su naturaleza de ser ficción, la obra de teatro busca también la cooperación del público, sobre todo si se trata de mostrar las aporías humanas ya que no puede pretender mantenerse en un estatismo y universalidad sin tener en cuenta las circunstancias del momento.

Los cinco poemas siguientes forman un tipo de galería pues cada uno de ellos lleva por título el nombre de un autor o filósofo que se presenta como muestrario de las preferencias del hablante. Todas estas figuras concuerdan en representar una cierta actividad artística que no se ajusta de lleno a las convenciones. «El barón de Escandinavia»²⁷, posible referencia al barón Holberg y sus escritos paródicos sobre figuras estereotipadas, ofrece un modelo para el proyecto de desvelar las aporías existentes en la base de los tipos más reconocidos. La figura de «H. P. Lovecraft»²⁸, título del siguiente poema, le atraería por su asociación con fenómenos paranormales y por cultivar historias de fantasía, horror y ciencia

²⁵ *Loc. cit.*, págs. 188-189.

²⁶ En L. A. Fiedler, *The Collected Essays of Leslie Fiedler*, 2, Stein and Day, New York, págs. 461-485.

²⁷ J. M^a Castellet, *op. cit.*, pág. 192.

²⁸ J. M^a Castellet, *loc. cit.*, pág. 193.

ficción, muy distantes de los géneros tradicionalmente aceptados. Como dice en el poema, este autor «sabía muchas más cosas de las que consignó en sus libros, y no todas, precisamente, las recibidas de sus —ya certificados— contactos con personas del Más Allá»²⁹. Frente al saber no libresco de Lovecraft, a Descartes, figura del siguiente poema, se le creyó «miembro de secciones ocultas/que todo encierran en el estrecho cauce de los libros»³⁰. Sin embargo, no todo fue libresco en el filósofo pues sabía manejar «problemas de audiencia más vasta». En los grabados de la época, citados al final del poema en un aparte en paréntesis, se ve a un Descartes con hábito negro y sentado junto al fuego, «más preocupado en la textura o esencia del escrito/que propiamente haciéndolo»³¹. Implicando los dos aspectos de la escritura, la forma y el contenido, esta observación indica que Descartes sería partidario de la esencia o significado de sus escritos y no tanto del modo o manera de ejecutarlos. En este sentido, el filósofo ofrece una contrapartida al uso puramente esteticista del lenguaje.

El poema titulado «Marcel Proust»³² se abre con la repetición del gerundio «Buscando», eco del título de su famosa novela, «A la búsqueda del tiempo perdido». No es el tiempo, sin embargo, lo que Proust halla tras esa búsqueda, sino «su sexo de por las mañanas, el pequeño y burlón,/que le enviaba gestos como queriendo continuar su reposo». La búsqueda de Proust, nada menos que a lo largo de los siete volúmenes de su obra, se refiere aquí como un ejercicio masturbatorio no sólo por su insistencia y extensión, sino porque, como indican sus biógrafos, la actividad sexual de Proust giró en torno, en su mayor parte, a la masturbación. Por eso en el poema Proust no se deja convencer por ese sexo que quiere un poco más de reposo y, vistiéndose, le ordena a su chofer que le lleve en una de sus muy conocidas salidas por París, en este caso a Fontainebleau. Además de las fiestas de sociedad a las que asistió asiduamente en su juventud, fue en esos paseos donde Proust acumuló las notas para los cuadros de la aristocracia de su tiempo que ocuparían más tarde las páginas de su novela. En Fontainebleau, además, es donde tenía residencia el conde Robert de Monstesquiou, conocido poeta, crítico de arte, esteta y homosexual que Proust caracteriza bajo varios personajes, principalmente como el barón de Charlus. Se sugiere, entonces, que es ahí donde Proust se dirige para poner su sexo en actividad. La exquisitez del francés se balancea con las exigencias poco convencionales de su sexo. En «Henry James»³³ son las «postreras deducciones» del hablante las que le llevan a determinar que James mantuvo por mucho tiempo «una compensación onírica» que le salvó de caer en la repetición de los mismos temas. En todos estos retratos, Molina Foix se abstiene

²⁹ *Loc. cit.*, pág. 190.

³⁰ *Loc. cit.*, pág. 194.

³¹ *Loc. cit.*, pág. 194.

³² *Loc. cit.*, pág. 195.

³³ *Loc. cit.*, pág. 196.

de destacar los valores que se vienen atribuyendo a cada una de estas figuras para, en su lugar, hacer resaltar lo que se desconoce o relega al trasfondo; en el proceso se desacraliza o, al menos, se desestabiliza la imagen icónica.

En los dos últimos poemas, «Dramatis Personae» y «Juego de disfraces»³⁴ Molina Foix alude a otras dos fuentes fundamentales para la creación artística, la mitología y la Biblia, como final de la galería de modelos que viene de presentar. De nuevo, lleva a cabo su propia selección, rechazando figuras como Príamo, Holofernes, Clitemnestra y Castor-Pólux, porque ya han sido tratados repetidamente y resultan aburridos. En «Juego de disfraces» es el hablante mismo quien llevado por «una cabellera en alboroto», sugiriendo lo anticonvencional de su escritura, describe su entrada en la escena de la creación donde los telares del tejer artístico están parados, las presencias son almas muertas y los colores proceden de una era modernista ya raída. La necesidad de renovación es evidente aunque, como él mismo especula, no se trate de llegar a la «obra terminada» y sentirse cómodo en una nueva versión de «los laureles» en forma de «mullidas plumas del jergón». Hay que darle la espalda al asentimiento procedente de las plateas aunque los ocupantes de los palcos más celebrados hayan decretado su extinción, e imponer sus criterios, es decir, practicar la Mala Conducta. La posibilidad de provocar y soliviantar a la oficialidad con una postura iconoclasta va en aumento con el tiempo hasta enfocarse en resaltar las aporías en el tejido social.

Los poemas recogidos en la antología de Moral y Pereda suman un total de 11, repitiéndose el titulado «Descartes». Tres de ellos contienen la palabra «aporía» en sus títulos, «Aporía del reloj», «Aporía: la pólvora» y «Aporía»³⁵. En este último, la aporía alude a lo absurdo y trágico de un discurso que proclamando el heroísmo y la acción implica tan cercanamente la muerte. La situación se plantea en términos de un jefe dirigiendo a sus hombres de acción en una campaña que bien pudiera ser militar, de negocios o artística. El poema dice que la campaña se podrá iniciar tan pronto como el sol brille encima de ellos, y su objetivo es que «la lección debe ser aprendida». ¿Son estos hombres de acción soldados, profesionales o poetas jóvenes quienes deben luchar por razones pertinentes a sus campos? ¿Es la lección que deben aprender la que enseña la tradición y cultura, la de los maestros destacados en la esfera respectiva? ¿Y es el sol que brillará sobre ellos el de la fama y el reconocimiento público? Se hace hincapié en que estos hombres no deben de ser tratados «con gesto compungido» y se les insta a no ser «señoritas». Frente a este énfasis en lo «masculino» e incluso «macho» de la empresa, destaca la voz de alguien que dice no poder seguir pues la saliva o la sangre le llena la garganta. «El compás desafina» con esta voz de dolor y muerte a que ha llevado el programa de acción. Al final lo que queda en el pecho de este hombre caído es «el craso hollín que la muerte dispersa».

³⁴ *Loc. cit.*, págs. 197 y 198-199.

³⁵ C. G. Moral y R. M^o Pereda, *op. cit.*, págs. 246, 247 y 248.

Lo escueto del título, «Aporía», y su sentido filosófico y abstracto contrasta con el contenido que, aunque tratado con contención, no deja de evidenciar su denuncia del triunfalismo, la violencia y la guerra. Además, el poema se sirve de paréntesis como apartes donde se pone en entredicho el valor de la empresa tachándola de «ímpetu homicida». Los efectos de la violencia son patentes en los cuerpos fragmentados que se describen a través de sinécdoques y en un tono desprovisto de emoción. El fuego o pasión de la empresa se reduce al final en «el craso hollín» en el pecho del soldado muerto, el mismo pecho donde debió anidar el supuesto heroísmo de la acción. Y bien podría tomarse como el signo para Molina Foix y su escritura, hecha con el hollín o residuo que queda de los grandes discursos de la tradición al ser confrontados con la realidad. Como se verá en los siguientes análisis, no se trata tanto de resolver las aporías sino de evidenciarlas y, en cierto modo, tomar conciencia de su presencia e intentar aceptarlas como parte del vivir.

En el primer poema de esta selección antológica, «Ante la tumba de un escritor desconocido»³⁶, el referente es «la tumba del soldado desconocido», reiterando la fusión de los registros militar y artístico que ha elaborado en «Aporía». Al estar dedicada a un soldado desconocido, la tumba es el monumento o discurso heroico proclamando valores abstractos y sublimados. Sus dimensiones monumentales contrastan con los detalles concretos de la figura del escritor, alguien conocido por el hablante y sus compañeros pero ignorado por la mayoría porque su «escuela» no se ajustaba a las convenciones. Frente a los otros escritores reconocidos con galones procedentes de la oficialidad, éste era El Miserable por perdedor, licencioso y exhibicionista. El hablante confiesa haber visto «bajo el gabán abierto bruscamente» el cuerpo resplandeciente del escritor «untado de carmín». La evidencia relámpago de este cuerpo es la contrapartida de la solidez y presencia de la tumba del soldado desconocido, mientras que el carmín ofrece un simulacro de la sangre que se supone debió marcar el cuerpo del soldado. La cultura erige monumentos de piedra para reconocer valores abstractos mientras ignora la evidencia concreta de lo inasimilable y que, por tanto, sólo puede dejarse ver a escondidas. La no-presencia de este cuerpo o su exhibicionismo furtivo, marcado con la sangre falsa del carmín, contrasta con la tumba y su presencia pétrea pero exenta de carne, hueso y sangre concretos, como si se tratara del anverso y reverso de la misma imagen.

El poema indica que el escritor murió bajo la cama de algún hotel, lo cual dista mucho de la del soldado que se supone murió luchando en el campo de batalla. Se trata, a la larga, de dos campos de batalla, aunque la intención del hablante no sea reivindicar al escritor miserable ya que supondría sustituir un tipo de «heroísmo» por otro. Además, el sacar a la luz los estragos en la batalla de la cama requeriría un esfuerzo que su pereza le impide. Como apunta con sarcasmo paródico al final del poema, si bien la tumba del soldado, aunque monumental es sólo una, rastrear las huellas del escritor desconocido implicaría la

³⁶ C. G. Moral y R. M^a Pereda, *loc. cit.*, pág. 244.

visita a numerosas habitaciones de hoteles por su promiscuidad y porque sus seguidores son legión. El superponer la figura del escritor exhibicionista con la del soldado desconocido es una aporía que el hablante no pretende ni resolver ni reivindicar sino tan sólo mostrar y, de ser posible, llegar a admitir la coexistencia de dos escenarios tan aparentemente dispares. La sólida piedra de la tumba del soldado, expuesta a la vista de todos, tiene su contrapartida en el *flash* a que se reduce el cuerpo del escritor y en el polvo bajo tantas camas de hoteles baratos en que se disuelven sus restos; y la sangre sublimada se contrasta con el carmín. No deja de ser significativo que Molina Foix eligiera al tipo del escritor como el opuesto pero, a la vez, paralelo del soldado y evidencia del delito de una sociedad dispuesta a ocultar lo que no puede digerir dentro de su sistema de valores. Si de algo puede ser símbolo el exhibicionista, es de servir para denunciar los fallos en el orden del símbolo, al poner en evidencia los agujeros en un sistema que se presenta como coherente y racional.

Los restantes poemas desarrollan otras aporías semejantes entre las culturas oficial y reprimida, o discurso heroico y anti-heroico («Canción de otoño 1975»)³⁷; el tiempo medido y el tiempo existencial («Aporía del reloj»); la justificación de la guerra como medio para obtener la paz («Aporía: la pólvora»); la realidad y el deseo («Escándalo en las aulas»)³⁸; y la aporía en la sede misma del deseo («Poema de amor»)³⁹. En «Proyecto»⁴⁰, el poema es lo que indica el título: un proyecto no acabado que desmantela la noción modernista de la obra como entidad autónoma y completa. El proyecto es el de reconciliar las figuras del Historiador y el Poeta, examinar sus posibles relaciones y el modo de compaginar la objetividad y la subjetividad, el yo y la realidad. A pesar de lo que parece un proyecto bien intencionado, el final no se presenta bien: Historia y Poesía se mantienen como dos puertas distintas en una calle con una cartera rota, la que posiblemente contenía el proyecto, y hojas sueltas al viento. Esta escena se describe al final en un estilo cinematográfico: una mano apenas entrevista que desde un rápido coche en la autopista va arrojando las hojas de papel donde se supone que se había escrito el proyecto. La elección del cine confronta el nuevo arte con la Historia y la Poesía, no como medio de salir de la aporía entre esos dos campos, sino como la mejor manera de disponer de ella con displicencia, dejando atrás los pesados argumentos con que se ha venido intentando su reconciliación.

«Un proyecto de máscaras»⁴¹, como una nueva versión del teatro del mundo y referencia también a la escuela de Fontainebleau, hace eco del baile de máscaras al final de la novela de Proust donde no sólo se pone en evidencia la falsedad de la clase social aristocrática, sino también su deformación por el paso

³⁷ *Loc. cit.*, pág. 245.

³⁸ *Loc. cit.*, pág. 249.

³⁹ *Loc. cit.*, pág. 250.

⁴⁰ *Loc. cit.*, pág. 253.

⁴¹ *Loc. cit.*, pág. 254.

del tiempo. Las máscaras sugieren aporías ya exploradas en otros poemas entre las nociones de identidad y falsedad, evidencia y ocultamiento. La máscara hindú indica el constante movimiento del cosmos, de modo que no es posible esperar que las nociones y valores se mantengan estáticos; la máscara emblemática es la de la fugacidad de nuestra vida, a pesar de las promesas de eternidad que las religiones oficiales y otros sistemas de poder insisten en repetir; la del Brujo es doble pues muestra que todo tiene dos caras, lo lleno, por un lado, y lo vacío, por otro; la del zorro y las uvas representa la disonancia o aporía en el conocimiento al querer mantener dos argumentos opuestos; la de Fontainebleau, lugar ya mencionado con relación a Proust, sugiere la vanidad y falsedad de la identidad y su aparente coherencia en sociedad.

Este final a la selección en la antología de Moral y Pereda hace eco, y a la vez difiere, del final de la selección en la antología de Castellet. Ambos reconocen la máscara y el teatro del mundo, pero si en la primera la intención es de confrontar y denunciar la falsedad del sistema oficial, ahora no se pasa de presentar la situación, explorar sus aporías y, si es posible, llegar a admitirlas. Tampoco se trata ahora de describir proyectos estéticos ni de presentar una galería de modelos a seguir. Más bien, la selección de estos poemas parece haberse basado en las incoherencias que presentan entre acción y destrucción, evidencia y ocultamiento, realidad y deseo, objetividad y subjetividad.

En su último libro de poemas hasta la fecha, titulado *Paisajes con figura*, Molina Foix recoge composiciones procedentes de distintas épocas agrupándolas bajo la rúbrica del paisaje del deseo, de la ciudad, de la memoria, del viaje, insertando en estas escenas aparentemente objetivas, «una figura latente que es a veces la del propio autor hecho elemento orgánico del paisaje». Su perspectiva con respecto al paisaje donde se inserta es el conducto para desvelar la aporía en la base de lo que parece, en su superficie, coherente. «Estaciones del corazón»⁴² elabora los lugares comunes de asociar la frialdad del invierno con el amor perdido y el calor del verano con la pasión. La figura inserta en este conocido paisaje aporta un uso coloquial del vocabulario y un modo paródico de tratar la aporía que emerge al querer mantener el ideal de un amor eterno frente a la realidad de que, como las distintas estaciones en el paso del tiempo, todo se halla en un proceso de cambio. Los amores son como las estaciones que van y vienen y que del calor se enfrían. En «Un parte»⁴³, la meteorología se mezcla con el amor pues en ambos el sol tan pronto brilla con intensidad como llueve sin parar. Frente a la desmesura romántica que compara las penas de amor con la inmensidad del océano, la tormenta de este poeta es la que se produce en el agua de la bañera por los barquitos hechos con los papeles donde se escribieron los poemas de amor. Esta parodia no ignora, sin embargo, el dolor que provoca la pérdida del amor y la imposibilidad de protegerlo del tiempo. Lo que cambia es la expresión y el enfoque en la aporía

⁴² V. Molina Foix, *op. cit.*, pág. 7.

⁴³ V. Molina Foix, *loc. cit.*, pág. 9.

entre los ideales de la cultura respecto a la eternidad del amor y la precaria realidad de las relaciones humanas.

Como indica el título, «Tres impromptus sobre la mirada»⁴⁴ se enfoca en un aspecto central en el Modernismo, el de la mirada o percepción, pero en vez de su tradicional entendimiento como categoría epistemológica, la mirada pierde toda trascendencia al ser parte del cuerpo del observador y sujeta a sus limitaciones anatómicas⁴⁵. Atribuyéndolo con ironía a la «democracia» del cuerpo que no distingue entre el deseo y la edad, la miseria física no pone freno a la lujuria de los «viejos mirones». Es también inútil como instrumento de conocimiento y de conexión con el exterior pues, en el mundo actual de cuerpos deshabitados caminando por las calles de las grandes urbes, el que mira es un nadie más entre tantos otros seres sin identidad. Y el flâneur de Baudelaire, a pesar de pasearse mirándolo todo, vuelve a casa siendo un perfecto desconocido. La mirada ha dejado de ser el medio de aprehender el entorno y de revelar algo profundo y permanente y se ha vuelto muestra del aislamiento y la soledad.

Al modo de las odas nerudianas, «Fragmento de una col», «Pez fuera del agua» y «Paraguas roto» presentan tres paisajes de objetos cotidianos vistos bajo una lupa artística⁴⁶. Se suple así la distancia entre el arte culto y el arte popular con la diferencia de que en vez de «rebajar» de sus alturas a objetos y figuras del arte, estos poemas ensalzan lo ordinario desde su estado de objetos desposeídos de valor artístico. Sabiendo que los novísimos acusaron a los del realismo social de ser «poetas de la berza»⁴⁷, el poema sobre la col adquiere un sentido *sui generis* de expresión de una poética. El hablante mira algo tan doméstico y conocido como es una col y la asocia con la anatomía del oído o con una cornucopia que el azar ha venido formando a lo largo de los siglos; la sencillez de la verdura adquiere complejidad y peso al percibirse en una dimensión histórica y artística. En «Pez fuera del agua», la visión del pez en la pescadería evoca una naturaleza muerta en pintura lo que, a su vez, lleva a reflexionar sobre la verdadera «naturaleza muerta» que supone tener ese mismo pez en una pecera, como es el caso de la pareja sin hijos que, junto a la repisa con sus objetos de más o menos valor artístico, exhibe al pez en una pecera. Arte y vida no se hallan tan distantes: no sólo el arte se aproxima a la vida sino la vida al arte. «Paraguas roto» nos presenta con un objeto descartado que, sin embargo, sirve de enmarque para los «cenicientos/pensamientos» del poeta.

⁴⁴ *Loc. cit.*, pág. 10.

⁴⁵ Un buen número de críticos se ha ocupado de estudiar la mirada y la percepción dentro del Modernismo. Destacan, entre ellos, S. Darius, *The Senses of Modernism. Technology, Perception, and Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 2002; N. Bryson, *Vision and Painting. The Logic of the Gaze*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1983; H. Foster (ed.), *Vision and Visuality*, Bay Press, Seattle, 1988.

⁴⁶ V. Molina Foix, *op. cit.*, págs. 11, 12 y 13.

⁴⁷ J. Cano Ballesta, *Nuevas voces y viejas escuelas en la poesía española (1970-2005)*, Atrio, Granada, 2007, págs. 13-14.

En estos poemas la mirada se ha enfocado en objetos comunes destacando un valor artístico que la perspectiva habitual no percibe. Esta perspectiva nueva provoca un impasse al desestabilizar la manera convencional de mirar las cosas.

En «Geórgica» (14) y «Ruina en Agrigento» (16), la armonía del mundo clásico se confronta con la desarmonía en el mundo actual. El contexto bucólico del texto de Virgilio, a que se refiere el primer poema, se funde con aspectos de una historia de infidelidad amorosa, de modo que el supuesto *locus amoenus* se convierte en *locus horribilis*. De igual modo en «Ruina en Agrigento», la ruina se vuelve «humana» cuando la pareja, que viajó allí para visitar un lugar tan renombrado, acaba por separarse. El templo de la Concordia, donde en la Antigüedad se daban cita las musas, desencadena la discordia de la pareja, mostrando la aporía entre cultura y vida. En «Hombre de ciudad» y «El mal paisajista»⁴⁸ la aporía se establece entre el nivel humano y la naturaleza. El hombre de ciudad no sabe cómo moverse en medio del bosque y pisa las ramas secas con el mismo cuidado y gesto con que pisa una cagada de perro en el barrio de Salamanca. Lo incongruente de su presencia en la naturaleza hace que los mismos árboles le pidan que se vaya. De nuevo Molina Foix opta por una alternativa al excesivo culturalismo de la «alta torre» donde se refugia este ser urbano «alicatado hombre/de las nieves» cuya vida es más libro que energía humana. De igual modo «El mal paisajista» es quien enturbia la claridad del estanque debido a la carga de pesimismo, temporalidad y muerte de su conciencia. El ser humano y su cultura son la aporía con que se contamina el discurso prístino de la naturaleza.

En *Poetry of Discovery* Andrew Debicki señala que la originalidad de la generación de 1956-1971 reside no tanto en haber elaborado un lenguaje poético distanciado del lenguaje ordinario, sino en la manera de usar el lenguaje de cada día de forma creativa, «drawing on anecdotal events and personal evocations to forge new visions and to perform new discoveries through poetry» [recurriendo a acontecimientos anecdóticos y evocaciones personales para forjar visiones nuevas y lograr nuevos descubrimientos mediante la poesía]⁴⁹. Esta observación se aplica bien a Molina Foix quien funde en su poesía referencias cultas y literarias con un uso coloquial del lenguaje y situaciones anecdóticas. Como se propuso al comienzo de su escritura poética, Molina Foix acaba construyéndose su Palacio para la poesía, pero no con un lenguaje cuidadosamente cincelado sino a base de aplicar su mirada paródica sobre los discursos totalitarios, revelando lo que el poeta llama «hollín», o residuo que queda de dichos discursos al ser confrontados con el contexto de crisis y transición del momento actual. Lo que ha sido transmitido como valor eterno, así como las emociones, actitudes y valores establecidos, se transmutan a lo largo

⁴⁸ V. Molina Foix, *op. cit.*, págs. 18 y 19.

⁴⁹ A. Debicki, *Poetry of Discovery: The Spanish Generation of 1956-1971*, The University Press of Kentucky, Lexington, 1982, pág. 18.

del tiempo y ante las urgencias de la realidad. En la actitud de Molina Foix no hay pretensión de poder revelar verdades eternas o de cambiar el mundo. Es curioso, y va de acuerdo con la ironía paródica de su mirada, que sea la poesía, con su larga tradición de cultismo, elegancia y superioridad, el medio de que se sirve Molina Foix para expresar las aporías e incongruencias que plagan los sistemas culturales y actitudes humanas. Sin embargo es el poema, con sus demarcaciones y expectativas formales, el escenario más eficaz para presentar las contradicciones del mismo espíritu humano que lo creó y de la cultura donde ha tenido su más seguro cobijo.

Molina Foix se acerca a la realidad a partir del lenguaje y de las convenciones principalmente literarias. Y aunque a veces parezca que está escribiendo en un estilo totalmente naturalista o realista, no es difícil captar la conciencia irónica de un poeta que conoce el papel de las convenciones en producir ese efecto de realismo. Desde sus primeros proyectos de construir una poesía como un Palacio bien guarnecido, aplicando el procedimiento sistemático que J. Hillis Miller, hablando de los críticos y su acercamiento a la literatura, llama «socrático», Molina Foix elabora una obra poética donde la parodia de convenciones y actitudes establecidas y el acercamiento expreso de arte culto y popular, subjetividad y objetividad, corresponden a lo que el crítico norteamericano llama método «dionisiaco», no porque carezca totalmente de racionalidad, sino por lo irreconciliable de las aporías que se intentan resolver⁵⁰. Es precisamente en el enfoque de esas aporías que la escritura poética de Molina Foix encuentra su mejor razón de ser.

⁵⁰ Citado en J. Culler, *On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca y New York, 1982, págs. 22-23.