

ESQUEMAS SIMBÓLICOS Y MITO PERSONAL:  
LECTURA DE *MEMORIAL DEL OLVIDO*  
DE FERNANDO OPERÉ

SERGIO ARLANDIS  
HSP-UNIVERSITY OF VIRGINIA

Siguiendo la estricta ley de las fechas, Fernando Operé (Madrid, 1946) debería estar enmarcado –dentro de esos discutibles patrones generacionales–, en esa tendencia *novísima* que etiquetó canónicamente a la plural *estética del 70* y se desarrolló como fontana de voces poéticas dominante ya en la prolífica década de los ochenta. Aunque el perfil poético de Operé pronto descarta esta vinculación generacional, definiéndose como un poeta al margen de la mayoría de los postulados *novísimos* y más próximo a lo que José Paulino Ayuso denominó, en términos generales, como «poesía crítica de la experiencia». Dicha tendencia –según el propio Paulino Ayuso– se caracterizó por el uso de un lenguaje realista, cotidiano, a través del cual se nos expresaba un “modo autobiográfico de dar cuenta de la repercusión de los conflictos del sujeto con la realidad, en un proceso abierto de relaciones que pasan a la escritura con supuesta inmediatez, casi confesional, aunque a la vez distanciada, incluyendo su marco circunstancial y su anécdota” (Paulino Ayuso, 1998: 39-48).

Esta denominación –avalada por otros estudios anteriores como los de Siles (1989: 811), Ciplijauskaité (1991) o Debicki (1997: 270-282) entre otros– toma como base aquel célebre estudio de Robert Langbaum, titulado *The poetry of Experience. The dramatic monologue in modern literary tradition* (1957). En él se analizaba el *monólogo dramático* como cauce expresivo a través del cual poner en escena esa *dramatis personae* con toda su focalización psicológica

frente a la acción argumentativa. Se crearía por tanto, un *alter ego* forjado en la fragua de esos deseos personales proyectados en la escritura, con especial recurrencia y significación, de tal modo que le propiciaría constituirse como un auténtico *mito personal*<sup>1</sup>.

Pongamos la etiqueta que pongamos a la hora de ubicarlo dentro de ciertas tendencias, queda claro que estamos ante un poeta de publicaciones tardías, frente a aquel sesgo generacional que lo ampara. Y que este recelo editorial tiene plena justificación en su escasa premura juvenil por publicar alejado de excéntricos deseos de evidenciar una vocación teñida de genialidad prematura. En cierto modo, éste es un motivo que dificulta, por otro lado, la propia

<sup>1</sup> Fue Charles Mauron quien, en primera instancia definió este *mito personal* como “le phantasme dominant que révèle la superposition des oeuvres d’un écrivain” (1970: 91). En consecuencia, era el resultado de una figuración actoral, con un rol y una determinada atribución que proyectaba recurrentemente un autor en una o varias obras, hasta darle, así, coherencia a los signos de protagonización dentro de su particular mundo representado.

Aunque Mauron justificaba su presencia como la expresión de la personalidad inconsciente que afloraba instintivamente en toda composición creativa. Sin embargo, hay ciertos escritores que, por motivos de diversa índole, son plenamente conscientes de su afiliación a unas determinadas figuras con las que, desde ángulos propios, muestran su proximidad afectiva proyectada en los textos (Paraíso, 1995: 142-143). Además, que exista un determinado *mito personal* tampoco implica que el poeta no haga uso de otras máscaras líricas, pues esta misma combinación de “personajes” sería, a la postre, un elemento determinante para la construcción más completa de ese *mito personal*.

Porque para poder hablar con cierta propiedad de un *mito personal* estamos llamados a contrastar –*superposición* lo llama Mauron– esa figura con el resto de la obra del poeta, ya que no es lo mismo un protagonista lírico, una máscara, un sujeto en concreto, que un *mito personal*, que, sobre todo, está fundamentado en torno a las recurrencias de sus valores y al mantenimiento (en proceso de reelaboración o no) de su particular y constante atribución simbólica. Porque como recuerda Anne Clancier –y a su pensamiento crítico nos ceñimos en la presente consideración del *mito personal*– “el método de Mauron es para aproximar, no críticas fundadas en el análisis de los contenidos latentes de una obra literaria, sino aquellas que son en el inconsciente estructuras que se expresan en el escritor por redes de imágenes y de metáforas” (1976: 275). No obstante, como apunta Juan Villegas, el estudio detallado del *héroe-protagonista-personaje* de una determinada obra literaria revela siempre aquellos elementos esenciales de la visión de mundo y del sistema de valores que lo sustenta (1976: 77). Así pues, entendemos que desentrañar esas mismas redes de imágenes nos puede revelar, con cierta garantía analítica y sin menoscabo de otros métodos críticos, algunos de los más profundos resortes de la voz poética de Operé o, al menos, algunos de sus fundamentos más recurrentes en toda su singular producción.

ubicación de su poesía dentro del panorama literario español, pero no de las coordenadas de la buena poesía que es, a todas luces, un garante atemporal que siempre acaba por clasificar a los autores con justa medida.

Ajeno también a las modas perentorias del mercado editorial o de ciertas tendencias de dudoso criterio estético, su poesía se ha ido tejiendo –según apuntan las palabras de M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López (2005: 6)– con una sólida “vocación comunicativa”, donde solidaridad, reflexión existencial y erotismo se combinan con extraordinaria singularidad. No obstante, su poesía siempre parte de la exquisitez que produce la precisión que se torna sencillez pero que, en su reverso, se descubre como una compleja orquestación del lenguaje hacia cuotas de sugerente discurso. No estamos, por tanto, ante una obra hermética donde el lector tiene que dejarse llevar, principalmente, por una emoción intelectual, ni el poeta se deleita con los entresijos lingüísticos como un malabarista de ritmos. Y esto, de nuevo, también lo distancia, en cierto sentido, de ese inicial (aunque de corto recorrido en cuanto a moda) paradigma de los *novísimos*.

La obra de Operé debe considerarse, en líneas generales, como testimonio de una exaltada meditación en torno a lo *real* en la poesía de la generación de los 50 y la que escapa a la rigidez de los *novísimos* para poblar una postmodernidad sin complejos culturalistas y sin restricción del flujo pasional. En la coyuntura de ese cambio cabría encontrar la excepcional personalidad de un poeta como Fernando Operé cuya trayectoria se asemeja, en su forma generacional, a la de uno de sus poetas que más caudalosamente ha leído: el valenciano César Simón. Visto así, su obra ha quedado marcada por su carácter periférico dentro de ese discutible *canon* poético de la época con distintivas aportaciones de su personalidad creadora. En consecuencia, su poesía cabría situarla por sus afinidades implícitas entre la reflexión de la *poética de los 50* y de la confabulación metaliteraria de la *poética novísima*.

La comunicabilidad se confirma en su poesía como *causa* de la escritura; sin embargo, la sugerencia o el descubrimiento del *yo* son la *consecuencia* de ese mismo ejercicio de escritura auscultadora. Pero esta simplificada ecuación podríamos enriquecerla si tenemos presente que esa misma *causa* parte de una sensibilidad que busca posteriormente comunicar un primer estadio de contacto con el mundo; mientras que, por su parte, la *consecuencia* es un descubrimiento de una identidad como vía hacia el conocimiento de sí

mismo y de su circunstancia, en términos orteguianos. En este sentido, M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López acierta al definir al poeta como “el memorioso que sin embargo sabe de los agujeros que el vivir abre en el pasado, las zonas ya intransitables de lo que fue [...] un modo de mirar con lucidez al pasado que fue futuro de otros pasados más lejanos y será presente en la palabra del poeta” (2005: 5). De ahí, pues, que entendamos principalmente que la poesía de Fernando Operé se fundamente en esa *consecuencia del ser*, en la construcción y revisión de una identidad o *alter ego* que es reflejo, emblema y correlato de la *causa* (sensitiva, comunicativa) que la justificó. Es decir, invita directamente a que el lector alcance la secreta voz que subyace en su texto y que clama –al más puro estilo nerudiano– a través de ese memorial rememorativo con gesto cómplice, como ya había anunciado en su temprano *Despedidas*: “Sabrás, no obstante, que he vivido”<sup>2</sup>.

Es el modelo del viaje iniciático la estructura interna que articula axialmente su obra compilatoria, *Memorial del olvido*<sup>3</sup>: libro que, por otro lado, recopila el conjunto de toda su trayectoria hasta el momento. Ese simbolizado viaje se sustenta innegablemente sobre

<sup>2</sup> Cabe entender que la fijación de una coherente *visión de mundo* concreta determina a un concreto personaje o a una concreta focalización del yo lírico dentro de un marco definidor (pudor afectivo, rol social, etc.) de su caracterización recurrente. Remitimos, en definitiva, a la figura del *mito personal* sustentada, tal vez, por ecos de factores biográficos que justifican su evolución y su transformación de modo explícito o implícito. Aunque esta *dramatis personae* operiana se emancipa de su bagaje vivencial y se admite en una terna de experiencias singulares que lo llevan al fascinante territorio de lo insólito y lo puramente creativo.

Aún así, esa identidad perfilada por Operé a lo largo de su obra está construido sobre una continuidad argumentativa de gran coherencia a pesar del paso de las diferentes etapas de su vida y bajo unas constantes representacionales que le confieren gran integridad identificativa y definidora. Por ello, quizá sea lo más conveniente recurrir, a la hora de analizarlo desde una perspectiva más amplia, tomando como referencia las pautas, directas o indirectas, de Gilbert Durand (1986 y 1993), el modelo del monomito de Campbell (1999) y los esquemas simbólico-rituales estudiados por Eliade (1999 y 2002) y Bachelard (2000) principalmente. Pero advirtamos que dichos modelos son *interpretables*, adaptables, como tan insistentemente han apuntado los mismos autores: por tanto, este trabajo es una interpretación (y así también quiere expresarse) de dichos modelos, sin perder nunca de vista que el análisis de un texto, en muchas ocasiones, es sobre todo una *re-escritura* del mismo.

<sup>3</sup> Solo se ha publicado una edición de *Memorial del olvido*, (2005, Resistencia. Librería de la Paz). Todas las referencias y ejemplos tomados para el presente trabajo están tomados de dicha edición.

algunas referencias biográficas concretas, pero también goza de una voluntad estrictamente estético-literaria, como dijimos, y de un amplio abanico de posibilidades significativas que se nos ofrece como esquema arquetípico<sup>4</sup>. Carl G. Jung (1970) apeló, desde el postulado psicoanalítico, al viaje como la proyectada necesidad humana del descubrir y de buscar respuestas al marco del mundo. No obstante, el viaje también simboliza –siguiendo el análisis de Chevalier y Gheerbrant (1999)– el desarraigo, la sensación de desprendimiento de lo material que enmascara un rechazo de sí mismo, de la identidad sumida en una dura pugna entre deseo y realidad hasta alcanzar un encubierto planteamiento místico. Este hecho no significa que deje de ser un proceso iniciático (enriquecimiento con algún bien del que se carecía), sino que el camino es, paradójicamente, inverso, volcado hacia la esencialidad, hacia la espiritualidad. Es decir, llegar hasta el mensaje sublime o conocimiento con la precisión de lo que se reconoce como esencial.

Bajo este parámetro se nos representa el viaje interior o *formativo* (Romero Tobar, 2000: 233) como correlato simbólico de esa búsqueda del equilibrio personal. Así, el interior del ser humano es también una geografía a explorar. Y esto comporta una posterior poesía de carácter reflexivo e indagador como ocurre, modélicamente, en la poesía de Fernando Operé en la que el viaje, en definitiva, se manifiesta como búsqueda del *yo* y también del *no-yo* (mundo exterior).

Porque dentro de la uniformidad del mundo existe una diversidad producida por el individuo en su acción viajera y en sus

<sup>4</sup> Según Jean Chevalier y Alain Gheerbrant el viaje puede resumirse como una «búsqueda de la verdad, de la paz, de la inmortalidad, en la busca y el descubrimiento de un centro espiritual» (1999: 1065). Es decir, condensa la búsqueda de un equilibrio interior que posibilita otorgar un sentido enriquecedor a la propia experiencia del camino, de su aventura iniciática (*separación-iniciación-retorno*). Esta fórmula ritual en su conjunto constituye la narración del proceso de transformación del personaje que, una vez ha partido del mundo primigenio, se adentra en una fuente de poder para regresar a la vida y vivirla con conocimiento de causa. Es, por tanto, una salida al encuentro de la plenitud interior como resultado de un encadenado de experiencias, donde el viaje se nos muestra en *proceso* de esa misma transformación culminativa. Y qué duda cabe que Fernando Operé hace un uso recurrente de este esquema del viaje para revestirlo y singularizarlo con su voz lírica y su *visión de mundo*, dotándolo finalmente de una renovada aplicación que rompe los estrictos modelos tradicionales. Un esquema que en sí condensa esa personal vocación indagadora de la que hace gala el poeta.

sucesivas etapas existenciales. Y esta confrontación de visiones es la que produce una experiencia –efectiva– en el sujeto, de modo que no sólo significa un *recorrer* hacia el *no-yo* externo, sino también un ahondar en el *yo* interno (en cuanto alteridad inusitada y horizonte inexplorado). Este recorrido hacia sí mismo tiene, en sus constituyentes temporales, tres estancias o ejes bien definidos en la poesía de nuestro autor: por un lado, el pasado (mitificado como espacio de plenitud); por otro lado, el presente (marcado, habitualmente, por su carácter sensorial y con cierta resignación rememorística); y finalmente, el futuro (señalado como hipotético reencuentro, pero con la lógica carga de incertidumbre).

En la poesía de Operé el viaje es recurrentemente marítimo unido al complementario reclamo metafísico del *homor viator*. La travesía por el mar es –y se considera– un viaje a través de lo enigmático, de lo misterioso, de lo variable. Ante la solidez de la *barca-casa-yo*, quedaría el líquido fluir del tiempo, de las respuestas claves que justifiquen nuestro *ser-aquí* en el gran marco del *estar-ahora*. Y ahí viene el contraste (a veces paradójico) de su obra: ante la solidez del mar (siempre constante), el fluir, la variabilidad del ser, del *yo-casa-barca*. Porque en la poesía de Operé parece emerger un evidente conflicto: si el Mundo (la Naturaleza) está confeccionado para el olvido ¿por qué el hombre, en un gesto antinatural, pretende construirse a golpe de memoria?

Es el agua, en consecuencia, el símbolo que marca ese viaje, tanto a partir de una visión más negativa (melancolía, paso inexorable del tiempo, etc.), como de su visión más gozosa (sensibilidad, fluir de emociones, transformación, vida, etc.). Dentro de este fluido marco de revelaciones y de misterios se alza –como dijimos– el barco del *yo*, dejándose llevar a veces por la marea (veta más sensual) y, en otras ocasiones, luchando contra ese destino embravecido e insolidario.

Por todo ello, queda al descubierto la *figura-máscara-dramatis personae* más caracterizadora y recurrente de la poesía de Operé: Ulises, en su concreto regreso a Ítaca. Sin duda, este homérico personaje condensa todo lo que significa ese viaje marítimo transformador, la dura pugna contra el destino y la construcción de una identidad a golpe de constancia y renuncia. Un regreso que también se lleva a cabo durante el propio hecho de la escritura, pues ésta implica un retorno a ese lugar del que partimos con la insegura barca de la memoria. Pero ¿cuál ha sido su evolución? ¿Cómo se

articula simbólicamente a lo largo de su obra? ¿Cómo cifrar las *recurrencias* de su figuración?

### 1. *DÍAS DE LLUVIA Y OTROS SOLES* (1987)

Muy tempranamente quedó registrada la importancia del *agua* en sus distintas manifestaciones como símbolo congregador de una perspectiva vital. La *lluvia* es, en sus primeras obras, un agente escénico-simbólico de marcada recurrencia<sup>5</sup>. Ya en el poema «Días de lluvia» se especifica el valor del Destino que tiene el agua y la consecuente inutilidad de resistirse a él: “Hay días en que llueve tanto / días en que es inútil / inventarse cosas” y cómo esa inhabilidad o impotencia (que sobre todo afecta a la creatividad, al afán de aventura) condiciona cualquier intento gratificante por conquistar el mundo: “Son días en que llueve, / en que todo se peina de nostalgia”.

Se evidencia la desazón de quien se siente vencido de antemano frente a un Destino irrefutable, predecible e invariable “y el tiempo prevé para mañana / la misma lluvia”. Esta renuncia de la aventura se transforma en un simulacro de muerte interior, de vaciamiento que se traduce en quietud y en silencio “Días / para el silencio, / para dormir a tu espalda” donde “es fútil esforzarse en escribir”, porque “Para dormir eternamente, / para dormir son esos días”. Por tanto, es un libro donde el protagonista muestra todo su estremecimiento ante el temporal que azota su repentino naufragio en el mar del tiempo: el temor de quien teme el fracaso de la aventura.

No en vano, el poema siguiente se titula «Hoy me he muerto otro poco». Sin duda, estamos ante la fijación de ciertos rasgos caracterizadores del protagonista lírico: congoja ante el porvenir, descrédito de sus posibilidades de triunfo y rechazo de sí mismo como guía para otros.

<sup>5</sup> Su tradicional interpretación resulta, cuanto menos, variable: desde una visión estrictamente antropológica es una “influencia celeste” (Chevalier y Gheerbrant, 1999: 671) y un agente fecundador que muestra la *fertilidad del espíritu*. Dentro de la línea de la fertilidad, también se asocia con el elemento sexual en la leyenda griega de Danae y Zeus; e, incluso, por medio de la tradición maya, la lluvia también comporta el significado de purificación, renovación o purgación. No obstante, la modernidad ha visto en la lluvia un motivo de reclusión y a la contemplación nostálgica. Es decir, de nuevo tenemos una dualidad de planos convergentes que nos llevan de la celebración a la lamentación simultánea.

Existe, en este primer período de su obra, un equilibrado desencuentro entre el *yo* y el mundo, donde el primero se define como efímero y limitado y el segundo como magnánimo e inexorable. Se pasa, en consecuencia, de la lucidez al delirio, a la visión onírica de un orden alternativo que busca aprehenderse inútilmente: todo confabula contra el *yo* bajo la faz de un indiferente discurrir de los días. Un desencuentro que irá evolucionando posteriormente de obra en obra hasta una simbiosis afectiva plena entre el sujeto que mira y el objeto mirado una vez superada esa primera conmoción del naufragio.

Curiosamente, en el poema «Hoy me he muerto otro poco» se identifica al protagonista lírico con la figura de un “náufrago” que se agarra a lo material efímero (imagen del cigarro encendido) con la amenaza de “esta lluvia anodina” dispuesta a traer el olvido. Un ser desconcertado, en definitiva, ante las leyes intrínsecas de ese mundo, que lo han convertido en un ser a la deriva y un extranjero universal dentro de la geografía de los días.

Este libro, pues, evidencia la búsqueda de un sentido, una *causa* que justifique la *consecuencia* de la escritura, pues se clama implícitamente por la necesidad de un cambio interior, de una aventura que transforme completamente esa visión patética de la vida (consumida como un cigarro) cuya única conclusión posible es el acabamiento en la orilla del silencio: un anhelado regreso con las manos llenas de experiencias confesables.

Un primer impulso es la búsqueda de un sentido de la palabra: de ahí el poema «Las madres de la Plaza de Mayo en Buenos Aires» donde se reniega del ensimismamiento en las desdichas propias para abrir la poesía hacia la aventura del conocimiento. Una vocación cívica que le acompañará a lo largo de su obra sin alimentar los cuestionables y oportunistas parámetros de la protesta social como propaganda o pasquín ideológico-político.

Posteriormente anuncia su inevitable marcha en «El norte» e, incluso, justifica esa aventura, como ocurre en el poema «¿Por qué se marchó Miguel?»: “Ocurrió, que le llegó / la hora suprema de ser hombre”. Pero esa vocación al nomadismo también implica una renuncia del mundo familiar y un abandonarse a los designios de la aventura. Deja atrás el arraigo familiar y busca igualmente la realización en el mundo, en los otros, en el tiempo, sin menoscabo del pasado pero sin temor al futuro pues, como afirma Joseph Campbell (1999: 218), el hombre en el mundo de la acción pierde su centralidad en el principio de la eternidad y se adentra en la aventura de lo

concreto temporal. Es decir: el personaje se representa impelido hacia un destino que cada vez lo aleja más de su mundo originario dentro de la vorágine transformadora que hará indisociables pasado y presente. Este es, pues, el resultado de ese descubrimiento interior del sujeto lírico: intuir el paso transformador del tiempo y cómo ese nuevo estado posibilita una nueva forma de recorrer las galerías ocultas de la realidad, como ocurre en el poema «Tu cuerpo pequeño» donde afirma: “He vuelto a casa, / saltando edades, / para mirarte”. Un poema, por otro lado, en el que muy tempranamente se realiza una representación efímera del cuerpo, se anuncia el regreso y se remite a la imagen simbólica de la casa.

No obstante, esta actitud desarraigada puede conllevar cierto sentido de culpabilidad, como así lo atestigua el poema que cierra su primera publicación: «I am sorry». Un título escrito en inglés (lengua de adopción para el poeta) donde recoge el momento final de esa despedida que parece inevitable y decidida. Es precisamente en este poema donde agua y memoria se funden con especial relevancia.

Finalmente –y como lección ineludible que cierra el poemario– el protagonista busca la *deslimitación* de los sentidos, la libertad y el riesgo que comporta el azul horizonte del mar, aunque sea costa de una inquietante incertidumbre del azaroso Destino. Sin duda, sabe que ese viaje no es a través del espacio, sino del tiempo; y que con él, morirán muchos de sus sueños, de sus recuerdos.

## 2. *DESPEDIDAS* (1987)

Sin abandonar todavía ese tono contrariado (e inmerso en su propio desasosiego interior), este segundo poemario vuelve a plantear la necesidad de romper con el pasado o con lo que humanamente nos ata al tiempo. Este libro muestra unos primeros signos de aceptación del cambio, de su necesidad y de su beneficio cognitivo, como queda de manifiesto en el poema «De aquí a mil años»: “Cuando me leas de aquí a mil años / dirás: *cómo sus gregarios versos / cambiaron con los días*”. Se abre, así, un intenso diálogo encubierto –*monólogo dramático*– entre la voz poética y el futuro lector que está invitado a valorar, desde la distancia que la escritura provoca, el resultado y testimonio de esa transformación del ser en su regreso.

La *lluvia* continúa siendo un símbolo predominantemente nostálgico (correlato del llanto), excepto en el poema «Cosas del invierno», donde el sensualismo impregna la escena del encuentro

amoroso, pero con ciertas reservas todavía frente a posteriores obras. De este modo queda en evidencia que una de las más intensas experiencias del viaje es el Amor y el descubrimiento del cuerpo, aunque también se llega a sentir –de momento– insuficiente: “¿Y para qué el amor / si no hay amantes?” («Ahorrar un día»).

Pero este sujeto lírico añade una nueva cualidad a su alforja simbólica: se proyecta hacia el futuro y confabula con él. Es sabedor de que el día a día es un “rincón diario de las renunciadas” («Rito nocturno») y confía en la comunicación futura con un lector que pueda descifrar ese “certifico que existo” («Mi bolsillo»). De ahí que pueda invitarnos a su hipotética muerte con ademán juvenil y sin patetismos “Ven a mi muerte / con sol y en primavera” («Ven a mi muerte»). Y muestra nítidamente su transformación interior: en el poema «Basta», se apunta a la necesidad de iniciar el auténtico viaje de liberación se acaba transformando en una cadena de instancias vitales y, en consecuencia, de unos trazos mínimos de identidad: “Y si he de ser un héroe /será hiriendo, al sol, al polen” o “Yo no soy de rincones ni de lutos” en un gesto de insurrección frente a sí mismo que se traduce en una urgencia por quebrar las duras fronteras de la nostalgia.

Porque el personaje lírico es consciente de ir cumpliendo cíclicamente un plan como respuesta a la incomprensible estrategia deparada por la Vida. Sin embargo, también es consciente de que esa provocada ilusión temporal (experiencia, pensamiento, escritura) está volcada hacia una inquietante deriva (silencio), como si siempre existiera la certeza del futuro acabamiento a pesar de todo. Esta confusa sensación gratificante del presente se descubre como falso equilibrio interior: el primer nivel de su transformación no ha significado el encuentro con la plenitud total, sino una efímera y vaga ilusión de la misma, pues en su trasfondo se revela el conflicto *realidad-deseo* no resuelto por la simple vía de los sentidos. Por este motivo, en el citado poema «Basta» se nos advierte, como contrapunto final, que en el fondo “tan sólo busco / la paz de los caminos”.

### 3. ¿QUIÉN ERES TÚ BETTY BLUE? (1991)

Sucesivamente, el poeta se embarca, ligero de nostalgias, hacia un encuentro que, sin duda, rememora o acaso connota la experiencia de Ulises en las islas de Circe (salvando, eso sí, las notables diferencias que existen entre sendos textos). Por ello, es este un libro en el que se

nos entrega una radical postura intimista –apoyada en versos de profunda raigambre neorromántica– junto con su mensaje utópico, un sorpresivo homenaje a la naturaleza femenina que el poeta quisiera asumir en su propia identidad.

Es, quizá, el poemario que más claramente muestra, en *proceso*, esa transformación interior del *yo*. En primer lugar, se constata esa búsqueda del destino personal en dura pugna con el designio temporal de todo ser humano: “Quisiera hoy, / partiendo de este cero, / dar vuelta al arco de mi destino” («Macho mundo»). Esa búsqueda del *yo* (auténtico, genuino) tiene aventuras marcadas por un afán por abrirse al mundo desde sus múltiples perspectivas: fecundar recíprocamente la realidad con aspectos de sí mismo. De ahí que en este poema inicial ya se nos advierta la voluntad de convertirse en “agua fresca, fértil, / feraz, fecundo femenino”. Aunque esa búsqueda del *yo* a través del espejo del mundo tenga una última carga de duda, sobre todo porque –como ya dijimos– el hombre parece ir a contracorriente del orden natural en las cosas: “dudo / si es factible /cambiar el universo”.

Es a partir de este poemario cuando constatamos una primera evolución interior de su *visión de mundo*: si en los primeros libros la palabra (instrumento para el testimonio personal) se manifestaba como una inoperante víctima más del fluir de la *lluvia*, en este tercer libro es la escritura una constante tabla de salvación que el protagonista lírico entiende como resorte sólido y fiable ante el naufragio de la vida.

En definitiva, es la escritura un estandarte que el hablante lírico empuña en su defensa ante el Destino trágico del Olvido. Mientras que desde esa consideración de la palabra como isla u oasis (recordemos la asociación que hicimos con el pasaje homérico) el propio protagonista observa la paradójica e indescifrada pugna del hombre contra el tiempo: “Oh, este trago común de vida / y muerte. ¿Hasta cuándo será / la incomprensión del vínculo”. Ese refugio de la escritura es, en consecuencia, habitáculo del *yo* o de la intimidad del ser; de ahí que un símbolo recurrente a partir de este libro sea la *casa* y sus variadas habitaciones (cocina, alcoba, desván, etc.)<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Observa Gaston Bachelard que la casa brinda un particular «rincón del mundo» porque los recuerdos «del mundo exterior no tendrán nunca la misma tonalidad que los recuerdos de la casa. Evocando los recuerdos de la casa, sumamos valores de sueño; no somos nunca verdaderos historiadores» (2000: 36). Ya que adentrarse en la casa no es buscar verdades objetivas, sino sugerentes restos de arqueología personal cuyo significado más hondo se evidencia en la capacidad azarosamente memorística del hombre que se adentra por su umbral. Así, la casa, en su

No obstante, la *casa*, como referente del aislamiento frente al mundo exterior, puede servir, en la conciencia del hombre que la habita, como espacio unificador –sacralizado– en su revelación y comunicación. Por tanto, ante la dispersión que conforma el mundo quedaría la unificación que significa la *casa*. Pero esta conclusión acaba revirtiéndose: así, aquello que constituye una identidad íntegra está llamado a su disolución, fragmentada (la identidad) en pequeños instantes conexos solo por la certeza de su muerte; en cambio, el mundo conspira, desde una visión aprehensiva, sobre su vocación unificadora en un *continuum* sin fisuras.

Ese espacio –revelado como *imago mundi* de la personalidad del hombre– se representa como refugio a través del cual el ser se manifiesta en su raigambre más natural e instintiva: es también escenario de la eclosión de los sentidos. Estamos, por tanto, ante una aventura amorosa pero también una efímera experiencia. Es decir, desde su fluir inexorable. De ahí el constante fluir de los cuerpos: “mis negros cabellos rizos / revueltos como un río ancho” («Betty Blue») pues la transitoriedad del propio amor (visto como expresión sensitiva) conlleva la transformación de ese destilar incesante del tiempo.

Existe, en consecuencia, una cauta valoración de estos encuentros cargados de sensualidad, pues se apunta a la irrepetible experiencia de los mismos, como si todo lo que dependiese de la materia estuviera llamado a no poder regresar. Esto significa que estas sensuales exploraciones retornan posteriormente (a través del pensamiento, de la carne o de la escritura) cargadas de distintos

---

representación, adquiere valores como el de ser un centro convocador de los recuerdos, de los pensamientos, de la reflexión y de la protección.

Por otra parte Mircea Eliade lo considera un espacio de desdoblamiento, símbolo de la re-creación del universo personal o religioso (2002: 17 y 25), que atiende al plan armónico celeste, como rasgo evidente de la construcción de una identidad íntegra en sí. Una valoración que coincide plenamente con la representación de la casa en la poesía de Operé. En el interior –punto concéntrico del desdoblamiento actoral– se arremete contra esa lógica del tiempo con el fin de crear digresiones en un sentido o en otro. Esta posibilidad, que aúna realidad y deseo (véase la evolución existente respecto a sus dos primeras obras), ofrece un margen de encubierta esperanza y libertad frente al estricto cauce de lo temporal.

matices que convierten a cada encuentro en una aventura en sí, distinta en su fluir<sup>7</sup>.

Aunque persiste el encuentro fortuito con otros *peregrinos* existenciales, no se abandona ese hondo predominio de lo estrictamente individual que, a modo de respuesta vocacional, impele a cada ser humano a trazar su propia aventura: “y tú te fuiste de la casa / navegando hacia otras fechas / en que soñar sin barandas”. En este sentido, el poema «Quiero hablarte» resulta altamente clarificador pues significa un recuento de presencias a través de esos “puertos y jardines”, donde la marca femenina (rasgo característico de su compañero de viaje) se identifica como refugio del ser en todas sus dimensiones: “Una misma mujer de negro y de jazmines, / una madre quizás, amante digo, / una hermana, una amiga, un alto espacio”. Una ascensión mística que devuelve otra vez la imagen del viaje transformador, como revela Durand (1993) en sus esquemas axiales de la aprehensión de los estados emocionales y su representación cultural. Mientras que en el penúltimo poema, titulado «Receta para un mundo vivible» este hablante lírico reflexiona sobre el espacio que ocupa el amor y cómo los encuentros con (y en) el mundo invitan a la inversión de los términos del viaje: es decir, la aventura deja de ser un despliegue del *yo* a través del espacio y se convierte —ahora definitivamente— en una caída a través de la angosta espiral del tiempo.

#### 4. *ACRÓBATA DE TERNURAS* (1994)

No en vano, el posterior poemario comienza con uno de los textos más célebres y celebrados del poeta: «¿Cuánto lleva a un hombre construir su casa?»<sup>8</sup>. La incertidumbre (reflejada nuevamente

<sup>7</sup> Pues como incluso el propio Platón, en su *Cratilo* (402<sup>a</sup>), ya había advertido —haciéndose eco del fundamento heraclítico— que «no se sabría entrar dos veces en el mismo río».

<sup>8</sup> Como afirma Mircea Eliade, “todo territorio que se ocupa con el fin de habitarlo o de utilizarlo como *espacio vital* es previamente transformado de *caos* en *cosmos*; es decir, que, por efecto de ritual se le confiere una forma que lo convierte en real” (2002: 20), sacralizándose, así, un espacio estrictamente profano en un principio. Un efecto que en la poesía de Operé se evidencia modélicamente no tanto por su nitidez como por su recurrente representación a través de ciertas connotaciones a rituales y aspiraciones místicas que se lleva a efecto en el interior de esa casa.

con el uso de la interrogación) vuelve a ser la respuesta predominante. Entre el estupor y la sorpresa el protagonista lírico cuenta que su destino –a pesar de la búsqueda personal del mismo– vuelve a ser idéntico al de sus antecesores: construir la casa (el *yo*) y abandonarla irremediabilmente, como ley inexorable de un destino que guarda para sí varias respuestas no cifradas todavía. Se desmitifica su ejemplar figura, relegando su imagen a un perfil tan cotidiano y común que el lector fácilmente encuentra resortes de su propio bagaje en sus versos.

Y sin embargo subyace un profundo sentimiento de estabilidad interior que implica el construir la propia casa. Como recuerda Eliade, “Para encontrar la experiencia de la *renovación*, a un hombre moderno, de sensibilidad menos cerrada al milagro de la vida, le bastaría el momento en que construye una casa o penetrar en ella” (2002: 80). Pues *Acróbatas de ternuras* es una renovada visión del tiempo, de la aventura vista–ahora predominantemente– desde un punto de vista retrospectivo, focalizada en esa casa conciliadora que emerge “ladrillo con ladrillo y piedra”. Así, la transformación de la materia en una esencia metafísica acaba siendo indirectamente pura analogía de la aventura milenaria del alma (Campbell, 1999: 229). Pero no desde la confesable estructura que el héroe trágico aporta, sino desde la inefable inseguridad que el hombre común muestra desde el tendido de su concreto ciclo vital.

Este peregrino que valora su futura pose sedentaria trae consigo el descubrimiento de una condición del ser humano: la vida, la historia en su conjunto es un cúmulo de propósitos añejos que siempre mira hacia un futuro que desconoce en toda su magnitud, por eso, “¿Cuánto lleva al olvido reinar en los escombros?”.

Por tanto, la identidad del *yo* es la *consecuencia* de una búsqueda cuya *causa* estriba en la suma de otras individualidades anteriores, de otros peregrinos que surcan ese amplio mar del olvido y que, al unirse, conforman un relato indescifrado todavía en el silencio. Se transforma el marco escénico en una clara visión de esas identidades que llenan al propio *yo* de cierto equilibrio interior y de una visión puramente intimista donde lo personal impregna todo el espacio hasta construirlo como estimable representación del pensamiento, del recuerdo y del sentimiento.

Ya en el poema «El retorno»–de significativo título– se representa un perfecto retrato del personaje lírico claramente identificado con la figura de Ulises en su gesto rememorístico: “El

otoño recuerda / imágenes de viajes cometidos”. Porque regresar es también hacer un recuento de la aventura externa, lejos de la casa materna, en el mundo y un reencuentro con la casa propia, la casa anclada en la memoria: “Ha entrado al fin en la casa / y se ha hundido en sus aguas maternas”.

El propio regreso también representa el movimiento hacia el mundo interior. Por este motivo, tanto Juan Villegas (1976) como Mircea Eliade (1999) optan más por hablar de *rito de iniciación* debido a esa misma transformación operada en el interior del héroe, perceptible a través de su capacidad contemplativa. Pero esa transformación también se evidencia en el cambio de rol que afecta al protagonista: adopta un novedoso rol *receptor* (poemas como «Insectos familiares» o «La bienvenida»), de aquel anfitrión que alberga, con el paso del tiempo, la ilusión de la comunicación, la visita ajena o el reencuentro de la palabra rememorativa de otros que, como él, buscan la ruta de la compañía y de la memoria. Estamos, pues, ante una actitud receptiva que busca proyectarse, no obstante, hacia la aventura deslumbradora del mar, como ocurre en el poema «Quiero una casa en el mar»: “Yo quiero una casa grande en el mar, [...] / y que se llenen mis ojos de añil”.

No en vano, el mar simboliza ahora el bagaje propio de la vida: lugar de transformaciones y renacimientos en su profundo azul. Frente al cauce cíclico del río y el desbordamiento incontrolado de la lágrima (*lluvia*), este mar muestra el transcurso del agua hacia la evocación de lo onírico, de la deslimitación, de lo que eternamente se muestra como espectáculo de los sentidos y trasciende la realidad del espacio personal (*casa*). Porque el mar es, en definitiva, la suma única de incontables y constantes *olas* o estados emocionales.

La dolorosa conciencia del tiempo pasado queda reflejada en la lluvia, no en el mar: “los muros, los abatidos muros, / ¿resistirán la lluvia y las tormentas?”. Estos quevedianos versos muestran, precisamente, esa doble visión del agua: en su fluir queda el dolor individual (la lluvia); en su quietud la serenidad del tiempo, el equilibrio de la unificadora memoria (el mar), la aceptación de formar parte de un plan establecido de antemano.

##### 5. *AMOR A LOS CUERPOS* (1997)

*Amor a los cuerpos* es, sin duda, uno de los libros de poemas más sensuales que se han escrito en las últimas décadas. La voz

poética se nos descubre como afanosa exploradora del cuerpo, del recorrido que exploran los sentidos como manifestación, nuevamente, de esa experiencia volcada hacia el inevitable olvido del silencio.

Y sin que sirva, nuevamente, de explícito referente, constituye—dentro de esa travesía marítima de ecos homéricos— el apasionado encuentro entre Ulises y Calipso (durante siete años), diosa o ninfa, reina de la isla Ogigia, que ofrece la eternidad a cambio de la renuncia de su regreso al hogar familiar. Como recuerda José-Vicente Saval,

la elección del cuerpo no es mera casualidad en Operé puesto que el cuerpo, como expresión sensible del ser humano, le sirve para explorar el mundo en que vive y transportarlo a lo más profundo del mundo interior. Así se convierte en una estrategia que le permite indagar la esencia de su propio ser de poeta (Saval, 1997: 6-7).

Y en esa indagación queda reconocida la dicotomía entre pasado y presente, cada vez más evidente. Ese vertebrador sensualismo reincide en la imagen del agua como símbolo de la acción del tiempo sobre el horizonte interior del acto amoroso y de la compañía más íntima. Porque los cuerpos no se representan sino en su fluir heraclitiano: la regeneración de las formas, la fertilidad, la muerte y la renovación<sup>9</sup>. Tengamos presente que, en un sentido simbólico, penetrar en un río es para el alma como entrar en un cuerpo. De ahí que el propio cuerpo posea una existencia materialmente precaria, que

<sup>9</sup> Según un ancestro ritual chino, los amantes deben atravesar el río en primavera para invitar a la propia transformación del *yin* en *yang* en una clara invocación a la revelación celeste, a la sacralización amorosa y a la fecundidad de los cuerpos. Paralelamente —y sin que esto evidencie influencia concreta en el autor— el poemario está regido por una permanente presencia de la flora, del color verde, del sentimiento explícito del renacer gozoso del tiempo como representaciones indudables de la primavera y de la capacidad fecundadora del agua, tal y como ocurre en el poema «Amor a la oreja»:

*Quiero, en tu oído-campana  
derramar la gota-palabra,  
la palabra-semen que engendra  
poemas e ideas altas,  
verdades como puños  
en la tierra temprana.*

*Quiero fecundar tu vientre-caracola  
con mi voz de estrella enamorada.*

fluye como el agua; mientras que la esencia—el alma— perdura (aunque su explícita manifestación se dé a través de ese cuerpo-río).

Pero en ese fluir de cuerpos el agua requiere una nueva experiencia: el viaje por las profundidades, el espacio submarino o la inmersión del ser en la búsqueda lorquiana de un tesoro (encarnado en la esencia del “otro”). No es un fluir temporal sino espacial, donde cabe explorar(se) la secreta geografía humana del cuerpo y sus posibilidades sensoriales: “Era el tiempo del viaje submarino / en el mar oscuro de las calientes aguas” («Amor al ombligo»), “olas en que me sumerjo / mi cuerpo de pez espada, / aguijón amoroso” («Amor a tus cabellos»), “Era del hondo fondo / de la vagina” («Vagina amor»), “En los mares de perlas / hallaría tus diáfanas pupilas / y me hundiría en sus aguas” («Amor a tus ojos»), “Se hunden, se sumergen, / cobran textura de alas” («Amor a los brazos»), etc. Claros ejemplos que evidencian esa inclinación hacia la búsqueda de la experiencia interna, sin menoscabar el sentido estrictamente sexual que la imagen ya de por sí comporta.

#### 6. *SALMOS DE LA MATERIA* (2000)

Es este un libro de serena quietud que sirve de testimonio para quien se ha descubierto como un moderno peregrino que llega a la colina de metódica reflexión y de gozosa acción de gracias por los dones de lo real, de su vida en plenitud. Descubre que la palabra es el arma que puede atrapar el transcurrir del tiempo. En efecto, este poemario se reviste de alabanza de la vida, de celebración gozosa de los sentidos pero, al mismo tiempo, de una clara lucha, material y espiritual, con ese destino nuevamente llamado Olvido.

La perfecta coherencia que existe en sus poemarios se refuerza a partir de este libro con curiosas referencias internas a poemas anteriores, dando una sensación más firme de *macroobra* en permanente reformulación. Así ocurre, por ejemplo, en el poema «La promesa», donde se nos advierte “Me acerco a tu oído, una vez más” y en esa constancia reiterativa que produce lo sólido del *ser* y el *estar* retoma aquellos versos de «Amor a la oreja» asumidos, a su vez, como estandarte ante el tiempo y la ausencia: “Para verter en tu tímpano-campana / una gota-palabra / en tu membrana-oreja”.

Porque esos viajes al espacio del *no-yo* (lo ajeno, lo insólito) están llamados a ser caminos de ida y vuelta, como explicita el poema «Es la vida»: “Se va y retorna. / Y yo, en bípedo, la vivo”. En sus

primeras obras Operé estaba “saliendo de su particular caverna platónica, debatiéndose frente a un muro en el que iba reconociendo poco a poco una realidad, ahora ya ha salido al exterior” (Rodríguez, 2000: 14) convencido de que el orden que rige la realidad cumple ciclos irreversibles que el hombre debe cumplir interna y externamente, como manifestación fehaciente del *estar-ahí* que anhela comunicarse a su regreso.

El poema «El transcurrir» es, a todos los efectos, un perfecto manifiesto de identidad revelada y desvelada después de la dura jornada del *viaje iniciático*: celebración de la aventura y conclusión reflexiva que trata de justificar—con respuestas— ese “avanzar” a través del espacio-tiempo del *no-yo*. Llega a la conclusión—similar a la que llegó el poeta griego Kavafis con Ítaca— de que la meta no es la respuesta sino que “en ese transcurrir está el misterio”. De ahí que *Salmo de la materia* no sea un poemario con un claro valor conclusivo, puramente contemplativo y con ciertos tintes de nostálgico sentir de la aventura perdida. Muy al contrario, el libro apuesta por la celebración de los sentidos, como si fuera consciente de que el viaje es iniciático y en permanente proceso de transformación hacia unas nuevas y renovadas formas que la poesía —en su juego de espejos— tratará de cifrar como realidad constatable que transcurre inevitablemente: “tiempo extraño, peregrino. / No acierto a detener la ola” («El transcurrir»).

Ante este “ola va, ola viene” definido como “vendaval frenético” y “transcurrir desazonado”, la poesía (la lectura del mundo vivido) es un *lago* donde —a modo de espejo natural— el peregrino se contempla y advierte en ese fluir que le rodea en los aspectos más cotidianos (que implicaba la lluvia o el río en libros anteriores): “la risa de un arroyo, el quehacer / rutinario de la hoja y su alta / vocación fotosintética” y de ahí hasta transformarse en “algo, / atemporal, por un instante, / se desprende del alma del paisaje”. Esta visión del mundo circundante es el cauce de la experiencia que se contrapone (pero también complementa y completa) a ese transcurrir del hombre que ampara al poema.

La aventura iniciática ha dado, finalmente, una concreta percepción del mundo al protagonista: una capacidad auscultadora de la vida que hace perceptible lo imperceptible, que expone el misterio sin desvelarlo, como apunta en el poema «La tarde en Imbabura» donde en la misma “tarde que el asno / se enreda en su trasiego” se nos revela dentro del espectáculo temporal que se abre como

horizonte, “El verde es tan verde / y tan flor el geranio”, donde la tarde sentencia: “la muerte un extremo mar sin luna”.

Respondiendo al esquema del prototipo propuesto por Joseph Campbell (1999: 210-217), esta porción del regreso identificada como *posesión de los dos mundos* es una de sus partes más fundamentales, pues resulta ser la definitiva constatación de la transformación en el interior del héroe. Visto así, su aventura queda encarrilada en ese “momento de su vida en que alcanza la iluminación, el momento nuclear en que, todavía vivo, encuentra y abre el camino de la luz por encima de los oscuros muros de nuestra muerte en vida” (Campbell, 1999: 237). En la obra de Operé, este proyectado *regreso* tiene como principal foco de atención la interpretación y reescritura de un proceso vivencial y ficcional a la vez (Arlandis, 2000: VII), un descubrimiento del poeta como ente canalizador de estas dos realidades en dura pugna: lo caduco y lo perenne que se manifiestan, con diferentes grados de intensidad, a través de las pequeñas pesquisas de lo cotidiano. Un foco, pues, que sintetiza todo el significado latente tras ese *regreso*. Esta culminación cognitiva se acaba identificando con una nueva capacidad perceptiva de la realidad y una más concienzuda seguridad expresiva que intenta descifrar cualquier resorte de solidez temporal. No obstante, se da siempre desde una verdad asumida como testimonio de una experiencia tan personal como comunicable y generalizada a través de la palabra intermedia entre hombre y tiempo, autor y lector.

Como el propio Campbell valora, la finalidad del esquema simbólico del viaje iniciático es despejar la necesidad de la ignorancia de la vida efectuando una reconciliación de la conciencia del individuo con la voluntad universal (1992: 218). Y *Salmos de la materia* es, sin duda, un poemario de reconciliación con la vida desde la incrédula perspectiva del que mira los días pasados con la esperanza de haber exprimido esa aventura en su más profunda coyuntura y sin arrebatos de remordimiento posible. Esta visión de sí mismo confirma el conocimiento desprendido de la aventura, donde el protagonista se reconoce efímero e imperfecto percusor del tiempo a través de la materia, como si se otorgara el privilegio de errar sin temor a la represalia moral de la derrota: “tu cuerpo entre mis manos, cuento errores / materia es, si la tiene, con vocación efímera” («Sueño de artesano»).

La revelación, en este estricto sentido, no es un mensaje de sublimación de la materia (a la que se alaba salmódicamente) sino de

la mística a la que se somete esa materia, trascendida no por la experiencia directa de los sentidos sino por su transformación en palabra atemporal que atestigua ese ritual iniciático que el tiempo depara al ser humano. En *Salmos de la materia* el mundo revelado (y su expresión) alcanzan una perfecta simbiosis donde «la tarea poética ha consistido, sobre todo, en quitar y extraer hojarasca de las palabras y de los ritmos» (Rodríguez, 2000: 25). Es decir, un camino abierto hacia la esencialización sensitiva de las formas.

El mar todavía esconde esa secreta esencia de la aventura iniciática porque guarda silencio: es el Olvido quien amenaza desde su equilibrado juego de extremos, por eso es “la muerte un extenso mar sin luna”. De ahí deduce el poeta –con una serenidad destacable– que si el hombre es esencialmente una forma efímera en el tiempo (fluir de cuerpos) y la muerte es la ausencia de ese tiempo renovador (connotado en la imagen cíclica de la *luna* ausente), ésta también es, en consecuencia, renunciar a esa aventura que el mar te ofrece con sus ciclos y mareas, con su riesgo y tranquilidad, con su travesía placentera y su naufragio. Aquí reside, pues, la esperanza de futuro de este navegante: si la materia muestra el gozoso sentir de los límites corporales del *yo*, la escritura es un simulacro de deslimitación que arremete contra ese Destino devorador de peregrinos impelidos por una fuerza que desconocen.

Esa posesión de los dos mundos acaba por cumplirse en el poema “Tierra y mar” (comparable a materia y espíritu), donde se nos sitúa, de nuevo, ante la razonable duda que todo hombre, después de revisar la arquitectura de su propia identidad, se cuestiona ¿ha sido el Destino quien me ha forjado a mí o he sido yo quien se ha forjado su propio destino a través de la escritura?, por eso, “¿Fue el mar, o el mar / que yo quise acomodar / al arco de mi mirada?”<sup>10</sup>

<sup>10</sup> La poesía de Fernando Operé siempre ha mostrado una personalidad, en cierta manera, escéptica con los fundamentos que sustentan la dimensión metafísica del ser humano. Cabe recordar que en el temprano poema «Un hombre» (*Días de lluvia y otros soles*) se nos afirmaba que solo reza “al único dios que reconoce, / el aliento del planeta”. Esta misma actitud se extiende a la propia consideración de sí mismo: se produce así una suerte de *desdivinización* del personaje, despojado de todo aquello que puede hacer creer en su figura como modelo, ejemplo o guía. Entiende –este protagonista– que su verdad es tan personal que, a los ojos ajenos, pueda verse imperfecta y expuesta a juicios de valores negativos. Esta perspectiva queda evidenciada en el poema «Vuelta a los demonios», donde error y éxito son el resultado de dos extremos simétricos de la aventura, mientras el poeta se pregunta cuál es la frontera que las diferencia con la exactitud de lo *justo*. Es decir, cuándo y

En consecuencia, la historia –según la entiende el protagonista lírico– es una sucesión de errores y aciertos en forma de ritual (cáliz) de la vida: no importa el calibre del éxito final, sino la aventura en sí, el *proceso* de creación paulatina de una identidad propia donde se aúnan fracaso y victoria,

de ahí que el suyo sea un yo integral en el que se han fundido conscientemente el deseo y la realidad (no siempre escindidos de manera atormentada y dolorosa) [...] El deseo resplandece en una inocultable voluntad de transformación y utopía (Rodríguez, 2000: 14-15).

Por tanto, el equilibrio que se buscaba en los comienzos de su obra (apostando por el viaje como vía de acceso) queda circunscrito a una balanza que nivele e iguale esos momentos afables y amargos que deparan los días por igual, sin caer en precipitados resortes de tremendismo existencialista. El triunfo es, pues, *rescatar* del naufragio (memorial) aquellos gozosos recuerdos, mientras que la derrota significa la imposibilidad de salvar la estela sensitiva de aquellos momentos y admitir su hundimiento en ese azul mar del olvido.

Su identidad –aquello que se anhela también formar a través de la escritura– es, sin embargo, la suma de las ruinas encajadas en su perfil: los esparcidos restos del naufragio. Y esta misma identidad, traducida y translucida a golpe de tinta y papel, nos muestra un carácter esencialmente nómada, de aventurero vocacional que no se resiste a abandonar la vida sin haberla sentido intensamente hasta el final. Así, el poema «Ya me voy» rompe ese equilibrio de la actitud analítica y contemplativa y abre una nueva salida al mundo, pero con una disposición muy distinta de aquella ilusión jovial de los inicios: “me voy, que es mi oficio, con saber de plegaria, / sereno y triste” o “Adiós momento aquel, nubes sin cielo”. Porque esa vocación

---

cómo saber si el camino que uno elige ha sido el correcto en este vasto abanico de posibilidades que ofrece el mar, como ocurre en el poema «Tierra y mar»:

*Nunca supe señalar la ola exacta,  
el pez preciso ahogándose en la orilla.  
El mar fue siempre la copa de magma,  
el abanico acuoso, el cáliz  
profundo de los misterios,  
la dulzura salada  
de los momentos sin tiempo.*

peregrina –también visible en poemas como «Un sol de otoño», «Amar eternamente» y «Variaciones para una incógnita»– es una búsqueda incierta hacia delante frente a la posibilidad de un olvido alienante que acabe relegando al personaje al ostracismo, tal y como reflejan los versos finales del poemario: “¿Y si llega cuando no estoy? / ¿Y si nunca llega?”

#### 7. ALFABETO DE AUSENCIAS (2002)

El séptimo de sus libros publicados parte, entre otras cosas, de esa diatriba entre fracaso y éxito como extremos de la balanza de la vida. No es la búsqueda del equilibrio en sí, sino su partición, el análisis por partes (alfabeto) de lo que fue vivido y compartido en un tiempo pretérito (ausencias) con intención descubridora y de revisión experiencial. Y esta búsqueda lleva a un reparto de líneas temáticas ya fue señalado por Ramiro Lagos cuando constató que el libro se diversificaba en tres direcciones: “la de los recuerdos, la de las vivencias y testimonios y la de la creación de impactos a través del lenguaje” (2002, 17).

El poema «Confesión» –que inicia el libro– nos adentra en una “terca convicción” donde “he emulado sin éxito a los ángeles” y “ahora que mi rostro tiene textura de cara” en un juego de sombras donde la identidad se va construyendo guiada por una suerte de tanteo azaroso, con esa amalgama de sensaciones que depara lo cotidiano. Y entre tan desconcertante búsqueda, esa voz poética se concreta como “un mar expuesto a sedientas mareas”, donde naturaleza temporal y anhelo se fusionan en un interior todavía “sediento” de aventuras.

De nuevo, el *mar* como símbolo identificador de la poética de Operé y que en palabras del propio Lagos, se convierte en “espejo ondulado del cielo que retrata un firmamento poblado de estrellas que le guiñan afectos o desaparecen dejándolo con el papel en blanco [a través del cual], el poeta rescata sus borrosas remembranzas” (2002: 12). El vitalismo de su obra se expande, en este sentido, hacia una voluntad de volver a revivir esas experiencias, con sus aciertos y sus errores, bien desde la constancia del recuerdo o bien desde el laboratorio de la creatividad poética. La nostalgia, en definitiva, es fruto de una imposible aceptación del tiempo como un discurrir lineal donde el hombre está llamado sólo a andar hacia delante y dotado únicamente del limitado equipaje de la memoria para mirar el pasado:

“¿cómo revivir las cosas / en el mar del olvido?” («Alfabeto de ausencias»).

Marcado ya por el tiempo, este personaje se convence de que sólo le resta volver al mar para seguir reuniendo más restos de sí mismo: pura inclinación a seguir formándose a golpe de memoria. El poema «Alfabeto de ausencias» nos relata, en este sentido, aquellas presencias que, a modo de tripulantes de otros barcos aventureros, se han ido reduciendo a escombros en su recuerdo, “veleros hundidos / en el inmenso mar de sombras” o “barcos sin puerto / alba sin contorno”. Esta asimilación de los “otros” le lleva a la valoración final de si él no se convertirá en otro barco sin puerto, llevado a la deriva de la ocasional memoria ajena. Y no es tanto un anhelo de eternidad como de memoria permanente que se resiste a aceptar cualquier síntoma de hundimiento en la amplia nómina de nombres de la historia recóndita de los vencidos.

En consecuencia, el fluir de un tiempo que cesa definitivamente con la muerte, se representa como un “un pozo vacío” («Confesión») donde queda el eco del agua-vida pasada, pero donde la profunda oscuridad del silencio y del olvido son férreos guardianes de aquellas ausencias que han ido poblando su lenguaje de un profundo vigor humano: son reductos de una infancia o de un tiempo primigenio que apenas puede ya recordarse en plenitud, pues el protagonista no les profesa un especial afecto, sino más bien compasión, ternura samaritana que se compadece (y se autocompadece) desde esa “complicidad de nada” («Alfabeto de ausencias») y los rescata, aún sin rostro y sin nombre, del remoto exilio del pasado.

Desde la perspectiva de aquel que se siente convocado por la palabra, tenemos el poema «¿Y el mar?», donde se clama, anhelante, por una renovación de la aventura frente a la falta de emoción de los días. Ni oficio, ni memoria, ni escritura: sólo el mar es el espacio de lo íntimo aventurado, de la “página en blanco / sin memoria ni tinteros”. Es un poema de resistencia vital y marco de un deseo casi cernudiano donde el olvido vuelve a aflorar como final resolución del ser. En consecuencia, esa entereza es el resultado de una negación a tener un papel puramente cronístico en su regreso: y éste, a su vez, en identidad fehaciente que debe mirar hacia el futuro con expectante equilibrio interior.

Visto así, el espacio es realmente un marco enfundado de tiempo irreversible y conquistado con profunda mirada; por eso, el poeta no pretende encontrar “pliegos, folios eruditos, / o una audiencia de

cangrejos”, pues no existe una pretensión docente, ni una delectación en el lenguaje y –ni mucho menos– un afán por avanzar “hacia atrás” como los cangrejos. Queda de manifiesto, nuevamente, esa voluntad peregrina que mira hacia delante tomando como punto de apoyo el pasado, sin que esto impida conquistar diariamente la hoja en blanco del porvenir. Por eso, en el poema «Si esperar bastara» afirma que este gesto de aguardar precavido resulta insuficiente frente a “ese río que fluye / y a veces se remansa...”, pues “no es la vida la que pasa”, sino “El que abre una puerta / y sorprende a la muerte [...] / somos nosotros”.

Observamos de manera ejemplar la imagen de la vida como río al más puro estilo manriqueano, pero, sobre todo, cómo el acto de nadar implica una actitud frente al fluir del destino. La clave reside en quién se adentra en la aventura con afán de navegar a contracorriente y perecer en su desánimo, o quién aprovecha esa corriente de los días para afrontar ese destino preservado para el ser humano y convertirse en un superviviente del olvido. Así, en este poema –también con profundas resonancias clásicas– nos habla del viaje definitivo donde se representa a sí mismo como “navegando hacia / la serena oscuridad” al lugar en el que todas las respuestas se concentran en un mar de silencio y donde, con toda seguridad, su travesía alcanzará una visión tan completa y cumplida que dará cuenta exacta de su sentido final.

Esta aceptación de la muerte como un paso más de la aventura sorprende por su estoica concepción del adiós a la vida: ni patetismos ni desgarrados despidos. Porque la poesía de Operé nos sorprende siempre con un mensaje subyacente que atiende a la esperanza del reencuentro, como si sus adioses encubrieran, realmente, la posibilidad de un próximo encuentro al que todos quedan convocados a pesar de la distancia espacio-temporal que puede producirse. Esta confianza viene dada, entre otras cosas, gracias a la escritura en sí, pues constituye un perfil (imperfecto y erróneo como a veces se nos ha apuntado) de su identidad real.

Es la escritura, en definitiva, un modo de perpetuarse, reiterarse y reafirmarse a sí mismo contra el olvido, de ahí que *Alfabeto de ausencias* sea también una curiosa revisión nuevamente de imágenes y símbolos de libros anteriores como si su obra se fuera construyendo en forma espiral. Regresa ese “bípedo de extinguido / especie y algo ángel” mientras se autocontempla desde esa atalaya de la escritura: “mira pasar su doble / como un barco de corcho”. Se desprende de ello

que el hecho de escribir es, en definitiva, eco de la aventura de la vida y ese eco no es en sí la revelación del misterio, sino su revisión, su lugar de resistencia –frágil no obstante– contra el olvido fatal que sobreviene allá donde el agua (fluyente y acechante) amenaza al ser: “Ya vendrá, cuando llueva / otro mayo, otro horno / y otro nicho” («Canción postrera»).

#### 8. ANOTADO AL MARGEN. CUADERNO DE RUTA (2005)

Este libro –cuyo título revela una voluntad intrínseca de apéndice de la *aventura iniciática* acontecida– es, a lo largo de toda su estructuración, un libro que responde claramente al modelo los cuadernos de viajes, siempre contando –eso sí– que la voluntad *formativa* del mismo domina sobre la posible cualidad *informativa* de sus versos.

El protagonista lírico (a veces voz, otras personaje), en este libro, advierte constantemente los signos de la vida y de la muerte a través del paisaje y valora, en consecuencia, las posibilidades del tiempo como paradójico agente que da la razón de existir (Barrio, 2004: 188). El poema «Río seco» resulta clave en esta concepción paradójica del ser apuntada desde el propio título general de la antología, como ya dijimos; pues es el *río* (figuración de lo inefable) quien da conciencia a la tierra de su paso del tiempo (forma de la materia), en una suerte de metáfora implícita que, indirectamente, nos lleva al propio rostro curtido del protagonista: “Hoy es cicatriz, / profunda huella”. Porque ese fluir de los ríos es la única constatación de la vida, aunque se sepa el paso erosionador que al cauce de la materia fecundadora le reserva el abrasador tiempo; por eso, en el poema «Lago de montaña» afirma: “El agua enamorada golpeaba una y otra vez / las riberas hasta tomar forma de hembra / que atrajera sin canto a perdidos viajeros”. Se produce, en este caso, una dignificación de la mirada poética, que juega con el plano de lo mítico (siguiendo la estela nerudiana) con la descripción del paisaje –bajo la atenta narración digresiva del poeta– creando una solemne representación de lo que fue durante aquella armonía perdida del mundo primigenio. Es el anhelo del reencuentro con el lado mágico del ser, la unión sublime a través del cauce poético que lo relata y le da savia (sangre, río) a esta tierra baldía, desértica, en aquella “épica sinfonía de las aguas y los ríos” («Lago de montaña») que subyace en el poso del caduco fluir del

presente y que ya advirtió muy tempranamente Juan Cano Ballesta (1994) en la poesía de Operé.

Los marcos escénicos se contrastan y se contraponen a ese halo paradójico que marca al propio protagonista, como ocurre en el poema «Olivos centenarios», donde el poeta se ha reconocido “tan efímero, / tan astilla” frente a esa “elegancia y venerable escultura” que resiste el paso de los días. Sucesivamente, en el poema «Peloponeso azul» se nos relata el idílico paisaje de una isla que recibe al visitante con una “luz del atardecer / que se vuelca en olvido” estableciendo muy claramente una correspondencia con el estado vital concreto del propio poeta. Pero en ese edénico paraje se esconde un secreto que el propio poeta descifra con agudo sentir que pretende conectar con un marco espacio-temporal más allá de nuestra conciencia: “honda como las aguas / que cruzaron viajeros / antes de nuestro tiempo”.

La vida tiene –según se apunta– esa contrapartida de la cruda lucha de pervivir en la memoria. Esta conclusión no es impedimento para que el poeta manifieste su estremecido sentir tras su aguda visión descifradora: con sobrecogimiento la imagen serena del presente se convierte en una inquietante visión del escenario donde “la tragedia saluda / con un guiño al turista”. Como si el olvido fuera, en este caso, también un cómplice necesario ante la amarga memoria que produce la derrota (las cicatrices del poema «Río seco»). En este sentido, ¿quién es más cruel: el hombre consigo mismo por no aceptar su condición o el tiempo? Por tanto, aquel que lee e interpreta el mundo tras su regreso (interior), advierte el dolor que la existencia comporta sin que esto signifique renunciar metafísicamente a ella, sino el matizarla con gotas de un recuerdo que devuelva al presente el éxito y el fracaso del ser humano, sincrónica y diacrónicamente. Pero creemos que Operé se plantea una reflexión todavía más inquietante: ¿mi presencia aquí es también el resultado de esa sucesión de tragedias?<sup>11</sup>

Sobre este eje (que tan claramente vertebra el conjunto de su obra), la lectura-mirada es también una gota-palabra que cala y fecunda en el oído-campana del lector: es decir, el marco temporal

<sup>11</sup> Sin duda, nos viene a la memoria el célebre poema de Ángel González publicado en *Áspero mundo* (1956): “Para que yo me llame Ángel González, / [...] y cuerpos / y más cuerpos, fundiéndose incesantes/ en otro cuerpo nuevo” y que bien pudiera señalarse como posible influencia evidente.

está llamado a reescribirse, a inventarse en su fábula y a convertirse en resultado de crítica lucidez, como si fuera un epitafio “y escribió la historia / sobre el prístino mármol”. Esta mirada histórico-social del tiempo confirma ese afán cívico que late en toda la poesía de Operé: con un tono testimonial que excede de la simple añadidura de experiencias personales, el poeta se solidariza con el presente más desafortunado. Dicha vocación comprometida con la memoria de los desacreditados de la historia llena su poesía de un profundo *neohumanismo* que, sin duda, otorga un fondo ético a sus versos.

#### 9. *REFRANERO DE DUDAS* (2005)

Este *Refranero de dudas* es, sin duda, un recorrido a la inversa: pues en lugar de *ir hacia*, se nos expresa un *regreso hacia* ese umbral infranqueable que es la memoria, con ademán de explorador aventajado por aquellas recónditas cordilleras del pasado. Y usa, para ello, el cauce del refranero popular, como si ese resorte de tradición lingüística quisiera renovarse y revestirse de nuevos significados y nuevas formas que den esa ilusión de lo inexplorado, de lo virgen todavía dentro de los marcados cauces de otros ríos.

Como ya es característico en la poesía de Operé, en estos poemas existe una paradójica tensión pseudo-mística, como si el poeta abogara por desprenderse, finalmente, de esa carga de lo material para aligerar su sensorial nave. Así, la ligereza de la barca significaría la renuncia de todo aquello que no fuera esencial y básico para afrontar el ritual de transformación deslimitadora que precisa esa búsqueda del equilibrio interior: “Ligero espero el poniente. / No eludo muertes ni riesgos”.

No es un abandono resignado, sino una conclusión más equilibrada: la síntesis de aquella balanza que ya afloró en sus poemarios anteriores. Es la hora de soltar lastre –reflexiona–, así como de desajustarse de los límites que los tesoros materiales se cifran como frutos de las conquistas momentáneas del día a día. Este renovado protagonista aspira a evacuar cualquier signo de espiritualidad hacia el encuentro con su plenitud trascendente. Y esta aspiración ya no es una isla en sí, sino que se desarrolla nuevamente en el interior, en la quietud de la sedentaria reflexión. Bajo este peculiar prisma el poema «La codicia rompe el saco» se expresa con extrema precisión *cosmovisionaria*:

En este punto  
del viaje, más vale la plenitud  
de los crepúsculos que  
el borde de los aceros.

*Refranero de dudas* es una constante proyección meditativa con afán dinámico y desvelados deseos todavía inconclusos. Y de esa meditación se desprende una insólita respuesta: si por un lado se apuesta por la aventura existencial como sentido único de la vida (los encuentros, los tiempos y los espacios aprehendidos y conquistados), por otro lado se afirma –como en el poema «No por mucho madrugar amanece más temprano»– que

se llega a los mismo sitios,  
en caso de que se llega,  
con vocación de sandalia  
y caminos sin veredas.  
Madrugar, digo, ¿para qué?

Este surcador de horizontes ya sabe que la apariencia “no hace al monje”, según afirma, y que ese conocimiento (elemento resultante de la transformación) es interior, a pesar del *hábito* (rostro) que muestra la percusión del tiempo. Este ahondamiento en la galería más remota del *yo* muestra a un protagonista convencido de que han sido el azar y el impulso del corazón la brújula y el mapa respectivamente, y quienes han guiado su incondicional naturaleza transeúnte: “¿Debería llevar gafas, una visera, / o tatuarme el pecho / con nombres de sirenas?”.

El *tatuaje*, en este caso, se asocia a la escritura (representado como juego de seducción con la imagen de las *sirenas*); y ésta se nos expone recurrentemente como reducto de una victoria. Es un poemario de intenso reclamo a la experiencia de lo vivido y lo deseado: esa invitación equilibrada al *carpe diem* contra la ostentosa amenaza del Olvido, “No es cuestión de arrojar / la toalla a estas alturas”, pues cabe tener presente “Que ya el tiempo / reclamará esas ruinas” («No hay rosas sin espinas»). No se niega el dolor, ni la nostalgia, ni el desánimo, sino su responso victimista, su ensimismamiento exasperante o la delectación patética de quien no es capaz de desquitarse de la queja ante las contrariedades que el viaje ofrece, de antemano, al navegante: “Que no hay rosas sin espinas / ni campana sin silencio” («No hay rosas sin espinas»), como si se aceptara el

sufrimiento como otra consecuencia más de esa iniciación o reencuentro con el misterio de la existencia. Un sufrimiento que también está llamado a perecer, como parte del barco, en el mar del olvido, según su propuesta poética.

Quizá sea el libro en el que más pesa –paradójicamente– el desengaño de viajante: no por su travesía en sí, sino por la recta final que debe afrontarse. ¿Qué esplendoroso reino creía Ulises que le aguardaba a su regreso? ¿Cómo asume el personaje homérico la constatación de que aquello que había anhelado conseguir con tanta pasión es ahora un marco escénico de desértica privación? ¿Se ha luchado toda la vida para mirar con plena satisfacción estas ruinas decadentes de los sueños? Sin duda, son planteamientos que emergen indirectamente en sus versos. La reflexión final resulta clara: la eternidad no es un *estado* estático e invariable, sino una suma de ciclos que se suceden en una permanente permuta de seres fluyentes que no desaparecen, transformándose en una forma inmaterial, en pensamiento, en silencio o en cualquier rasgo de tiempo que nos invite a la evocación ocasional; incluso la identidad de ese *yo* está compuesta por una sucesión de rostros y de perfiles que son, al tiempo, distintos y el mismo: es la ley del mundo natural, no de lo humano. En este sentido, el fundamento final de esa iniciación es el cumplimiento de esa metamorfosis de la materia donde ha de quedar la esencia aromática que inunde el tiempo presente con su vaporoso fluir del pensamiento y de la memoria.

En el poema «Cuanto más viejo más pellejo» se nos manifiesta de nuevo esa figura de Ulises junto con la imagen del mar como el escenario de la peripecia existencial. ¿Pero qué hace que su imagen se nos represente singularizada? Este navegante se resiste a preservar su casa –su isla soñada–, pues sabe que no es el momento todavía para negar la próxima aventura del espíritu y de la materia como si no se hubiera desprendido aún de toda aquel temor a despedirse para siempre. Este navegante ya se nos había descrito como un nómada vocacional y no nos sorprende que en su afanoso deseo de supervivencia se haga referencia al mar con cierta nostalgia:

Miro de nuevo el mar  
–por él no pasan los años.–  
Siento la turbia ubre del amor  
–paloma de mi sangre.–  
Huelo las madre selvas

del sendero. Palpo el corazón  
 ya vuelto de tantos sobresaltos.  
 Continúo mi lento caminar.  
 ¿A dónde?  
 Las sandalias me guían,  
 ya conocen la rueda del camino.  
 Viejas son, caminantes son...

El hecho de sentirse conocedor de los vaivenes del camino implica que este caminante ya no es el mismo aventurero que, con sorpresa y admiración, se empeñaba en descubrir los entresijos del *yo* y del *no-yo*. Ese caminar es ahora lenta revisión de las huellas andadas, no de las futuras: en ese ralenti del paso queda condensado el drama oculto del caminante que se resta fuerzas para volver a aquella dinámica carrera por los designios del mar.

#### 10. *EN EL PRINCIPIO ERA EL VERSO* (2005)

El último de los poemarios recogidos en *Memorial del olvido* tiene, sin duda, un título de gran repercusión simbólico-estructural, ya que este eco modificado del pasaje bíblico –Prólogo del *Evangelio de San Juan* (con resonancias genesíacas)– revela una doble significación: por un lado, la voluntad claramente organizativa del libro, ya que este *morir-renacer* (marcado por un final que es, al mismo tiempo, un comienzo) tiene igualmente un trasfondo vital limitado, pues la percepción cíclica de la vida da paso a una conciencia temporal de la existencia y de la experiencia. En consecuencia, se cumple un paulatino proceso de desdivinización de ese ritual iniciático como camino para alcanzar el fuego mágico de la Verdad sublime que sustenta, como marco, el misterioso milagro de la vida. Por otro lado, el hecho de titularse *En el principio era el verso* abre la línea de la reflexión metaliteraria de una manera más explícita que en libros anteriores. Por tanto esta referencia a la escritura nos sitúa inexorablemente dentro del cauce de la memoria, pero también de la fabulación y del deseo sin que el ánimo de conocimiento decaiga ni un ápice: es el verso la extendida *vela* (metafóricamente hablando) que se abre contra el viento y nos lleva a la orilla de la identidad vociferante en las palabras que lo componen<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> No en vano, el propio *Memorial del olvido* mezcla, ya en su propio título, la paradójica combinación de elementos posibles gracias a ese gesto de la escritura.

Las diferentes representaciones del agua vuelven a connotar espacios de aventura, sensualidad, experimentación y transición. Ese espacio perdido, transformado en horizonte ya recorrido, contrasta con la búsqueda de sentido por parte del protagonista, tal y como ocurre en el poema (con tintes barrocos por su tono y sus resonancias figurativas) «A los alhelíes no les hago falta», donde se concluye: “Quizás a los rosales / no les hago falta, pero yo siento / que me sienten de alguna forma”. Es decir, este peregrino no tiene dudas sobre la relevancia que el mundo ha tenido para su transformación interior, pero sí le asaltan varios interrogantes sobre la influencia de su persona en el mundo. Lejos de envanecerse y alzar la voz en señal de victoria, este navegante se cuestiona, tras su regreso, si todo ese esfuerzo será aprobado, valorado y comprendido por el mundo que le rodea. Pero esto sucede no porque se busque un plausible reconocimiento social, sino porque también comprende que su propio sentido de vivir depende de la consideración que tengan los demás de él.

Sin mundo que conquistar no hay aventura y sin aventura no hay escritura. Porque ese afán explorador es –era– una característica constante de ese *yo*, que se resiste a cerrar ahora ese memorial con el tibio hálito del descanso. Nada más lejos: aguarda, con actitud inconformista, “que el canto antiguo de las sirenas / lo rescate del tedio diario” («Puertas de mi rostro»), pues siente y sueña que todavía la vida expone su muestrario de reclamos cotidianos y que en la lucha se forja el digno relato de cada hombre.

No obstante, el anhelo no excluye la aceptación del presente, como si, a pesar de confiar en una cíclica oportunidad para los sentidos, este navegante no quisiera negar su condición un tanto desconcertada ante tantas preguntas no respondidas aún. El poema «Heme aquí en el mar» resulta modélico en su planteamiento, pues

---

Por tanto, este apartado final condensa toda su intención comunicativa en un ajuste de cuentas con aquello que ha quedado reducido al silencio y a la sinrazón del recuerdo. No se busca finalizar la aventura con una nota de despedida, sino abrir el umbral del tiempo con un estandarte llamado “verso” que pueden ver, como faros, aquellos que se lanzan al *mar* (el sentido oculto de la experiencia de la vida). En este sentido, el verbo inaugural (cierre) es el testimonio de una vivencia narrada gota a gota (palabra a palabra) “sobre la enagua del río” («Aromas del olvido»). Un poemario, en definitiva, que evidencia la clara intención organizativa del libro paralelamente a una coherencia simbólica dentro de la lógica evolución de su *visión de mundo*.

queda reflejada (a modo de profunda revisión y composición loyolana), esa incertidumbre sobre el pasado y sobre la misma identidad que cree haberse forjado en su paulatina construcción. Surge, en consecuencia, la debilidad provocada por la desconfianza de su éxito y se arroja a un pasado que se confunde con aquellos sueños iniciales que ya no sabe bien si fueron ciertos o acaso imaginados por la necesidad, pues tampoco a través de la escritura llega a vislumbrar la razón explicativa que tanto ansía para el final de su jornada: “Es un regreso a donde nunca estuve. / Siento una nostalgia de lo jamás vivido”.

Finalmente –y ya sin posibilidad de izar velas con renovados bríos– este aventurero ha descubierto que la barca también ha sido la propia escritura junto a su propio cuerpo; y que el mar era el lenguaje con el que luchar o dejarse llevar apaciblemente. Esta conclusión lleva a cuestionarse si el simulacro de la escritura no ha forjado una identidad aventurera fuera de la suya propia, como si la palabra le hubiese llevado al perfil de un rostro con una identidad propia, coherente consigo misma, emancipado de esa condición temporal de la materia: un diálogo interior con aquel que ha sido imagen de uno mismo pero del que se duda que sea fiel espejo carente de un rostro real. Porque la poesía de Fernando Operé enmascara un afán vitalista constreñido a las circunstancias reflexivas que la experiencia del cuerpo ofrece: “honro el lupanar de arena y mar / en el que quisiera sumergirme / en la ecuménica celebración de los sentidos” («Bautismo de luz»), y clama por la salvación de ese tedio en el que vive ese “que no sabe de límites” («Heme aquí en el mar») y se aferra a la letra, con fe ciega en la providencia de la lectura. Sin embargo, esa voluntad desafiante y esperanzada, acaba revirtiendo sobre su propia persona, hasta tal punto que termina renunciando a cualquier atisbo de compasión ajena y se reafirma en el descubrimiento de su enriquecida geografía interior: “Prendido al poder de una emoción imberbe / busco en la despensa el origen, / los artificios mágicos del rescate” («Poema de amor con canas»). Y es en esa búsqueda donde la voz poética se nos revela como «poeta» de vocación confirmada en su cumplimiento, abriéndose así hacia la *experiencia-aventura-viaje* de la escritura como cauce por donde vehicular ese testimonio personal: un memorial que haga del olvido una amenaza estéril, frente a la fecundidad de su voz, un acto de revelación y de rebeldía al unísono. Es esto, pues, la verdadera experiencia revelada, el hallazgo que produce ese juego de máscaras (desde la continuidad y la

discontinuidad que propugnaba Mauron) que, en su día, apuntó Gil de Biedma (1980) cuando hablaba de la *poesía de la experiencia* y no una simple expresión de lo cotidiano como fuente de conocimiento, ni su representación más densa expresivamente hablando.

En este sentido, el viaje no es la búsqueda de un prometeico fuego como sugeriría Claude Kapper (1986: 88) por extensión del género, sino la evidencia de una transformación paulatina operada en el mundo interior del poeta. Por tanto, la poesía de Operé parte de la eventualidad concreta para mostrarse a través de la constatación de lo general, donde un eco de voces compaginadas alrededor de su narrado ritual de iniciación a la vida emerge de esa vivencia tan genuinamente personal de la que nos ha dado debida cuenta en sus versos. Lo que realmente hace significativa su obra –y su libro *Memorial del olvido*– es comprobar de qué manera más coherente ha sabido construirlo, expresarlo y desarrollarlo y la evidente continuidad temática y figurativa (a veces mediante la repetición de motivos, otras, en cambio, a través de una máscara actoral o mito personal) que lo caracteriza, por encima de las lógicas variantes existentes entre los textos que lo componen. Su testimoniada obra, sus poemas hilvanados con extremo cuidado y con una riqueza expresiva, hacen gala de esos elementales valores que los grandes creadores, por vocación, logran pulir con tan delicado éxito y humildad.

#### BIBLIOGRAFÍA

- Arlandis, Sergio (2000), “El trasluz de lo eterno”, en *Posdata. Levante. El Mercantil Valenciano*. 6-X-2000, Valencia, p. VII.
- Bachelard, Gaston (2000), *La poética del espacio*, Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Barrio, José M. (2004), “El viaje como génesis y arquetipo cultural de la Literatura Norteamericana”, en Francisco Mariño y M<sup>a</sup> de la O Oliva (eds.), *El viaje en la literatura occidental*, Valladolid, Universidad de Valladolid-Centro Buendía, pp.179-208.
- Campbell, Joseph (1999), *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Cano Ballesta, Juan (1994): “Introducción”, en Fernando Operé: *Acrobata de ternuras*, Madrid, Endymion.

- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain (1999), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder.
- Ciplijauskaitė, Biruté (ed.) (1991), *Novísimos, postnovísimos, clásicos: la poesía de los 80 en España*, Madrid, Orígenes.
- Clancier, Anne (1976), *Psicoanálisis. Literatura. Crítica*, Madrid, Cátedra.
- Debicki, Andrew P. (1997), *Historia de la poesía española del siglo XX. Desde la modernidad hasta el presente*, Madrid, Gredos.
- Durand, Gilbert (1968), *La imaginación simbólica*, Buenos Aires, Amorrortu.
- (1993), *De la mitocrítica al mitoanálisis. Figuras míticas y aspectos de la obra*, Barcelona, Anthropos.
- Eliade, Mircea (1999), *Mito y realidad*, Barcelona, Kairos.
- (2002), *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*, Madrid, Ediciones Cristiandad.
- Gil de Biedma, Jaime (1980), *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979*, Barcelona, Crítica.
- Jung, Carl G. (1970), *Arquetipos e inconsciente colectivo*, Barcelona, Paidós.
- Kapper, Claude (1986), *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la edad media*, Madrid, Akal.
- Lagos, Ramiro (2002), “A manera de prólogo” en Fernando Operé: *Alfabeto de ausencias*. Madrid. Nos y Otros Editores, pp. 7-18.
- Mauron, Charles (1962), *Des métaphores obsédentes au mythe personnel. Introduction à la psychocritique*, París, José Corti.
- Paraíso, Isabel (1995), *Literatura y psicología*, Madrid, Síntesis.
- Paulino Ayuso, José (1998), *Antología de la poesía española del siglo XX: 1940-1980. Vol. II*, Madrid, Castalia.
- Pérez López, M<sup>a</sup> Ángeles (2005), “La poesía de Fernando Operé: Lirismo, territorios del corazón”, en Fernando Operé: *Memorial del olvido*, Resistencia, Librería de la Paz, pp. 5-15.
- Rodríguez, Evangelina (2000), “El gozo de lo real”, en Fernando Operé: *Salmos de la materia*, Madrid, Verbum, pp. 13-26.
- Romero Tobar, Leonardo (2000), “Viaje y géneros literarios”, en VV.AA.: *Valle-Inclán (1898-1998). Escenarios*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago, pp. 221-238.
- Saval, José-Vicente (1997), “Prólogo”, en Fernando Operé: *Amor a los cuerpos*. Estación de la Universidad San Juan. Puerto Rico. Isla Negra editores, pp. 5-10.

- Siles, Jaime (1989), “Los novísimos: la tradición de la ruptura, la ruptura como tradición”, *Ínsula*, 508, pp. 9-11.
- Villegas, Juan (1976), *Estructuras míticas y arquetipos en el Canto General de Neruda*, Barcelona, Ariel.