

Cómo escribir *Francisco Ruiz Noguera*

[En Francisco Ruiz Noguera, *Memoria*, Ayuntamiento de Málaga, 2004, pp. 7-32]

Vicente Luis Mora

No creo que nadie discrepe si digo que el malagueño (Frigiliana, 1951) Francisco Ruiz Noguera es uno de los mejores poetas españoles de su generación. Si este hecho, científicamente demostrable, puede sorprender a alguien, se debería a la escasa preocupación del propio FRN por medros pasajeros, al poco interés de los poetas en ensalzar la obra ajena, a la peculiar situación de su obra en el conjunto de la lírica en castellano –de la que ahora hablaremos–, a la mala atención que la crítica más influyente ha prestado a poesías no demasiado realistas y, de seguro, a la esencia misma de esta obra, que no busca a los lectores, sino que tiene como requisito primordial el de ser buscada, relacionarse con una mente atenta que indague más allá de las palabras; un esfuerzo que la *sociedad de la huida* contemporánea parece no permitir, ni siquiera, a los antiguamente animosos lectores de poesía.

Frente al canon de facilidad que parece regir la última poesía española, sobre todo la más joven, nos hallamos ante un poeta que parece haber renunciado, minuciosamente y a la vez, a los hermetismos inescrutables y a la claridad mal entendida. Serena, exquisita, de altos valores plásticos, la obra de FRN busca más la connotación que la denotación¹, y prefiere la “silenciosa estrategia” frente al ruido, la persecución de la niebla al hallazgo fácil. Dotada de una inteligente estructura de niveles de dificultad, ofrece recompensas al lector desde su primer acercamiento, incrementando el obsequio conforme se penetran sucesivas capas de significado, merced a la estratificación simbólica. Esta construcción en pliegues recuerda al que es –según demuestra el mismo título de este libro–, el tema clave de la poesía de FRN: la memoria. Sin perjuicio de ahondar más tarde en su tratamiento, la plástica del recuerdo impregna, constitutivamente, la mayoría de los poemas, en unos marcos referenciales (estéticos, métricos y simbólicos) muy homogéneos: la infancia y la juventud se recuperan casi siempre en términos áureos o dorados², esplendentes, datados en agosto y junio³, y localizados en la costa mediterránea próxima a la localidad de Frigiliana, natal del autor y auténtica Itaca de su cosmología⁴. FRN no ha querido negar la importancia de ese memorialismo: “tal vez haya que tener muy en cuenta el papel que desempeña en la escritura (y quizá más en la poesía) no ya la infancia en sí, sino el recuerdo de la infancia, la memoria, en definitiva”⁵.

1. Cf. su entrevista a *La opinión de Málaga*, 11/01/2003, p. 35.

2. “la existencia dorada de otra hora, / fijando para siempre en el recuerdo / la quietud de una tarde junto al río” (“Ribera del Danubio”, *Campo de Pluma*, Ánade, Granada, 1984; recogido luego en *Campo de pluma. Poesía reunida* –en adelante, *CdeP*; Col. Ciudad del Paraíso, Ayuntamiento de Málaga, 1997).

3. Cf. el poema “Presencia del mar” en *La manzana de Tántalo* (LMT). La relación de la felicidad con junio no es exclusiva de FRN. La utilizan Gabriel Miró (“es la felicidad la que tiene su olor, olor de mes de Junio”) y Pablo García Baena, en cuyo libro *Junio* leía el propio Ruiz Noguera que “junio” va más allá de “la referencia cronológica” y “adquiere un carácter simbólico y celebración y de plenitud” (FRN, “Paraíso entre muros (sobre la poesía de Pablo García Baena)”, en VVAA, *Casi un centenario. Homenaje a Pablo García Baena*, Plurabelle, Córdoba, 2004, p. 32).

4. Fernando de Villena, “La Itaca de Francisco Ruiz Noguera”, en *Sur Cultural*, 11/10/1986.

5. F. Ruiz Noguera, en Rafael Vargas, *Entre el sueño y la realidad. Conversaciones con poetas andaluces*, Guadalema, Sevilla, 1994, p. 173.

Los críticos han titubeado al buscar acomodo a esta lírica. Mesa Toré la entendía “acorde con una veta elegíaca andaluza caracterizada por la resignación en el mensaje y la mesura en la expresión” 6; donde sitúa a M^a V. Atencia, Pablo García Baena y, en otra medida, Fernando Ortiz. En esa dirección, Aurora Luque destacó su “contención de estirpe horaciana” 7, en lo que coincide Garrido Moraga 8. Otros autores la entroncan, por su indudable simbolismo, en una larga tradición (no se asimile “larga” a “seguida larga y continuamente”), que F. Fortuny remonta al modernismo español e hispanoamericano, completado con el “gongorino 27 menos vanguardista” 9. Pero estas descripciones de la poética no nos ayudan a situarlo en su contexto, para lo cual deberíamos hacer un breve acercamiento histórico. Si hacemos caso al resumen (nada desinteresado) de Miguel d’Ors 10, tras la entrada de la generación de los novísimos en una fase de silencio, huida al catalán o diversidad estilística, según casos y autores, la tendencia de la poesía española de principios de los ochenta atisbaría la llegada de otros poetas, “menos detonantes”, quienes, con estéticas más formalistas o clásicas, harían de puente hasta llegar a la línea clara o figurativa (García Martín) de la experiencia. Dejando de lado la ausencia de *otras* poéticas –fundamentales– que hubo antes y después de ese paso, omitidas por d’Ors con exquisito cuidado, el análisis nos sirve para situar a FRN en un lugar intermedio y particular en ese proceso que lleva (siendo esquemáticos) de la estética novísima a la experiencial. Sin embargo, mi opinión no coincide con la mayoría de críticos, que sitúan a FRN en el contexto *lateral* de esta última; más bien, sus coordenadas están inmediatas a la primera, con lazos tendidos a la segunda.

De los varios elementos de enlace con el *espíritu* novísimo, el más claro y apuntado es, desde luego, el culturalismo. La tradición occidental es una constante en sus poemas desde sus primeras obras, manteniéndose incólume su importancia, si no acrecentada, en su último poemario hasta la fecha, *El oro de los sueños* (*EOS*), a través de textos como “¿Refutación de Séneca?”, “Catálogo” o “Prometeo”. El que quizá es su primer gran libro, *Simulacro de fuego* (*SF*), está sustentado sobre el mito de la caverna 11, al cual regresa en *El año de los ceros* (*EAC*); y, para Jesús Aguado, el “nihilismo amable” de FRN era, en sus inicios, “fruto de la nostalgia de fundamentos y de sus esfuerzos por volverlos a encontrar. Orfeo, el Minotauro, Ícaro, las Furias o Tántalo, así como Venecia, Ferrara, Viena o Mauthausen, formaban el itinerario de una búsqueda, el hilo de una supuesta trama universal que él deseaba restaurar” 12. La Antigüedad clásica, sobre todo griega, es una de las referencias, pero no la única: desde luego, el Siglo de Oro español es de pareja importancia. Amén de las referencias a Garcilaso o Quevedo en “Los elegidos”, poema que comparten *EAC* y *EOS*, Góngora es omnipresente. José Infante, en la contraportada de *EAC*, escribía que la de Ruiz Noguera es “una obra poética que ha tenido desde el principio un patrón claro y definitivo: Góngora y su verso *A batallas de amor campo de pluma*”. Sobre *SF*, Aurora Luque decía que “todos los textos están impregnados de una actitud, de un sentir barroco –llamémosle así–, que convierte la cita de Góngora que inaugura el libro (...) en

6. J. A. Mesa Toré, “La hora irrepensible”, *Diario 16*, 22/06/1990, p. 30.

7. A. Luque, “Sigilosa estrategia de palabras”, *Turía*, n^o 27, marzo de 1994, p. 252.

8. A. Garrido Moraga, “Conocimiento y comunicación en dos libros de Francisco Ruiz Noguera”, en *Teoría y práctica de la crítica literaria*, Universidad de Málaga, 1990, pp. 239-244; v. también “La poética del rigor”, *Litoral*, “La boca en el agua”, n^o 16, 2003, p. 5.

9. F. Fortuny, “Una edición cuidada de Góngora, el soberbio...”, en “Cuadernos de *Máquina y poesía*”, n^o 38; Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 2003, p. 5.

10. Miguel d’Ors, *La aventura del orden*, Renacimiento, Sevilla, 1998 p. 57.

11. Ramón Bascuñana, reseña de *Simulacro de fuego* en *Epireuma*, n^o 3, primavera 1998, p. 52.

12. J. Aguado, “El nihilismo amable de Francisco Ruiz Noguera”, en *Litoral*, “El agua en la boca”, n^o 16, 2003, p. 8.

algo más que un lema o un mero homenaje. Miguel García-Posada, en una crítica a *Un aviador prevé su muerte* de Justo Navarro (...) señalaba el advenimiento de un cierto neogongorismo que parecía ahondar en tres direcciones: la exploración formal, el análisis de la realidad devuelta a su 'status' objetivo y la exclusión del yo conturbado. Pues bien, Francisco Ruiz Noguera indagaba estos senderos ya desde sus primeros poemarios" 13 . Siendo todas estas observaciones correctas, quizá la clave principal puede haberla dado el propio autor, quien en una entrevista decía: "en todas mis obras aparece el verso de Luis de Góngora: 'a batallas de amor, campo de pluma'. Es un signo de admiración hacia la escritura como lugar donde pueden resolverse todo tipo de problemas"14. Volveremos a ello cuando hagamos el análisis mitocrítico de su obra. Las referencias clásicas impregnan, como es visible, toda una obra, pero el culturalismo no queda ahí: *Arte de restaurares* es un ejercicio continuo de intertextualidad, que intenta canonizar o convertir en clásicos –personales, pero clásicos–, varios textos de otros tantos poetas contemporáneos.

La diferencia entre la poesía de FRN y el "imaginario cultural de los novísimos", en expresión de Antonio García Berrio, es, como éste viera y adelantase José Ángel Cilleruelo, que la referencia culta se *interioriza* dentro del poeta para hacerse vida 15, algo que perduró en el *debe* de los novísimos hasta que Leopoldo María Panero en un primer momento y Martínez Sarrión después, lograran recuperar aquel primer instinto tras haberlo abandonado. Sin embargo, lo que llaman Berrio y Cilleruelo "distancia" respecto de los modelos novísimos (viendo el lado oscuro del brillo de la ciudad mítica, reinventando el perfil eterno y simbólico de lo cantado, quedándose con los pliegues tenebrosos de asuntos en principio positivos 16, buscando la luz en la sombra 17, prefiriendo –una constante en FRN, volveremos a ella– el *envés* de las cosas), creo que se debe más bien al natural desengañado que domina, templadamente, el carácter del autor. Aunque éste desestimó ser incluido en el venecianismo, está claro que el fenómeno novísimo es *mucho más* que el tradicional escapismo italiano con el que –interesadamente– se le ha querido identificar, con metonímica maldad. Así, cuando se dice que a FRN "se le ha adscrito en ocasiones al culturalismo veneciano, pero su lírica va por el camino de la búsqueda interior o la influencia de los paisajes vividos" 18, ese *peroes* equívoco, pues también los novísimos practicaron, amén del venecianismo, otros culturalismos no escapistas (Álvarez), vetas de existencialismo (Panero, Sarrión), y recuperación de paisajes, tanto interiores como exteriores (Carnero, Gimferrer; más tarde, Colinas). En la estética novísima hay un complejo y profundo contenido social que, en otro lugar y momento, quizá nos atrevamos a sistematizar como es debido. Y dentro de una estética novísima, entendida en sentido amplio, la poesía de FRN encaja como ninguna otra, ya que tiene elementos culturalistas y mitográficos que escapan de la poética de la experiencia y de los hiperrealismos, y posee otros motivos realistas o concretos que desbordan la poesía más intelectual (Gamoneda, Casado, Robayna, García Valdés, Micó, Gaspar, César A. Molina) que, silenciada o resistente en los márgenes, ha permanecido junto a aquella corriente, que no era más principal, aunque sí más visible. E incluso si intentamos lo imposible (acercarnos a un común denominador de la estética novísima), FRN encuentra acomodo en él: dentro de sus

13. A. Luque, "Sigilosa estrategia de palabras", en *Turía*, nº 27, marzo 1994, pp. 256-7.

14. FRN a *El País*, 17/07/2002, secc. *Andalucía*, p. 7.

15. J. Á. Cilleruelo, "Huir de Venecia I", *Diario de avisos* de Tenerife, 5/11/ 1987; Antonio García Berrio, "Poética y cultura de la nostalgia meditativa: Francisco Ruiz Noguera", en F. Ruiz Noguera, *CdeP*, p. 17. *Vide* también García Berrio, "El imaginario cultural en la estética de los novísimos", *Ínsula*, nº 508, 1989.

16. "Cada hoja, igual que cada poro, / oculta un pasadizo / para buscar la vida entre lo negro / y saciar la codicia de las manos"; "Fondo" (cf. también "Mediodía / 3"), en *El oro los sueños* (2003).

17. Cf. José Infante, "F. Ruiz Noguera: la luz oculta", en el Cultural de *Sur*, 14/07/1990, p. II.

18. Francisco Morales Lomas, "Estudio introductorio", a VVAA, *Poesía andaluza en libertad*, Corona del Sur, Málaga, 2001, p. 55.

amúltiples e incluso contradictorias direcciones 19, la poesía novísima es una larguísima reflexión crítica sobre el lenguaje y la poesía, y esta indagación intelectual es omnipresente en FRN, para quien su mester es una vía de conocimiento. Víctor García de la Concha destacaba que la cita que abría 20, y el verso “una aguja de plata / dividiendo el espacio en la bahía”, tiene mucho que ver con “La idea de orden en Key West”, del autor de *Harmonium*. Sólo FRN tendrá la clave última de la influencia de Stevens en su poética, pero su simple aparición le une con los novísimos a través de Gimferrer, quien llevara a cabo una de las primeras recepciones del poeta norteamericano, y además se acomoda *naturalmente* con su propia poética: ambos registran en la naturaleza el paso del tiempo a través de exposiciones formales tan brillantes como contenidas, que persiguen el sublime estético 21. La preocupación por el lenguaje es capital en ambos, llegando hasta el cultivo (prudencial) de los dobles sentidos: véase la polisemia de *Arte de restaurar* (AR), donde *restaurar*; amén de recomponer (según el primer sentido del D.R.A.E.) diversas colecciones incompletas en una “reagrupación retrospectiva de los órdenes descontrolados por los azares editoriales” 22, apelaba también al segundo, “reparar, renovar o volver a poner una cosa en aquel estado o estimación que antes tenía”, ya que el arte de restaurar hace referencia a la reconstrucción *artesanal* de la memoria, esto es: la recuperación hecha con las manos; la derecha, para ser más exactos: “arte de restaurar, memoria de memorias, disciplina moral contra la decadencia y el abandono caduco de unas ruinas pobladas siempre de olvido” 23.

Esta preocupación novísima por el lenguaje recorre todo el trabajo de FRN, algo a lo que no será ajena su profesión de filólogo ejerciente, pero que la supera; más bien habría que ver esa anécdota como consecuencia de una ética personal preexistente y más central: *anterior e interior*. Según Justo Navarro, sus “poemas dicen que un poema es un espacio; el lugar donde las palabras se reúnen para descubrir el sentido de las cosas (...) Leyendo *Simulacro de fuego* he pensado en la intuición certera de Heidegger: hay una rara conexión entre muerte y lenguaje” 24. Además de éste se dan varios de los elementos ambientales o temáticos de aquella generación: recurrencias literarias, crítica a la situación del presente usando lugares lejanos en el tiempo o en el espacio, herencias griega y latina, cultismos (semánticos y léxicos). José Infante, gran conocedor de su obra, habla de “culturalismo bien digerido”; José Ángel Cilleruelo, atento lector y crítico, comentando dos poemas del autor sobre Venecia, le sitúa en las “postrimerías” de dicha generación estética 25; ambos, Infante y Cilleruelo, destacan lo más esencial a mi juicio: que FRN no ha caído en los *excesos* en que algunos de los novísimos cayeron 26. No hay escapismo en su obra, ni desesperación sintáctica a lo Félix de Azúa; no se intenta jamás la provocación o el asombro gratuitos, a pesar de tener (como poeta y filólogo) todos los medios a su alcance para hacerlo. Si me fuerzan, diré que FRN es el novísimo por excelencia, el poeta que ha sabido tomar todo lo bueno de aquella estética (que no era poco), para destilarla, matizarla, encontrar su verdadero sentido y alcanzar una mezcla casi imposible entre la presunta intelectualidad de aquéllos y la presunta humanidad de sus antagonistas sucesores.

19. Cf. A. Méndez Rubio, *Poesía '68. Para una historia imposible: escritura y sociedad 1968-1978*, Biblioteca Nueva, M., 2004, p. 24; César Nicolás, “Novísimos (1966-1988): Notas para una poética”, *Ínsula*, nº 505, 1989, pp. 11-14.

20. V. García de la Concha, “Simulacro de fuego”, *ABC Cultural*, 05/11/1993, p. 8.

21. Cf. Julián Jiménez Heffernan, “Prólogo” a W. Stevens, *Harmonium*, Icaria, Barcelona, 2002, p. 10.

22. A. García Berrio, “Poética y cultura de la nostalgia meditativa: Francisco Ruiz Noguera”, *op. cit.*, p. 44.

23. A. García Berrio, *ibid.*, p. 50.

24. J. Navarro, “Inteligencia y sensorialidad”, en *Litoral*, “El agua en la boca”, nº 16, 2003, p. 3.

25. J. A. Cilleruelo, “Dos Venecias”, *Palabras del 27*, nº 3, mayo 1989, pp. 38-39.

26. También Manuel Jurado: “su culturalismo mesurado, elegante y coherente queda como resonancia fundamental y nunca como espuria ornamentación libresca”; “Complicidades”, *Cuadernos del Sur*; D. Córdoba, 23/01/2003, p. 5.

1. *Mares*

Sigue el mar ante mí

FRN, *La manzana de Tántalo*

Cualquiera que sea el sistema crítico que utilicemos para estudiar esta antología, encontraremos al recuerdo y la memoria como ejes rectores. Si seguimos el método morfológico, al modo de Ignacio Prat, descubrimos que las repeticiones de estructuras vocálicas en los versos finales 27, así como la aparición de la palabra *memoria* (hasta en 20 ocasiones, sin contar el título), u otras de su mismo campo semántico, es más que reveladora; apenas en un doce por ciento de las páginas de la antología *no* existen menciones al tema. Si usamos el método estilístico, como lo hubiera hecho Dámaso Alonso (un método tan útil cuando se usa instrumentalmente como peligroso si es practicado como exclusivo patrón crítico, algo tradicional en la crítica académica de este país, por desgracia para él y sus poetas), veremos que la formulación continua de elementos hipotético-deductivos 28 y la disposición sintáctica de las estrofas, así como la repetida estructura de los poemas de FRN como caja de resonancia, contribuyen a la consideración de los tiempos pasados como forjadores (lógica, sintáctica y semánticamente) del presente del poema. Y si completamos el análisis con el método al que más aprecio tengo, el psicoanálisis junguiano de arquetipos, vemos que las inagotables recurrencias al mar, o a los ríos o veneros escondidos, que bullen en las páginas que siguen aluden, irrenunciablemente, a una concepción pelágica de la memoria, a la existencia resistente de un pasado del que sólo contemplamos la superficie estanca sin obviar que, en lo que *no vemos*, pero cuyo reflejo nos llega, se esconde parcial e inconscientemente buena parte de lo que somos. La relación de este símbolo con la memoria es evidente; no citaremos a Jung, sino a alguien que lo leyó y lo plagió sin reconocimiento, W.B. Yeats: “nuestras pequeñas memorias no son sino parte de alguna gran memoria que va renovando los pensamientos del mundo y de los hombres una edad tras otra, y que nuestros pensamientos no son, según creemos, el piélago, sino un poquito de espuma en la superficie del piélago” 29. FRN utiliza el agua para establecer una corriente de identidad entre lo que ignora de sí y lo que no entiende de los demás. Es una constante en su obra, que supera lo marítimo: en “Río secreto” (*LLG*), se lee: “siempre el río, profundo, / reclama su presencia de serpiente velada / en el trasiego negro de las horas”); en “El lago oculto” (*SA*): “debajo de este espacio (...) corre un río de formas. / (...) El silencio profundo de su ruido / es como la lisura / inquietante de un lago / que aguarda agazapado bajo el hielo”. Ruiz Noguera veía en el verso de García Baena “¿por qué acueducto escondido / te llega el agua” un eco machadiano de las *Soledades y Galerías*³⁰ que, quizá, también está presente en él 31.

27. Aquí es donde mejor se aprecia, a mi juicio, la influencia gongorina en FRN: varios de ellos pueden contarse entre los mejores endecasílabos de los últimos decenios: “la levedad de un sueño deseado”: aeea/euue/oeao; “en la tarde que da sus estertores”: eaeea/ueoe; y compárese “en la sombra de un buque sobre el puerto”: eao/aeuu/ueo/ee/ueo, con el alejandrino “el recuerdo del mar circundó nuestro mundo”: ee/ueo/eai/uo/ueo/uo. La condición climática del sonido de todos estos versos implica una construcción deductiva: un tono (sonoro y lógico) *al que llegar*.

28. Antonio Enrique, “*La manzana de Tántalo*, de Francisco Ruiz Noguera”, *Sur Cultural*, 29/11/1986.

29. Yeats, “La filosofía en la poesía de Shelley” (1900), *Obras escogidas*, Aguilar, M., 1962, p. 1118.

30. FRN, “Paraíso entre muros (sobre la poesía de Pablo García Baena)”, *op. cit.*, p. 23.

31. Está por hacer un *Psicoanálisis del agua*, según el modelo del *Psicoanálisis del fuego* de Bachelard, pero sin sus excesos, que sería determinante para una crítica profunda de la poesía moderna y contemporánea en lengua española; como mero ejemplo, podrían analizarse conjuntamente “El lago oculto” de FRN, con “En la orilla” y “Confidencial”, de Eduardo García (*Horizonte o frontera*, Hiperión, 2003); o “Corriente abajo” y “Doble imagen”, de Lorenzo Oliván (*Libro de los elementos*, Visor, 2004).

El mar es, pues, la clave; hasta los críticos no psicoanalistas han percibido el empuje inconsciente del Mediterráneo en la poesía de FRN; por ejemplo, el siempre sagaz Cilleruelo: “del mar (...) ha de emerger, sin embargo, lo que nos libere de la maldición –advírtase aquí la reconstrucción contrastada en futuro–, *una puerta de luz* que colme los anhelos, ese sosiego al tiempo agónico y placentero de animal herido por la vida”³². Sólo le hubiera faltado añadir a Cilleruelo, o al Antonio Enrique que también estudiara en *LMT* la doble estructura terrestre y marítima, decir que la tierra es la visión más positivo-descriptiva de la infancia del poeta en Frigiliana y el mar el símbolo de todo cuanto entonces le ocurrió que, *por negativo*, explica sus circunstancias vitales actuales, para llegar a un análisis junguiano del tema. El inconsciente, lo dijo Lacan, está estructurado como un lenguaje, pero el lenguaje, lo dijo Foucault, está tejido, desde la Modernidad, por el espacio³³; y mar y desierto son los espacios por excelencia, los lugares donde no hay *más* que el espacio mismo. Como presentimientos inversos, las referencias al mar en toda la lírica de FRN son estructuras de consecuencia: en “Mar de agosto” (*EOS*), un poema de madurez, se pregunta en voz alta si el contemplado es “el mar aquél, / el del azul brillante / el tiempo de los juegos?” o, más bien, y siguiendo el símil de la muerte utilizado por Gil de Biedma, “un mero pretexto / que viene a recordarnos / que aquí también la zarpa / *del único argumento de la obra*”. Esta estructura de consecuencia implica un método hipotético inductivo que contrasta, dialógicamente, con el deductivo que suele utilizar para construir sus poemas. Los poemas de FRN suelen describir una situación visual sobre la que, en los últimos versos, *proyecta* la memoria; sin embargo, el contenido simbólico de los poemas está intentando, de un modo inconsciente, recuperarla ya desde el primer verso³⁴. El vate está intentando explicar/se las razones de su pesadumbre actual, y se sorprende ante el hallazgo de una infancia luminosa, que, *en teoría*, no debiera haberla producido; de ahí que su perplejidad le mueva a insistir –una y otra vez, libro tras libro, con la misma cita inicial– en la memoria, que para él es un medio, y no un fin. De un modo casi explícito, puede verse en el poema “Puzzle”, incluido en la antología, que es casi una poética de toda su obra; de un modo oblicuo, en la concepción de ésta como un “campo de pluma”, en su gongorino sentido anfibológico, donde solventar a una vez la pena del amor y el amor a la pena. El contenidismo emotivo que a veces se le ha achacado³⁵. y su ya señalado clasicismo formal son sólo medios psicológicos y técnicos, respectivamente, mediante los que –con mucha sabiduría–, evita que sus poemas caigan en un desesperado confesionalismo vital y sentimental, de ahí su atractivo: es una poesía volcánica, que se petrifica nada más salir a la superficie, como las rocas negras de Islandia. La lucha –a muerte– de la poesía de FRN no es, como suele señalarse, entre el pasado y el presente, sino entre el pasado recordado y el real, incidiendo justo en esos dobleces o pliegues que la memoria, deliberadamente, olvida para permitir el crecimiento al individuo, y que el sujeto ya crecido quiere

32. J. Á. Cilleruelo, “Hasta abrazar el mar, II”; *Diario de avisos*, 19/11/1987; v. Matilde Moreno Escobar, “El mar y el recuerdo en *Campo de pluma*, de Francisco Ruiz Noguera”, *Hora de Poesía*, n° 44, marzo 1986, pp. 44-46.

33. M. Foucault, “El poder del espacio”, *Obras esenciales, I. Entre filosofía y literatura*, Trotta, B., 1999, p. 267.

34. “Es la impresionante paradoja inherente a todas las estructuras arquetípicas: son al mismo tiempo *universales* en sus formas fundamentales y *únicas* en sus manifestaciones individuales”; A. Stevens, *Jung*, Debate, M., 1994, p. 67.

35. Es casi célebre la frase de Mesa Toré sobre FRN (“a veces quisiéramos un poeta menos perfecto y más arriesgado a retratar sus recuerdos o dominios particulares”), y debiera serlo la respuesta de éste: “no creo que la mía sea una poesía desapasionada (...); lo que sí creo es que trato de huir de un excesivo dramatismo y (...) ese propósito corresponde a una forma de concebir la escritura; aparte de que creo que también una pasión en la ‘frialidad’, hay una emoción que puede ser más fuerte que la declaración descarnada” (FRN en Rafael Vargas, *op. Cit.* p. 171). Kafka lo vio claro: hace falta infinita más energía para levantar una muralla en la frontera que para traspasarla (*De la construcción de la muralla china*).

recuperar, sacar a la luz 36, para llegar al grado máximo de autoconocimiento, para lograr la catarsis. Al respecto me parece especialmente rico el notable poema “La tormenta” (*EOS*); representa una escena donde el poeta ve, desde su presunto equilibrio, cómo se aproxima una tormenta, fácilmente asociable con el pasado, cuya oscuridad, en una soberbia imagen, es “un lienzo de Pollock / que avanza hacia nosotros”. El poema expone las dos opciones: buscar refugio en la “cueva”, o dejarse azotar por la misma, diluyéndose la sangre “en el barro pastoso de los días”; esto es: *limpiarse*. La opción queda irresuelta y ese suspense, esa tensión, es el auténtico campo de pluma sobre el que se libra la batalla de la escritura de FRN. Este análisis es arriesgado, no lo niego, pero el riesgo merece la pena porque, usado junto a los otros sistemas críticos, el método psicoanalítico no los contradice, sino que los completa y, además, les otorga *sentido*. El estructuralismo o la estilística determinan el *qué* del poema, pero jamás se arriesgarían a un *por qué*.

2. Modos. Evolución de la poética de FRN

Antes de aclarar los medios formales que elige para canalizarla, queda claro que para FRN la memoria destila la experiencia y modela el contenido exacto del conocimiento alcanzado, lo que tiene importantes consecuencias sobre la escritura: “la creencia griega según la cual la memoria es la madre de las Musas expresa una noción fundamental acerca de la naturaleza de las artes y del pensamiento” (G. Steiner, *Presencias reales*, 1983). Ello es aún más relevante cuando el tema de la obra es la recuperación de una etapa tan capital para una persona como la infancia y primera juventud, caso del pensamiento poético de FRN³⁷, y evidente en varios textos:

Mas no todo se pierde con la ausencia. / En cada habitación, en cada objeto, / debajo de la mesa, en esas flores / replica la memoria / que se niega a firmar la retirada / y pregona la gloria de otra hora. / Qué difícil borrar todo vestigio: / prendida a las paredes, / siempre queda una estela de recuerdo. (“Laberinto”, *AB*)

El conjunto de recuerdos se convierte en un archipiélago fragmentario que se intenta unir con el mapa del poema; en algún lugar, y con aguda imagen, se habla de “mar de los retazos” (“Para tiempos de ruina”, *SF*), que sin embargo, deben federarse de algún modo para lograr lo que Eliot llamaba la “restauración del sentido” en sus *Cuatro cuartetos*. Aurora Luque así lo ha visto en *SF*: “el poeta prefiere ‘la melaza oscura del recuerdo’ antes que ‘el agua de la vida’, pero la muerte acaba por imponer su ‘silencio erizado de sirenas’; nótese la descripción tan sensorial de la memoria, bien como canción o bien como ingrediente dulce y viscoso de la vida” 38.

36. Su visión primera era positiva: “y a pesar de la huida, / no duda la esperanza que hallaremos / una puerta de luz / entre los laberintos de niebla” (*LMT*, XIV); en su último libro, la conclusión es que “la puerta solitaria” que tenemos en el centro, en lo oscuro, “sólo gira hacia ti: / tira hacia dentro” (“Lo oscuro”, *EOS*), en un claro pesimismo antropológico. No obstante, el nihilismo total sería otra cosa; FRN, al menos, sigue abriéndola para saber a dónde da.

37. Cf. Aurora Luque: “En sus últimos libros (...) la memoria funciona como potencia, como vector que rige la dirección de las palabras” (“El baúl de Polimnia”, en *Litoral*, “El agua en la boca”, n° 16, 2003, p. 6). Frente a la memoria, “como contrapunto y contrapeso”, ve Luque colocado al *deseo*, en una dialéctica o tensión donde se sitúa la obra de otro heredero de los novísimos, Jenaro Talens.

38. A. Luque, “Sigilosa estrategia de palabras”, en *Turia*, n° 27, marzo 1994, p. 257.

Respecto al modo o canal vertebrador de la experiencia a través del recuerdo, la estructura de la “mente poética” de Ruiz Noguera se explicita en el poema “El año de los ceros”, que da título al libro que lo contiene. En el guarismo en cuestión, el año 2000, cada cero representa una “esfera de conocimiento”:

El primero contiene la memoria: / alza su periscopio y otea el espejismo / de un desierto con vida que guarda los recuerdos. // El segundo se abre con cada amanecer / y se llena del paso de los días: / colecciona sonidos y miradas (...) // El tercero es la niebla en la que se dibuja / –como en una pantalla conocida– / lo que es repetición de círculos pasados.

Es decir: el primero sería el núcleo donde se almacenan los recuerdos más antiguos; el segundo, el depósito, en continua renovación, de las experiencias diarias, y el tercero, una especie de *imagen superpuesta* que se interpone, como el velo de Maya de los *Vedantas*, entre la mente cargada de memoria y la realidad 39. Aurora Luque comenzaba la citada reseña de *Simulacro de fuego* con estas inteligentes palabras: “con el término *simulacro* el poeta latino Lucrecio designaba a la finísima película que, desprendida por los objetos, penetraba por los órganos de los sentidos hasta el alma provocando en ellos una representación de tales objetos”. La utilización por nuestro poeta es muy similar, y la forma concreta de esa superposición visual es asociada, según el verso “como una pantalla conocida” al cine (véase la mención a las “tardes lejanas de Cifesa” en “Pantalla negra”, *SP*) o la televisión (“Zoom”, *EAC*). Para Justo Navarro, en la obra de FRN, “el poema es una pantalla sobre la que se representa el paso del tiempo” 40. Si en la poesía de García Baena la referencia era el cine en sí mismo, la historia proyectada, el brillo engañoso de *Hollywoodland*, en FRN la fascinación por el oropel del cine ha sido sustituida por la minuciosa observación y recreación de sus medios formales y estructurales, lo que le une, *también*, con los novísimos 41 .

La *imágenes*, por tanto, el concepto llave de *Memoria*: “y aún vive en el recuerdo / la imagen de las tardes al salir de la escuela” (“Las tardes”, *LMT*); “la misma imagen rota del pasado” (“Los ángeles terribles”, *LMT*), “la imagen de aquel mar perdido para siempre” (“Presencia del mar”, *LMT*); la imagen da incluso un título completo a un libro (*La luz grabada*), ya que la imagen es “luz grabada de un tiempo en agonía” (“Instrucciones para posar”, *LLG*). De la construcción expuesta y de la reiteración de la metáfora platónica de la caverna, tan apropiada para sintetizar los excesos de la sociedad del espectáculo 42, se deduce que lo contemplado en los poemas de FRN no es, a diferencia de los de Pedro Salinas, el mar mismo, sino la *imagen* del mar; la palabra ya no se corresponde con la cosa, quebrando la tradición neosimbolista 43, que reaparecerá en los últimos libros. El sentido ha girado y, al contrario de lo que sucede en las fotografías, no ha perdido color y devenido sepia,

39. V. “El extranjero” (*LLG*): “que una mirada extraña / redescubra su ser puro y desnudo, / desprovisto del lastre de los días, / sin la pátina falsa del recuerdo”; o “La rueda” (*EOS*): “los ojos del que mira, / quitando el velo falso / que teje la costumbre”. Sobre el *Maya*, cf. A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* (1819), I, 1.

40. J. Navarro, “Inteligencia y sensorialidad”, *op cit.*, p. 4. Víctor García de la Concha veía *Simulacro de fuego* como un “buen cortometraje” donde los poemas están montados “como pequeñas secuencias filmicas que impresionan, sólo un instante fugaz, nuestra retina” (*ABC Cultural*, 5/11/1993).

41. J.M. Castellet, “Prólogo”, *Nueve novísimos poetas españoles* (1970), Península, B., 2001, p. 29.

42. Cf. Víctor Gómez Pin, *Los ojos del murciélago: vidas en la caverna global* (Seix Barral, 2000); J. Saramago, *La caverna* (Alfaguara, 2000); V. Bozal, *Las realidades en que vivimos* (Paidós, 1999).

43. Proceso que encuentra el cenit en el poema “Conjetura” del siguiente libro, *Simulacro de fuego*. “(...) voz desnuda / (...) que ha perdido su norte / en el orden marcado del discurso. (...) Y *ribera* no es ya sólo ribera, / sino campo y corriente, / y transparencia, o sucios aluviones (...)”.

sino que ha ganado tinte dorado, que ya no se decolora: el mar, tal cual, sigue ya eternamente presente (“aquí, sobre el cartón, todo es presente”, escribe en “Foto escolar”, *LMT*), e inacabado: “sigue el mar ante mí, / igual que la manzana se me ofrece”. De la imagen del mar se pasa en *LLG* a la de la luz, como es obvio desde el título, aunque esta preocupación estaba ya en “Presencia del agua”, del poemario anterior, donde llega a hacerse un juego gongorino de resonancias vocálicas entre “luz” y “*dzzura*”. Ahora, la memoria no se centra sobre el “cartón” antes citado, sino sobre la “luz prendida en los lienzos y cartones” que perdura de “la claridad antigua” (“Alcandora”). En este cambio de percepción, que seguramente marca la transición de una época a otra de la poesía de FRN, el poeta ya no ve la naturaleza (que se ha vuelto “espejo ciego”), sino los recuerdos amargos. En “El mirador oculto”, el antiguo río (quizá el de “Ribera del Danubio, de *CdeP*” “ya es otro”, al ser observado. La mirada no busca “con avidez” las adelfas a que se refiere el poema, sino la “memoria viva” que duerme en ellas. Comienza a gestarse la cosmovisión de *pantalla* que es característica de la poesía de FRN: el espejo ciego (o negro, cf. *SF*) no deforma, al modo del esperpento valleinclanesco, la realidad, sino que hace aparecer otra (la del recuerdo) sobre ella, que a su vez es “sombra” de la realidad primera, donde aconteció la experiencia vital: el velo de Maya. Lo mismo pasa en “Restos de la memoria” (*LLG*), donde por más que la naturaleza se empeña en cubrir “cada palmo de tierra con zarzales / y el paño de las hojas / su verdor interponga a nuestros ojos”, lo único que se ve es la “memoria siempre viva”.

La iluminación se empequeñece hasta el vislumbre en *Simulacro de fuego* (1987-88), sorprendente dentro de su trayectoria. Rozando la poesía concreta, *SF* hace alusión al relámpago, a la chispa centelleante, a todo lo que ilumina un instante sin llegar a ser fuego y alumbrando la realidad vibrante de las cosas. La luz ha perdido ya su halo, es incapaz de elevar la experiencia: “esta luz amarilla / (por más que se persiga) / no muestra los reductos / de un mundo entresoñado, / ni ilumina salones”, deviniendo “simplemente: / es la luz de la lámpara / que perfila una mesa, y unas sillas”. Esto es: ha perdido para el poeta su capacidad simbólica, su potencial para llenar de luminosidad (de sentido) los rincones de la existencia, y ha sido “aniquilada por la sombra” (“Simulacro de fuego”). Frente a eso, apenas el chispazo, la llama en la hendidura, el fuego fatuo que alumbrando, durante milésimas de segundo, el doblez de las cosas. Queda sólo la mirada: casi todos los poemas son capturas fotográficas, cortometrajes donde asistimos a la mirada pura que contempla la realidad en torno: “contiene, al mediodía, la terraza / todos los ingredientes de la vida”; “una aguja de plata / cruza la luz violeta / del cielo”; “el paso de unos jóvenes / que, envueltos en la gracia de sus juegos, / ignoran mi presencia”; “la sordidez extiende / su capa en las butacas”, y así infinidad de ejemplos, en que el desencanto, la perplejidad existencial, está expuesta fríamente, sin dramatismo, como un documental. El poeta mira en torno y no ve nada especial salvo, de forma ocasional, la muerte que esconden las cosas: “Mediodía” (*SF*) da la vuelta al chirriante tema de Jorge Guillén, poniendo en su sitio el desatino del mediodía como perfección: la luz vertical no eclipsa “el viso de la muerte / en el aroma dulce / de unas mondas de fruta sobre el plato”⁴⁴. También la muerte es perceptible en la recuperación del *ubi sunt* (“Las nieves de antaño”) y está en las entretelas de las tres excelentes versiones de “Bahía”, donde la mención al tema del mundo como libro aumenta la inquietud: ni siquiera en el poema, en la invención, la salvación es posible. Estamos ante un nihilismo terco, brutal, una atracción inevitable a buscar la “nieve negra”, el reverso abismal de las cosas⁴⁵ y la tentación de la sombra⁴⁶, que la labrada técnica

44. El tema será recuperado en “Mediodía / 3” (*EOS*): “y ¿qué si, de repente, / -en medio de lo pleno-, / cosquillea tu piel / la atracción del vacío?”

45. “Sólo yo / (...) puedo ver el revés / (...) que acecha a cada cosa” (“Envés”, *SF*).

46. No es momento de tender lazos con el concepto junguiano de *sombra*, pero es cardinal esta idea en FRN: Ramón Bascuñana unía a los versos de *SF* (“buscando con la luz de la palabra / -hasta horadar la nada- / cada luz, cada sombra del camino”), el de Cernuda: “la luz es un pretexto para la sombra”.

de FRN disfraz de escepticismo distanciado. Un nihilismo amable, en la perfecta definición de Jesús Aguado. La lectura conjunta de “Palacio del cinematógrafo”, de Pablo García Baena, y “Pantalla negra”, de FRN, no sólo sería un curioso ejercicio de lectura de la evolución estética de la poesía española sino, sobre todo, del *ennegrecimiento* de la cosmovisión y el pesar antropológico de las últimas generaciones del XX frente las primeras.

En los últimos libros (ya que *ARes* en puridad una recolección), los topos de su poesía se han asumido y conforman la continua latencia de los versos, sin necesidad de explicitarse. Entre *EACy EOS* hay parecidos y diferencias, pero sin salirse del tono homogéneo global. *EOS* tentó la recuperación sublimadora de esa difusa y exigente línea que lleva de Góngora a Guillén (rozada por *cierto* Gil de Biedma), caracterizada por dos elementos fundamentales: en primer lugar, el rigor técnico, la construcción del poema como un artificio deliberado de inteligencia; en segundo, la aparición de la contraposición entre el esplendor y la ceniza, el cenit y el ocaso o, si prefiere, el cántico y el clamor. Creo que esto último es suficientemente claro en “Mediodía / 3” y “El estanque, donde las primeras estrofas recogen la luz y las últimas la sombra del vacío; contraposición que se mantiene en no pocos poemas: descripción de la realidad ordenada y de la belleza en los primeros versos, por lo común a través de la observación de la naturaleza, que se trunca después por la asechancia de la “fuerza rizada del desorden”⁴⁷ o la oscuridad. Por eso creo que la mención de Heráclito en “El ángel caído” no responde a la mera recurrencia, sino que conforma una auténtica poética de la contradicción (algo que señaló Eduardo García en una presentación del libro), de la asunción de fuerzas opuestas; la visión occidental de la verdad taoísta contenida en el ying y el yang. Desde la luz se ve la oscuridad, y viceversa; cualquier intento de negar una de las dimensiones conduce al vacío y al error de conocimiento.

Frente a la interiorización de *EOS*, *El año de los ceros* es una lección de mirar. Surgida entre las nieblas del milenarismo, compendia una globalidad de formas de contemplar no ya el mundo del entorno, sino la perspectiva, la colocación –para entendernos– de la cámara poética del autor. Si consideramos un poema como “Mediodía / 2”, encontramos ahí el modo plenamente subjetivo, tradicional, con que se aborda la creación de *EOS*; frente a esa homogeneidad, *EAC* enfrenta una multiplicidad de posibilidades compositivas: la subjetiva, la dialogada (“La rosa”), la objetiva (“Zoom”), la intertextual, etcétera. En concreto, “La rosa” es una visión complementaria a la gongorina (O. Paz): la mallarmeana, donde FRN vuelve a retomar sus ascendentes neosimbolistas. Para Mallarmé (o Juan Ramón Jiménez: “que mi palabra sea / la cosa misma, / creada por mi alma nuevamente”) la rosa estaba contenida en la palabra *rose* y era ahí donde había que buscar, y no en la flor cortada de las floristerías. De ahí que el autor se recuerde a sí mismo: “no me ofrezca la rosa en el poema, / dame algo más que una: / dame todas las rosas / que viven encerradas en la palabra *rosa*”, en una exploración lingüística que se extiende al poema “Palabras”. La sección del libro titulada “Cuenta de resultados” aborda problemáticas cotidianas con un lenguaje convenientemente ajustado al tema, de corte más realista y claro, en las antípodas del tono sereno y cultivado, más gongorino, de *EOS*. Lejos de demostrar incoherencia, esta versatilidad formal, ya mostrada en libros anteriores en piezas como “Lunes” de *LLG* (casi de la poesía de la experiencia), muestra el respeto del autor a otro registro barroco, el decoro lopesco-quevediano, y con ello su dominio técnico. Las conexiones entre *EACy*

47. Me parece ver aquí un uso deliberado de la onomatopeya, similar al de los versos finales del romance “Amarrado al duro banco” (“al forzado de su fuerza”, creo recordar) de Góngora: en ambos casos la predominancia fricativa intensifica la semántica de dureza y el choque frontal con el mundo en contraposición al orden interno.

EOS no son escasas, siendo perfectamente calificables a partir del curioso juego con el poema “Los elegidos”, que está en los dos libros, pero *adaptado* a la poética de cada uno, lo que implica que por un lado, cada libro tiene su propia personalidad; por otro, que los dos pueden reconducir sus líneas generales a la Poética general de Ruiz Noguera, que no es otra que la poética de la memoria, la restitución constructiva del pasado, en un ejercicio inacabable: “se trata en gran medida de atrapar, de revivir otra vez por la palabra lo que ya no puede, simplemente, vivirse. Revivirlo para el gozo, la reflexión, la rebelión, e incluso la autoflagelación; y siempre con el cerco impuesto por la nostalgia, la mirada o la utopía” FRN,⁴⁸. Reviviscencias al servicio de una escritura continua del yo en movimiento. Si J.R.J. o Gamoneda han llevado al extremo la reescritura de la obra, FRN sigue inmerso en el proyecto de *reescribirse*, volver una y otra vez sobre el sí mismo, en aras de aclarar *qué* FRN se esconde tras su nombre; un esfuerzo que “va dibujando el trazo de una vida / titulada Francisco Ruiz Noguera”.

48. FRN, “De poética”, *Diario de Málaga*, suplemento nº 100, 30/04/1995.