

**Tierra y paisaje:
la mirada humana**

JESÚS RÍOS VICENTE
Universidad de A Coruña

«Mil gracias derramando
pasó por estos sotos con presura
y yéndolos mirando,
con sola su figura
vestidos los dejó de hermosura»¹.*

Comienzo esta reflexión con un texto de San Juan de la Cruz, en su *Cántico Espiritual*^{*}, estrofa y texto que manifiestan ya, de entrada, mi posición respecto a la conjugación de los términos que conforman el título, Tierra y Paisaje: la mirada humana; porque los «sotos» son la tierra, y el paisaje la «hermosura» con que el amado les dotó, y cuya «gracia» encanta y enamora. Me detendré un momento en dicha conjugación, pasando luego, en una segunda parte, a modalizar la Filosofía como poesía, en dos poetas que bien pudieran pertenecer uno «al Sol naciente», San Juan de la Cruz; otro, «al Sol poniente», Manoel-Antonio.

Y éste sería el «presente indicativo» de la supuesta conjugación: lo que está ahí es la tierra, con sus constantes mecánicas y necesarias, rugiente o frágil, poderosa o doliente, expuesta siempre. La tierra se brinda como objeto de mirada. Y todas sus formas, como a través de las ventanillas de un tren, pasan ante nosotros. La tierra está en perpetua pasarela: erguida a veces, ondulante otras, cariñosa o esquiva. Importa, entonces, respetar el tiempo de «exposición» y adecuar nuestra velocidad: los trenes rápidos, en su loca cabalgada, pierden la tierra e impiden formar paisaje.

¹ SAN JUAN DE LA CRUZ, *Cántico espiritual*; Dámaso Alonso, *La poesía de S. Juan de la Cruz*. Aguilar: Madrid, 1946, pág. 280.

El paisaje es lo humano, con raíces telúricas, pero producto de lo libre, enmarcado e impronta de una elección. La mirada humana humaniza a la tierra, creando el paisaje, al que temporaliza, desubicándolo. Tierra y paisaje pasan, entonces, a ser memoria humana.

1. LA TIERRA

El «soporte» del paisaje es siempre un «territorio» (la palabra tendrá que recibir matizaciones al poder ser manipulada), territorio que nos «aparece», inmediatamente, como inamovible, pero que es eternamente móvil y cambiante, aspecto que va a contribuir tanto a la «relativización» de la idea de paisaje, como de su utilización política. Esta «realidad material», regida por leyes necesarias, «humanamente» hosca y terca, indomable, pero espontáneamente dinámica y viva, acogedora según leyes y mecanismos, se caracteriza así por su «*espacialidad*». Y en su afán por la «supervivencia», el hombre, la historia del hombre ha sido una constante lucha por humanizar esas leyes necesarias, convirtiéndolas en libres. La «realidad material» fue «frecuentemente» vista como lo «opuesto», el «objeto» (ob jacio \Rightarrow objicio \Rightarrow arrojar delante, dar en cara), el objeto frente al sujeto, la naturaleza frente al hombre. Desde el inicio, la Filosofía trató continuamente de superar esta «oposición», «humanamente insoportable». Los Pitagóricos, con su idea del número como principio constitutivo de las cosas y la armonía como causa y fundamento del Cosmos; los intentos renacentistas de Giordano Bruno y Pico de la Mirándola; la «armonía preestablecida» de Leibniz, en su apelación al Hacedor supremo como garante de que cada ser se comporta conforme a su naturaleza; la dialéctica hegeliana, en que, bajo la aparente condicionalidad de la existencia de las cosas por el que las piensa, éstas son rescatadas a una existencia mejor por la atención y el cuidado amorosos; la teoría de la «similitud» entre opuestos de Gilbert Durand; la Hermenéutica del «diálogo» como método de comprensión, en Gadamer; la consideración del hombre «como un ser encarnado», en Marcel, son todas formas por las que el hombre, mediante el conocimiento, acude al rescate de las cosas, salvándose a sí mismo.

Si he dicho que la característica definitoria de la «realidad material» es la *espacialidad*, el hombre, con su intervención en las cosas, le añade una nueva: la *temporalidad*. Con ella la «realidad material» queda convertida en «*realidad social*», que es tanto como «la tierra adjetivada» \Rightarrow mi tierra \Rightarrow nuestra tierra \Rightarrow tierra metaforizada, expresada en metáforas maternas, de vuelta a la infancia, posesivas, y que tan importantes van a ser para los nacionalismos. Por esta espacialidad y temporalidad, la realidad social queda anclada a un tiempo y a un espacio muy concretos (casi siempre nostálgicos y de infancia), a la *vivencia* y *convivencia* del hombre entre los hombres y del hombre con las cosas.

Con fronteras borrosas, la realidad material queda así *mitologizada*, suplantada por la realidad social. ¿Causas? Todas de tipo afectivo, sentimental, nostálgico (lugar de la *saudade* en la mitologización de la realidad material gallega, con los componentes de ausencia, de añoranza de «paraísos perdidos», seno materno que protege y acaricia). Esta «mitologización» se retroalimenta de «lecturas» y «tradiciones» particulares, de elementos distintivos: algunos materiales (clima), otros sociales (lengua, costumbres). ¿Corre peligro esta mitologización? Sí, en la medida en que el hombre actual es puro objeto de encuesta, átomo entre átomos, urbano y sin raíces, sin identidad individual ni social. La globalización trabaja en este sentido. Ejemplo este «Congreso», en que tratamos de ofrecer a Oriente lo que de distintivo tiene nuestra tierra –en el sentido material, social y espiritual– a través de los «vestigios» y «rastros» del pasado, pero no como elementos excluyentes, inermes o muertos, sino como elementos dinámicos que sean capaces de impulsar este presente en desarrollo.

Hay algunos –en el momento presente con enorme pasión– que advierten que «la naturaleza debe ser dignificada, que debe ser liberada de la idea de paisaje como escenario pasivo para los acontecimientos humanos»: los movimientos ecologistas encaminan sus afanes en este sentido, considerando a la tierra como una realidad necesaria para vivir, pero intangible, distinta del hombre, vetando toda intervención humana. Pero estos afanes, y la enorme presión social que generan, no pasan de ser meramente circunstanciales, destaca en ellos la base egoísta que preside dicha conservación. ¿O es que hay naturaleza sin hombre, naturaleza sin alguien que la mire? Por momentos parece que se trata de recuperar –en este afán por minimizar lo humano, por sumar a la muerte de Dios, también la muerte del hombre– «una naturaleza que puede existir con independencia del hombre y sus valores. Sería la tierra o el paisaje que en sí mismo tendría ya un sentido, una significación antes de que el hombre le proyecte sus propios sentidos». Esta idea de la tierra se quiere identificar con la percepción que de la misma tenían las culturas arcaicas y antiguas: la experiencia de la tierra como algo «sagrado». El viejo Anaximandro nos decía que todas las cosas estaban llenas de dioses: la tierra poseía una significación propia, trascendente, que el hombre intenta percibir y venerar. Pero esto es el mito. Quien dota de sentido, quien puede preguntarse por el sentido del todo y de sí mismo, es el hombre. Y esto es el paisaje, la impronta del hombre.

2. EL PAISAJE

El «paisaje» es resultado del *encuentro* hombre-naturaleza, mediado por la «mirada humana»: «es un constructo mental que nace de la interacción y el encuentro de –como he señalado– un concepto vivo llamado «tierra» con la mirada humana».

En sentido original, la construcción del paisaje es una manifestación más de la necesidad de resolver el eterno conflicto entre *orden* y *desorden* (desorden entendido no como algo natural dado, sino provocado por la falta de conocimiento humano, unido a la necesidad de entendimiento a través de la estructuración y reducción de lo visto). Pero esta reducción necesaria, vista, a la vez, como algo conceptual y vivencial, de comprensión desde la convivencia y acercamiento a los elementos naturales, lo que, a partir de la inmersión necesaria del hombre en un territorio, supera así la relación de aparición, inclusión y ocupación del mismo. En la construcción del paisaje se da siempre un proceso de abstracción que marcará la finura de nuestra comprensión vivencial.

Salvo conceptos degradados e interesados de paisaje, todas las definiciones posibles ponen el énfasis en sus aspectos descriptivos o en el modo de adquisición del mismo: «El paisaje es una percepción simple o estéticamente valorada de una parte del territorio. No es, aunque parezca una paradoja, una realidad física, natural y tangible. Es una realidad subjetiva, o, si se quiere, un sentimiento estético. Sin sujeto observador no hay paisaje, aunque haya territorio. Sin normas o criterios estéticos, tampoco. Naturaleza, sujeto y normas estéticas son elementos constitutivos del concepto de paisaje»². Cuestión aparte es si algo es bello o me parece serlo porque se ajusta a criterios estéticos socialmente implantados, compartidos y asumidos por el observador.

Hay autores que insisten más en los elementos objetivos, su relación armónica o en su necesario «acotamiento»: «Percepción plurisensorial* de un sistema de relaciones ecológicas» (Díaz Pineda); «Es una unidad geográfica limitada, formada por una combinación dinámica de elementos y procesos físicos, biológicos y antrópicos, relacionados entre sí, que dan lugar a un conjunto armónico, que lo caracterizan y diferencian de otros» (Martínez Carretero y Roig). Por tanto, para estos autores el paisaje resulta de la percepción integral y dinámica de los factores físicos (relieve, geformas), biológicos (vegetación, fauna), y de uso (antrópicos) que existen en una situación climáticamente determinada, y que se manifiestan como una unidad funcional definida. Por ello, con caracteres distintivos que le son propios y que permiten su identificación. A pesar de que estas definiciones no abandonan el ámbito objetivo, destaca en ellas la *armonía* que debe presidir la unión o relación de los elementos, subrayando, a la vez, su determinación y aceptación social. Es precisamente esto lo que nos lleva a un concepto monolítico y unívoco de paisaje, presente en consideraciones de tipo *geográfico* (paisaje se identifica con tierra y naturaleza, siendo patrimonio de todos y para todos); de tipo *político* (espacio social comunitario destinado a

² MUÑOZ DE ESCALONA, F.: «Para una contribución a la microeconomía del paisaje», *Contribuciones a la Economía*, Septiembre, 2004.

* El paisaje es fundamentalmente «visual», mas también sonoro, táctil, olfativo. Incluso, memoria e imaginación, en ese necesario y constante alejamiento del espacio y del tiempo en que todo «constructo» se forma.

satisfacer el tiempo libre social); de tipo *económico* (en que el paisaje pasa a ser un elemento más de explotación y mercadería). Son todos conceptos sustitutivos, en muchos casos fuertemente *ideologizados*, para los que cuenta muy poco el goce estético y, desde luego, la libertad y la visión personal. Son objeciones graves, que conviene señalar, que *mitologizan* el paisaje y lo convierten, sin más, en *espectáculo*:

- Sería algo impuesto, que difícilmente suscitaría siempre emociones.
- Se asocia siempre a la satisfacción del tiempo libre, dejando al hombre desconectado en todo su «otro tiempo».
- Lo social comunitario y masificado en muchos casos pervierte lo contemplado y va en contra del libre goce individual, solitario, silencioso, no obligado.
- La contemplación del paisaje necesariamente ha de causar bienestar social, quietud, y no producir desasosiego, desazón por su desarmonía, estados psicológicos sobremanera humanos, consiguientes a nuestro «abrir los ojos».
- Finalmente, en esta interesada necesidad de determinar lo que es y causa el paisaje, llegamos a la idea de «proteger» el paisaje, prohibiendo toda otra manera de «ver» el territorio. Se protege la tierra, el patrimonio cultural.

Si estas objeciones no tienen valor, quedarían anuladas la *potencialidad*, la *fragilidad* y, sobre todo, la *relatividad del paisaje*, que, a cada momento, se conforma en un sentido diverso, de acuerdo a la cambiante mirada humana, al estado psicológico del «espectador». El paisaje es «lo múltiple», como resultado de «miradas». Parecería deseable un «*universal*» del paisaje, pero no es posible. En la relación existente entre la tierra y quien la observa, por medio de una «comunidad» de tipo perceptivo, el individuo, no la sociedad, crea el paisaje, que puede ser socialmente desordenado, inhóspito, no armónico, pero siempre humano. Dice Luis Fernández-Galiano: «El paisaje es, a la vez, inevitable y voluntario. Como producto de las razones hondas del relieve y el clima, su forma es la del suelo y la del agua, y en su ser vegetal alumbra el mineral y el meteoro; pero como cultivo deliberado o azaroso, el paisaje es también construcción arbitraria, territorio modelado por la necesidad y el deseo. En esa tierra húmeda y dócil acampan certidumbres nutricias y nostalgias edénicas, el ciclo estacional de los trabajos y los días o el jardín claustral de todas las infancias, Las formas del paisaje son simultáneamente férreas y dúctiles, y en su geografía botánica y humana cohabitan el destino y el capricho, la fatiga y la esperanza, la costumbre y el hallazgo»³.

Ante tal caracterización, cabe señalar todavía un tema siempre querido a la Filosofía: la separación necesaria, críticamente buscada, entre el sujeto y el objeto, si

³ FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis: *Arquitectura viva*, núm. 53, III-IV, 1997.

queremos que nuestro conocimiento se acerque a la verdad. Porque la excesiva «empatía», al estilo de Schleiermacher, dificulta la idea de comprensión. Este «sentir con...», esta romántica y excesiva afectividad con la tierra perjudica la libertad de los extremos. Sin llegar a una exageración no deseable, parece que la excesiva «*inmersión*» en la tierra dificulta la recreación del paisaje; al menos contribuye a su cristalización histórica: el apego del hombre a lo cotidiano, a lo que tiene «cerca» de los ojos, al terruño, dificulta proyectarse sobre el territorio. Gadamer hablaba, tratando de aclarar el concepto de «situación» hermenéutica, de la posibilidad de ampliar el horizonte, de la apertura de nuevos horizontes. «El que no tiene horizontes, decía, es un hombre que no ve suficiente y, en consecuencia, supervalora lo que le cae más cerca ... El que tiene horizontes puede valorar correctamente el significado de todas las cosas que caen dentro de ellos, según los patrones de cerca y lejos, grande y pequeño»⁴.

La «Generación del 98» con su visión del paisaje castellano en su afán regeneracionista; el llanto constante y amargo de Rosalía sobre los campos y las gentes galaicas; la descripción que Machado hace de los «Campos de Castilla» y sus hombres, confundidos con el paisaje, hosco, pardo y sin brillo; el paisaje español, social y psicológico, de la guerra civil dado por León Felipe, consagran la idea de que sólo puede darse «paisaje» para el hombre no inmerso en esa situación y geografía. Por otro lado, este «Tópico de la tierra», con sus transfiguraciones y sus metáforas, «Tierra sin paisaje», se ha presentado desde entonces como un principio de identidad nacional, unificador y reconciliador, en el que todos podríamos encontrarnos. Y se presenta también en Manoel-Antonio. Pero es un «tópico» ya heredado, no original y, por tanto, enervante, dado a través de la literatura y asumido sin crítica. Si acaso en él se desvincula de las grandes descripciones, para fijarse en las cosas pequeñas, en notas insignificantes que, reunidas, conforman «su» paisaje, «su» tierra como tópico, y vista siempre, por tanto, a través del filtro de su mirada. Y contra lo que, a primera vista, pudiera parecer, no entran en este imaginario poético sólo los elementos naturales agrícolas y aldeanos, sino también la ciudad, con sus luces de neón, las bocinas de sus coches, el tráfico y trasiego urbanos.

Se impone, en conclusión, un *distanciamiento* respecto de la naturaleza o tierra sobre la que formo paisaje. Y siempre ha de haber dicha *separación*, porque, al formar paisaje, se produce una reducción selectiva de los elementos naturales, como reflejo de los psíquicos. Las mismas ideas de *relatividad* y *convencionalidad* del paisaje corroboran este distanciamiento. Aun en las consideraciones más objetivistas del paisaje, es preciso «estar fuera» para poder apreciar paisaje. Los «habitantes» del lugar «no ven», a no ser que se paren a «mirar». Y la *mirada humana* ha de estar libre de todo condicionamiento y atadura, políticos, religiosos, económicos. Hay que conjugar la libertad de mi mirada con la *espontaneidad* de la *mostración* de la naturaleza.

⁴ GADAMER, H-G: *Verdad y Método*. Salamanca: Ed. Sígueme, 1977, pgs. 372-373.

A partir, sin embargo, de la estrecha interrelación entre sujeto y objeto, y de la «aventura» que es el «mirar», el ser humano ha otorgado un amplio espectro de significados y valores simbólicos a la naturaleza, mitificándola. La tierra se convierte en espacio mítico de fecundidad o destrucción, de respeto o veneración, que ha contribuido a formar, sobre todo, identidades colectivas. El espacio es pensado y vivido por los pueblos, y el paisaje es, entonces, una construcción de la imaginación que va conformando, poco a poco, la memoria y biografía de un país en continua evolución. Se hace mítico, por el amor a la tierra y su espectacularidad, por los ideales religiosos y filosóficos, por ser concreción de una ideología que, en muchos casos, el artista alimenta.

Pero esta mitificación, que hace que el paisaje se viva como algo «social», no evita la vivencia «personal» del mismo, en cierto sentido también «mítica», como un itinerario original, cuyos trazos y vestigios habrá delicadamente que descubrir. Será tanto más personal, cuanto más originales sean las marcas que ha ido dejando. No puedo menos de recordar cómo la «primera» vivencia, o la más «intensa», en el hombre y en el artista, provocará luego una «vuelta» al paisaje vivido, que es siempre una *vuelta a la infancia o al amor*. Recordad a Machado en «*Campos de Castilla*»⁵:

«Mi infancia son recuerdos de un patio de Sevilla,
y un huerto claro donde madura el limonero;
mi juventud, veinte años en tierra de Castilla;
mi historia, algunos casos que recordar no quiero».

O en el Poema «Campos de Soria»:

«¡Álamos del amor que ayer tuvisteis
de ruiseñores vuestras ramas llenas;
álamos que seréis mañana liras
del viento perfumado en primavera;
álamos del amor cerca del agua
que corre y pasa y sueña;
álamos de las márgenes del Duero,
conmigo vais, mi corazón os lleva!».

Y esta nostalgia de la vuelta y de lo vivido, se repite en «Recuerdos». O de modo todavía más plástico en el poema 26:

⁵ MACHADO, A.: *Campos de Castilla*. Madrid: Afrodísio Aguado, págs. 5, 47-48, 85-86, 94, 99-100.

«Sentí tu mano en la mía,
 tu mano de compañera,
 tu voz de niña en mi oído
 como una campana nueva,
 como una campana virgen
 de un alba de primavera.
 ¡Eran tu voz y tu mano
 en sueños tan verdaderas!
 Vive, esperanza, ¡quién sabe
 Lo que se traga la tierra!

El recuerdo se aviva y agudiza en el poema a José María Palacio, instándole a que cumpla el deseo imposible de su vuelta:

«Palacio, buen amigo,
 ...
 Con los primeros lirios
 Y las primeras rosas de las huertas,
 En una tarde azul, sube al Espino,
 Al alto Espino, donde está su tierra...».

3. LA MIRADA HUMANA

Un nuevo elemento atrae ahora nuestra consideración: la mirada humana. La naturaleza se nos ofrece como un «tú» que sale a nuestro encuentro. El hombre, a su vez, está «expuesto» y en expectativa de recibimiento, dinámico y activo. Es necesario entonces establecer un «diálogo» para que la «comprensión» sea posible. ¿Cómo? A través de la mirada. El resultado del encuentro es el «paisaje»: «Un trozo de naturaleza, dice Pedro Laín Entralgo, se ha hecho paisaje por la virtud de una mirada humana, la nuestra, que le da orden, figura y sentido. Sin ojos contemplativos no hay paisajes»⁶. Pero aunque destaquemos el papel activo, privilegiado y creador del sujeto y la «situación» hermenéutica que compromete y determina el «horizonte» (por eso hay «paisajes»), es importante no olvidar lo que, tras Dilthey, nos ha enseñado Heidegger y, con él, el maestro Gadamer: el retorno a la ontología del ser. Nuestro mirar ha de «dejar aparecer o manifestarse al ser como lo que es. En la comprensión no se realiza

⁶ LAÍN ENTRALGO Pedro: *La Generación del 98*. Madrid: Espasa-Calpe, Austral, 1997, pág. 31.

una proyección de significado, sino la manifestación ontológica de la cosa misma («die Sache»). Ésta se hace patente por sí misma; la comprensión no crea, sino que permite tal autoaparición del ser («logos apofántico»). No somos nosotros quienes nos dirigimos a la cosa, sino que es ésta la que sale a nuestro encuentro ... La comprensión no se funda ya sobre la conciencia humana o sobre categorías psicológicas, sino sobre la realidad que sale a nuestro encuentro, y sobre categorías ontológicas. No es un proceso mental, sino un encuentro ontológico»⁷. Con la finalidad, pues, de respetar o de no violentar la mostración ontológica de la cosa misma, es fundamental la distinción entre «ver y mirar»⁸: «La mirada es una construcción compleja compuesta de una voluntad y el gesto que pone en relación la vista con un determinado objeto cuyo interés precede subjetivamente a su visión propiamente dicha». Ya el autor que cito advierte que el Diccionario establece distinción, aunque mínima, entre «ver» y «mirar», definiendo el «ver» como la acción de «percibir» por los ojos los objetos mediante la luz, y asignando al «mirar» la función de «aplicar la vista a un objeto». No queda, como se ve, suficientemente marcada la «actividad» del mirar y su complejidad, frente a la «pasividad» del ver. En el mirar hay siempre una selección de lo que se ve, y la naturaleza, que ha previsto el complicado mecanismo de la visión, se ha desentendido del complejo ejercicio de la mirada. En ésta está presente siempre la atención y la intencionalidad. Es por ello que el hombre, en una especie de continuo despertar, se despega y distingue esencialmente del animal, el gran «distráido». Los animales son especialistas en «ver», pero romos en «mirar». Están atentos a todo lo que pueda amenazar su supervivencia, pero, una vez pasado el peligro, se confían y caen en un estado de «somnia» casi continua.

La distinción entre «ver» y «mirar» y, desde ella, la del hombre y el animal, en esta especie de cala literaria e ideológica, conduce, sin duda, a Ortega y su obra «*Ensimismamiento y Alteración. Meditación de la técnica*». Para Ortega⁹, tanto el animal como el hombre están «constantemente alerta», en perpetua inquietud y temor del mundo, oyendo siempre las señales que les llegan desde el exterior, pero a la vez en «perpetuo apetito de las cosas». «En uno y en otro caso son los objetos y acaecimientos del contorno quienes gobiernan la vida del animal y del hombre en cuanto tal, les traen y les llevan como una marioneta. El animal no rige su existencia, no vive de sí mismo, sino que está siempre atento a lo que pasa fuera de él. Decir, pues, que el animal no vive desde sí mismo, sino desde lo otro, traído y llevado y tiranizado por lo

⁷ MACEIRAS, M., TREBOLLE, J.: *La Hermenéutica contemporánea*. Madrid: Cincel, 1990, págs. 49-50.

⁸ CATALÀ DOMÈNECH, Josep M.: «La rebelión de la mirada. Introducción a una fenomenología de la interfaz». *Formats*, 3.

⁹ ORTEGA Y GASSET, J.: *Ensimismamiento y Alteración. Meditación de la técnica*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1939, págs. 19-32.

otro, equivale a decir que el animal vive siempre *alterado*, enajenado, que su vida es constitutiva *alteración*».

Pero hay una diferencia sustantiva y esencial del hombre sobre el animal: «El poder que el hombre tiene de retirarse virtual y provisoriamente del mundo, y meterse dentro de sí o dicho con un espléndido vocablo que sólo existe en nuestro idioma: que el hombre puede *ensimismarse*». Y puede desentenderse temporalmente de las cosas, porque a la vez dispone de un lugar donde meterse. El animal no tiene un «sí mismo», donde recogerse y reposar. Pero con ello el hombre no ha olvidado a las cosas: se retira dentro de sí para poder volver y obrar sobre las mismas. Con ello ha pasado del simple «ver» al «mirar», a poder proyectar y proyectarse sobre las cosas, a dominarlas, creando paisaje. Ortega ha distinguido tres etapas o momentos diferentes en este proceso:

- Una primera en que el hombre se siente perdido, náufrago en las cosas, es la *alteración*.
- Una segunda en que el hombre, con un enérgico esfuerzo, se retira a su intimidad, para formarse ideas sobre las cosas y su posible dominación: es el *ensimismamiento*. La vida contemplativa.
- Una tercera, en que el hombre vuelve a sumergirse en el mundo, para actuar en él conforme a un plan preconcebido: es la *acción*, la vida activa, la praxis.

Los peligros que el hombre corre son evidentes: puede quedar alienado y enajenado en el simple ver, «alterado», cosificado. Si en su «ensimismamiento» no se ha recobrado suficientemente de la dispersión de las cosas, su «mirar» sobre las mismas puede ser débil y, en consecuencia, no imponer su orden ni su medida. Como dato final puede no volver nunca a sí mismo, desaparecer como sujeto. Es la trágica consecuencia de la Filosofía existencial a la que parece referirse Ortega: «El hombre... un personaje que está siempre en peligro de no ser el *sí mismo*, único e intransferible que es».

Pero si se me permite, una nueva incursión literaria me hace *recalar* en Rilke, en su *Octava Elegía*¹⁰. Ahora el poeta ve a las cosas como *lo abierto*, y el *ensimismamiento* y la preponderancia del sujeto como lo cerrado, que no puede evitar el *distanciamiento*, que impide gozar del paraíso:

«Aquí todo es distancia,
y allí era todo respiración. Después de aquel primer lugar
éste le parece ambiguo y destemplado».

¹⁰ RILKE, R.M.: *Elegías Duinesas y Poemas a la Noche*. Madrid: Ed. Rialp, Adonais, 1968 (Trad. Jaime Ferreiro Alemparte).

Este nuevo «hogar destemplado», en que el hombre se recluye, le veta el goce de las cosas, a las que sólo percibimos desde nuestra animalidad: el animal es un ser sin mirada, está siempre abierto a la comunión con las cosas, aunque sea de modo inconsciente. El hombre está siempre vuelto hacia sí mismo, mas aprovechando cualquier descuido de las cosas para imponerlas su orden:

«Con todos sus ojos ve la criatura
lo abierto. Sólo nuestros ojos están
como invertidos y colocados a su alrededor
a manera de trampas, al acecho de su salida libre.
Lo que *está* fuera lo percibimos tan sólo
por el rostro del animal; pues ya al niño en tierna edad
lo ponemos de espaldas y le forzamos a mirar retrospectivamente
el mundo de las formas, no a lo abierto, que
en la faz del animal es tan profundo».

Como Ortega, Rilke reconoce también la atracción fatal de las cosas, pero también la necesidad de imponer nuestro orden, de darles nuestro sentido, que para él es un «sin sentido», al romper la «comunión» con ellas, violentándolas. Sólo los *amantes*, en su delirio amoroso y abandono, dirá más tarde, entrarán en el paraíso de «lo abierto»:

«Vuelos siempre hacia la creación vemos
sobre ella sólo el reflejo cambiante de lo libre,
oscurecido por nosotros».

Pero en esta lucha titánica, «Prometeos» de lo libre, como sucedía en Ortega y veremos también en Manoel-Antonio, hemos perdido la batalla, el sujeto termina por desaparecer, víctima del tiempo:

«Y nosotros: espectadores, siempre, por donde quiera,
vuelos hacia todo, pero jamás a la lejanía.
Las cosas nos derbordan. Las ordenamos. Se disgregan.
Las ordenamos nuevamente y nosotros nos disgregamos».

Y, sin embargo, el hombre, ajeno a su propia fragilidad, siempre ha procurado hacer prevalecer su «mirada», que da orden, figura y sentido, «su» orden, «su» figura y «su» sentido. ¿Las cosas son bellas en sí o porque el hombre las mira? La mirada hace «suya» la tierra, que llega a «domesticar» al paisaje en el cuadro en su afán de perpetuarse. Y la fotografía, que tiene envidia del cuadro, suple nuestras carencias expresivas en la reducción física de lo contemplado.

El tema del paisaje y la mirada ha recibido trato preferente en la Filosofía contemporánea. Ya me he referido a Ortega y los trabajos surgidos sobre él, a partir del reconocimiento de la influencia fenomenológica. «La fenomenología, que, en principio, significaba la introducción de un nuevo método que reivindicaba el papel de las cosas tal como aparecían en la experiencia, representaba, como pronto reconoció Ortega, una «nueva sensibilidad». El contacto con ella se establece hacia 1912, con una fiel recepción del nuevo método que replanteaba, desde una concepción radicalmente intuitiva del conocimiento, el problema de la conciencia al centrar el interés en su inserción intencional en el entorno. El tema de la experiencia extraída del mundo de la *vivencia* desplaza a la experiencia trascendental kantiana, y se va a convertir en el eje central de la preocupación vital: el abrazo con las cosas en la actitud ejecutivo-contemplativa del «espectador». El paisaje será el lugar en el que se compenetran naturaleza y libertad»¹¹.

Aunque «las referencias a la «mirada» aparecen ya en los primeros relatos mitológicos y se mantienen, con variados sentidos y expresiones en el desarrollo de las distintas concepciones religiosas, destaca la actualidad y modernidad del tema: el arte, la filosofía y, sobre todo, las ciencias sociales han ampliado el campo de tratamiento de esta temática», como muestra el Curso de Doctorado que se imparte en la Universidad Complutense con el título genérico de «Interpretación y Simbólica de la Mirada». Desde la conexión existente entre mirada, poder y comunicación, afronta la diversa problemática en cuatro grandes apartados: Mitos, Metáforas y Símbolos; Escenarios de poder: el panoptismo; La mirada como encuentro; Lo cotidiano y sus alteraciones¹². Y, en cada uno de ellos, con temas interesantísimos: (Ver y mirar: perspectivas y contexto de la mirada humana. La naturaleza de la visión en las religiones. Metáfora de la luz y de la oscuridad. Peculiaridades de la mirada maléfica. Fascinación y mirada fija: los significados del mal de ojo. Mirada y arte: creatividad, espectador y espectáculo) // (El poder del amo: sentido y alcance del panoptismo. Encuadre y visión total en Sade: una lectura en clave lacaniana. El ojo poderoso en Bentham y Foucault o de la vigilancia y el castigo. De la distopía de Orwell a la aplicación actual de las tecnologías de la información) // (Autopercepción y comunicación con el otro: variedad de enfoques. La mirada interior en San Agustín: su actualidad. Cosificación y contienda de miradas en Sartre: de la mirada solipsista al otro amenazante. El cuerpo visible-vidente en Merleau-Ponty) // (Comunicación no verbal, cotidianidad y lenguaje de los ojos. Funciones de la mirada y condiciones que le influyen. De la pauta normal a la psicopatológica. Ver-ser visto en psicoanálisis: peculiaridades de la pulsión escópica. De la experiencia del espejo al Otro de la mirada).

¹¹ CAMPOS LLEÓ, A.: «Ortega ante el paisaje o la puesta en práctica de una estética fenomenológica». *Anales del Seminario de Metafísica*, nº 29, 1995, Serv. Public. Univ. Complutense.

¹² MORERA, Juan Ignacio: *Metafísica: cuestiones de estructura, historia y crítica, 2006-2007, Interpretación y Simbólica de la mirada*, Facultad de Filosofía, Univ. Complutense. El curso aporta una bibliografía selecta, para cada uno de los temas a desarrollar.

No puedo ni es el momento de desarrollar este amplio espectro de temas. Cada uno nos lleva a caracterizar la mirada de un modo nuevo. Sólo señalo que no hay «*mirada común*». La mirada es siempre «*individual*», cada mirada es única, distinta. Ortega hablaba así de la «*relatividad*» de la mirada humana: «La realidad no puede ser mirada, sino desde el punto de vista que cada cual ocupa, fatalmente, en el Universo», cosa que, por otra parte, ya había advertido también Giordano Bruno en el Renacimiento y la Hermenéutica contemporánea ha desarrollado con su concepto de «*situación*». La llamada mirada «*social*» se forma a partir de la mirada individual. La «*mirada social*» —si se puede hablar de un mirar colectivo (lo cual no es deseable)— se configura como tradiciones, movimientos artísticos, sentimientos colectivos, estereotipos, modas, casi siempre, como decía Hegel de las Instituciones, faltos de vida, aunque sean válidos sentimentalmente. Lo curioso es, y ésta es la paradoja, que estos estereotipos heredados, los factores en los que nos educamos —culturales, estéticos, ideológicos y morales— condicionan la mirada humana: El «*espectador*» unifica su percepción sensorial con sus creencias, afectos, memorias, para otorgar a lo visto un significado personal.

¿Se puede hablar de una educación de la mirada y de una pedagogía de la misma? Desde luego que sí, si atendemos a los diversos factores que la condicionan y a las funciones que desempeña. La Generación del 98 así lo consideró y late también en las propuestas de los poetas. El mismo Rilke parece sugerir una especie de «*círculo hermenéutico*»: aprender a mirar y mirar para aprender». Son siempre amplios los horizontes que esperan a la mirada humana. Conviene no «*estrecharlos*». Y son muchos los factores que dan como consecuencia las diversas clases de miradas: la mirada transeunte o del viajero, la mirada posesiva, compasiva o acariciante; miradas tiernas, frías, crueles, humildes, soberbias, transparentes, limpias, torvas, profundas, superficiales, la «*siempre mirada terrible del otro*», que dijo Roland Barthes. Será necesario siempre «*aclarar*» la mirada, aplicar nuestro «*zoom*» interior, enfocar o desenfocar, para, desde la claridad, juzgar. Y, desde luego, saber «*mirar a los ojos*», de las cosas y de los hombres, leer bien lo que dicen sus miradas.

Destaco todavía un último aspecto, tan de moda en nuestros días: la «*insaciabilidad*» de la mirada (Susan Sontag habla de la «*insaciabilidad*» del medio, refiriéndose a la fotografía, y que las máquinas digitales calman por completo; «*la fotografía es la realidad, y el objeto real a menudo se considera inferior*»; «*fotografiar personas es como violarlas, pues se las ve como jamás se ven a sí mismas, se las conoce como nunca pueden conocerse; transforma a las personas en objetos que pueden ser poseídos simbólicamente*»¹³). Tiene, sin duda, que ver con el ya nombrado carácter «*escópico*» de la misma. Jacques Lacan, dice Román Gubern, nos ilustró hace años

¹³ SUSAN SONTAG: *Sobre la fotografía*. Barcelona: Edhasa, 1977 (1996; Alfaguara, 2006).

acerca de la *pulsión escópica* del hombre. El «voyeurismo constituiría un tropismo natural de la mirada ante motivos sexuales, activado por la energía libidinal que está en la base de la reproducción de la especie. Empleando la terminología de la *gestalt*, se diría que la mirada humana es atraída, en tales casos, por un estímulo óptico de alta pregnancia»¹⁴.

4. SAN JUAN DE LA CRUZ: UN POETA DEL SOL NACIENTE

Traigo ahora a consideración, como plasmación de lo dicho, a un poeta que bien pudiera calificarse de «*Poeta del sol naciente*», alegre y en esperanza, como todo enamorado: San Juan de la Cruz, un poeta en el que la contemplación del paisaje lleva al ensimismamiento y al éxtasis, a la quietud, en una especie de recogimiento interior. Luego del «*viaje*» por lo que sólo son signos y noticias vagas del amado, la esposa invita al amado a adentrarse en sí mismos:

Gocémonos, amado,
y vámonos a ver en tu hermosura
al monte o al collado
do mana el agua pura,
entremos más adentro en la espesura.

Y luego a las subidas
cavernas de la piedra nos iremos,
que están bien escondidas,
y allí nos entraremos,
y el mosto de granadas gustaremos¹⁵.

Pasmado ante la naturaleza, San Juan se inserta así dentro de la primera de las dos grandes tradiciones que se dan en torno al paisaje: La «neoplatónica renacentista» y la «romántica». El paisaje, *como naturaleza contemplada*, surge en el Renacimiento sobre la base de un modelo neoplatónico. Retomando el concepto griego de la θεωρία του κόσμου, concibe la «contemplación» (θεωρία) no propiamente en actos

¹⁴ «Escópica». De escopo (del latín *scopus*; griego: σκοπός), objeto o blanco a quien alguien mira y atiende. Cfr. el importante trabajo de Román Gubern «La mirada pornográfica», del libro *El eros electrónico*, Ed. Taurus.

¹⁵ SAN JUAN DE LA CRUZ: *Cántico espiritual*, «La Poesía de S. Juan de la Cruz. Madrid: Aguilar, pág. 286.

perceptivos, sino –como es lógico en el idealismo platónico– a un nivel conceptual o ideal. La realidad circundante extrae su valor de reflejar y reverberar las ideas o –en la variante neoplatónica– Dios. Su *belleza* natural da lugar a que trasluzca la belleza divina y se convierte, de este modo, en el reflejo sensual de la *verdadera* naturaleza de Dios. La percepción no recibe la naturaleza como tal y su «belleza» no aparece como estética, sino ontológicamente; la naturaleza no exige salir «afuera», a su inmediata contemplación, se comprende dentro en los conceptos. El giro hacia el paisaje, definitivamente moderno, se produce en el Romanticismo, cuando la contemplación adquiere independencia frente a la comprensión conceptual y se vuelve placer estético». «La recepción española del paisaje hasta muy entrado el siglo XIX no pasa muy allá del Idealismo neoplatónico renacentista y permanece invariante ... El concepto romántico llega débilmente a España y tarda medio siglo en fructificar de forma original, cuando la así llamada «Generación del 98» lo descubre para sus fines estéticos y pedagógicos»¹⁶.

San Juan es, pues, un «*espectador*» de la belleza, un *viajero* entusiasmado que la muestra: describe el paisaje y lo que sucede al paso del Creador. Y en esta *su* mostración entusiasmada y, por ello, pedagógica, nos invita a contemplar y participar de la belleza, en el rastro y en los signos de la mirada del amado.

Pero en esta contemplación admirativa del paisaje, para hallar su sentido, procede San Juan por sucesivos acercamientos, en una especie de «cerco» al ser del mismo. Pero, al ser los signos imperfectos, al no saber contestar a sus preguntas, la mirada irá volviéndose hacia el «interior», hacia un paisaje que sacie y que perdure.

1. La «amada» *pregunta* a las criaturas, a las que, en un primer momento, considera interlocutores válidos, los dota de lenguaje y los involucra en la trama amorosa en que está inmersa.
2. Antes, en la misma estrofa, ha reconocido que «bosques y espesuras» se deben al Creador que, con sus manos, los ha plantado y en su «providencia amorosa» los sostiene:

¡Oh bosques y espesuras
plantadas por la mano del amado!
 ¡Oh prado de verduras
 de flores esmaltado,
decid si por vosotros ha pasado!

¹⁶ CAMPOS LLEÓ, A.: o. c., págs. 203 y 205.

3. La *mirada del amado* reviste de belleza a las cosas. Su *belleza*, pálido reflejo, es *participación* de la del amado:

Mil gracias derramando
 pasó por estos sotos con presura
 y *yéndolos mirando*,
 con sola su figura
 vestidos los dejó de hermosura

4. El lenguaje de las cosas es siempre *imperfecto*. Tiene que hablar el amado con su presencia (la presencia es palabra), porque las cosas

«no saben decirme lo que quiero».

5. Esta imperfección del lenguaje de las cosas y «las miles de gracias» que del amado refieren, agrandan más la herida de su ausencia, causando extrañeza de que no se produzca la «muerte»

«y déjame muriendo
 un no sé qué que quedan balbuciendo».

6. La esposa aparta, finalmente, la mirada de las cosas para fijarla en el amado, en su mirada, de cuya luz participa, que la alimenta y nutre. La mirada se nutre de la presencia, se confunden (el ofrecerse continuo de la tierra a la mirada humana, alimenta el paisaje que el hombre crea):

«Apaga mis enojos,
 pues que ninguna basta a deshacellos,
 y *véante mis ojos*,
 pues *eres lumbre dellos*
 y sólo para ti quiero tenellos»

7. Los ojos del amado, su semblante interior, no están ya reflejados en el exterior, sino dibujados en el interior:

«¡Oh cristalina fuente,
 si en tus semblantes plateados,
 formases de repente
los ojos deseados,
 que *tengo en mis entrañas dibujados!*»

8. La tierra toda –el paisaje exterior– se le hace *extraño* a la esposa, extraña ella misma a las cosas, por las que ahora vaga sin memoria, una vez que ha gustado del vino interior del amado. Y no tiene otro oficio que el de amar:

«En la *interior bodega*
de mi amado bebí, y cuando salía,
por toda aquesta vega,
ya cosa no sabía,
y el ganado perdí que antes seguía».

9. Finalmente, al igual que en las cosas, la mirada del amado causa también la belleza de la amada, en razón de la cual es elegida:

«Cuando tú me mirabas,
tu gracia en mí tus ojos imprimían».

Y en la estrofa 24: «No quieras despreciarme,
Que si color moreno en mí hallaste,
Ya bien puedes mirarme,
Después que me miraste
Que gracia y hermosura en mí dejaste».

Culmina así San Juan de la Cruz este proceso de «interiorización», que es también un proceso de «simplificación», a través de un *viaje* que, en principio, se iniciaba en las cosas, pero que, en realidad, era, sin saberlo, de *vuelta*; un «viaje» hacia la luz y la libertad, que daba respuesta a la primera pregunta del «Cántico»:

«¿Adónde te escondiste,
amado, y me dejaste con gemido?»

Desaparecían las cosas, se borraba el paisaje como algo transitorio, y se encendía la «LLAMA DE AMOR VIVA» «que a vida eterna sabe».

5. MANOEL-ANTONIO: *Perseguidor de la luz / «Pegoreiro» de tristuras*¹⁷

Propongo ahora, como ejemplo de lo dicho, a un poeta del «*Sol Poniente*», Manoel-Antonio, un poeta gallego de Rianxo, que «nacéu o doce do mes de xulio ás

¹⁷ Pegureiro (del latín *pecuariu* <*pecus* = ganado) = pastor que cuida del ganado.

seis do serán, do ano 1900, e morréu o día vinte e oito de xaneiro de 1930, ás tres do serán», cuando el sol ya declina. «*Perseguidor constante de la luz*», sin alcanzarla nunca, quiero calificarle de «*Pegoreiro de tristuras*» (pastor de tristezas, de lluvias, de jirones de niebla, de navíos cansados, de albas perezosas, de ahogados, de cruces, de «oubeos dos cans»). En él, Tierra, Paisaje y Lengua forman una simbiosis perfecta, en una constante y total retroalimentación. Pero es sobre todo «su mirada» la que va a conformar este exterior atormentado, un exterior casi siempre en blanco y negro, pero en el más ferviente deseo de tenerlo «iluminado»:

«Cando, logo, n-a tarde, voe a outro hourizonte,
de *xionllos* recibe, dend'o cume do monte,
a postreira *rayola* que revoe n-o val.

E garda n-o teu peito o *rayo derradeiro*,
E xura coma un vello y-andante cabaleiro,
Defendel-o hastra a morte, coma un Santo Graal»¹⁸.

Los poetas del «Sol Poniente» son, sobre todo, poetas *crepusculares*, de «espectáculo crepuscular». Manoel-Antonio va a «imponer» su paisaje, violenta la mostración ontológica y pertenece, sin duda, a la tradición romántica, en que el «espectador» crea el paisaje. Ya no es reflejo del Creador, de su mirar las cosas, sino recreación interior de la mirada humana, cuadro seleccionado a través del particular pincel psicológico. Manoel-Antonio trata de recrear el paisaje, reflejo, en este caso, de su propia alma atormentada. Quiere que la naturaleza le acompañe. Y cuando ve que esto no es posible, se queda solo, sujeto y objeto de su propia «recreación». Ya no hay naturaleza que contemplar, ni «amado» en quien recogerse. Sólo la sombra y, en ella, un sujeto reducido a la chispa de un cigarrillo. Nunca niega la realidad, pero hay en él un evidente proceso de abstracción, al reducir la descripción que hace de la naturaleza a un *solo elemento*, que la configura y define. Es una realidad común a todos, pero simplificada de acuerdo a su mirada y su estado de ánimo, a su «vivencia». Esta *desnudez* constante, este proceso de simplificación irá en aumento hasta el poema titulado SÓS.

Comienza Manoel-Antonio por descubrir *la tierra*. En palabras de Domingo García-Sabell:

«Manoel-Antonio, como tantos de nós, *descobre o que ten dediante dos ollos: a súa terra*. No contraste, na testificación do hiato que hai entre a vulgaridade académica, a

¹⁸ MANOEL-ANTONIO, *Poesías*, Galaxia, 1972. Edic., Limiar e notas de Domingo García-Sabell, pág. 215.

monotonía burocrática do Instituto, o seu disparatado pintoresquismo por unha banda, e pola outra a vida do pobo, o traballo dos labregos e dos mariñeiros, o *engado e a forcia telúrica da súa fala*, e a *maravilla tremecente da paisaxe*, o futuro poeta decide. E decide, non podía ser menos, a favor da *realidade viva*¹⁹.

Pero esta *realidade viva* por la que decide, esta maravilla temblorosa del paisaje, va a ser sólo *motivo creador* de su «paisaje interior», paisaje interior tremendamente atormentado, de inhiesta soledad, que, a través de «su mirada» queda también reconstruido, y es, a su vez, también atormentado. Predominan en este paisaje exterior, «recompuesto e insimismado», los tonos oscuros, los motivos de ensoñación, escasas llanuras de libertad y algunos recovecos donde guarecerse al abrigo de nuestros propios miedos. El paisaje –la tierra, convertida en paisaje humano– es visto siempre como algo «enmarcado», a través del «marco» que es *LA VENTANA*. Es constante la apelación a *la ventana* (también al *viaje*), en la que toda la tierra y sus fenómenos quedan reflejados. También el mundo familiar del hogar. Y la *CASA*, desde la que mira, o a la que, desde la sombra exterior o noche, percibe como «*lo acogedor no desgarrado*», se convierte, en su ejercicio de marinero, en *BARCO*, desde cuya *BARANDA* (Alféizar de la ventana) [«Os cóbados n-o barandal»] contempla el mar (lo móvil), continuamente desatracando de la tierra.

Si he dicho antes que *Tierra, Paisaje y Lengua* forman, en Manoel-Antonio, una simbiosis perfecta, conviene, sin embargo, advertir que es cuestionable no universalizar esto a todo poeta, al menos en la pretensión creativa; y también que la lengua sea para él únicamente un instrumento para defender la «identidad gallega». Con certeza que sí. Pero es sobre todo, y también, un instrumento para expresar y, en consecuencia, defender la *identidad, soledad y singularidad* atormentada que él es. Las palabras reflejan siempre «su estado de ánimo» y la rumia constante de esa soledad conscientemente asumida. Y la «lealtad a la Tierra, lealtad honda e incondicionada hasta el final», queda convertida en *lealtad a sí mismo*. Porque él fue así: «calado, metido en sí, discreto, pacienzudo, e bó sufridor», «un poeta vital», «Unha tola gaivota a dar ledas reviravoltas sobor do lombo da mar»²⁰. La cuestión, de todos modos, estará siempre sujeta a discusión: ¿Se pudieran hacer esos poemas en otra lengua que no fuese la gallega? Y si así fuese, ¿no será que la *tierra* condiciona entonces la vivencia de la misma a través de una lengua? Excesivo determinismo. No conviene resaltar demasiado el instrumento que, como tal, es constantemente recreado, afinado o retorcido por el sujeto, hasta lograr alcanzar lo «inefable». Por ello no puedo «conformarme» con lo que García-Sabell dice al respecto: «El peso del lenguaje poético es pro-

¹⁹ *Ibidem*, pág. 21.

²⁰ *Ibidem*, págs. 48 y 46.

porcional a la cantidad de sujeto que esa lengua porta en su entraña»²¹, si no se destaca suficientemente la importancia del sujeto, que es quien hace «perenne» la lengua a través de la eternización de la propia vivencia, de la perennidad de lo dicho o alcanzado, del júbilo o tristeza, sufrimientos al fin, que el camino comporta. Es cierto que con los versos de Manoel-Antonio, «versos en retrincos» (retales) «a lingoa, a nosa lingoa, se fai perenne», la lengua conquista la perennidad, «as frases e as verbas, como orfas d'un contexto xeral, son as sosteñedoras dunha totalidade soio presentida»²². Pero es esa *totalidad* buscada, presentida o alcanzada, la que dignifica a sujeto e instrumento, la que les presta toda consistencia. ¿Qué *totalidad*, qué *patria* busca Manoel-Antonio? ¿En qué *nostalgia* vive? ¿En qué quiere *eternizarse*? Son estas preguntas a las que habrá que contestar, si queremos matizar las palabras de García-Sabell. «¿Qué límite pescuda Manoel-Antonio? Dende logo non a fronteira da trascendencia, no ise punto estrano, misterioso e arrepiante, no que a existencia conta co ser, e semella que, de súpeto vai alumealo –aínda que ise intre soio dure o que dura un salao– senon outra cerca máis inmediata. Imos decilo en poucas verbas: o que Manoel-Antonio arela é *meterse no mundo concreto. Liberarse no mundo*»²³. ¿Es esto posible? ¿Es posible liberarse en las cosas cotidianas o es sólo una ficción? ¿Está más lejos esta «cerca»? ¿A qué frontera apunta?

En un hermoso libro, titulado *La Ignorancia*²⁴, Milan Kundera, el autor checo nacido en Brno, escenifica el drama del *emigrante* (forzado o voluntario) constantemente *angustiado* por *la idea de regreso*. Es el significado encerrado en la palabra «*nostalgia*», como estado permanente de ánimo: en griego, *nostos* (νόστος) es «*vuelta a la patria*», regreso o probalidades de regreso; *algos* (ἄλγος) significa sufrimiento, dolor moral. De aquí que «la nostalgia sea el sufrimiento causado por el deseo incumplido de regresar». Pero este deseo incumplido de volver está a su vez sostenido por el «*desconocimiento* o la *ignorancia*» en que el *emigrado* está respecto de la realidad que dejó. Este aspecto queda, en español, recogido en la palabra «*añoranza*», del verbo *añorar* y que, a su vez, proviene del catalán «*enyorar*», derivado del latín «*ignorare*» (ignorar, no saber de algo). Y es este «no saber», este desconocimiento de la situación actual de la tierra que uno dejó, de la persona amada, mitologizados en el recuerdo selectivo, el que alimenta la nostalgia. «La nostalgia se nos revela así como el dolor de la ignorancia», al sentirnos culpables del deseo incumplido. Entretenido en la nueva situación, me convierto en «*extraño*» a la realidad anterior, a las «cosas familiares», sin lengua para referirme a ellas, que se me hacen, por ello, inefables.

²¹ *Ibidem*, 57.

²² *Ibidem*, pág. 51.

²³ *Ibidem*, pág. 57.

²⁴ MILAN KUNDERA, *La Ignorancia*, Tusquets, 2000, pág. 11.

Esta es la causa por la que toda la literatura europea, en que de modo tan destacado está presente la figura del *Homo Viator*, recomienda la *actitud vigilante y alegre*, la *alerta* ante cualquier posibilidad de regreso. Así terminaba Marcel su obra: «Et lorsque sonnera l'heure prescrite, éveille en nous l'humeur allègre du routier qui boucle son sac tandis que derrière la vitre embuée se poursuit l'éclosion indistincte de l'aurore!»²⁵. Esta actitud vigilante ha de ir acompañada necesariamente por la actitud de *desapego* respecto de lo que tengo, desapego y rompimiento doloroso en muchos casos: es el ejemplo de Ulises, paradigma del *emigrado*, entretenido por los amores de Calipso, pero al que alguien espera y a la que no ha olvidado. Por eso es posible el regreso.

Es, en este contexto, en el que tienen respuesta las preguntas que hace un momento planteaba respecto a la búsqueda de Manoel-Antonio y sus límites, si encuentra liberación en las cosas cotidianas, a las que canta, y a qué frontera apunta. Deliberadamente, he titulado este apartado «Manoel-Antonio: *Perseguidor de la luz*, mas *Pegoreiro de tristuras*, pastor de tristezas. Aquejado de añoranzas y poseído de nostalgias, Manoel-Antonio es *emigrado en su propia tierra*, un viajero constante que no encuentra rumbo ni quicio desde el que girar, un navegante en eterna singladura de ansiedades. Y está también angustiado «por la idea de regreso». Mas aumentado este dolor, que comparte con las «cosas», porque «no sabe adónde ir», ni «cómo ni adónde regresar». Desconoce la «situación» de la *patria* que anhela: sólo tiene de ella una vaga «idea» en forma de luz. Como «emigrado» se entretiene entonces demasiado con las cosas. Sólo a ellas puede recurrir y preguntar. Convive con ellas, las mimó y acaricia, asume su propia tristeza (la mirada de Manoel-Antonio es siempre una mirada *compasiva*, acariciante). Y es tal su vivencia de «lo cercano» que pudiera parecernos que en ello se detiene, que en este «mundo concreto» encuentra Manoel-Antonio su liberación. Pero no pasa de ser un espejismo. Aun viendo en su poesía una especie de «sacralización laica» de lo inmediato, de la naturaleza concreta y familiar, tanto el paisaje exterior como interior de Manoel-Antonio necesitan «redención». Es la luz a la que aspira, una luz casi siempre difusa y difícil de retener. Es la «patria» añorada, a la que le es imposible volver. Por ello se queda en «Pegoreiro de tristuras» (pastor de tristezas): el paisaje exterior, de nieblas, de lluvia, de sombras, de noche (como ahora veremos) es fiel reflejo de su paisaje interior, atormentado e irredento. Su mirada, siempre anhelante, mas teñida de ausencia (dolor y ausencia de emigrado), recrea la naturaleza siempre a la medida de su situación anímica:

²⁵ MARCEL, G.: *Homo Viator*. Paris: Aubier, 1944, pág. 344.

relación del hombre con la realidad es indirecta, complicada, aplazada, selectiva y, ante todo, «metafórica» (...) El animal *symbolicum* domina una realidad, genuinamente mortífera para él, haciéndola reemplazar, representar; aparta la mirada de lo que le resulta inhóspito y la pone en lo que le es familiar»²⁹. Es lo que hace Manoel-Antonio para sobrevivir: metaforiza la realidad para tratar de dar algún «sentido» a lo inmediato y a lo que le trasciende que, de otro modo seguiría siendo «total y absolutamente desconocido e inquietante». Se entretiene con las cosas, les da nombres, que es una cierta forma de posesión. Por sus metáforas podemos llegar a su pensamiento y a sus vivencias más íntimas. Dice Blumenberg: «Las metáforas absolutas traslucen, para el ojo históricamente adiestrado, las certezas, las conjeturas, las valoraciones fundamentales y sustentadoras que regulan actitudes, expectativas, acciones y omisiones, aspiraciones e ilusiones, intereses e indiferencias de una época»³⁰.

Hecha una pausa, cabe, entonces, preguntar: ¿Cómo se realiza, en Manoel-Antonio, la transformación de la tierra en paisaje, o cómo su mirada recrea, a su medida, el paisaje exterior? Habrá que ir también por pasos o «sílabas contadas».

1. Yo y cosas, hombre y naturaleza

En primer lugar, hay una clara distinción entre yo y cosas, entre hombre y naturaleza. El hombre se constituye en *espectador* privilegiado y, en su *mirar* selectivo, encuadrador y moldeador, usa instrumentos adecuados. Los ojos son siempre

«Ollos relingadores de Lonxanías
e pescadores de profundidades»,³¹

en esas «profundidades» donde el hombre se encuentra, sumergiéndose en ellas, y que nos presenta la vida siempre como búsqueda de sí mismo, que se halla en la muerte:

«Por un burato do Mar
chopaches un día a buscar-te».

....

²⁹ BLUMENBERG, H.: o. c., pág. 125.

³⁰ *Ibidem*, pág. 63.

³¹ MANOEL-ANTONIO: o. c., pág. 155. (En las próximas citas de Manoel-Antonio, pondré, a continuación de los versos, la página donde se encuentran, omitiendo en muchos casos el poema a que pertenecen. Considero que toda su obra es un solo poema en torno a la tristeza, la soledad, el exilio de sí y de las cosas).

«Son ollos que pintan
un novo paisaxe
e os ouvidos que inventan
unha nova voz». (207)

.....

«OS OLLOS mendigos de miragres
botáron-se a fender foulas». (99)

Es constante también la presencia de la música, como reflejo de su estado interior. Ya he referido el poema «Deixa chegar'o son», presencia que se deja sentir, como «mirada colectiva» sobre la naturaleza y lo «humano» en su poema ALALÁ. Los cantos populares expresan también, a nivel colectivo, toda la interioridad y sentimientos humanos:

- Canción de cuna que adormece huérfanos luceros.
- Alalá que no vuelve por la estela que nos dejaron los últimos sentimientos muertos.
- Alalá rezador del silencio y del dolor cincelado en el aire.
- Alalá del saber secreto, caminante noctámbulo y solo.

Destaca siempre en Manoel-Antonio la contemplación de la naturaleza a través del marco de sus ojos, que es *ventana* y *alféizar*, *baranda* o *barandal* del barco, donde apoyar sus codos en actitud contemplativa. Siempre apoyado en la «ventana» como marco para percibir la naturaleza. Desde la ventana proyecta la propia interioridad sobre aquella, conformándola, una interioridad deshilachada y sin cohesión:

«Con anacos d'o meu interior
fago xogos de mans.
Sollar d'o sol encol
d'os agros y-o silencio que alborexa
con anacos de min.

...

Un páxaro que pasa cortando a fenestra
Con anacos de min. (65)

La metáfora se repite en «Antremedio» y en «Fenestra d'o inverno», donde pinta a Dios como «Pegoreiro de tristuras / *dentro d'a caveira de cada home*» y la naturaleza, y «O día escóase antre os nosos dedos / coma un tesouro de fume triste» y «O paisaxe non sabe alalás». La metáfora adquiere todavía una fuerza mayor en

«*Os cóbados n-o barandal*» (Los codos en el barandal). Aquí muestra Manoel-Antonio un paisaje interior «atormentado», indeciso, sin certezas, nostálgico tal vez, que se refleja en las cosas, que componen el paisaje exterior, en este caso, de agua:

«atopamos esta madrugada
n'a gayola do Mar
unha illa perdida». (en nota: O mar adentro é unha illa d'auga rodeada de ceo por todas partes). (151-152)

Un mar humanizado, isla abarcada con mis ojos, delimitada y redonda. Y esta reducción de lo inabarcable e inmenso a mi hechura humana, realizado en la luz difusa de la madrugada. A esta luz difusa contribuye también el hacedor de la luz, que parece improvisar, desorientado:

«Armaremos de novo a gayola,
vai a sair o Sol
improvisado e desorientado».

Todo está reducido a mis ojos y mi luz, a mi capacidad numeradora, sometido a mi mirada:

«Xuntaremos páxaros sin xeografía
para xogar c'as distancias
d'as suas áas amplexadoras».

El hombre interpreta la naturaleza, muda y obligada a necesidad, con los «adioses» de las nubes como símbolos del tiempo, que fluye veloz e irremediable:

«E os adeuses d'as nubes
mudos e irremediabes».

2. La naturaleza (la tierra)

La naturaleza, conformada como paisaje exterior, paciente, mas en tensa espera, aparentemente muda, pero con ilimitados recursos de expresión, acompaña siempre al hombre; está ahí para brindar su hombro al alma cansada del poeta, tratando de calmar momentáneamente su añoranza: «Os carballos / nostalgian de festa» y Manoel-Antonio «nostalgia» con los carballos, en el campo desierto de la feria (73),

Y en «É de Noite»:

«Eu vou soio, co-a soia compañía
que, en soma, leva a Lua pol-o muro» (223)

Esta naturaleza es vista siempre como algo doliente, a través de los diversos elementos en que se manifiesta, porque, como dice Laín Entralgo, «el total sentimiento del paisaje contemplado se desgrana y diversifica en las notas aisladas de los adjetivos y adverbios»³²:

- A través de la luz y el alba, la niebla y la lluvia, en presencia constante. El alba nunca se nos muestra radiante y luminosa, sino vacilante y enferma:

«A y-alba tísica, convalecente
erguéu a testa murcha,
cansa xa de tanto morrer» (103-104)

Es cierto que el sol sale y vuelve a leer la naturaleza, su poema, pero sus ojos se van ahogando por lagunas y laderas: vuelve a llover / a llover / a llover (103-104), tres veces repetido para dar mayor sensación de desaliento.

La luz es siempre «Luz loito-maino», una luz acobardada, «n-a desluada noite informe» (67). Y cuando, como «poeta crepuscular», compone un poema inspirado por el sol poniente («Encol d'unha hora de paisaxe»), prevalece el color «violeta»,

«O POENTE
Era unha hora de violedas
Ferida de lanzas d'ouro» (243-244)

rompiendo esas lanzas de oro y el paisaje de luz están la sombra y la noche, que acompañan soledades y tristezas:

«Os pasos d'a sombra
xa petan preto d'as astraes
fenestras de vidros d'ouro».

Siempre la luz se mezcla con la noche, como también con la muerte. Así en la dedicatoria-cita del poema «Responso»:

³² LAÍN ENTRALGO: o. c., pág. 35.

«N-a noite branca, a veira d'o
mar, ¿nunca pensáchedes n-os
afogados?»

Es siempre una luz difusa –luz de la madrugada–, a cuya indefinición contribuye también el sol, como hacedor de la luz, que parece improvisar desorientado:

«Armaremos de novo a gayola
vai sair o Sol
improvisado, e desorientado» (151-152)

Esta luz difusa e indecisa dota, sin embargo, de cierta consistencia y realidad a las cosas, casi siempre indecisas, extraviadas y sin nombre

«N-a fasquía
dos barcos anónimos
postos a flote pol-a madrugada
extraviados no roteiro d'o serán
persisteron sempre
a mesma foula e o mesmo ronsel»

y, acostumbrado, como está Manoel-Antonio a ella, su exceso le produce un cierto desasosiego:

«Xa temos tantas estrelas
e tantas luas sumisas
que no caben n-o barco nin na noite» (151-152)

Sólo hay un poema en que Manoel-Antonio rompe esta malla, no de oro como la de Hefesto, sino de sombra y muerte, de crepúsculo y de tiempo incierto, que le oprime. Ahora la luz, asociada a la libertad, vence a la sombra en «O Sol da Liberdade»:

«Cando o Sol lostreguée tral-a outa montana,
colle a fouce segreda e bota un forte atruxo.
.....
Cando o Sol alomé luminoso e radiante
Marcha ergueito e disposto pol-a ruta esquencida.
Podes facer, si queres, a túa alma xigante.
Podes hachar, si loitas, o que val máis que a vida.

Pero la exaltación dura un instante. Y es menester, por ello, guardar esta luz como un tesoro. Así lo recoge arrodillado:

«Cando logo n-a tarde, voe a outro hourizonte,
de xionllos recibe, dend-o cume d'o monte,
a postreira rayola que revoe n-o val».

Otro elemento, del que se sirve Manoel-Antonio en esta visión oscura y pesimista del paisaje, es la *niebla*. Hace que los navíos, «tristes e cansos» anden perdidos, permite tejerles otras velas:

«C'os desfiañados
cerros d'a brétema
para que neveguen ó ceo d'os Afogados».

Así en el Anverso y Reverso de «Medalla d'a brétema / que se pieita n-os cons». La niebla es por ello también antesala y anuncio de la muerte: «Un silencio de brétema / é o enterro d'a tarde fracasada». (84)

Y como la niebla, el *viento* es siempre lenguaje de los muertos:

«O vento é voz de morto
n-a noite recolleita.
O vento ven cheo de loito louxan». (75)

.....

«O vento ven de volta de botar
a un afogado n-a costa» (76)

A veces nos lo presenta como «domador d'o mar, pero siempre trayendo «d'as augas máis fondas / unha saudade / unha acedume / e un cantar». (138). Y en coincidencia total con el pensamiento existencial hace del hombre un árbol sin consistencia, sometido a la fuerzas de la naturaleza: el viento desnuda al hombre de todos sus recuerdos. Y sin recuerdos, es decir, sin historia y sin memoria, el hombre no es nada; como en Píndaro, un ser efímero, ensueño de una sombra. He aquí la imagen preciosa y precisa:

«Foi a derradeira ráfega do vento
quen nos desfollou de total-as lembranzas?»

Y en este mensaje dolorido, el viento es aliado de los *pinos*. Le gusta su verde oscuro, su seriedad. El viento casi siempre se refugia en los pinares: «Saéu o vento d'antre os pinares / comenzóu a ler / emocionado a ler... Es tal la tristeza de los pinos

—su color oscuro— que en ella queda abatida cualquiera otra sensación semejante: «A tristura d'os eixes abate n'os pinos». De por sí callados, taciturnos y silenciosos, su color sirve a Manoel-Antonio para expresar y proyectar, sobre el paisaje, toda su honda tristeza:

«Para que os pinos falasen
unha dor ten o vento.
Quen sabe o que dixeron
Ó cruzar-se c'o morto ...!» (69)

Y no es un solo elemento el que produce esta sensación, sino todos unidos, al aparecer relacionados siempre en sus poemas. Como ejemplo final, el de la *lluvia*. «Choiva» y «bagoas» de la naturaleza, constante, pertinaz y, como tal, recogida en sus versos:

«E xa volve a chover»; «E volvéu a chover / a chover / a chover»;

lluvia de las lejanías que quieren llorar como un niño solo:

«o desdibuxo d'as louxanías
quer chorar
coma un neno só»; (136)

lluvia asociada a la negrura de la noche y al llanto de los perros:

«—ista choiva d'aldea—
Plaxiáu a choiva tamén
O inmorrente intermezzo d'o can...;» (103-104)

lluvia de las «estrelas loiras», «estrelas virxes» de ojos «gacios», pero ya cansadas de llorar:

«N-os ollos gacios d'as estrelas loiras
hai bagoas tímidas a escintilar.
Estrelas virxes, cansas de chorar
c'os cans perdidos pol-as corredoiras». (244-245)

Quedan todavía otros muchos elementos que configuran este paisaje descrito: las *cruces* («As cruces dos camiños / teñen remordementos» [69]); los *molinos* que, sin agua, no son molinos («Agora non vai auga / n-a canle d'o muiño» [69]); los *oubeos d'os cans*, otra figura sobresaliente en Manoel-Antonio. Continuamente, pues,

la naturaleza se une a la tristeza y soledad del poeta: la lluvia, el viento, el ruido de los árboles, la luna, las calles como «cadaleitos» del día, el aullar de los perros, la tarde y la noche que de pronto rompen a llorar. Pero el poeta no sabe por qué la naturaleza obra así. ¿No será que es el poeta quien tiñe de tristeza a las cosas?:

«Que farei Eu d'un desacougo?
Iste desacougo meu
De non saber por qué chove» (241)

3. El paisaje interior

El viaje exterior que Manoel-Antonio realiza, a través de la naturaleza, es metáfora y reflejo del «viaje interior» en busca del sentido. Si queremos explicar el cuadro sombrío que nos ha pintado hemos de intentar comprender el interior atormentado de Manoel-Antonio. ¿De dónde le viene esa manera atormentada de configurar el paisaje? Hablando de la Generación del 98 se pregunta Laín Entralgo: ¿Podría convertirse la tierra en paisaje, podría llegar a ser materia poética la materia telúrica si no fuese por la virtud transfiguradora de esa visión y de esa pasión de España?»³³ ¿Cuál es el agente configurador del sentimiento lírico de Manoel-Antonio? ¿Exiliado, peregrino, emigrado? Tal vez esté la clave en las palabras que Baroja dice del personaje de «Camino de perfección»: Fernando Ossorio es un «Peregrino sin reposo»... en busca del «sosiego imposible»³⁴. Manoel-Antonio es un «exiliado» en su propia tierra, que no sabe a dónde regresar. Su estado interior es de desasosiego constante, del que hace partícipes a las cosas que le acompañan en sus lamentos. Sólo le queda un anhelo. Entre el ojo y la tierra, creado por el alma contemplativa, vive y tiembla un ensueño: el «ensueño» de la vida de Manoel-Antonio es *redimirse y redimir con él a las cosas*, aunque sin perder su singularidad.

De momento la vivencia del paso inexorable del tiempo y la presencia constante de la muerte, como lo irremediable, definen y caracterizan su paisaje interior, a través del cual ve a la naturaleza. Vivencia *alargada* del tiempo, que agobia al poeta, por la propia impotencia, en el poema «Ista tarde»:

«Ista tarde
tan longa
que vivo.
Ista tarde
tan longa
non acaba de pasar» (232)

³³ LAÍN ENTRALGO, P: o. c., pág. 43.

³⁴ *Ibidem*, pág. 45.

La vida es una «travesía», regida por el paso inexorable del tiempo, simbolizado en dos troqueles, el reloj y el sol; reloj y sol que acuñan monedas *efímeras*, que nos hacen vivir «ilusionados»:

«Troqueles reiterados
o reloxe e o Sol
alcuñaron moedas efímeras
que repetían todas
a mesma cara e a mesma cruz». (149)

Todo es determinismo. El mundo, que nos habla de «tiempo cíclico» deshace el «tiempo humano», marcado artificialmente por los calendarios:

«O mundo
que xa non sabe
mais que repetir unha volta consabida
rachóu clandestinamente
as follas imprevistas d'os almanaques». (150)

(«imprevistas», porque marcan el futuro, que no es, en que caben proyectos e ilusiones de libertad). El hombre contribuye también a romper el calendario natural de las estaciones. Después *no habrá rumbo posible* en la travesía, será imposible guiarse:

«C'as nosas mans suicidas
espallaremos n-o carrusel d'os ventos
os catro puntos cardinais.
Mentras
O timoel
Arrumbará proa a Ningures».

Absoluta desesperanza. Luego sólo el silencio, roto por el tic-tac interior del corazón y el tic-tac exterior del reloj, ambos cansados:

«Repetiremol-os cansos corazóns
cronometrando monotonías.
.....
O minuteiro
(tic-tac)
asumeu o compás d'as travesías».

Es constante también la presencia de la *muerte*, en Manoel-Antonio, bien directa o metafóricamente. Sobresale la referencia a los *ahogados* que, como en la Odissea, andan errantes hasta que su cuerpo encuentre tierra acogedora. Es normal que mueran los censados, los ordenados, los que tienen señas de identidad conocidas. Pero se extraña de que la muerte afecte a todos, incluso a los que nadie recuerda. En el poema «Non pode ser»:

«Anda ... Non pode ser!
N-ista aldea esquencida
Tamén están tocando a morto» (71-72)

Y si la vida es para él una travesía en busca de sí mismo, la muerte es puerta y agujero en remolino tras los que nos encontramos:

«Por un burato d'o mar
chopaches un día a buscar-te» (155)

En sentido laico y con referencias cotidianas, recuerda la escena bíblica del «*Xuizo Final*», con las trompetas angélicas llamando a los hombres. Ahora el «Mar sin fin» es la llanura infinita (eternidad), imagen espacial del lugar donde son convocados los que vagan sin rumbo (para clasificarlos) y donde él está también (no clasificado, siempre sin rumbo) arrodillado, esperando no sabe qué. Es la hora del *crepúsculo* y la estación del *otoño*:

«Son as seis d'o serán
n-o reloxe tardío d'o Outono.
O torgo d'a buguina
.....
vai chamando a presenza
.....
os cadavres sin rumbo
d'os mariñeiros afogados.
E alá, n-o Mar sin fin
Eu estou axionllado tamén» (208)

Manoel-Antonio, un «ahogado» más, sin clasificar, sin rumbo; desorientado, pero ya definitivamente situado y arrodillado al fin (irremediable destino), esperando tal vez de *redención*, que es para él tanto como recobrar el tiempo original:

«Buscáde-me unha hora que perdín.
Levo a y-alma valdeira
Estrangoadá». (76)

La presencia inapelable de la muerte y el agobio del tiempo nos da un paisaje interior atormentado, el de un hombre sin certezas, hecho de jirones de niebla y oscuridad. Y este paisaje interior se proyecta sobre la tierra («Son os ollos que pintan / un novo paixase / e os ouvidos que inventan / unha nova voz» (207) , forma un paisaje exterior difuminado e indeciso, hecho, si acaso, de ronseles, que pronto desaparecen. Estas estelas y rastros le traen, no como a S, Juan de la Cruz «noticias del amado», sino la «rede de ronseles» interiores que, como huellas, le provocan nostalgias de su viaje interior, a través de los océanos del propio corazón:

«E armaremos unha rede de ronseles
para recobrar as saudades
c'o seu viaxe feito
pol-os oucéanos d'o noso corazón» (152)

4. El hombre sin paisaje

Ya vemos que Manoel-Antonio no *navega* nunca un paisaje exterior. Su mar es siempre interior, en que barco, marinero y mar quedan confundidos. Pero inmerso siempre en un proceso constante de abstracción, proceso purificador, en que desmaterializa las cosas y las deja sin referencias concretas,

[«Foise un veleiro canso», (que se diluye en lo trágico de la niebla, de la lejanía, de la tarde y el mar)
«Un silencio de bretema
é o enterro d'a tarde fracasada».
(Los caminos siempre se borran, las estrellas se pierden, en Noite de Reis): «Hai unha man que desamaña
os camiños botándoos a rolos».

sin paisaje exterior en quien apoyarse, el mismo queda «sin atributos», su propio paisaje interior desaparece. Queda el hombre solo, la soledad total, un paisaje sin «paisaje», sin elementos externos e internos, simple. Así lo plasma en su poema SÓS (153):

- Al principio *acompañan* la naturaleza y las cosas:
«Fomos ficando sós
o Mar, o barco e mais nós».

- Después:

«*Roubaron-nos* o Sol.
O paquebote esmaltado
que cosía con liñas de fume
áxiles cadros sin marco».

- Luego les roban el viento:

«*Roubaron-nos* o vento.
Aquel veleiro que se evadeu
pol-a corda floxa d'o horizonte». (Un horizonte móvil a la vista).

- Luego se pierden las costas, la tierra firme, al retirarse el océano –que es lo móvil–, no el barco, que es lo firme:

«Este oucéano desatracou d'as costas
e os ventos d'a Roseta
ouventaron-se ao *esquenzo*».

- Y como un adelanto del final –soledad total– advierte del origen de nuestras soledades:

«As nosas soedades
veñen de tan lonxe
como as horas d'o reloxe»

metáfora en este caso «no tan afortunada», porque la existencia humana es consciente de su propia finitud mucho antes de que el reloj nos marque las horas. Pero corrige esta «metáfora» en la estrofa siguiente al decir que conocemos nuestra singladura, como barcos que fondean al anochecer:

«Pero tamén sabemos a maniobra
d'os navíos que fondean
a sotavento d'unha singladura».

Entonces el mar hace del barco su propio ataúd: el tiempo se detiene, ya no fluye:

«N-o cuadrante estantío d'as estrelas
ficou parada esta hora:
O cadavre d'o Mar
Fixo d'o barco un cadaleito».

Desaparecido el sol, el viento, el mar, con el barco como ataud del mar, invisible en la noche, sólo queda el hombre –soledad total–, reducido a nada, en estos tres versos de una plasticidad absoluta:

«Fume de pipa		Saudade
Noite	Silencio	Fríó».

(Separadas las palabras, con intervalos)

«E ficamos nós sós
Sin o mar e sin o barco
nós».

Hay aquí una identificación del paisaje exterior con el interior o la desaparición de uno y otro, reducidos uno y otro a elementos muy simples, apenas perceptibles: Fume de pipa, frío, noche, silencio, saudade. El hombre, apenas sin sujeto, como un pequeño brillo: «Fume de pipa». Es el final de una «singladura» humanamente insoportable.

5. ¿Nostalgia de otro tiempo? Naturaleza y hombre necesitan redención

¿Se conforma Manoel-Antonio con el final de esta travesía? ¿Tiene nostalgia de «otro tiempo»? Parece que siempre fue testigo incorformista de la sombra, que levantó acta fiel de su soledad y de la soledad de las cosas. Y fue tal su inmersión en el paisaje y en las cosas cotidianas –aquéllas que mejor cree definen y comparten su destierro– que es incapaz de desvincularlas de su propio destino, viendo en ellas un unívoco sentido amargo. Manoel-Antonio «pastorea» a las cosas en su tristeza. Por ello la realidad social –su tierra– adquiere ribetes míticos, unida siempre a esta muy particular vivencia suya.

Pero si percibe con tintes sombríos esta naturaleza, fue siempre perseguidor de la luz, apasionado en su búsqueda, aunque sin alcanzarla nunca. Éste fue su afán:

«E ando a desenterrar
un ronsel
pol-o mar» (123)

una luz que asoció, sin duda, a la libertad, aunque fuese incapaz de romper el cerco asfisiante de la sombra. Esto le produjo un constante estado de nostalgia y el malestar propio del «exiliado» en su propia tierra; nostalgia, tal vez, de «otro tiempo», de un pasado feliz de infancia, de vuelta al paraíso de la irresponsabilidad, al de una tierra libre que él ve ahora adormecida y sometida.

Pero esta nostalgia y su deseo de vuelta al paraíso perdido, y tal vez posible, está caracterizado por «un no saber» con certeza qué es ni en qué consiste. Ha perdido su memoria. Tiene deseo de volver, pero de momento está entretenido con las cosas que, «humildemente», le acompañan. Entretenido, no resignado, incapaz de liberarse o liberar, en su inconformismo aspira a la *redención: naturaleza y hombre necesitan redención*. Sin certezas de que así pueda ser.

Manoel-Antonio intenta «rescatar» con su mirada a las cosas, dotarlas de sentido al integrarlas en lo humano, las libera al destacarlas en su humildad, *nombrándolas*: las cosas más humildes, decía Rilke, son las que más nos necesitan. Como éste, y como Unamuno, Manoel-Antonio busca una *eternidad sin trascendencia*, de sí mismo, con las cosas, en su singularidad; trata de redimir a la naturaleza y, en comunión con ella, realizar su propia redención: se une con fervor a los deseos «d'os cans e d'as estrelas».

Pero como no parece suficiente levantar acta de su dolor y del dolor de la naturaleza irredenta, acude al que sólo puede redimir: un Cristo soñador que «veña a morrer por eles e por elas»; salida más sincera y menos estética que la del Cristo que anda sobre el mar de Antonio Machado. Este Cristo soñador ha de morir por todos: así lo reclama «a irredenta e mansa door» del hombre y de las cosas, «A DOOR D'A NOITE é d'os cans d'a aldea», «a door d'as estrelas», inútil de otro modo:

«As irredentas arelas d'os cans
buscan o acougo de arelas irmáns.
A miña alma, coma un eco, oubea

N-os ollos gacios d'as estrelas loiras
hai bagoas tímidas a escintilar.
Estrelas virxes, cansas de chorar
c'os cans perdidos pol-as corredeiras.

Pol-o seu longo oubeo diluido,
pol-o seu vagalume esmorecido,
pol-a sua irredenta e mansa door.

eu agardo, c'os cans e c'as estrelas,
ise día en que un Cristo soñador
veña a morrer por eles e por elas» (245)

Ésta es la única forma en que el amor se muestra en Manoel-Antonio, como acercamiento a lo cotidiano, a lo vanal incluso, a lo marginado, a la debilidad que se enfrenta a lo inexorable de la naturaleza, como comunión mística en el dolor.