

EL YO DE LOS
OBJETOS. AL-
gunas considera-
ciones a propósi-
to de *El acciden-*
te, de Jorge Go-
mes Miranda

Antonio Lafarque

Moreno Villa, 1924-26





J. M. W. Turner

A Rafael Fombellida y José Andújar

... el honor de estar entre las cosas.

CARLOS MARZAL

JORGE GOMES MIRANDA (OPORTO, 1965), POETA, crítico y traductor muy ligado a la literatura española por sus ensayos y artículos sobre la obra de los hermanos Machado, Cernuda, Brines, Gil de Biedma y Aleixandre, entre otros, ha visto publicado su libro *El accidente* (Quálea, 2009), en edición bilingüe con traducción de José Ángel Cilleruelo. Este admirable poemario impreso originalmente en Lisboa en 2007 se inscribe en una tradición milenaria: hacer de los objetos el centro de atención creativa. Gomes Miranda ha ido más lejos, ha conseguido abrir una nueva ruta de exploración.

Sobre los objetos

Desde la Antigüedad hasta el presente los objetos han sido motivo de deseo y desvelo de arqueólogos, escritores, pintores, filósofos, psicólogos, escultores, fotógrafos..., por lo general en calidad de espectadores mudos y, en menor medida, como *parlantes*, verdaderos testigos con voz y opinión propias, altavoces que convierten en señales audibles — palabras — la información sensorial dispersa en el ambiente.

El prerromántico alemán Karl Philipp Moritz, discípulo de Goethe, manifestó por boca de su personaje Andreas Hartknopf, en la novela autobiográfica homónima, «sentirse muy seguro en el conjunto de las cosas»¹, debido con bastante probabilidad a que su vida fue un continuo sobresalto material y moral que acabó trágicamente por tuberculosis a los 36 años, tras haber sobrevivido a un intento de suicidio. Las cosas materiales le ofrecieron un refugio que no halló en el entorno familiar durante la niñez y una perspectiva evocadora capaz de dar «una oscura noticia de nuestra vida entera, y quizá de nuestra existencia»².

El desmesurado anhelo de sabiduría que atesoraba Goethe —escritor, abogado, filósofo, científico interesado en la medicina, la geología y la óptica— le facilitó discurrir acerca de las cosas. En 1797 emprende viaje a Suiza junto a su íntimo amigo el pintor Johann Heinrich Meyer, quien años después dirigiría la Academia de Pintura de Weimar. Hablaron del papel de los objetos en las artes plásticas y a finales de 1823 recuerda esa

conversación con su secretario Johann Peter Eckermann, y sentencia: «¿Y qué otra cosa hay más importante que los objetos? La teoría del arte nada vale sin ellos»³. Tan categórica afirmación pone de manifiesto la pretensión de representar lo universal en lo elemental y, asimismo, evidencia una concepción estética del arte concordante con el temperamento metódico de Goethe, de quien Albert Béguin dijo que «se inclina sobre las formas concretas con mayor placer que sobre su significado»⁴. El autor de *Las afinidades electivas*



Karl Philipp Moritz por Karl Schumann (1791)



Goethe por Georg Oswald May (1779, grabado)



Johann Peter Eckermann por Johann Joseph

¹ Karl Philipp Moritz, *Andreas Hartknopf. I. Alegoría*, 1785; citado por Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, trad. de Mario Monteforte Toledo, México, Fondo de Cultura Económica, 1954, p. 66.

² *Ibid.*, p. 67.

³ Johann Peter Eckermann, *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida*, trad. de José Pérez Bances, Madrid, Espasa-Calpe, 1943, p. 76.

⁴ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 89.



Charles Baudelaire
(foto Nadar)

⁵ Donald A. Norman, *La psicología de los objetos cotidianos*, trad. de Fernando Santos Fontela, Donostia, Nerea, 2006, p. 26.

⁶ Irving Biederman, «Recognition-by-components: A theory of human image understanding», en *Psychological Review*, vol. 94, nº 2, abril 1987, pp. 115-147.

se sentía subyugado por los objetos, como lo demuestran los fondos del museo que lleva su nombre en Düsseldorf. La colección reúne unas cincuenta mil piezas de las que se exponen mil entre medallas, cartas, porcelanas, bustos, vasos...

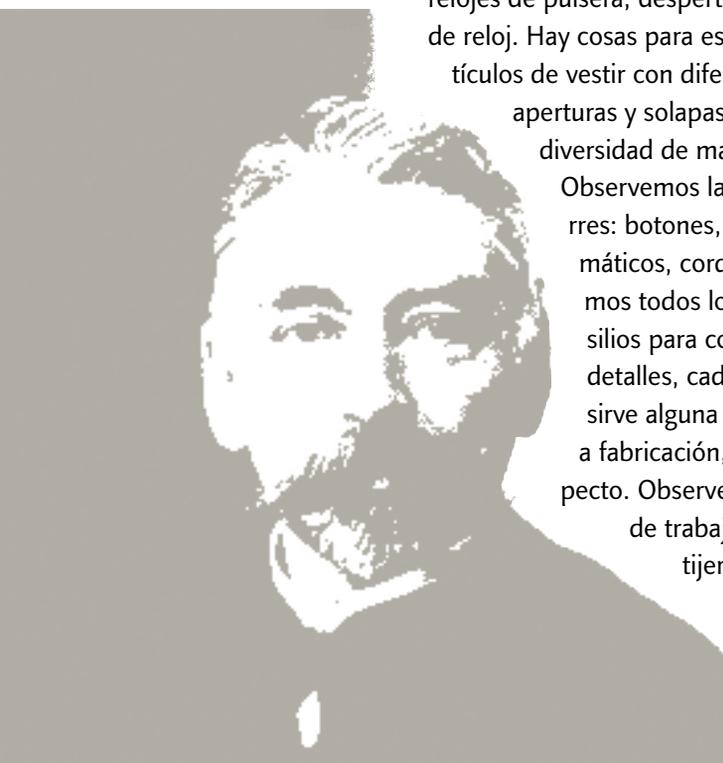
Al parecer una parte importante de esa cantidad perteneció a Goethe. A primera vista se diría que es excesiva para una vivienda. Sin embargo, Donald Norman, especialista en psicología cognitiva y profesor emérito de la Universidad de California, tras efectuar un recuento opina que «el número de objetos cotidianos es asombroso, quizá veinte mil [...] Hay lámparas, bombillas y enchufes; apliques y tornillos; relojes de pulsera, despertadores y correas de reloj. Hay cosas para escribir [...] Hay artículos de vestir con diferentes funciones, aperturas y solapas. Observemos la diversidad de materiales y piezas. Observemos la variedad de cierres: botones, cremalleras, automáticos, cordones. Contemplemos todos los muebles y utensilios para comer: tantísimos detalles, cada uno de los cuales sirve alguna función en cuanto a fabricación, utilización o aspecto. Observemos el lugar donde trabajamos. Hay clips, tijeras, cuadernos, revistas, libros [...]

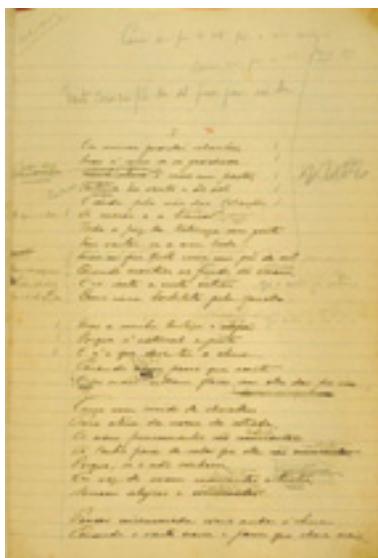
Además, muchos de los objetos están hechos de muchas piezas»⁵. Vista así, la cifra empieza a tener sentido aunque se queda corta para Irving Biederman. Este psicólogo especializado en el estudio de la percepción y director del Laboratorio de Interpretación de Imágenes de la Universidad del Sur de California, calcula que existen aproximadamente treinta mil objetos distinguibles por las personas adultas⁶. A pesar de las referencias científicas el número en abstracto causa asombro y da que pensar sobre el tiempo empleado, de modo no consciente, en su contemplación, percepción y conocimiento.

Los poetas no podían ser ajenos al asunto. Listar los nombres que han fijado su mirada en las cosas sería interminable. Charles Baudelaire, que comparecerá varias veces en estas páginas, equipó de alma a determinados objetos. Por una estrofa de «Invitación al viaje» (*Las flores del mal*, 1857) desfilan muebles y espejos capacitados para hablar en la intimidad al alma humana, de igual a igual. En la versión homónima en prosa, aparecida en *Le Présent* en agosto de 1857, Baudelaire se aparta de la concisión exhibida en verso y describe idénticos muebles por algunos detalles de diseño (cajones y cerraduras recónditas) que sólo ostentan los *secrétaires*, lo que le sirve para completar la metáfora con el alma humana. Los espejos, los mismos muebles y los objetos decorativos entonan una sinfonía silente y desprenden una fragancia oriental que envuelve a la habitación en un ambiente seductor y propicio a la confianza. Sin estos detalles de los objetos no ha lugar al viaje de los amantes.

Cuando el periodista francés Jules Huret, mediante una encuesta para *L'Écho de Paris*, solicitó la opinión sobre la evolución de la literatura a sesenta y cuatro escritores (Goncourt, Zola, Huysmans, Anatole France, Verlaine, Maeterlinck, Leconte de Lisle, Maupassant...), acaso no imaginó que las respuestas de Stéphane Mallarmé encerrarían una poética de inestimable valor. En poco más de una página Mallarmé, incorporado al capítulo dedicado a los simbolistas y decadentes, se sacude con elegancia el polvo parnasiano: «Siempre debe haber enigma en

Stéphane Mallarmé
(foto Nadar)





Manuscrito de *O Guardador de Rebanhos*



Fernando Pessoa

la poesía. El fin de la literatura —no existen otras metas— es evocar los objetos»⁷. Evocar susurrando, llamando en voz baja para no despertar al objeto, pues «nombrar un objeto es suprimir las tres cuartas partes del goce del poema, que está hecho de la satisfacción de ir adivinándolo poco a poco; sugerirlo, he ahí el sueño. El uso perfecto de ese misterio constituye el símbolo: evocar paso a paso un objeto para mostrar un estado de alma o, al contrario, elegir un objeto y liberar de él un estado de alma mediante una serie de averiguaciones»⁸. Interesa, pues, la esencia de las cosas, el precipitado que decanta tras la dilución de las formas a medida que la palabra nombra. Javier del Prado, estudioso de Mallarmé, comenta al respecto que la difuminación del objeto en el texto responde al «juego de analogías imaginarias que tiene para la experiencia del creador» y que éste «pretende recrear en la conciencia del lector»⁹. Pero no todo empieza y termina ahí. Añadamos que se trata de la verdadera libertad de creación que inmiscuye como copartícipe al lector. Inmediatamente antes de la reflexión sobre los objetos y los estados de alma, Mallarmé reprocha a los parnasianos su nula capacidad de sorpresa al mostrar las cosas tal cual aparentan ser. En la época el lector quedaba fuera del juego, ciego para ver más allá del texto, sin alas la imaginación para despegar de la página escrita. La supremacía del lenguaje sobre la evidencia facilita el revelado de la cara oculta de los objetos, del yo de las cosas encubierto detrás de la fisonomía y que sale a la luz por obra del poeta. Las especulaciones alrededor de las influencias de las analogías del autor sobre la sensibilidad de los lectores las cerró Mallarmé en 1864 al escribir el breve e indispensable «El demonio de la analogía».

En España, un implorante Juan Ramón Jiménez pide al conocimiento capacidad creativa, nombrar y fundar al unísono: «¡Intelijencia, dame / el nombre exacto de las cosas!» (*Eternidades*, 1918). El anhelo de que la palabra no sólo represente sino que también sea la cosa en sí involucra al alma, principio de movimiento e identidad de variadas religiones y filosofías. Las cosas de Juan Ramón Jiménez son algo más que simples objetos, interpretación que enlaza con los pensamientos relativos al asunto escritos por sus contemporáneos. Sin ir más lejos, Fernando Pessoa —compañía frecuentada por Gomes Miranda— retoma la tesis de Baudelaire: «Donde hay forma hay alma [...] no hay error humano, ni literario, en atribuir alma a las cosas que llamamos inanimadas. Ser una cosa es ser objeto de una atribución»¹⁰. Pessoa apura el comentario hasta la médula pues dinamita la creencia secular concerniente a la inanimidad de los objetos y busca un horizonte de certeza: la escritura, ese lugar donde se

siente amparado por sus heterónimos. Uno de ellos, Alberto Caeiro, se preguntaba en *El guardador de rebaños*, iniciado en 1914: «¿Dónde está el misterio de las cosas?»¹¹, duda previsible del Pessoa ortónimo, el creyente animista interesado por el esoterismo, pero Caeiro, más apegado al mundo tangible, se muestra escéptico y rotundo a la vez: «las cosas no tienen significado, sino existencia. / Las cosas son el único sentido oculto de las cosas»¹². Conocer su existencia resulta

⁷ Jules Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1891, p. 61.

⁸ *Ibid.*, p. 60.

⁹ Javier del Prado, «Estudio previo», en Stéphane Mallarmé, *Prosas*, ed. de Javier del Prado y José Antonio Millán, Madrid, Alfaguara, 1987, p. XXI.

¹⁰ Fernando Pessoa, *Libro del desasosiego*, trad. de Perfecto E. Cuadrado, Barcelona, Acantilado, 2006, p. 73.

¹¹ Fernando Pessoa, *Poesía completa de Alberto Caeiro*, ed. de Manuel Moya, Barcelona, DVD, 2009, p. 117.

¹² *Ibid.*, p. 117.



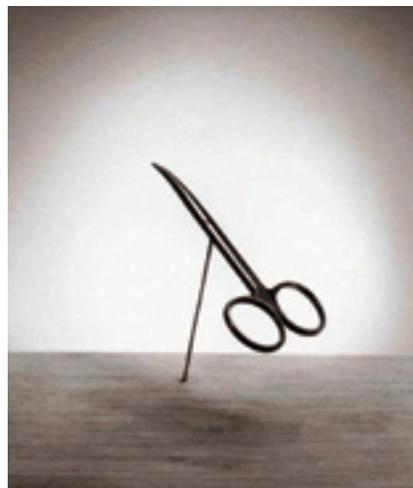
Jean Baudrillard



Anne Michaels



Chema Madoz (1999 y 2001)



tan suficiente que ironiza en torno a los razonamientos de los filósofos y las fantasías de los poetas en sus intentos de explicar lo que no necesita pensarse. Basta mirar y fundirse con el fluir natural: «Siempre que miro las cosas y pienso en lo que los hombres piensan de ellas, / río como el regato que suena fresco en una piedra»¹³.

Se ha llegado a apuntar que los objetos modifican la conducta humana. Jean Baudrillard dedicó la tesis doctoral al tema. En *El sistema de los objetos* posa la mirada en el significado de las cosas cotidianas. Para el filósofo y sociólogo francés poseen capacidad de comunicación más allá del sentido práctico pues son «vaso de lo imaginario»¹⁴. Y añade: «si se observan de cerca los muebles y los objetos contemporáneos se ve que conversan ya con el mismo talento que el que mostrarán los invitados»¹⁵. Llama la atención la contundencia aseverativa en torno a las capacidades de los elementos decorativos, pero igualmente resulta curiosa la referencia a lo imaginario porque puede entenderse como la entrada a lo sensorial. Si, de forma voluntaria o involuntaria, depositamos en las cosas parte de nuestra sensibilidad estamos tendiendo puentes entre la fisicidad del objeto y el espíritu poético que mueve una parte de nuestra facultad sensitiva. Puentes de doble dirección. Por una circula Baudrillard con su hipótesis; en sentido contrario, la canadiense Anne Michaels testimonia el poder de penetración de la mirada en la materia, la influencia de las personas sobre los objetos: «Cuanto más miras una cosa, / más se transforma»¹⁶. Parece fotógrafa antes que poeta.

Y poeta antes que fotógrafo aparenta ser Chema Madoz. Con su inconfundible estilo, este genio de la metáfora visual sublima los objetos hasta convertirlos en iconos poéticos y, respetando esencia y morfología, descubre significados y funcionalidades impensables a primera vista: una pipa con el conducto del humo agujereado resulta un saxofón; unas tijeras de manicura suspendidas en el aire, un Concorde despegando; una rejilla del alcantarillado, un escurríplatos. Madoz escribe con la mirada y reordena nuestros imaginarios. Sus fotografías, desnudas de acompañamientos efectistas, simulan acertijos o simpáticas bromas, pero de inmediato el espectador siente el vértigo ante lo desconocido. Sin

remedio, se balancea entre la realidad y la ficción, territorios colindantes que comparten frontera con una tierra de nadie: el sueño. Los objetos de Madoz están en ese no-lugar tan rico en significados.

Roberto Juarroz busca ubicación para ellos en un lugar abstracto: «el espacio de las cosas / es uno solo» (*Poesía vertical*, 1965), pues considera que el contorno de los objetos delimita el sitio inaccesible, reservado exclusivamente a ellos, donde conviven. Juarroz afina las consideraciones de Caeiro sobre la objetiva existencia temporal de las cosas, confiriéndoles la unidad espacio-temporal que les permite sobrevivir, en apariencia, sin desgaste. Importa sobremanera acercarlas a nuestro entorno para enriquecernos descubriendo su «otro lado [...] lo que parecía no ser»¹⁷, sin dejarnos engañar por las apariencias o por los nombres. En lo que de genérico

¹³ *Ibid.*, p. 117.

¹⁴ Jean Baudrillard, *El sistema de los objetos*, trad. de Francisco González Aramburu, México, Siglo XXI, 1969, p. 27.

¹⁵ *Ibid.*, pp. 50-51.

¹⁶ Anne Michaels, «Lago Two Rivers», en *El peso de las naranjas* y *Miner's Pond*, trad. de Jaime Priede, Madrid, Bartleby, 2001, p. 15.

¹⁷ Roberto Juarroz, *Poesía y realidad*, Valencia, Pre-Textos, 2000, p. 40.



Oscar Reutersvärd *Opus 1*, 1934



M. C. Escher *Sky and water I* (1938, xilografía en dos tintas)



Jacques Carleman *Herramientas prehistóricas de sílex*



P, H y T de *Alphabet rendeZvous* de Tsuneo Taniuchi, 1981



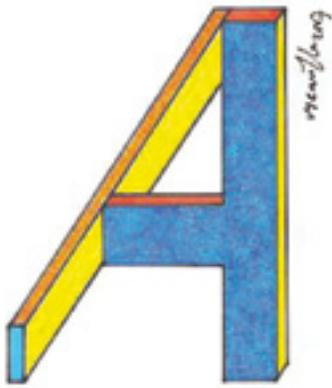
Miwa Miwa *Impossible alphabet*, 2005

¹⁸ Bruno d'Amore, «Oscar Reutersvärd», en *Relieme*, vol. 8, nº 3, noviembre 2005, pp. 379-382.

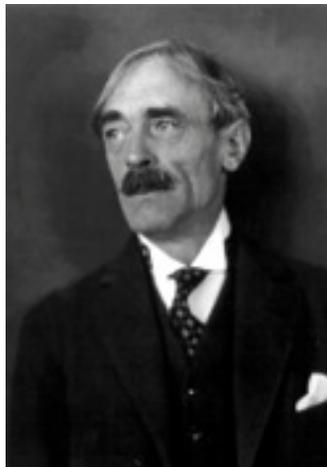
tienen está su valor de comunicación, y en lo que ocultan, su valor poético.

En ese lugar abstracto de Juarroz cabrían los denominados *objetos imposibles*, figuras imaginarias cuya plasmación acontece sobre el papel porque sus tres dimensiones son reales sólo en la imaginación. Han sido pasto de juegos matemáticos y siguen cautivando por su natural imposibilidad de ser. Están sobre el plano, nada más. Su existencia es pura geometría. El sueco Oscar Reutersvärd, pionero en este campo, imaginó más de dos mil quinientos, el primero de los cuales fue «Opus 1» (1934), un triángulo formado por pequeños cubos que tiene el mismo número de lados y perspectivas y todas resultan ser falsas. Al mirarlo el cerebro intenta acomodar aquello que la vista rechaza¹⁸. La popularidad de estos objetos se debe al artista holandés Maurits Cornelis Escher, conocido como M. C. Escher, cuyos macizos dibujos y litografías fueron y siguen siendo reproducidos hasta la saciedad. Cansado de tantas copias ilegales, al final de su vida creativa destruyó planchas y originales. Calificó su obra como un divertimento: «Todos mis trabajos son juegos. Juegos serios». Menor formalidad exhibe Jacques Carleman, pintor, escultor e ilustrador marsellés, autor del *Catálogo de objetos imposibles* (1969) que parodia los utensilios cotidianos, rebajándolos con sarcasmo hasta la disfuncionalidad absoluta, como la cafetera con asa y boquilla de salida en la misma vertical. Diríamos que se trata de un surrealismo intrascendente. Para él se ha acuñado el término *gag-art*.

Aplicando la imaginación a los elementos de la escritura con un sentido lúdico, algunos artistas han dado una vuelta de tuerca a los *objetos imposibles*. El alfabeto romano, en apariencia tridimensional, del japonés Tsuneo Taniuchi («Alphabet rendeZvous», 1981) recuerda un rompecabezas o un mecano de la caligrafía porque las piezas son paralelepípedos perfilados que combinan entre sí de modo insólito formando letras siamesas. Sobre fondo negro las aristas blancas flotan ingravidas mientras la mirada procura separar cada unidad y aislarla mentalmente. El italiano Ferrario, el sueco Malmgreen, el japonés



La A del alfabeto imposible de Vicente Meavilla



Paul Valéry



Miwa Miwa y el menorquín Vicente Meavilla han firmado otros alfabetos imposibles.

No debe extrañar que las letras reciban tratamiento de objetos. Mallarmé consideraba insuficiente encontrar una palabra o una expresión deslumbrantes e incluirlas, sin más, en el texto, por lo que insinuó que el escritor debe tallar las palabras como si fueran piedras preciosas. De otra manera, ofrecer equilibradamente la gema y su brillo. Valéry, en una conferencia dictada en enero de 1933 en la Université des Annales, precisamente sobre Mallarmé, refiriéndose a las limitaciones de la construcción poética dijo que la poesía «lo único que puede hacer, y a muy duras penas, es ordenar a su arbitrio las palabras, las formas, los objetos de la prosa»¹⁹. Tan singular apunte permite considerar a las palabras *objetos del lenguaje* y siguiendo hacia atrás el razonamiento, las letras serían los *objetos de las palabras*. La comparativa tiene razón de ser pues los objetos se insertan en un contexto o en un sistema fuera del cual funcionan de otra forma, aun manteniendo su composición, estructura y mecanismo de puesta en acción. «Todo objeto se inserta en una secuencia de implicaciones, como las letras en una palabra. Un ligero cambio de ubicación (r/o/s/a por r/o/t/a o por r/i/s/a) transforma el sentido»²⁰. La filosofía del lenguaje ha estudiado en profundidad la conexión entre las palabras (el lenguaje) y las cosas (el objeto hablado), empezando por el intento de asegurar el conocimiento de lo objetivo desde la palabra. Foucault investigó estas conexiones desde el estado más primitivo, cuando las palabras no eran sino sonidos que guardaban parecido con el objeto que deseaban designar sin llegar a formular una verdadera escritura. Ésta comienza cuando el lenguaje



Martin Heidegger

va más lejos de la simple nominación y hablar o escribir «es encaminarse hacia el acto soberano de la denominación, ir, a través del lenguaje, justo hasta el lugar en el que las cosas y las palabras se anulan en su esencia común y que permite darles un nombre»²¹. Heidegger afirmó que el objeto adquiere entidad al ser nombrado con exactitud y para Wittgenstein aquel es la significación cabal del nombre. El filósofo Fernando Montero asegura que «se ha objetivado el lenguaje, creando metalenguaje

¹⁹ Paul Valéry, «Stéphane Mallarmé», en *Estudios literarios*, trad. de Juan Carlos Díaz de Auri, Madrid, Visor Distribuciones, 1995, p. 247.

²⁰ Vicente Lull, *Los objetos distinguidos. La arqueología como excusa*, Barcelona, Bellaterra, 2007, p. 150.

²¹ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias*, trad. de Elsa Cecilia Frost, México, Siglo XXI, 1971, pp. 122-123.

jes que versan sobre el lenguaje de objetos como si fuese un nuevo objeto. Pero con ello se ha sacrificado a los auténticos objetos, aquellos sobre los que incide el lenguaje en uso en nuestra vida cotidiana y científica»²². Quizá los poetas permanezcan ajenos a estas controversias —ya leímos al comienzo los versos de Caeiro—, a este vano esfuerzo por objetivar las cosas que deja en segundo término la capacidad de intervención de las personas y, por tanto, la subjetividad inherente a toda actuación humana.

Consideramos, por lo general, que el valor de un objeto es directamente proporcional a su utilidad y por eso nuestra relación con ellos aparenta fluir en una dirección. Desde que irrumpieron los objetos técnicos de carácter utilitario el transcurrir habitual ha resultado más cómodo aunque más dependiente. Las expectativas se han convertido en necesidades. Las averías de electrodomésticos, ordenadores personales o vehículos causan trastornos organizativos en nuestras cronometradas vidas. Si la técnica menoscaba la relación originaria con los objetos estamos atrapados por éstos. El problema fue analizado por Heidegger hace más de cincuenta años. Propuso aceptar los servicios que prestan a la vez que nos mantenemos tan libres que podamos desecharlos, mirarlos como objetos que son: «Quisiera denominar esta actitud que dice simultáneamente *sí* y *no* al mundo técnico con una antigua palabra: la Serenidad para con las cosas»²³.



Bertolt Brecht

En menor medida se toma en consideración el valor intelectual, emocional o subjetivo de los objetos, es decir, las sensaciones que provocan. Si Hegel apostó por la utilidad como sentido único, por fortuna Goethe, Pessoa, Baudrillard o Madoz se interesaron por indagar y crear despreocupándose de la utilidad inmediata. Pusieron el talento creador al servicio de las cosas cuando, por norma, son éstas las que nos prestan beneficios. Pienso que no se han arrepentido. Al fin y al cabo, el roce continuado genera confianza e incluso cariño. Bertolt Brecht sintió apego a los objetos, mayor cuanto más ajados estaban. Leyendo «De todos los objetos» imaginamos que vasijas, cuchillos y tenedores, gastados por el tiempo y el uso, llegaron a alcanzar la categoría de ancianos familiares que prestan su sabiduría y a cambio reciben el afecto que les mantiene con vida: «se han hecho preciosos / porque han sido apreciados muchas veces / [...] / Todas estas cosas / me hacen feliz»²⁴.

²² Fernando Montero, *Objetos y palabras*, Valencia, Fernando Torres editor, 1976, p. 96.

²³ Martin Heidegger, «Serenidad», en *Serenidad*, versión de Yves Zimmermann, Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994, p. 27.

²⁴ Bertolt Brecht, *Poemas y canciones*, versión de Jesús López Pacheco, Madrid, Alianza, 1979, pp. 62-63.



Marcel Duchamp y su *Rueda de bicicleta*



André Breton en 1930



Lautréamont

El surrealismo y los objetos

En 1913 Marcel Duchamp ensambla *Rueda de bicicleta*, un taburete de cocina sobre el que coloca bocabajo la rueda de una bicicleta. Nace el *ready-made*, aunque en puridad el primer *ready-made* fue la pala quitanieve colgada del techo y rotulada «In Advance of the Broken Arm», de 1915. Estas composiciones responden a la pregunta formulada por el propio Duchamp: «¿Se pueden hacer obras de arte que no sean de arte?». La provocación reside en apropiarse de la realidad sin transformarla y voltear la tradición con la complicidad del espectador, al que se exige una actitud renovada frente a una obra compuesta por uno o varios objetos sencillos descontextualizados y desfuncionalizados porque son reducidos al grado cero de su significado tradicional. Las percepciones del espectador revalorizan y encuentran nuevos significados a esos objetos alterados en su estatus elemental. Así, las sensaciones son ajenas al clásico concepto de belleza inherente al arte.

No en vano para Vicente Lull «la estética es el último factor que nos proporcionan los objetos»²⁵. Duchamp resacralizó los objetos recuperando para ellos el aura perdida en aras del utilitarismo. *Rueda de bicicleta* provocó bastante controversia,

incluso dentro del círculo surrealista, pero dio pie a una corriente creativa que tomó impulso tras la publicación del *Segundo manifiesto del surrealismo* en 1930 y tuvo soporte teórico en la conferencia «Situación surrealista del objeto. Situación del objeto surrealista» dictada por André Breton en Praga en 1935, a donde acudió invitado por el grupo surrealista checo. Todos estos movimientos culminaron en la Exposición Surrealista de Objetos, celebrada en mayo de 1936 en la galería Charles Ratton de París, donde se pudieron contemplar *objetos encontrados*, *objetos perturbados*, *objetos matemáticos...* firmados por Giacometti, Arp, Dalí, Duchamp, Ernst, Oppenheim, Magritte, Man Ray y otros. Fue un adelanto de la gran Exposición Internacional del Surrealismo, también en París, dos años después.

¿Dónde se localiza el germen del objeto surrealista? En 1919 Breton rescata para su revista *Littérature* las *Poesías* de Lautréamont, tras haberlas manuscrito del original conservado en la Biblioteca Nacional de Francia²⁶.

A partir de su muerte en 1870 Isidore Lucien Ducasse, conde de Lautréamont, había caído en el olvido. Un año antes costeó de su propio bolsillo la primera edición completa de *Los Cantos de Maldoror*, que fue secuestrada de inmediato con excepción de apenas una veinti-

²⁵ Vicente Lull, *op. cit.*, p. 206.

²⁶ Rosa Fernández Urtaun, «La poética de Lautréamont y la escritura vanguardista», en *Thélème*, nº 14, 1999, p. 59.



Vista parcial de la Exposición Surrealista de Objetos. Foto: Man Ray

tena de ejemplares que quedaron en poder del autor. Hubo de pasar medio siglo hasta que André Breton se fijara en su obra y figura. Desde esa fecha, 1919, Breton se lanza a sus brazos y lo entrona como huésped principal de su Parnaso. Glosará su poética inclusive en «El surrealismo en sus obras vivas» (1953), el último escrito importante sobre el movimiento literario y artístico que abanderó hasta la muerte. Para los surrealistas la personalidad y obra del montevideano supusieron no sólo el engarce con la tradición romántica maldita sino la adopción de una guía intelectual.

Aparte del compromiso con la cara no visible de la realidad, el desprecio hacia el orden instituido, la insumisión literaria y el odio a la divinidad que profesaba Lautréamont, a Breton le fascinó un fragmento del Canto Sexto, aquel en el que Maldoror tras ver a un joven cuya silueta se pierde al anochecer en dirección a los bulevares, dice de él que es bello «sobre todo, como el encuentro fortuito de una máquina de coser y un paraguas en una mesa de disección»²⁷. La extraordinaria imagen esconde el genoma del objeto surrealista. Resulta una anticipación de los *cadáveres exquisitos*, una trampa que seduce al lector en medio de una estrofa con tintes de literatura popular. Parte de la fascinación reside en ese *sobre todo* que cierra una cadena de comparaciones zoomórficas y anatómicas referidas a la hermosura del joven, y da ventaja a la frialdad metálica de los objetos frente a la calidez orgánica y casi mórbida de los términos precedentes (aves de rapiña, llagas, músculos, roedores). La ambientación nocturna nos traslada a territorios oníricos, únicos lugares don-

²⁷ Lautréamont, *Los Cantos de Maldoror*, ed. de Manuel Serrat Crespo, Madrid, Cátedra, 2008, p. 295.

²⁸ Charles Baudelaire, *El Spleen de París (Pequeños poemas en prosa)*, edición de Manuel Neila, Sevilla, Espuela de Plata, 2009, p. 41.



Óscar Domínguez *Máquina de coser electro-sexual* (1934, óleo sobre lienzo)

de puede nacer una asociación de este calibre y la fantasía no tolera limitaciones. Aparentemente, los objetos de Maldoror estarían hermanados con la esgrima, actividad deportiva del joven en cuestión: la mesa sería la pista, el paraguas se referiría al arma y la máquina de coser restañaría las heridas. Pero las analogías toman el camino que cada lector quiera emprender, independientemente del trazado diseñado por el autor. Por qué no pensar que el paraguas es un parapeto contra la lógica racional o convencional. Y la metafórica máquina de coser, ¿acaso no usa los hilos de las correspondencias para engarzar palabras e imágenes de diversa procedencia? ¿Dónde se diseccionan, estudian y recomponen mejor las ideas y los textos que sobre la aséptica mesa del escritor? Max Ernst imaginó que la mesa era una cama donde se apareaban el paraguas y la máquina. En idéntica onda, el tinerfeño Óscar Domínguez —que participó en la Exposición Surrealista de Objetos— se inspiró en la cosedora mecánica para pintar en 1934 su obra más elogiada: *Máquina de coser electro-sexual*.

Por la misma época, Baudelaire también fantaseaba con los objetos en las regiones de la alucinación: «Los muebles [...] están dotados de una vida sonambulesca, como el vegetal y el animal. Las telas hablan una lengua muda, como las flores, como los cielos, como las puestas de sol»²⁸. Este fragmento de «La



Original del
Manifiesto
surrealista

habitación doble», poema en prosa publicado en *La Presse* en agosto de 1862, no es una reflexión sobre los objetos sino sobre el tiempo y la muerte, pero

Baudelaire los utiliza para cotejar la dulce realidad manipulada por el láudano con el hastío diario. ¿Leyó Lautréamont a Baudelaire? Sin duda, pues no le faltó oportunidad temporal ya que el creador de Maldoror llega a París en otoño de 1867, apenas días después de la muerte del francés. Además, Lautréamont, voraz lector, hace referencia en sus poemas a Baudelaire con el calificativo de «el morboso amante de la Venus hotentota»²⁹ y dice que ha leído a «los chupatintas funestos»³⁰, entre los cuales incluye al *flâneur* parisino. Asimismo, en enero de 1870, pidió por carta a su editor que le remitiera un ejemplar del *Suplemento a las poesías de Baudelaire*³¹. Todo esto a cuento de «Las tentaciones o Eros, Pluto y la gloria», otro poema en prosa publicado en junio de 1863 en *Revue Nationale et Étrangère*, donde la descripción de la túnica de un diablo parece, en términos figurativos, un antecedente del fragmento comentado de *Los Cantos*. La túnica se recoge con una serpiente a modo de cinturón, del cual «colgaba, alternando con frascos colmados de siniestros licores, cuchillos resplandecientes e instrumentos de cirugía»³². El diablo porta en su mano derecha un frasco de sangre que ofrece como reconfortante, y en la izquierda un violín. Baudelaire vació armas blancas e instrumental médico para que Lautréamont probase la agudeza de los filos en la carne de los seres vivos y en la conciencia de las gentes. Casualidad o consecuencia, el caso es que no resulta descabellado afirmar que ambos compartieron *un certain regard* en los años en que París, entregada al mito del progreso, soportaba transformaciones urbanísticas y sociales de hondo calado y toda Francia se veía envuelta en un debate literario y artístico.

En el *Manifiesto del surrealismo* (1924), Breton apunta el vínculo espiritual de las

personas con los objetos. Cuando habla del lenguaje en libertad como herramienta de aprendizaje se refiere a los actos propios del conocimiento *inter pares*, y también a una percepción universal más enriquecedora que engloba el trato con los objetos, es decir, «la conciencia poética de las cosas»³³. La gran afición a las piedras le llevó a escribir «Langue des pierres»³⁴, cuyo párrafo final es muy sugerente porque el autor de *Los vasos comunicantes* no se anda con ambages e invita a todos los interesados a afinar el oído para escuchar a las piedras conversar entre sí, con un lenguaje perdido en la noche de los tiempos que parece mantenerse vivo para transmitir enseñanzas ocultas. Una pauta de comportamiento próxima a la magia o a los rituales antiguos porque el objeto procede como intermediario y Breton espera de él «una revelación»³⁵, más luminosa cuanto menos se parezcan los objetos confrontados, al igual que con la práctica de los juegos *los cadáveres exquisitos* y *el uno en el otro*. Con este último los surrealistas querían demostrar la posibilidad de encontrar mentalmente un objeto escondido a partir de la información procedente de otro objeto conocido distinto a aquel, utilizando imágenes superpuestas. Algo parecido a la *actividad crítico-paranoica* que permite, decía Dalí, «obtener una imagen doble, es decir, la representación de un objeto que, sin la menor modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente diferente»³⁶, gracias a la habilidad del pensamiento para enlazar secuencialmente semejanzas y coincidencias. Es factible alargar el proceso para obtener por superposición terceras, cuartas o más imágenes. En similares términos, Max Ernst apostilló que los objetos surrealistas son realidades de inexplorada belleza que nacen del encuentro imprevisto entre situaciones diferentes.

Estas correlaciones iconográficas y conexiones psíquicas, al modo de un sueño, evocan la misión visionaria de los poetas en su afán de traspasar la realidad. Los surrealistas pretendían que los objetos guardaran fiel paralelismo con las ensoñaciones y los vagabundeos del espíritu. Cirlot manifestó que el

²⁹ Roberto Calasso, «Elucubraciones de un asesino en serie», en *La literatura y los dioses*, trad. de Edgardo Dobry, Barcelona, Anagrama, 2002, p. 82.

³⁰ *Ibid.*, p. 83.

³¹ Manuel Serrat Crespo, «El hermano de la sanguijuela», en Lautréamont, *op. cit.*, p. 13.

³² Charles Baudelaire, *op. cit.*, p. 102.

³³ André Breton, *Manifiestos del surrealismo*, trad. Andrés Bosch, Barcelona, Labor, 1995, p. 54.

³⁴ *Le Surréalisme, même*, nº 1, otoño 1957, pp. 62-69.

³⁵ Gérard Durozoi y Bernard Lecherbonnier, *El surrealismo*, trad. de Josep Elias, Madrid, Guadarrama, 1974, p. 139.

³⁶ André Breton, *op. cit.*, p. 302.



Francis Ponge

surrealismo pretende captar lo espiritual del objeto. Gómez de la Serna, otro excéntrico de las cosas del que más adelante nos ocuparemos, plasmó este deseo en una greguería: «El sueño es un depósito de objetos extraviados». Y Breton aunó ambas ideas al proponer en 1924 materializar los objetos entrevistados en sueños, tan grande fue la fascinación por éstos, en su «Introducción al discurso sobre la poca realidad»³⁷, donde cuenta que percibió un libro cuyas páginas eran de lana negra y el lomo estaba cubierto por un gnomo de madera de larga barba blanca. La suma de un recuerdo onírico y una emoción consciente daría lugar al objeto surrealista. Al plasmar las cosas soñadas se reconoce vida en ellas y se otorga carta de razón al sueño. Puede entenderse como una herencia de los románticos. Novalis, por ejemplo, asimiló el genio a «la facultad de hablar de los objetos imaginarios como si fueran reales»³⁸, al creer que durante el sueño el alma penetraba en los objetos

³⁷ André Breton, *Apuntar el día*, trad. de Pierre de Place, Caracas, Monte Ávila, 1974, pp. 7-23.

³⁸ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 253.

³⁹ Francis Ponge, «My creative method», en *Métodos*, ed. de Silvio Mattoni, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2000, pp. 21-22.

⁴⁰ Francis Ponge, «El clavel», en *La soñadora materia*, trad. de Miguel Casado, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006, p. 207.

hasta identificarse en ellos con total plenitud, razonamiento coherente con los postulados románticos de la universalidad o el encuentro con la unidad primigenia y la búsqueda del yo en el inconsciente.

En aquellos años felices, Francis Ponge, colaborador de *Le Surréalisme au service de la Révolution*, aparecida en 1930 tras el *Segundo manifiesto*, asomaba la cabeza por la puerta de entrada al universo de los objetos y en 1928 empieza a componer *Le parti pris des choses*, título que es una declaración de intenciones en toda regla y saldría editado en 1942. Esa puerta se cierra a sus espaldas y Ponge no saldrá prácticamente al exterior, dedicando la mayor parte de su vida literaria a teorizar acerca del significado de las cosas, concretar lazos entre los mundos supuestamente inco-municados de las cosas y las personas, usar el lenguaje a modo de pasarela entre ellas y las voces que las designan... Hasta tal punto que, poeta ya consolidado, manifiesta a principios de los sesenta, sentirse incómodo frente a las ideas y divertirse con los objetos sin importarle la naturaleza de éstos: «las ideas me decepcionan [...] y la variedad de las cosas es en realidad lo que me construye»³⁹. Ante su obra no es fácil permanecer indiferente porque los objetos están sometidos a una disección entomológica y a una confrontación con la palabra. El francés aspiraba al entendimiento entre cosas y hombres para lo cual juzgaba imprescindible diluir el objeto en la palabra y viceversa. ¿Cómo alcanzar este punto? Utilizando el lenguaje como una máquina de precisión, una fresadora, por ejemplo, que trabajara las palabras hasta dejarlas perfectamente moldeadas y enlazadas unas con otras, de forma que leídas u oídas conduzcan hasta la definición inequívoca del objeto: «Responder al desafío de las cosas al lenguaje. Por ejemplo, estos claveles desafían al lenguaje. No pararé hasta no haber reunido unas palabras ante cuya lectura o audición se deba necesariamente exclamar: se trata de algo como un clavel»⁴⁰. André Breton y Francis Ponge fueron la cara y la cruz de la moneda objetual, la dupla que aspiró a cumplimentar un logro inalcanzable: plasmar los sueños y definir la realidad con el lenguaje.

Las cosas de Ramón



Ramón Gómez de la Serna en su despacho de la calle Villanueva

El caso de Ramón Gómez de la Serna es paradigmático porque se sintió cercado por las cosas desde la infancia. En *Automoribundia* las recuerda apiñadas en las rinconeras del hogar cubiertas de polvo, en las casas de sus tíos Félix y Fernando, en los bazares madrileños de finales del siglo XIX. Y a ellas se atuvo cuando, aún joven, le llega la primera percepción de la muerte. También recuerda que su padre se aferraba a lápices, estatuillas y sellos para escapar de las garras del tiempo; su madre, a las alhajas. Faltaba poco tiempo para que quedase deslumbrado por las tiendas de los anticuarios parisinos del primer decenio del XX.

Con dieciséis años monta su primer despacho en la casa familiar y lo engalana con cosas del Rastro — «el más permanente y laberíntico de todos los *bric-à-brac* del mundo»⁴¹, que le inspiró la guía de igual título publicada en 1914 —, una especie de anticipo de lo que sería su *sancta sanctorum* de escritor. Sus residencias madrileñas, en especial el torreón de la calle Velázquez y el piso de calle Villanueva y, por último, la bonaerense de calle Hipólito Yrigoyen — cuyo despacho fue donado por Luisa Sofovich al Ayuntamiento de Madrid e instalado, a instancias de Juan Manuel Bonet, en la colección permanente del Museo Reina Sofía desde 2002 hasta la ampliación del edificio —, debieron parecer almacenes de chamarileros o los colmados estudios de algunos pintores, Bacon por ejemplo. Le gustaba ver las cosas amontonadas, como si formaran un rebaño y él las pastoreara. Para que no quedasen dudas al respecto se declaró su protector⁴².

Las paredes estaban tapizadas de fotografías, reproducciones de obras artísticas, carteles, estampas religiosas, relojes, caretas, recortes de periódicos. En lugar preferente del despacho, el retrato que le hizo Diego Rivera en 1915 y, empotrada, «una auténtica lápida de cementerio»⁴³, *in memoriam* de una joven fallecida a la edad de dieciocho años con la que no guardaba parentesco ni conocimiento alguno. De los techos pendían cometas de papel, pelotas de goma, pájaros de cerámica y una asombrosa multitud de bolas de cristal — «tendré más de mil, y al irlas colocando he pensado en el inmenso y mágico esfuerzo del creador al colocar las estrellas»⁴⁴ —, que convida a pensar en Gómez de la Serna como el cosmólogo de las cosas. En la mesa de trabajo y en las estanterías había libros, pisapapeles, pipas, lápices, estatuillas, una codorniz de reclamo, pistolas, cajas de música, estilográficas, un globo terráqueo, matrioskas. En pasillos y estancias, bargueños, velones, cornucopias y una chimenea encontrada durante un paseo nocturno. Sentó en el sofá de la entrada a una maniquí de cera de tamaño natural lujosamente vestida, dispuso de un micrófono con enlace telefónico directo con la emisora Unión Radio para emitir sus crónicas y, el colmo, hizo instalar un farol de gas con suministro que encendía con el chuzo de un farolero jubilado.

En apariencia todo estaba manga por hombro, con un orden atípico pero capaz pues «los objetos constituyen nuestra manera de organizar el mundo en el que vivimos»⁴⁵. O desorden literario de las cosas, que aparecían algo deshilvanadas en los textos. No podía ser de otra forma porque su universo personal estaba atomizado. El acúmulo de trastos era la representación plástica de las variopintas greguerías — el propio autor definió la greguería como «lo que gritan los seres confusamente desde su incons-

⁴¹ Ramón Gómez de la Serna, *Automoribundia (1888-1948)*, ed. de Celia Fernández Prieto, Madrid, Mare nostrum, 2008, p. 279.

⁴² Ramón Gómez de la Serna, «Las cosas y el ello», en *Revista de Occidente*, nº CXXXIV, agosto 1934, pp. 190-208.

⁴³ Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 260.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 257.

⁴⁵ Vicente Lull, *op. cit.*, p. 22.



Gómez de la Serna en el estudio radiofónico instalado en su casa



Gómez de la Serna con la muñeca de tamaño natural



Rincón del hogar de Gómez de la Serna

ciente, lo que gritan las cosas» — y un retrato de su orden vital siempre exagerado, nunca vulgar. Cabe decir que en la intimidad fue consecuente con una de las greguerías: «El Japón vive en pleno bazar». Qué complicado distinguir al personaje oculto o semioculto en esa selva objetual, y no lo digo metafóricamente pues en su primera visita a París se sintió confundido y dejó constancia de identificarse más con la pipa que con el hombre, con el letrado que con el alma, con el periódico que con el lector⁴⁶.

Gómez de la Serna quiso vivir en simbiosis con los objetos. Los convertía en elementos mágicos y extraía la más valiosa dimensión que atesoraban: el yo. En compensación, abastecían de ideas y proyectos su despensa literaria. Digamos que el yo ramoniano revalorizaba el yo de las cosas y viceversa. Como los objetos eran anteriores al pensamiento, cada cachivache valía por una idea y un conjunto de ellos por una narración, de manera que el valor intrínseco individual se multiplicaba exponencialmente. En la fusión con los objetos el vanguardista autor de *Senos* se sentía muy Ramón y algo menos Gómez de la Serna.

¿Coleccionismo? ¿Fetichismo? Ambas conductas acumuladoras se solapan cuando, además de otros factores, la personalidad del coleccionista es poderosa y los objetos, acumulados para paliar déficits afectivos, suplantando a las personas y funcionan como dispositivos estimulantes, encubridores o protectores. Una pulsión muy próxima a Gómez de la Serna, evidenciada al arrastrar consigo la colección en los sucesivos cambios de domicilio. Es revelador que en *Automoribundia* pase de puntillas por los entresijos amorosos de su vida — las ideas sobre la mujer y sus relaciones ocupan una docena de páginas frente a las cerca de sesenta pobladas por las cosas —, cuando sentó a la muñeca en un rincón de privilegio, se hizo fotografiar con ella y la calificó de «mujer ideal»⁴⁷. Sobre el coleccionista, según Walter Benjamin, «recae la tarea de Sísifo de poseer las cosas para quitarles su carácter mercantil»⁴⁸, pero el fetichista carece de límites y no sopesa los contras para convivir con el objeto de su deseo. Valga como muestra lo ocurrido en diciembre de 2009 en la casa de subastas neoyorkina Bonhams. Un comprador se hizo con el mondadientes de oro y marfil de Charles Dickens por nueve mil ciento cincuenta dólares, unos seis mil cuatrocientos euros al cambio actual.

Uno de los triunfos más sonados le llegó al instaurar un modelo de conferencia que llamó *conferencia maleta*. «Di conferencias sobre el arte y la poesía, pero el éxito principal se debió a mi invención de las conferencias maleta, prestidigitación cándida alrededor de los objetos más diversos que sacaba de mi gran valija y que renovaba a cada nueva conferencia»⁴⁹. El propio autor nos pone en la pista para estimar estos espectáculos: pases de prestidigitación, por supuesto ingenua, pues la magia nos devuelve a la infancia, al asombro inocente ante lo inexplicable. La maleta — «la rica pirita de su dentro de maleta nebulosa»⁵⁰ — sustituía a la tradicional chistera y los objetos a los conejos; el abracadabra se pronunciaba con las ocurrencias inventadas sobre la marcha.

Famosa *conferencia maleta* fue la dictada en el salón del hotel Ritz de Barcelona, en enero de 1931, bajo el título de «Objetos escogidos». El conferenciante se presentó ante el auditorio portando una baqueteada maleta de viaje de la que fue extrayendo una diosa de múltiples brazos, una cabeza frenológica, un biberón, un almanaque perpetuo, la bola del

⁴⁶ Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 245.

⁴⁷ Luisa Sofovich, *La vida sin Ramón*, ed. de Antonio Beneyto, Madrid, Libertarias, 1994, p. 52.

⁴⁸ Walter Benjamin, *Libro de los pasajes*, ed. de Rolf Tiedeman, Madrid, Akal, 2004, p. 44.

⁴⁹ Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 561.

⁵⁰ Juan Ramón Jiménez, «Ramón Gómez de la Serna», en *Espanoles de tres mundos*, Buenos Aires, Losada, 1942, p. 112.



Diego Rivera *Retrato de Ramón Gómez de la Serna* (1915, óleo sobre lienzo)

pasamanos de una escalera, un aparato de cazar alondras, un martillo y una gigantesca mano postiza⁵¹, por citar sólo unos cuantos. Sobre los diferentes chismes narró historias e inventó greguerías, fantaseando con agilidad de supremo orador. Además, con el martillo «sacrificó», según expresión propia, algunos de los objetos y anunció que en adelante daría las conferencias con formato de *wagon-capitonné*⁵². Así sucedió a su vuelta a Buenos Aires donde dictó *conferencias baúl*.

Un año después, invierno de 1932, ofreció otra memorable en la sede sevillana de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Entre los asistentes, Romero Murube que dejó constancia de la intervención. Tras depositar la maleta encima de la mesa presidencial, Gómez de la Serna empezó a mostrar su extravagante contenido: «Ropas, diversos utensilios de hipotético uso, caseras invenciones para comodidad del viajero, agilísimas audacias del ingenio para amplitud de reducidos espacios, a más de los caprichos idiosincráticos de todo ente trashumante»⁵³. No era tanto el deseo de epatar sino el de desplegar su inabarcable personalidad, huir del adocenamiento y el academicismo: «Desprecio y odio esa grotesca seriedad humana de los actos públicos [...] Por eso descompongo esos actos públicos siempre que puedo»⁵⁴. Hoy Gómez de la Serna sería un *performer*.

La naturaleza de los objetos en la poesía

Decía Paul Valéry que «la poesía es el intento de representar, o de restituir, por los medios que posee el lenguaje articulado, esas cosas o esa cosa que oscuramente tratan de expresar los gritos, las lágrimas, las caricias, los besos, los suspiros, etc., y que parecen querer expresar los objetos en lo que tienen de apariencia de vida o de contorno supuesto»⁵⁵. Aproximaciones por contigüidad —*esas cosas que parecen querer expresar*— a una definición, la de poesía, imposible de cerrar y que el autor francés terminó por nombrar como «una extraña industria». La poesía manufactura el lenguaje de las sensaciones con diferentes materias primas, siendo los objetos de las más sustanciales porque son receptivos a perfilarse en función de los estímulos recibidos o a soldarse con la fuente emisora de emociones.

Por otra parte, la apariencia de vida que Valéry confería a los objetos no supone contrariedad para los poetas. La psicología cognitiva y las ciencias de la naturaleza separan a los objetos en dos categorías incomunicadas: los que tienen mente u organismos y los que carecen de ella. El problema surge «cuando caemos en la cuenta de que esas categorías no son tan nítidas, en sus bordes, como parecen a primera vista»⁵⁶, y ahí están para demostrarlo las seculares teorías animistas, algunas creencias religiosas y, desde la década de los cincuenta del pasado siglo, la ciencia de la computación. Pero esta discusión es ajena por completo a los escritores, que se han beneficiado del privilegio de no tener que ofrecer las explicaciones que han mantenido ocupados durante siglos a filósofos y científicos de toda índole. Refugiarse en la fantasía es el atajo más corto para no cru-

⁵¹ *La Vanguardia*, 17 de enero de 1931, p. 6.

⁵² *ABC*, 17 de enero de 1931, p. 45.

⁵³ Joaquín Romero Murube, «Conferencia con maleta», en *Lejos y en la mano*, Sevilla, Gráficas Sevillanas, 1959, p. 54.

⁵⁴ Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 403.

⁵⁵ Albert Béguin, *op. cit.*, p. 148.

⁵⁶ Ángel Riviére, «Sobre Objetos con mente: reflexiones para un debate», en *Anuario de Psicología*, nº 53, 1993, p. 55.



Octavio Paz



Robert Rauschenberg *Minutiae*
(1954, varias técnicas)



Pablo Neruda

zar el pantano de la realidad y evitar el peligro de quedar encenagado.

Grosso modo, los poetas han otorgado a los objetos tres naturalezas: inanimada, semianimada y animada. En el primer caso, el poeta utiliza los objetos como elementos escenográficos inertes. Muestras de ello son «Si proibisce di buttare immondezza» de Rafael Alberti, «Las cosas» de Jorge Luis Borges y «Los pequeños objetos» de Ángel Crespo. Inertes e inanimados, mas evocadores. Niceto Alcalá-Zamora recorre con parsimonia la casa de su infancia y percibe en «Los objetos sin vida» (*Casa de temporada*, 2006) la «imagen de inercia diferente» de las cosas, convertidas en recuerdos fantasmales de una época donde el reloj marcaba las horas y el calendario los meses, la flor lucía fresca en el jarrón y la cuartilla era emborronada con pensamientos. En la antípoda poética, Karmelo C. Iribarren enumera los «Souvenirs» (*Atravesando la noche*, 2009) que apuntan sobre las repisas, guardianes de recuerdos que se activan al mirarlos. Instalado en Francia tras su periplo inglés, Mallarmé revive en «La pipa» («Anécdotas o poemas», *Divagaciones*, 1897) los raquíuticos árboles, las desiertas plazas y el peculiar olor de la niebla londinense gracias al humo que desprende su vieja cachimba.

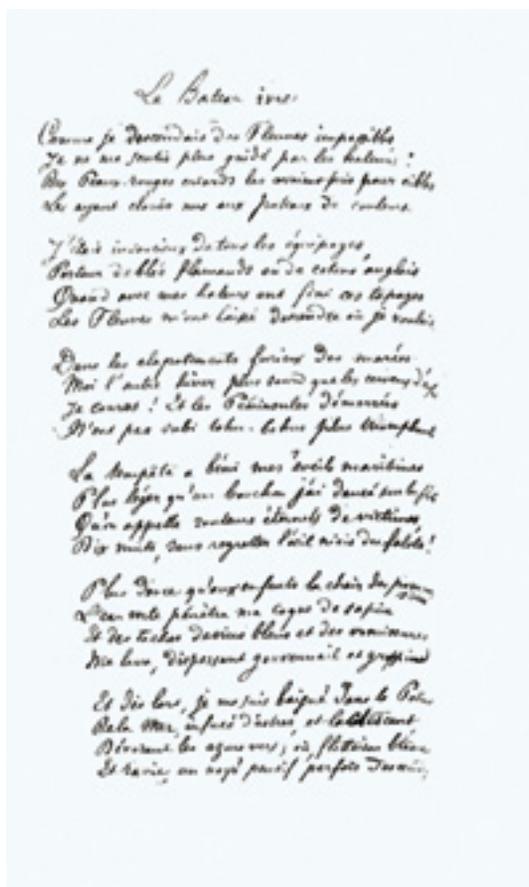
En el segundo caso, la naturaleza semianimada del objeto es matizada por el poeta, quien presta su voz a aquel («A una alcoba que fue de doncella» de Gabino Alejandro Carriedo); lo aproxima a los seres vivos al hacerlo portador de determinadas cualidades («Las cosas» de Manuel Altolaguirre, «Lecciones de cosas» de Ángel González, «Psicología de las cosas» de Ana Merino, «Todos los objetos del mundo» de Jorge Eduardo Eielson); es refugio del escritor («El fervor de las cosas» de Dionisia García, «Las cosas» de Rafael Morales); o es catalizadora de la escritura, caso de «Arte poética» de Pablo Neruda y «Un viento llamado Bob Rauschenberg» de Octavio Paz, dos poemas de especial interés por la implicación de los objetos en el proceso de producción literaria.

En «Arte poética» (*Residencia en la tierra*, 1935), Neruda expone sus principios creativos hacia atrás, a modo de flashback, valiéndose del nacimiento del mundo como metáfora. El maremágnum del universo en fundación es representado por las «noches de substancia infinita», «el ruido de un día que arde con sacrificio» y «un golpe de objetos que llaman sin ser respondidos». La construcción del poema parece nacer por petición expresa de los objetos o, lo que viene a ser lo mismo, el sujeto poético se representa en ellos, mientras «el viento que azota» es la fuerza motriz que canaliza a las restantes por ser el rasgo de inspiración.

De modo similar Octavio Paz otorga protagonismo al viento en «Un viento llamado Bob Rauschenberg» (*Árbol adentro*, 1987), poema capital en el asunto que nos ocupa porque comienza a fijar las reglas del mundo de los objetos en relación con la escritura poética. Paz lo escribió en homenaje a su amigo Bob Rauschenberg, uno de los impulsores del Pop Art. En el poema hace recuento de objetos a los que, en la mayoría de las ocasiones, prefiere denominar «cosas»: tuercas, ruedas, palancas, hélices, hierro, algodón, seda, carbón, tornillos..., emparejando las naturales con las industriales en una aparente confrontación entre ambos mundos que, finalmente, quedan hermanados en un paisaje. Esta es la primera llave interpretativa: un escenario común de convivencia para los objetos. En versos del mexicano: «paisaje desconsolado: /



Arthur Rimbaud (dcha.) y su hermano Frédéric (h. 1861)



Manuscrito de *El barco ebrio*

los objetos duermen unos al lado de los otros». Y la segunda llave: la convivencia crea conexiones entre los habitantes del paisaje. Veámoslo: «las cosas se oyen hablar y se asombran al oírse, / eran mudas de nacimiento y ahora cantan y ríen». Leído en clave de creación poética, los objetos son las palabras entrecruzándose («caen como letras, letras, letras»), estableciendo nexos de significado entre ellas, modelando la estructura del texto a medida que son insufladas de sentido por el talento creador del poeta, simbolizado en el viento («el viento profiere formas que respiran y giran»). Llevando el poema al terreno de los objetos, los versos de cierre son elocuentes: «los sueños de las cosas el hombre los sueña, / los sueños de los hombres el tiempo los piensa». Pero antes el poeta los ha imaginado y desde ese momento se materializan: «los objetos caen, / están cayendo, / caen desde mi frente que los piensa». Si Huidobro hubiera vivido los años suficientes para leer este poema habría concluido, a tenor de lo que dejó escrito en 1925, que Octavio Paz era un poeta, con mayúscula: «El poeta es aquel que sorprende la relación oculta que existe entre las cosas más lejanas, los hilos ocultos que las unen»⁵⁷. En el prólogo a su traducción de «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard» para la ultraísta Cervantes, Cansinos Assens escribe en 1919 — primer año en el que dirige la revista — que el chileno es discípulo directo de Mallarmé y, a tenor de la declaración sobre Paz, no cabe la menor duda de que, al menos, se había empapado la teoría del autor de *Herodías*. En la citada encuesta de Huret, Mallarmé, a propósito del naturalismo, respondió que «las cosas existen, no tenemos que inventarlas; sólo comprender las relaciones entre ellas porque los hilos de esas relaciones originan los versos»⁵⁸.

Por último, el caso menos frecuente pero más atractivo de los tres mencionados: los objetos animados dotados de yo propio que se expresan por sí mismos. Ilustre antecedente es «La pipa», incluido en *Las flores del mal*, cuyo primer verso «Soy la pipa de un artista», delimita el nivel de referencia del hablante, que no es otro que el objeto, provisto de rasgos físicos (cara) y sentidos (mirada, además de habla) y de facultades balsámicas para el fumador. Se diría confidente y confesor de su dueño.

Baudelaire marcó una derrota por la que muy pocos se atrevieron a enfilarse la proa. Entre ellos un jovencísimo Rimbaud que en 1871, a punto de cumplir los diecisiete, compuso «El barco ebrio», dislocado y maravilloso viaje en el que la prontitud con la que los versos seducen realza la maestría descriptiva de este buque fantasma que navega eternamente. A pesar de la aparatosidad plástica no hace falta más voz que la suya para creernos lo que cuenta, ni recordar el epíteto del título para saber que estamos ante una situación insólita. El «cuando yo» inicial recuerda el comienzo del poema de Baudelaire y despeja la bruma de duda: el barco-objeto relata sus aventuras con total independencia.

Algunos de los textos temporalmente más cercanos en nuestra literatura son «Égloga de los dos rascacielos» (1984) de Luis García Montero y dos poemas de Aurora Luque «Manual del farero» y «Mudanza I» (*Carpe noctem*, 1994). Los rascacielos que confiesan sus penas de amor con melancolía, parecen levantar sus moles no sólo en Nueva York sino en cualquier ciudad que tenga a la luna por testigo. Son voyeurs al acecho de la misma mujer. El primer edificio sigue deseoso los pasos de la chica, que trabaja en el bar de la planta baja; el otro, la mira desnudarse en la última planta,

⁵⁷ Vicente Huidobro, «Manifestes», en *Obra poética*, coord. de Cedamio Goic, Madrid, ALLCA XX, 2003, p. 1321.

⁵⁸ Jules Huret, *op. cit.*, p. 64.



Diversos libros de poemas que se inspiran en la magia de los objetos

donde vive. No es cuestión de altura sino de profundidad de sentimientos. Sea como fuere, ambos rascacielos convocan una personalidad autónoma y ajena a la del poeta: la de sus yo respectivos.

Que la falsedad de los sueños y la credulidad humana desembocan, en el mejor de los supuestos, en el desengaño, es el tema de «Manual del farero», donde la luz del faro, imagen del ideal inalcanzable, guía a los barcos al quimérico sur del naufragio cierto. En «Mudanza I» un arpa de eco becqueriano y un poema reflexionan sobre su común inutilidad. El poema lamenta haber sido arrancado de la seguridad de la memoria para vagar por el tiempo, siquiera sin muerte que lo consuele, mientras el arpa se considera apenas una «aglomerada masas de palabras».

La advocación de *objetos perdidos* ha inspirado el título de varios poemarios. Una rápida ojeada arroja *Departamento de objetos perdidos* (1992) de Pilar Ruiz-Va, *Objetos perdidos* (1997) de José Antonio Muñoz Rojas y el homónimo de María do Cebreiro *Objetos perdidos* (2007). Ésta trata sus poemas como objetos inventariables y el problema de la pérdida como algo que atraviesa siempre las palabras. Pérdida en el mejor de los casos porque en otros sería más real hablar de ausencia o, acaso, de una no-presencia inexplicable o insatisfactoriamente explicable con el lenguaje. Pese a ello, María do Cebreiro hace hueco al optimismo si para «encontrarnos en lo que buscamos» dedicamos la «infinita paciencia» de las cosas. Pilar Ruiz-Va habla de la pérdida del amor y la inocencia interponiendo los objetos más diversos. Quien trasciende el extravío de cosas cotidianas hasta la sabiduría es Muñoz Rojas. Las gafas, el audífono o las llaves que olvida por los rincones nada representan en sí mismos, porque «un montón de objetos perdidos es la vida», valoración coincidente con la de Elizabeth Bishop para quien «tantas cosas parecen llenas del propósito de ser perdidas» que no merece la pena tomarse la molestia de dramatizar y mejor nos vale aceptar pacientemente cada pérdida hasta llegar a dominar «el arte de perder»⁵⁹. Muñoz Rojas siente con dolor el extravío de algunas palabras que al pronunciarlas cobran, paradójicamente, realidad y sentido inmediatos pues «viven dentro», caso de soledad o silencio. Aquellas que no se pierden sirven de cicerone para descubrir a un autor: «en un libro, donde tienen / siempre lugar los verdaderos encuentros». Mientras, los versos trasapelados hay que rebuscarlos en los escondites de la memoria y la única pérdida razonable es la de la cabeza si «el amor anda cerca». Análoga indulgencia con los despistes despliega Juan Carlos Mestre en *La casa roja* (2008): «las oficinas de objetos perdidos están repletas de cabezas como la mía».

⁵⁹ Elizabeth Bishop, «Un arte», en *Obra poética*, ed. de D. Sam Abrams y Joan Margarit, Tarragona, Igitur, 2008, pp. 276-277.

El accidente, de Gomes Miranda

¿En cuál de la casuística apuntada encaja *El accidente*? Sin duda, en la de los objetos animados, pero dando un paso adelante. Gomes Miranda funde la perspectiva de «La pipa» y «El barco ebrio», al no bastarle con que las cosas hablen de sí mismas. También son el motor narrativo de la historia y opinan de los sucesos *que ven*. La trama argumental de *El accidente* es sencilla: el acontecer de una familia rota, compuesta por padre e hijo tras la muerte de la madre, protagonista en off, en un accidente. La pérdida de un familiar querido puede revelarse con compulsión o con serenidad. Ejemplos recientes de expulsión modélica del daño, a medio camino entre la contención y la impotencia, los han brindado Eduardo Milán en *Son de mi padre* (1996) y Joan Margarit, aplicándose su teoría acerca de la utilidad de los versos, en *Joana* (2002). Algo de esa entonación introspectiva hay en *El accidente*, pero ¿cómo expresar la intensidad dolorosa paseando por el resbaladizo filo de la sentimentalidad sin caer en el patetismo? Gomes Miranda ha descargado la responsabilidad sobre los objetos en su calidad de testigos de la tragedia. De tal manera, objetiva el desarrollo narrativo permitiendo que nos lleguen todos los detalles sin descomponer el gesto poético.

El yo del sujeto poético queda diluido en el yo de los objetos y, en ocasiones, ambos llegan a comunicarse e identificarse: «No carecía de palabras el entendimiento, / breve, perecedero, / entre su cuerpo y el mío» («Hoja de afeitar II»). Si Pablo García Casado invita a «pensar a partir de los objetos»⁶⁰, el portugués incita a pensar *desde* los objetos o a que éstos piensen por nosotros. El ahondamiento en las simas del yo es actividad consustancial a la escritura poética y, como en cualquier descenso, las dificultades aumentan a medida que se baja. En el fondo se encuentran las preguntas de difícil respuesta que, cual peces abisales, nadan en un caldo oscuro. Sin luces de apoyo no se ven pero sabemos que están al acecho y, no obstante el poeta cuenta con el fulgor de la palabra para



Jorge Gomes Miranda

alumbrar el fondo, las preguntas siguen ahí y, a veces, no hay respuestas. En términos pictóricos diría que *El accidente* semeja un collage: cada poema es un elemento del ensamblaje y posee significado propio. Si el collage supuso el rescate, según Santiago Amón, «de la servidumbre hipnótica de la pasta y del pincel»⁶¹, este libro abre una nueva vía de inmersión al liberar al poeta de la esclavitud de explorar el yo *es otro* en el abismo de su propia identidad o en la de terceros complementarios. Quizás sigamos viendo los mismos peces, pero ahora mejor iluminados.

Decía que la trama es sencilla a primera vista y, sin embargo, las derivaciones son muy sugerentes y propician diversas interpretaciones. Los entresijos de la historia mantienen encendida la alarma de los lectores porque el misterio es un ingrediente que enriquece el libro. Si Coleridge reclamó para la poesía «la facultad de evocar el misterio de las cosas», Gomes Miranda ha cumplido con el precepto. Poesía y misterio, una atrayente combinación de secretos, la sociedad de lo lírico con lo recóndito, puesto que según Zagajewski «la poesía está condenada a convivir con el misterio y al lado del misterio, en un estado de

⁶⁰ Pablo García Casado, «Poética», en *Poesía pasión*, ed. de Eduardo Moga, Zaragoza, Libros del Innombrable, 2004, p. 141.

⁶¹ Santiago Amón, «Historia del collage en forma de collage», *El País*, 31 de julio de 1977.

eterna inseguridad estimulante»⁶². De hecho, resultaría divertido jugar a reconstruir cronológicamente la historia, desde la muerte de la madre anticipada en el primer poema, «Taza» —la concavidad del objeto, imagen del útero materno—, hasta «Teléfono móvil», el último, que habla de «distantes los días del derrotado invierno» en alusión al final de «Taza». Una trama circular narrada con abundancia de analepsis, en la que cada poema ofrece datos aportados por un objeto, según su particular perspectiva, al modo de un plató cinematográfico con varias cámaras filmando una secuencia que Gomes Miranda edita de forma sincopada. Las analogías del libro con el mundo del cine serán recurrentes por inevitables.

El accidente está atravesado por un sentido de corporeidad que marca las relaciones internas en los poemas y las externas con el lector. Se advierten los utensilios aunque hay pocas descripciones físicas. Cuando Valéry, de nuevo, dijo en 1935 que «palpar un objeto no es otra cosa que buscar con la mano un cierto orden de contactos»⁶³, estaba invitando a reconocer las cosas por la sensibilidad que transmite el roce y a ignorar la evidencia de la superficie. Esto es, acariciar sin ver por recelar de lo que advierten los ojos. Palpar como los ciegos, que sienten la verdad en la oscuridad desprovista de prejuicios. Otro poeta que necesitaba llegar al centro de lo indudable, José Ángel Valente, tampoco fiaba la forma a la vista: «Toco / (el ojo es engañoso) / hasta saber la forma»⁶⁴. Esta tradición ha sido recogida por Eduardo García que aconseja «reparar en las cosas, frecuentar / su tacto más secreto»⁶⁵. Los objetos de Gomes Miranda articulan su relación con los protagonistas al sentir el contacto físico de ellos. Al modo de un ritual, brazos o manos están presentes en la mayoría de los poemas: la imposición de manos deviene medio de transmisión de facultades para salvar la naturaleza silente de los objetos y transformarlos en parlantes. También encontramos caracterizaciones y pinceladas psicológicas, como en el excelente «Pinza de la ropa», que se confiesa melancólica y propensa al vértigo («me daba miedo mirar hacia abajo»), y manifestaciones de los gustos particulares, como en «Vaso» («No me

gustan las mesas con voces en serie, / ni brindar a la salud de quien no conozco»).

Hemos visto que Octavio Paz procuró un espacio común para sus cosas. Gomes Miranda ha hecho lo propio con las suyas y une elementos artificiales y naturales con metáforas tan bellas como la que aparece en «Mesa de trabajo». El mueble hace inventario de las cosas depositadas sobre él, «como si soportase el peso / de un mar encrespado». La presencia de instrumentos afines a la escritura, actividad profesional del padre, permite imaginar un lugar de convivencia en el hogar familiar: el rincón del escritor, a modo y manera de bodegón, que no naturaleza muerta. En ese rincón vislumbramos la mesa de trabajo en la que se posan la humeante taza de té, el cuaderno que desea la letra dibujada por el lápiz, el ordenador que recogerá la versión definitiva del texto y el casete que hace más llevaderas las horas de creación. Frente a la mesa, la biblioteca y la mecedora. Los objetos organizan el mundo doméstico en el que se insertan porque su yo hace las veces de ese «ordenador exterior del poema» al que alude Eduardo Milán⁶⁶.

En *El accidente* importa más la sugerencia que la manifestación. Por los espacios en blanco de las páginas campea lo implícito, lo insinuado, exigiéndonos un esfuerzo suplementario por ser mejores lectores e intérpretes. Lo dicen la «Maleta de viaje» («Por pudor no diré lo que hay en mi interior») y el «Cuaderno» («envoltorio temporal de / un destino, soy»). Los resortes narrativos de la historia andan agazapados ahí y también entre los espacios que separan físicamente a los objetos. Espacios entre cosas, espacios intertextuales. En definitiva, huecos que esperan sentirse ocupados por el texto. Otra demostración de que la poesía vive a nuestro alrededor y sólo hay que abrir los ojos para verla. En este sentido, el libro es una invitación a ensanchar la mirada hacia mundos paralelos, a entrar en la realidad por la puerta camuflada tras el escenario.

Afirmar que Gomes Miranda relanza a los objetos desde un *estatus pasivo* (espectadores neutros y mudos) a un *estatus activo* (actores parlantes, protagonistas y emisores

⁶² Adam Zagajewski, «Nietzsche en Cracovia», en *En defensa del fervor*, trad. de Jerzy Sławomirski y Anna Rubió, Barcelona, Acantilado, 2005, p. 77.

⁶³ Paul Valéry, «NoCIÓN general del arte», en *Teoría poética y estética*, trad. de Carmen Santos, Madrid, Visor Distribuciones, 1990, p. 196.

⁶⁴ José Ángel Valente, «Objeto del poema», en *Obras completas. I (Poesía y prosa)*, edición de Andrés Sánchez Robayna, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2006, p. 133.

⁶⁵ Eduardo García, «Rondó», en *Horizonte o frontera*, Madrid, Hiperión, 2003, p. 69.

⁶⁶ Eduardo Milán, «Ese otro Vallejo», en *Resistir. Insistencias sobre el presente poético*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004, p. 150.



Rafael Barradas. *Todo a 65, 1919*

de noticias) no es una exageración. Los objetos hablan desde la serenidad del que ve la representación sentado en el patio de butacas y sabe que sin su presencia no habría espectáculo, pero con tal nervio narrativo que nos obligan a adoptar su punto de vista, como en «Mecedora»: «en esta mecedora / que soy yo». Por eso entendemos la orfandad de la libreta que espera el contacto de la mano en «Cuaderno» («Herida mano / que sobre mí descienes desconocida, / calor nocturno / en el riguroso invierno de la página, no tardes»), el desamparo de la «Mecedora» («Cuando estoy sola no me acuerdo de nada») y las dudas de la «Estantería» sobre su natural condición («¿Humana seré para quien en mi dirección / todos los días extiende la mano derecha, o

sólo / incierta plegaria / a una divinidad olvidada?»). Paralelamente, el niño, confundido por la ausencia de su madre, pregunta en «Ordenador»: «¿Quién nos va a cuidar ahora, papá?». Las insuficiencias sentimentales saltan de los personajes a los objetos y a la inversa, y luego desde ellos a nosotros, cerrando un triángulo en cuyo interior el yo perplejo y desasistido rebota igual que la bola en un pinball.

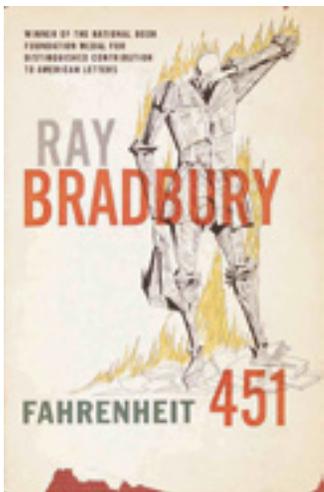
Las cosas cotidianas pasan inadvertidas porque decoran un panorama que conocemos de memoria. Por momentos oímos los ruidos sintomáticos de su funcionamiento: el rítmico tictac del reloj, el alegre pitido del ordenador que anuncia su reanimación o el inquietante reajuste nocturno de las estanterías cargadas de libros. Para ellas son la respiración: si les



Mickey haciendo bailar a cubos y escobas en *Fantasia*



Escena de *El increíble hombre menguante*



falta, están muertas. Para nosotros, simples onomatopeyas. Marco Sanguinetti dijo que son «la música cotidiana que nos rodea»⁶⁷. Música que suena desafinada, a modo de accidente, si el lápiz se despunta al caer, el vaso se hace añicos en el fregadero o el casete se atasca. El mundo por el que nos movemos, en apariencia tranquilo, se vuelve dramático con un cambio del punto de vista o por cualquier percance. Incluso donde menos se sospecha. Walt Disney jugó a demiurgo simplón produciendo *Fantasia* (1940). En el episodio «El aprendiz de brujo» escobas y cubos, a las órdenes del ratón Mickey, bailan al ritmo marcado por la partitura de Paul Dukas «L'apprenti sorcier» (1897) — inspirada en el poema de Goethe, «El aprendiz de brujo»⁶⁸ —, pero John Lasseter en el ya clásico *Toy Story* (1995) envía mensajes de alerta al insuflar vida a un batallón de soldaditos de plástico que, transformados en genuinos militares, aprovechan la oportunidad para realizar una incursión en territorio doméstico. Y qué decir de *El increíble hombre menguante* (1957), de Jack Arnold, donde la progresiva reducción de la estatura del protagonista con su consiguiente cambio de perspectiva, subvierte dramáticamente el ambiente hogareño y convierte cada utensilio en un obstáculo insalvable o en una potencial amenaza. Si Baudelaire hizo de la pipa el acompañante idílico del fumador, Gomes Miranda ha reconvertido los utensilios caseros en vigilantes y narradores de nuestras vidas: «igual que un centinela en un puesto avanzado / en la umbrosa vigilia, / vigilo» («Despertador»). Como los rascacielos fisgones de García Montero. Convendremos en que algo de intranquilizador hay en ello. Roger Caillois diría que se trata de «lo Imposible, sobreviniendo de improviso en un mundo donde lo imposible está desterrado por definición»⁶⁹, pero la naturalidad expositiva del portugués consigue que la lectura sea un tránsito por una historia plausible.

Sorprende la capacidad del autor para dibujar atmósferas fijando su atención en situaciones y detalles minúsculos que trascienden hacia reflexiones profundas. En este sentido, la muerte — omnipresente — recorre como un escalofrío la espina dorsal del libro «porque la vida es memoria de la muerte» («Lápiz»). La muerte en sentido ontológico y la muerte física de la madre. Por ejemplo, en «Taza» el agua hirviente de la tetera contrasta con el desangelado exterior, representación del paso del tiempo, que acabará por deslucir la puerta pintada de un acogedor azul, mientras la imagen del televisor adelanta los resultados del accidente propiamente dicho. En «Billete de tren» — cuyo «destino será permanecer, / y un día despertar, en mitad de un libro», recordando la violeta de Borges en «Las cosas»: «un libro y en sus páginas la ajada / violeta» —, aparece una elegante alusión a la muerte simbolizada por la hora y el lugar de destino impresos en el ticket. En «Estantería», la deliberación sobre el lado menos amable de la literatura y la lectura — la muerte —, deviene en la preferencia de los estantes por los modestos recuerdos depositados en ellos (una postal, un dibujo infantil, una piedra) antes que por los sesudos volúmenes. En el magnífico «Cuaderno», los rasguños de la escritura son heridas de la memoria que se pregunta por la sombra última. Pero no hay muerte sin vida a la que aniquilar y, por ello, *El accidente* también funciona como metáfora del transcurso vital, el viaje de la vida representado por el billete de tren, la cámara fotográfica y la maleta.

Una de las tareas primordiales del poeta es hurgar en el conocimiento del entorno. Lo leemos en «Calendario de bolsillo»: «el poeta escruta verbalmente / cada estrato de la conciencia del mundo», si bien no corren buenos tiempos para ponerse manos a la obra. O, justamente por eso, resulta necesario buscar alternativas al estado de la cuestión. En el soneto «Au-

⁶⁷ Marco Sanguinetti, «La música cotidiana de los objetos», en *Pulso/Diseño*, nº 4, agosto 2006, p. 44.

⁶⁸ Rosa Pedrero, «El aprendiz de brujo: de Luciano a Walt Disney pasando por Goethe», en *Koinòs Lógos. Homenaje al profesor José García López*, vol. II, Murcia, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2006, p. 752.

⁶⁹ Roger Caillois, «Del cuento de hadas a la ciencia-ficción», en *Imágenes, imágenes... Ensayos sobre la función y los poderes de la imaginación*, trad. de Dolores Sierra y Néstor Sánchez, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 11.



Foto de rodaje de *Los cuatrocientos golpes*

torretrato» (*Este mundo, sem abrigo*, 2003), inserto en el prólogo, Gomes Miranda, además de exponer su impresión desesperanzada con respecto a la historia del siglo pasado, aporta su punto de vista sobre la poesía y la cultura en general: «la pérdida lancinante del conocimiento / de la poesía a manos de resentidos y diletantes». Amargo diagnóstico que contiene una de las razones por las que el autor ha preferido conceder voz a las cosas y casi enmudecer a las personas. Tan drástica determinación es infrecuente.



Henri Matisse en 1913

Otros escritores han encontrado un ecuador entre ambos polos. Así, los *objetos parlantes* más hermosos que la literatura ha fabricado son los hombres-libro de *Fahrenheit 451* (1953) que, cual bibliotecas andantes, recitan sin descanso títulos inmortales (*El Eclesiastés*, *La República*, *Los viajes de Gulliver*...) mientras pasean por el bosque donde viven escondidos. Los subterfugios seguidos por Gomes Miranda en *El accidente* y por Ray Bradbury en la novela pretenden idéntica finalidad: salvar a la literatura para que siga impulsando la máquina del pensamiento. Esfuerzo hercúleo que justifica el tono cerrado y pesimista de ambas obras, aunque la escritura sea transparente y los finales abran ventanas al paisa-

je de la esperanza. Las personas aprenden de memoria las obras maestras de la literatura universal para que los libros sigan viviendo entre nosotros, y los objetos aprehenden las vicisitudes diarias para ahorrarnos el mal trago de contarlas.

Esas ventanas abren los postigos a la esperanza en «Teléfono móvil», el poema final, donde las sombras son barridas por la luz que penetra en la biblioteca al levantar las persianas. Afuera, espera el mar; y dentro del poema, la original correspondencia entre el terminal telefónico y una caracola que pone término a un tiempo de silencio. Si tras el accidente el protagonista huye hacia regiones «sin noticias del mar» («Hoja de afeitar II»), ahora el verso último del libro, «y el mar responde», augura un tiempo de matizada armonía y felicidad que retrotrae a otra imagen cinematográfica. Me refiero al mítico plano que cierra *Los cuatrocientos golpes* (1959) de François Truffaut: el rostro expectante de Antoine Doinel corriendo por la playa tras escapar del reformatorio.

En 1929, Matisse, instalado en Niza desde años atrás en una tentativa por encontrar renovados incentivos, manifestaba: «Mi propósito es expresar mi emoción. Este estado de ánimo lo crean los objetos que me rodean y causan una reacción en mí: desde el horizonte hasta mí mismo, incluido yo mismo». El epicentro del pintor de las odaliscas es la emoción. El cansancio psíquico sobrevenido al deambular por el laberinto artístico se transforma en vitalidad al vislumbrar la salida del estímulo. Y así, imaginamos el temblor de Matisse, la exteriorización de esa emoción interior, al activarse la carga creativa que esperaba la mecha apropiada: los objetos, en este caso. El propósito de aspirar a lo emotivo por medio de las cosas que nos acompañan, se ha plasmado en poesía ochenta años después en *El accidente*. Desechando malabarismos sintácticos y aplicando la máxima del *menos es más*, Gomes Miranda ha destilado con precisión la capacidad emotiva de los mínimos recursos puestos en la página, de manera que los poemas llegan a los oídos como vibrantes notas, y ahí se quedan resonando...

je de la esperanza. Las personas aprenden de memoria las obras maestras de la literatura universal para que los libros sigan viviendo entre nosotros, y los objetos aprehenden las vicisitudes diarias para ahorrarnos el mal trago de contarlas.