

Vicenç Beltran  
Experiencia, memoria, poesía:  
*Calmas de enero* de César Antonio Molina  
*Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. XCIX-1, 2023, 137-172  
<https://doi.org/10.55422/bbmp.909>

**EXPERIENCIA, MEMORIA, POESÍA.  
*CALMAS DE ENERO*  
DE CÉSAR ANTONIO MOLINA**

Vicenç Beltran  
*Accademia Nazionale dei Lincei*  
*Institut d'Estudis Catalans*  
ORCID: 0000-0002-6598-7972

**Resumen:**

*Calmas de enero*, de César Antonio Molina, es un poemario complejo por la densidad de su inspiración cultural y la singularidad de su concepción poética. Escrito en un verso libérrimo que renuncia a la armonía formal, transmuta en poesía un aprendizaje destilado a través de variadas experiencias: sus lecturas, la contemplación del arte (de los museos al cine), de la historia (de la arqueología a las ciudades) y la investigación en los vestigios de los grandes escritores: sus paisajes, sus barrios, sus antiguas casas, sus fuentes de inspiración, sus amores, sus tumbas. Con todo ello construye una poesía a menudo difícil, pero siempre fértil, llena de sugerencias estéticas, culturales y humanas.

**Palabras clave:**

Poesía española. Novísimos. Cultura.

**Abstract:**

The collection of poems by César Antonio Molina entitled *Calmas de enero* is complex in terms of its profound cultural inspiration and the singularity of the concept of poetry found in its pages. Writing in free verse that rejects formal harmony, Molina transmits his life experience distilled from his exposure to readings, art in museums and in cinema, history, from archeology to cities, and his studies of great writers, and vestiges of their landscapes, neighborhoods, old houses, sources of inspiration, loves and graves. Taking into consideration all of this, Molina creates poetry that is frequently difficult but always substantial and full of aesthetic, cultural and human implications.

**Key words:**

Spanish poetry; Novísimos poetic movement; Culture.

César Antonio Molina es un escritor metódico y constante, que comparte con sus lectores sus múltiples intereses (del cine a la poesía, de la novela a la arqueología, de los viajes exóticos a la evocación o visión de su tierra natal, del amor al paso del tiempo, de los escritores rusos a los plurilingües de Montevideo) y nos premia con felices recopilaciones de sus numerosísimos artículos; sus evocaciones de los monumentos de la antigüedad, de las ciudades muertas, de los lugares recónditos, de los cementerios de maestros ilustres o de las pobres víctimas de todos los genocidios, de sus múltiples lecturas, son una mina inagotable de información (y de gozosa lectura) y resultan una guía magnífica para penetrar en los arcanos de una obra poética que, por su densidad, su profundidad y su constante dedicación, merece mucha más atención crítica de la que ha recibido<sup>1</sup>, quizá por su propia actitud ante el mundo literario: «tampoco quise el pastoreo de la crítica a la que - una contradicción más- pertenezco y conozco, con todas sus intrigas

---

<sup>1</sup>No puedo menos que llamar sin embargo la atención sobre el cuidado ensayo de Jiménez Heffernan: 2006.

(...) Hasta ahora he podido permitirme el lujo de mostrarme displicente cuando en mi trabajo soy un profesional de las relaciones públicas» (Molina: 2003: 147), o bien «¡Vida de poetas! Nunca he soportado su cotidianidad, su gremialidad, y este desinterés profesional se paga. Tampoco di mucha importancia a los lectores, no por soberbia, sino por timidez» (Molina: 2000: 135). El apartamiento de la vida literaria, la obra más o menos secreta, es característica común a muchos de sus poetas preferidos, desde Pessoa (Molina: 1995) a Emily Dickinson («Número 280 de Main Street (Amherst, Massachussets)» en Molina: 2012).

Entre las pasiones personales a las que ha dedicado su obra, por su importancia intrínseca y, en particular, por ser nucleares del libro de que voy a ocuparme, *Calmas de enero* (Molina: 2017), destacan dos. Imposible jerarquizarlas porque además se entrecruzan continuamente, así que empezaré por la más vital, la pasión de viajar: «pocas cosas hay tan educativas como el viajar. Educativas, instructivas e inspiradoras. Para Montaigne, como también para mí, el viajar era un ejercicio provechoso en que el alma adquiriría una ejercitación continuada. A través del viaje se toma contacto con lo desconocido y lo nuevo, así como con la diversidad de tantas otras vidas» (Molina: 2012: 98); en su producción podemos encontrar mil y una opiniones sobre la oportunidad, la ocasión, el placer o el provecho de los viajes<sup>2</sup> pero me conformaré con esta: «Leopardi escribió que quien viaja mucho tiene una ventaja sobre los demás, los temas de sus recuerdos rápidamente se convierten en 'esa imprecisión, esa aura poética que sólo el tiempo proporciona'» (Molina: 2012: 331). De ahí que en los diversos volúmenes de sus *Memorias de ficción* el viaje es quizá el motivo más recurrente, arrastrado por la necesidad de amasar experiencias culturales: las

---

<sup>2</sup>Espigo rápidamente esta referencia: «Ibn Batuta dijo que aquel que no viaja no conoce el valor de los hombres, y yo añadiría que tampoco el suyo» (Molina: 2002: 34). Su interés le ha llevado a sistematizar también las opiniones de quienes rechazan la utilidad de los viajes en «La ciencia del viaje» (Molina: 2003: 229-231), después publicado en Molina: 2004a.

tumbas de sus escritores preferidos, las casas y las ciudades donde vivieron, los museos, las bibliotecas, los países más exóticos, desde el continente americano hasta China, junto a los más familiares, Italia, Alemania, su querido Portugal, los menos conocidos como Rusia... hasta los viajes por su tierra natal (Molina: 2004b). Las experiencias culturales de estos viajes durante los últimos años (no es difícil establecer una cronología a través de diversas alusiones que no especificaré) son las que motivan los poemas de este libro.

Obviamente un libro poético no es un relato en prosa por lo que solo tendremos en cuenta una parte de los múltiples aspectos que los libros de viajes suelen concentrar (Lucera: 2002, Conde-Salazar Infiesta: 2006, Pérez López: 2009): la descripción (cuya importancia para este género ha sido resaltada por Carrizo Rueda: 1997: 9-14) resulta imprescindible para que el lector entre en comunicación con la experiencia vital que cada poema transmite y es por tanto componente esencial<sup>3</sup>; el lugar objeto de cada poema necesita ser identificado y para ello despliega, como veremos, una notable panoplia de recursos, desde la nota a pie de página, el título o las alusiones en el texto, hasta la cultura que se supone compartida con el lector (y el poeta suele ser exigente en este aspecto). El objetivo del poema resulta sin embargo más profundo: lo que interesa al autor no es tanto el conocimiento como el enriquecimiento personal que esta experiencia implica; desde este punto de vista, este libro se integra en la tipología de la formación del individuo, el enriquecimiento conseguido mediante la asimilación (De la Fuente: 2004, Barrio Marco: 2004) de la cultura ajena que desde el *Grand tour* ha marcado la literatura europea (Acosta: 2004, Muñoz Acebes: 2004, Mariño: 2004, Comellas Aguirrezábal: 2014, Litvak: 2014); sobre todo cuando el objetivo de sus viajes está, precisamente, en los testimonios arqueológicos,

---

<sup>3</sup>Para su dimensión retórica remito a Liborio: 1978 y Dorra: 1985-1985, así como al análisis a que somete Carrizo Rueda: 1997:19-23 el *Arte de hablar* de Luis Vives, y Elorriaga del Hierro: 1996 para otras preceptivas. Véase la perspectiva general de García Pérez: 2006. Podría resultar útil la aplicación de la *descriptio* en las poéticas medievales extractadas en Faral: 1924 y Arbusow: 1948.

literarios y artísticos que nos llevan al fundamento mismo de la cultura occidental. Y este es el segundo foco temático del libro, complementario del primero.

En sus poemas el autor nos ilustra de sus visitas (o deambulaciones) por diversas ciudades italianas (Roma, Milán, Nápoles, Taormina, Herculano, Cagliari, las islas Cícladas, Bolonia, Parma, Florencia), repetidamente frecuentadas a lo largo de su vida, pero fuente continua de nuevas adquisiciones; son nueve los poemas originados por su estancia en Polonia (Birkenau, Varsovia, Cracovia) y los Balcanes (Mileševa, Serbia, Montenegro). Abundan los viajes más familiares a Francia, Berlín y el lago Lemán, pero también a lugares más alejados como Washington y hasta los más exóticos, como Mongolia y Tokio. Sin olvidar, claro, los poemas marco, ambientados en su residencia madrileña y en su tierra natal (*Tres dólmenes*). La unidad del libro no la da el lugar ni el ambiente, sino las experiencias y las meditaciones que estos suscitan a través de las huellas de humanidad que encierran.

Otro punto de atracción inevitable para comprender la obra de César Antonio Molina es la vivencia y vigencia del tiempo humano: «Yo busco siempre el pasado para meditar sobre el presente que algún día también lo será» (Molina: 2014a: 109); «¿De dónde nos llegará el renacimiento? », se preguntaba Simone Weil. 'Únicamente del pasado, si es que lo amamos', respondía. El pasado son estas huellas de la memoria. 'El espíritu es la memoria' decía san Agustín» (Molina: 2014a: 537), «como una gota de sangre extraña inyectada nos impulsa hacia delante sin tregua» (Molina: 2014a: 549, a propósito de los *Fragmentos póstumos* de F. Nietzsche): «El pasado me deslumbra, el presente me hiere, y el futuro nos ignorará» (2012: 27); «como decía Tocqueville, 'en la medida en que el pasado ha dejado de arrojar luz sobre el futuro, la mente del hombre vaga en la oscuridad'» (Molina: 2012: 177). Aunque volcado esencialmente en la literatura moderna, en sus comentarios literarios (y, naturalmente, en sus análisis cinematográficos) para la interpretación de la vida y de la naturaleza humana acude sin cesar a la pervivencia de lo ya extinto, a las huellas de nuestros antepasados,

que busca especialmente en sus manifestaciones en las artes plásticas y, sobre todo, en la arqueología.

Esta disciplina dio nombre a uno de sus libros (Molina: 1978) y fue asunto central de otro, el primero que publicó<sup>4</sup>; la razón resulta fácil de comprender, máxime cuando no tiene empacho en confesar su íntima paradoja: «La arqueología, como la poesía, sirve para *guessing*, 'suponer', más que para *knowing*, 'saber'. Por eso a mí me gusta. Es una filosofía que se basa en analizar los detritus del alma de las cosas. Se encuentra algo y uno se imagina una historia en torno a eso (...) La ficción es un componente esencial de la arqueología. Afortunadamente todavía una ciencia inexacta, a pesar de las nuevas tecnologías. Tan inexacta como la propia literatura» (Molina: 2014a: 268); de ahí la flexibilidad de su testimonio para el aprendizaje del poeta: «a lo largo de mi vida he aprendido mucho del lenguaje de las piedras, del lenguaje de las ruinas, del tono que adquiere el viento a través de ellas. Como le sucedía a Henry James, siento que el espíritu del lugar merodea en torno a mí» (Molina: 2012: 156). Su pasión le llevó a escribir un ensayo sobre el tema, *A mitad de la flotante vida*: «a mis años, en esta supuesta segunda parte de mi existencia ¿cuántos viajeros habrían llegado a ver todas o algunas de las maravillas de la antigüedad? (...) ni el British Museum ni el Louvre han paliado esta ilusión, ningún museo arqueológico del mundo podría hacerlo porque un monumento sin su espacio no es tal, y prefiero el espacio y sus cimientos» (Molina: 2000: 64-65).

Repasando sus recopilaciones, las visitas a los lugares arqueológicos se revelan como una auténtica obsesión, desde las ruinas mayas a la tumba de Qin Shi Huang y no ha dejado de visitar ninguno de los grandes monumentos de nuestro mundo antiguo en Siria, Palestina, Egipto, Grecia, Italia... No es solo fuente de

---

<sup>4</sup>*Pavana para la reina Shub-Ad*, en Molina: 1978: 55-102, hoy en Molina: 1991: 93-112. El poema parece inspirado en la *Récitation à l'Éloge d'une Reine* de Saint-John Perse (el autor confiesa que su poesía «por entonces, me fascinaba», *Epílogo del autor*: 1991: 410), pero aplicado a la tumba de la reina de este nombre (hoy conocida como Puabi) de la primera dinastía de Ur, excavada hace cien años por Charles Leonard Woolley.

inspiración para su poesía, sino para la vida misma; Heffernan (2006: 247) cifraba su obra en una poética del «derrelicto» ('objeto abandonado en el mar' según el diccionario académico) que resulta, en efecto, un término semánticamente clave en su poética y recurrente en sus ensayos; son los derrelictos del pasado el punto de partida para una meditación sobre el presente y para entender el futuro, y el poeta se desvive por visitarlos, recorrerlos, examinarlos y empaparse de experiencias que juzga cruciales para su vida y la nuestra.

Centrándonos ya en el libro que nos ocupa, vemos desfilar ante todo los restos de la Antigüedad grecorromana en Roma, la antigua Alejandría, Nápoles y Herculano, las islas griegas, los tesoros de Milán, la Torre de Hércules, los Campos Flégreos y las playas de Flandes, el monasterio de San Jorge en Servia y el puente sobre Drina en Bosnia-Herzegovina, el castillo de Bellver, la iglesia prerrománica de San Baudelio de Berlanga... Pasando al ámbito de lo que se suele llamar la arqueología industrial, contemplamos *La locomotora Baldwin* (2017: 115-116), asistimos al vuelo majestuoso del transbordador espacial en *Sobre el cielo de Washington, el Discovery* (2017: 61-64), recorremos el espanto del campo-museo de Birkenau, evocamos recuerdos vinculados con los modernos aeropuertos, perseguimos los múltiples testimonios del pasado reciente en un embarcadero abandonado y en las playas de Deauville, nos paseamos con él por los antiguos cafés de París, seguimos las huellas de Rousseau por la ribera del lago Lemán y vagamos por las calles de Berlín. Al autor le basta cualquier elemento más o menos antiguo que permita poner en marcha la máquina de una evocación, la sugestión de una lección para la vida; cualquier derrelicto que nos transmita una experiencia, una vivencia, sobre todo si vinculadas a un pasado más o menos remoto. Quizá su preferencia por la arqueología antigua se debe, como leíamos hace un instante, a la vaguedad del testimonio y la mayor libertad de nuestras meditaciones. Viaje y reliquia son pues las dos claves del libro que nos ocupa; veamos ahora algunos aspectos concretos.

El poemario empieza en la casa del poeta (*Era verano y yo tenía un balcón en Madrid*, 2017: 13-15) oscilando entre el confort de lo propio («nadie que se encuentre como en casa está en casa / ¿para qué buscar constelaciones lejanas?») y el ansia de lo desconocido: «¡levantad la vista! / cuando paséis / veréis volar ánsares y a mí», los dos polos o las dos premisas de todo viaje, en las que no falta el cansancio de la ciudad («taxímetros rotos / en claudio coello un atasco»). Quizá representa el cierre simbólico del viaje uno de los últimos poemas, *Tortugas de Atocha* (2017: 143-145), un canto al amor y a la esperanza que queremos encontrar de vuelta a casa: «*Quae est ista quae progreditur* (...), quién es esta que avanza, / quién es esta que sube del desierto / más bella en lo escondido (...) aún en la oscuridad del fin del viaje / toda la luz parece haber entrado en ella»; «si no esperaríamos / siempre a alguien estaríamos más tranquilos / pero ya, definitivamente muertos»; de ahí el ansia eterna de la espera humana: «ame mañana quien no haya amado nunca. Y / quien ya amó, ame mañana», de ahí, también, el ansia eterna de lo esperado: «Y pasa. / ¿Entonces todo ha terminado? / ¡Qué amargo suena el desdén!». No nos hallamos pues solamente ante la descripción de viajes intensamente vividos, sino ante la búsqueda de un sentido para nuestra cotidianeidad que por sí misma no es capaz de otorgarnos; quizá el significado del viaje y del punto humano de anclaje que todos necesitamos se encuentra en otro lugar del poemario: «La alegría de / disponer de un hogar en todas / partes y la nostalgia de tener que partir siempre de él» (*Laura en la playa de Deauville*, Molina: 2017: 73).

Es quizá en este marco donde hemos de insertar el que entiendo como cierre del poemario, *Por las estepas de la vida* (2017: 147-149, «Por las estepas de la vida vamos errantes»). La anécdota de base es un viaje a Mongolia, identificada a partir de algunas alusiones transparentes que salpimientan la composición («Dunas de El Gobi», «frágiles gers donde nos refugiamos», «banderas de sedas azules», «camellos bactrianos», «valle del río Hovd», «el sudor de las propias bestias», «las crines fuertes para saltar las estelas de los ciervos (...) para saltar montículos de piedras / acumuladas junto a



cráneos de caballos»). Cuidadosamente distribuidas, dan un soporte material y vivencial a las meditaciones sobre el sentido de la vida como viaje, un *iter* que la humanidad ha identificado con su experiencia metafísica desde los orígenes de los tiempos.

Si el cierre del viaje, en el poema anterior, acababa en la estación de Atocha, con la ansiedad de una compañía vital por desgracia no siempre alcanzable, ambos componentes se enlazan inseparablemente en el que ahora nos ocupa: «Por las estepas de la vida andamos errantes / perdidos por los caminos del polen. / Y las nubes, como alas de ángeles, / nos llevan errantes hasta un lugar / de resplandor sagrado. / Un dios va delante de mi andar errante. / Una diosa va detrás de tu andar errante», «a mi izquierda leopardos de las nieves, / A tu derecha linceos boreales», «El amor no hace sufrir sino el instinto / de propiedad contrario al mismo». Apunta aquí y allá el vacío metafísico que el viaje debería colmar: «Y si hay que morir, ¡muramos! / Y si la nada nos aguarda, no la hagamos esperar». El autor no puede dejar de lado las actuales inquietudes sobre la función eugenésica de la poesía en la revelación del misterio (otro elemento frecuente en su ensayística)<sup>5</sup>: «Un poeta es un guía, con sus palabras abre el / camino a casa, el camino hacia ti». No parece azar que sea precisamente este poema el que cierra el cuerpo del libro, su sección esencial.

Aunque el desarrollo de su pensamiento poético requeriría un libro extenso, no puedo menos de traer a colación algunas reflexiones tuyas que nos orienten en la comprensión de este poemario, siempre inspiradas por apasionadas lecturas. El descubrimiento de Nerval le lleva a proponer que «el poema sintetiza los mitos, las imágenes, los símbolos que hicieron posible la vida del hombre en el seno de aquellas sociedades arcaicas. La creación poética busca nuevamente la abolición del tiempo, recomponer el espacio, el instante y la historia de cuando no existían» (Molina: 2000: 178); su pasión por Gottfried Benn le lleva

---

<sup>5</sup>Véanse sus ensayos sobre el tema, agrupados en los volúmenes Molina: 1995, 2005 y 2014b.

a aceptar que «los poemas y los versos (...) son como el eco de las voces oraculares. En el poema 'Inutilizable' se refiere a las palabras como los tesoros puros que componen un poema que es 'recuerdo de lo ancestral'. Lo ancestral que es lo anterior a lo antiguo, el origen» (Molina: 1995, 77). Por fin, de la lectura de Ilhan Berk aprovecha elementos que resultan esenciales para entender su propia creación: «la poesía para Berk es la manifestación más antigua del hombre, pues en ella está no la explicación de su existencia, sino la pregunta sobre la misma. La poesía pregunta pero no explica. La poesía debe crear imágenes del pensamiento, pero a diferencia de Byron -y en esto debería ser más consciente Berk-, a diferencia de lo que escribía Byron, no le debe dar asco pensar» (Molina: 1995: 212. Véase además Molina: 2005: 397-403). Nótese que el poema parte de una imagen, la árida y pobre estepa, que se eleva a suma y compendio de los riesgos, los avatares y la azarosa aventura de la vida; pero el viaje es compartido con la persona amada, que se convierte también en el apoyo imprescindible que el hombre necesita para avanzar, aquel cuya necesidad acuciosa da lugar al anterior, *Tortugas de Atocha*, presentado, no por azar, como la ideal (y no siempre lograda) coronación de un viaje.

Otro aspecto sobresaliente (y no menos representativo) de este poema radica en su concepción del verso. El autor se manifiesta sin cortapisas a favor de una poesía concebida, como la de Walt Whitman, en forma de «salmos o himnos sin rima, sin métrica, en libertad pura» (Molina: 2012: 359; sospecho que su origen, ya dejados de lado los aspectos más imaginativos y simbólicos, esté también en sus lecturas juveniles de Saint-John Perse); sin embargo usa a menudo expresiones que reitera a lo largo del poema, fundamentalmente en su abertura y su parte final, aunque no es raro que reaparezcan una y otra vez, como ejes de su desarrollo temático. Su mejor ejemplo radica precisamente en *Por las estepas de la vida*: sus versículos iniciales, compuestos por dos secciones («Por las estepas de la vida... resplandor sagrado» y «Un dios va delante... caminos del polen»), tras desarrollarse en diversas variaciones (el primer versículo lo encuentro un total de siete veces), se repiten

íntegramente al final, dejando para remate del poema una recapitulación parafrástica: «En los grávidos lechos de los deshielos / cabalgemos contra el tiempo. / Por las estepas del amor vamos errantes». Más raro es que un poeta illustre sus poemas con notas al pie sobre el origen de sus materiales o la ocasión que los motivó, y es de agradecer que lo haya hecho también en esta ocasión pues ¿cómo si no descubriríamos que su dístico más significativo «por la casa de la vida voy errante / por el camino del polen» procede de un canto navajo? La complejidad se consigue también mediante la combinación de fuentes pero no creo censurable ni negativo que el poeta, como hace el nuestro, sea generoso con el lector, ni creo que la explicitación de su material de trabajo sea incompatible con el goce intelectual y estético que su armonización produce.

Sin abandonar nunca estos parámetros, el poemario contiene composiciones de tono muy diverso, también gozoso como *Tiempo de cerezas en Guarda*; su amor por la tierra portuguesa y sus gentes, tan cercanos a su Galicia, la referencia erudita al estribillo de una bella *cantiga de amigo* («muito me tarda / o meu amigo na Guarda»), el goce estético de las cerezas y la fiesta popular no le impiden terminar con una premonición que, en este contexto (y en la imaginería del autor) no resulta ni fúnebre ni triste: «¡Qué bellas estarán / coloreando las lápidas blancas / de mármol». Complejo y bello resulta también *Sobre el cielo de Washington el Discovery* («como nube blanca meciendo nuestros sueños»); este poema se encuentra en las antípodas del rechazo de la modernidad y de la esperanza en el futuro que ya nos parece inevitable en nuestra cultura actual: «Y no descubrió un mundo ajeno al tiempo, / al dolor. Sin sol, sin dios, sin hombre. Solo siendo nosotros / soles, dioses, hombres carnales sin encarnación». «El sauce, el almendro, el roble, el olmo, el pálido abedul / bajo el Discovery que regresa de su última misión / al museo. ¡Qué final! Árboles, mármoles, ascua libre».

Resulta necesario insistir en estos aspectos porque la sección final del libro se centra en las experiencias de un viaje a Polonia cuyo núcleo gira en torno a experiencias muy diversas: *Por la calle Boguslamskiego* (2017: 129-131) poetiza una visita a la casa de Czeslaw

Milosz y rememora aspectos de su vida (en particular, sus amores y su vivencia del amor) y de su obra (más en concreto, de *Orfeo y Eurídice*). *Calle Sienna, número siete quinto piso* (2017: 135-136) hace lo mismo con el escenógrafo y director Tadeusz Kantor: su aspecto más interesante es el largo zoom que va visionando partes de la ciudad para acabar enfocando «la casa vecina con un largo balcón de madera. / Calle Sienna número siete quinto piso / sin ascensor, subiendo fumando. / Dejó la luz encendida y una nota advirtiendo / de que volvería pronto». Resulta artificiosamente compleja la composición de *Vieja ánfora con el cuello roto*, reelaboración poética de «cuando Kieslowski me presentó a Verónica (Irène Jacob) en Cracovia y luego coincidimos en París» (nota del autor), basada en el film *La doble vida de Verónica* (otra de sus grandes pasiones culturales, véase Molina: 2018). También a este ciclo o grupo pertenece la evocación del *Museo Czartoryski* (2017: 137-138). El conjunto resulta anegado por el inmenso espanto del campo de Birkenau (*En el vagón de Birkenau* 2017: 119), cuyos horrores se desglosan en otros dos brevísimos poemas (*En el averno* y *Cementerio judío de Varsovia*, 2017: 121 y 123), los tres cercanos a las formas expresivas (no tan frecuentes en este libro) de la indecibilidad. Estas se aplican en otros tres de esta parte, uno igualmente breve (*Un puente sobre el Vístula*, 2017: 125) y otros dos más amplios (...*Y un embarcadero abandonado* y *Cracovia bajo la nieve*, 2017: 127 y 133); en los tres casos el autor desarrolla una intensa meditación sobre el amor y la soledad vertida en una expresión muy austera: «Varado en este embarcadero abandonado, / el verdadero amor vive en la ausencia» o «el deseo es frío y sólido carámbano (...) el deseo es sostener hielo entre las manos».

Parece como si la necesidad de desnudar la expresión, suscitada en el poeta por el averno indecible de los campos de exterminio, se hubiera contagiado a buen número de las composiciones de este pequeño ciclo, del que solo se libra por completo el gozoso *Museo Czartoryski*. El autor parece recuperar

formas compositivas frecuentes en una etapa anterior de su obra<sup>6</sup>: poemas de versos cortos, amétricos, sucesión de imágenes en torno a un motivo generador; en este libro se ejemplifica perfectamente en *Palmera Pétreá* (inspirada, nunca mejor dicho, en la iglesia de San Baudilio de Berlanga), que giran en torno a «ábreme», verbo sugerido por su similitud con una palmera: una columna central de donde parten nervios como radios sosteniendo la techumbre; una parte importante de sus imágenes parecen inspiradas en la fauna fantástica que la decoraba, expoliada cien años atrás. La elevación, el impulso hacia lo alto y la apertura superior de la columna son el núcleo semántico sobre el que el poeta construye el conjunto de la imagería cuya superposición da lugar al poema. No son los únicos poemas que se apartan de la técnica dominante en el libro (versículo, andadura meditativa, retorno del *leit-motiv*) pues *Cícladas* ha sido redactado como un glosario de turismo cultural: «*Delos*, la desnuda y ventosa, patria de Apolo y Artemisa, la vía sagrada llena de basamentos, de docenas de receptáculos para ofrendas. Stoá, dórico, ágoras, plazas porticadas, propileos, Oikos de los naxíos...» (2017: 93-96, esp. p. 93).

Después de haber sobrevolado sobre los diversos aspectos que, en conjunto, conceden su imagen a una primera aproximación, nos detendremos un poco en algunos poemas que juzgo muy significativos de sus intereses, de su forma de componer, de su pensamiento y de su capacidad imaginativa. Uno de los más densos del libro es sin duda *¡Salve!* (2017: 97-101), articulado en torno al *leit-motiv* inicial: «Si las cosas te van bien, despierta del sueño». Es un poema largo y complejo, de contenidos a primera vista heterogéneos y algo confusos pues las referencias museísticas no siempre son bastante explícitas para que el lector se sienta seguro. El plano de la experiencia cultural gira en torno a una serie de visitas al Palazzo Boschi, al Palazzo Galvani, y al Archiginnasio y a su teatro anatómico (cuyas estatuas de «spelatti», los «despellejados» del

---

<sup>6</sup>Son muchos los poemas de concepción lingüística austera y directa en varios de sus libros (Molina: 2001, 2005, 2008 y 2011).

poema, resultan ser una de las muchas alusiones crípticas), todos ellos en Bologna, que continúa con otras al Teatro Farnese y el Monastero di San Paolo (en Parma) y a los Uffizi, la biblioteca Laurenziana y San Miniato, ahora en Firenze. El plano de la experiencia vivida viene representado por la visión de tres jóvenes bellas: una vigilante del museo de Palazzo Galvani y otras dos (o el desdoblamiento de la misma, con sus mismos gestos) encontradas en las estaciones de Bologna y Florencia; los sentimientos que le suscitan le inducen a dejar una nota en su habitación del hotel «para la próxima desconocida que ocupe mi mismo lecho».

Siguiendo con el análisis de este poema, para su interpretación, junto a las lecciones del pasado y las sugerencias del ambiente, resulta esencial un tercer plano, vinculado al primero: el aprendizaje libresco del sujeto lírico que se explicita a través de citas. Destacaré una atribuida al «profesor Lacan» («Amar es dar aquello que no se tiene / a alguien que no existe»)<sup>7</sup> y un par de expresiones latinas que el poema interpreta y contextualiza: «*Ubique nusquam!* En ningún lugar y en todos al mismo tiempo» y *Locus amoenus*; esta aparece consecutivamente en dos contextos distintos: «Belleza del lugar y tristeza del poeta» y «Finalmente su cuerpo expuesto en el / Archiginnasio. Una carne tendida sobre un mármol blanco». Incluye también «una frase de Pitágoras: *Ignem gladio ne / fodias*. Yo tampoco atizaría el fuego con la espada»<sup>8</sup>.

El estado anímico del sujeto lírico queda aquí reflejado en algunas alusiones culturales complementarias, la descripción de alguna de las imágenes contempladas en estos lugares: «Finalmente

---

<sup>7</sup>El concepto se encuentra en expresión solo aproximada en Lacan: 2003, 43-44; no descarto que se trate de una cita de memoria o adaptada, aunque pudiera deberse a la consulta de traducciones diversas, o a la traducción directa por el autor.

<sup>8</sup>La abundancia de citas es una característica del *modus operandi* del autor, tanto en sus artículos y ensayos como en su poesía; él mismo teoriza a menudo sobre el tema, véase por ejemplo «La *Sailor Girl* contemplando a Ossian (Ingles. Montauban. Francia)» y «El precipicio (Lago Walden, montaña Hoosack. Concord. Nueva Inglaterra)», ambos en Molina: 2012: 96 y 364.

su cuerpo expuesto en el Archiginnasio», o sea, en la sala de disección de Teatro Anatómico, cuya cátedra profesoral está sostenida por dos figuras humanas sin piel («la cátedra de los despellejados»). La experiencia terrible del lugar se ejemplifica en numerosas imágenes: «Una carne tendida sobre un mármol blanco. / Un cuerpo cualquiera», o «El / blanco del Teatro Anatómico brilla como piedra filosofal». Más directa es la alusión a «la falsa puerta de Sameri, en la sección egipcia del Archeologico», la representación de la puerta de acceso al otro mundo en una estela que enlaza semánticamente con la descripción de «mujeres y hombres [que] claman en el *Compianto sul Cristo Morto*», dramática *Pietà* en terracota esculpida por Niccolò dell'Arca y conservada en Santa Maria della Vita de Bolonia. Este poema lo cierra la referencia a un mito griego: «Mi mirada no encuentra el camino de vuelta. / ¡Oh Polixena! tus ojos en cada desconocida»; la imagen trágica de la bella troyana amada por Aquiles, su traición y su sacrificio sobre la tumba de Aquiles ayuda también en la interpretación de este complejísimo poema.

Su comprensión exige articular estos elementos a partir de un aviso que el autor dice pintado «en la fachada del Palazzo Bocchi»: «Si las cosas te van bien, despierta del sueño», *leit-motiv* que se repite hacia mitad de la composición y al iniciar su parte final; al término de la sección inicial aparece un segundo *leit-motiv*: «solo amar a las desconocidas» (repetido otras tres veces en la sección media del poema), identificables con las dos muchachas que encuentra en las estaciones de Parma y Florencia, a las que designa simplemente con este sustantivo; la seducción de la belleza ignota es enaltecida en diversas ocasiones («Quien no soporta el vacío busca un tiempo lleno») y se desdobra además en «No dar la espalda a las desconocidas, / sino seguir las a todas partes. Eros es una piedra de afilar / el alma. El alma que se pierde al conocerlas, al desvelarlas». La escena del Palazzo Galvani contiene una meditación que ha de enlazarse con la cita de Lacan: «¿Es lo deseado por deseable fuente de mayor placer / que puede convertirse en un gran dolor? El amor, como este caminar, / prolonga el envejecimiento pero no nos

dispensa del mismo», aunque «las mujeres bellas atormentadoras de los ojos hacen / crecer más lentamente la hierba, de un verde intenso, / entre las tumbas». Pero no olvidemos la advertencia inicial: «si las cosas van bien, despierta del sueño» y no tratemos de entrar en la vida de las desconocidas, bellas en la lejanía, para no romper su encanto.

He estudiado *¡Salve!* con detenimiento porque es uno de los poemas más complejos de un libro todo él complejo, de la mano de un autor que ama la complejidad aunque haya experimentado otros registros quizá más directos, pero casi nunca más simples. La superposición de planos diversos y el uso de la experiencia cultural se dan también en *Laura en la playa de Deauville*, aunque operando sobre un material de otro tipo, no menos caro al autor. El poema parte de una vivencia, unas vacaciones en este lugar de Normandía con su hija Laura: «Las ilusiones de la juventud (Laura a sus veinte años), / la melancolía de la edad que ya empieza a ser tarde (mi recién sesentena)», «Laura caminando sobre la orilla del mar», «Laura en la playa de Deauville», «Laura habla de viajar a las antípodas», «Miro a Laura que me adelanta corriendo. / ¿Quién es más hermosa, ella o la playa? Solo ella, pues de no ser así para qué / este poema. ¡Ah! mi viejo y cansado amor paterno se quedará siempre joven / en su memoria vinculado a esta playa, a estos versos», «La valentía de la juventud (Laura). / La indolencia de la senectud (yo)».

El sujeto lírico del poema da también testimonio (aunque parco) del lugar que visita y al que alguna vez describe objetivamente: «Le Havre silenciosa», «¿Deauville o Trouville? Un pequeño río en medio. La estación / de trenes compartida»; estos no son, desde luego, los aspectos que más le atraen o, al menos, no lo hacen en cuanto lugares turísticos, escenarios de contemplación momentánea e intrascendente. Le interesan más las evocaciones culturales: «las antiguas casetas de baño rotuladas con nombres de películas / norteamericanas, directores y actores». «Un poco más allá, las playas del desembarco y, antes, las de Guillermo el Conquistador», «Las baterías del Monte Canisy nos vigilan. ¡Qué importante todo y decisivo en su momento, / y qué solitario e



indefenso ahora todo! ¡Cuántos cementerios militares! ¡Cuántas vidas / sacrificadas». No podían faltar las intensas citas literarias: «Elegir entre Deauville y Trouville es como elegir entre Flaubert y Proust», «su conciencia de Karénina». Nótese la insistencia en los cuadros históricos: el desembarco de Normandía, cuya playa Gold quedaba algo más al oeste, la partida de Guillermo de Normandía hacia la conquista del reino inglés, la vinculación personal de Flaubert a Trouville, origen de la pasión que abocó en *L'éducation sentimentale*, y la de Proust a Cabourg, algo al oeste de Deauville.

La motivación real del poema, sin embargo, procede de la cinematografía y el lector encuentra referencias explícitas, empezando por el incipit («Derrapando en un gran descapotable rojo por las playas de Deauville»), *leit-motiv* que repetirá otras tres veces, hasta el mismo cierre. Los motivos y las anécdotas tomados del film, *Un homme et une femme* de Claude Lelouch, son constantes y se erigen en claves interpretativas: «Un hombre y una mujer paseando por la orilla», «Ella: Anne. Él: Jean-Louis, / ella vive en la calle Lamarc, distrito 18 de París. Allí residió Lenin», «Anne y Jean-Louis dudan entre la pasión o seguir siendo fieles a la tristeza», «Número secreto de nuestro portal de la rue des Ouvres 6259. Número telefónico / de Anne, Montmartre 15-40", «Anne y Jean Louis, al menos hasta ahora, / viajan en coche», «Anne cuanto más feliz es con Jean-Louis más recuerda a su difunto. / -'Es mejor que tome un tren', dice ella. / - 'Es increíble negarse a ser feliz', le contesta él».

Las claves fundamentales las explicitó el autor en uno de sus artículos-ensayo («Cuando el amor se resiste a la felicidad», Molina: 2018: 182-187), donde encontramos largos párrafos que pasan casi sin cambio al poema: «Paseos por la playa, el descapotable rojo derrapando por la larga y ancha playa de Deauville (siempre en marea baja) con los tubos de escape provenientes de los órganos de fuelle, la carretera hacia París, hacia la rue Lamarc, en el distrito 18, donde antes vivió Lenin y ahora Anne» (Molina: 2018: 185); unos versículos procedentes del film sobre si salvar un gato o perro o un cuadro de Rembrandt, con una reflexión sobre el valor de la cultura

y los peligros de la incultura de los soviets, están también casi literalmente en las dos fuentes (Molina: 2018: 185-186 y *Laura en la playa de Deauville*, Molina: 2017: 70-71). Allí encontraremos también sus impresiones sobre las dos villas gemelas y su estación de tren, sus balnearios y las playas, y la misma pasión cinematográfica que el autor ha vivido desde su época estudiantil. El resto forma parte de un repertorio de cultura vivida que requiere notable complicidad entre autor y lector.

Los diversos planos no están simplemente yuxtapuestos sino que el autor explota las confluencias entre ellos (las instantáneas de sus vacaciones, la cinematografía, la literatura y la historia): «Y Apollinaire, unos días antes de estallar la / Primera Guerra Mundial, escribiendo, como yo, ahora, sobre una mesa de mármol / de la terraza de un café. Unas vacaciones idílicas antes de que le volaran la cabeza»; la identificación entre el destino trágico del escritor y los temores vitales del sujeto lírico, expresos en toda su obra, resulta evidente. En otro orden, el viaje de regreso a París se equipara con las escenas finales de la película, que transcurren en los mismos escenarios: «Mientras Anne y Jean-Louis aguardan el tren en la estación, / Laura se da el último baño antes de que todos regresemos a esta misma parada, cincuenta / años después, para también regresar a París», «por el mismo andén donde la pareja se despidió». «En la estación de Saint-Lazare él aún la sigue / esperando mientras nosotros tres nos apeamos»; fin del film, fin del viaje.

Naturalmente, lo que le interesa de verdad al autor son las inferencias que todo ello puede tener para la desnortada vida de nuestros coetáneos, de quienes se erige en representante consciente; los interludios meditativos se despliegan sin cesar. La descripción de las centenarias casetas de baño con decoración neopompeyana le lleva a inducir que «el único tesoro que guardan es el de nuestros antiguos cuerpos desnudos», lo que el lector avisado no puede sino relacionar con tantos artículos-ensayo como ha dedicado a los

tesoros de Pompeya y sus experiencias<sup>9</sup>. La escena inicial conduce a una larga meditación sobre el paso del tiempo sin «una palabra que señale inequívocamente el camino y la meta» (p. 69), la descripción de la pasarela de madera sobre la playa donde pasean los personajes de la cinta le lleva a pensar que «un hombre, si es libre, en nada piensa menos que en la muerte, / su sabiduría no es una meditación de la muerte sino de la vida» (2017: 71). Al final, los planos últimos del film le llevan a su conclusión: «los largos gemidos de los violines en otoño, y los largos gemidos de las ruedas del descapotable rojo que derrapa en la playa de Deauville, hieren mi corazón con monótona / languidez. ¡Ah!, la vida no enmudece nunca, y el destino final sigue siendo secreto» (2017: 74).

Nos hallamos por tanto ante otro ejemplo arquetípico del modo de composición que el autor ha escogido en la mayor parte de las composiciones de este libro: versículos muy largos, confinando con la prosa, cortados buscando el encabalgamiento y las consiguientes ilaciones del sentido, al margen de cualquier intento en pro de la eufonía de unos versos que parecen empeñados en no parecerlo. No es el autor favorable a refinamientos rítmicos, sino que propende, muy al contrario, a un verso transparente cuya complejidad y lucimiento quedan relucidos a los giros del pensamiento y las querencias del espíritu.

Aunque contenga experiencias culturales quizá más complejas o, cuando menos, más arqueológicas y literarias, *En las playas de Herculano* (2017: 87-90) nos presenta una construcción más simple y quizá por ello más directa, más inmediata o eficaz. En aquellas playas el sujeto lírico desarrolla dos actividades; una, directa, la visita a la ciudad y la contemplación de las ruinas<sup>10</sup>, otra,

---

<sup>9</sup>Véase por ejemplo «Porta Marina (Pompeya, Nápoles)», franqueada por otros ensayos sobre la zona arqueológica en torno a Nápoles con que inicia Molina: 2014a.

<sup>10</sup> La lección de las ruinas es redundante en la poesía de todos los tiempos y especialmente en la actual. Aparte del trabajo teórico (ya clásico) de Simmel (2002), citaré por su pertinencia para esta época Vranich (1981), Colinas

imaginativa, la reconstrucción de la catástrofe que la quemó y enterró. Como de costumbre, la unidad del poema viene marcada mediante un *leit-motiv*, «Y el negro lapilli cae sin viento», reiterado cinco veces desde el principio hasta el final; con él alterna otro, el íncipit («En las playas de Herculano / esperamos a que lleguen las naves a salvarnos») que habrá de reiterar otras dos veces. Por fin repite un largo período describiendo el trabajo de un joven estudiosa que pretende arrancar los secretos de los rollos de papiro carbonizados, fundamental para la comprensión del poema; proceden de una *villa* donde fue hallada la mayor biblioteca antigua conservada, especializada en textos filosóficos, pero sus casi dos mil papiros estaban carbonizados: poderlos leer ha desafiado la inventiva de dos siglos de investigación cuyos errores han llevado a la destrucción irreparable de no pocos de ellos. Nada mejor para despertar la sed de conocimiento del poeta sobre las enseñanzas de la historia.

De ahí que el poema empiece superponiendo dos escenas: «En la playa de Herculano esperamos / a que lleguen las naves a salvarnos» y «en el papiro esperamos a que las blancas manos / de la joven investigadora descubran nuestros secretos / de antes y de ahora, que son los mismos. / En el papiro carbonizado, luz y ser del más allá, / aguardamos la resurrección», tanto (piensa el lector) la de la sabiduría perdida como la propia. «Dijiste: Algún día leeré estos versos» (nos recuerda) que «la joven investigadora (...) dibuja, transcribe desde el ordenador portátil».

En el plano de la vivencia, el autor se contempla a sí mismo «en el lago del Averno, en el cabo Miseno, / en Cumas, mientras das la vuelta / en la cama incendiada, cae la noche» y, más adelante, «mientras te das la vuelta / en la cama se hace de noche». Luego algunas, pocas escenas, de un paseo por la ciudad muerta y resucitada: «vides en medio de las ruinas, en medio / de la desenterrada ciudad por donde volví / a caminar», expresión que

---

(1989), Prieto de Paula (1991 y 1995), Ferri Coll (2004) y María Ferrán (2015).

repite también, «Quisisana. Aquí uno cura (...) En la desenterrada ciudad / entro una y otra vez. Pasos cada vez más leves». Escenas inquietantes, prontas para la meditación sobre el sentido de la vida que desarrollará a partir de la evocación de algunas ruinas: «Oscura vino la noche sin aliento. / Huertos, casas destejadas y el golfo / convertido en desierto». «En la casa de Menandro se les desplomó el techo / a los saqueadores. Aún contemplo los esqueletos...». Escenas bellas: «Hermosas naves surcando el golfo, como ayer, como hoy, como siempre. Dichosos quienes se bañan desde ellas».

Naturalmente lo que le interesa destacar y exponer son la enseñanzas adquiridas en el trayecto: las llamas «son las alas que nos llevarán / a nuestra patria celeste». En el golfo de Nápoles, «ayer delfines alrededor de las anclas. Hoy ranas / croando en las playas sumergidas / bajo ríos de piroclastos». En la casa de Menandro, «El derrumbe, este espacio de una revelación / trascendente (...) Culpa hay suficiente para el arrepentimiento». En cuanto a las naves que surcan el golfo, «dichosos quienes se bañan desde ellas. / Dichosos quienes se arrojan al borde de las / tenebrosas profundidades» y respecto a su propio peregrinar por las ruinas, «sigue a paso firme aunque sepas que / a donde llegues serás siempre extranjero». Por fin, «lo bello desespera. / La belleza no es cualidad de lo mirado, / sino de quien mira».

La necesidad de recuperar el pasado para ilustrar el futuro, la comunicación entre los hombres de ambos mundos como iluminación de la vida emergen una y otra vez en sus meditaciones peripatéticas («la palabra une la huella visible con el vacío, / con lo ausente, con el objeto deseado o temido») hasta llevarnos a un final que nos deja en suspenso: «existir no es eso que creía. / Y toda esta lava para que de nuestro amor / solo queden los enigmas escritos en papiros / que otras erupciones borrarán. / Y el negro lapilli cae sin viento. Y aquella novena sinfonía, aquella que acaba / en la prolongación indefinida del silencio». Un poema elegante y bello, que oscila entre el temor a la nada y la esperanza en la palabra y la perpetuidad de la belleza; un canto a la grandeza del pasado y a sus

lecciones y una lección de esperanza en el futuro a pesar de tantas incertidumbres como nos acechan.

Tientan al comentarista muchos otros poemas, como el que dedica a Alejandría tras las huellas de Kavafis y las dinastías helenísticas de su última fase cultural (*En la plaza Saad Zaghloul el vacío me cercó*, 2017: 31-34), pero me limitaré a llamar la atención sobre un grupo de poemas dedicados al mundo eslavo occidental: *Mientras el Košava tira de nosotros* (2017: 21-24), *Islas en la bahía de Kotor* (2017: 17-26) y el poema que cierra el volumen, *El ángel blanco de Milěševa* (2017: 163-166), entre los que destaca inmediatamente, por sus magníficas resonancias literarias e histórico-literarias, *En el Drina un puente* (2017: 27-29). En uno de sus ensayos, C. A. Molina describe un viaje tras las huellas de Ivo Andrić donde, a pesar de su título<sup>11</sup>, habla más del autor, de su biografía, sus vinculaciones políticas y sus exilios que de su famosa novela; sin embargo, el puente (el literario y el de piedra) le debió impresionar vivamente pues se basó en él para un ensayo donde dedica mayor atención a su significación que a su descripción o historia: «un pont entre Orient i Occident, un pont entre cultures, civilitzacions, llengües, religions (...) El pont de pedra com una esfínx, com un secret a plena llum del dia (...) Quantes pedres originals queden? I no obstant això el pont, com el riu, és el mateix». Es aquí donde el poeta introduce un recuerdo del novelista: «Quan era petit, quan anava i tornava de l'escola (...) es quedava a escoltar les històries que, enmig del pont, en un banc de pedra, el mateix en el qual ara m'assec, narraven els habitants el lloc. D'aquí va sortir una obra mestra de la literatura *Un pont sobre el Drina*, també un tractat sobre la convivència entre éssers humans» (Molina: 2015).

Este artículo comparte materiales con el poema, en particular la observación (culturalista, por supuesto) de que «Sócrates, antes que la muerte / lo curase de la enfermedad de la

---

<sup>11</sup>C. A. Molina: 2014a donde, a pesar del reclamo del título, se puede ver solo una descripción pasajera de este puente, pues se dedica al descubrimiento de Belgrado y del legado del autor. La crónica de este viaje salió en varias entregas del suplemento *El viajero* de *El País*; el autor anuncia la próxima aparición en el volumen séptimo de sus *Memorias de ficción*.

vida / se bañó para no dar trabajo a las mujeres», así como la constatación de que «La pequeña ventana de mi habitación lo enmarca todo. / Asomado doy fe de su existencia: el río bajo los ojos / del puente de piedra». Igual que su pregunta sobre la extraña permanencia de las cosas: «el río pasa, el río nace y desemboca en uno mismo (...) ¿Cuántas piedras originales quedarán? Y, sin embargo, tanto el puente como el río / son los mismos». Ni que decir tiene que ambas fuentes, el ensayo y el poema, responden por supuesto a la impresión directa que percibió durante su visita pero ni esta habría tenido lugar ni habría producido esta interpretación de no mediar la novela del premio Nobel.

En cuanto a su construcción, esta vez el poema transcurre apaciblemente, como el río, sin excesivas complicaciones, y las reflexiones sobre lo vivido predominan sobre la descripción, con pocos meandros librescos. Incluso embrida su tendencia a los *Leitmotiv*: los versos de un trístico a poca distancia del comienzo («La esperanza siempre está en la otra orilla. / Puente de piedra descansando como una esfinge. Puente de piedra dormido como una amada») se repiten como cierre, un recurso muy frecuente entre los poetas de esta generación. La sencillez multiplica la eficacia del mensaje.

Este se despliega, como siempre, en meditaciones suscitadas por la contemplación que se van montando, como telas, entre las descripciones y las citas librescas; desde los versos iniciales despliega su objetivo que, como de costumbre, gira en torno a la vida, su término y su sentido: «La vida es un milagro. / Se va gastando, pero se mantiene firme / como el puente...» Este es el verdadero *Leitmotiv* del poema: «las sombras sólidas delimitan lo que fluye. / ¿En qué noche se hallará envuelto nuestro día?», «tanto deseo imposible destruye su objeto. / Y tanta muerte buscada, sin saber que siempre / viene sola». Alguna reflexión sobre el sentido del arte («do bello es arduo de mantener y conservar», «¿escribimos sobre lo que permanece, / o lo que permanece conserva nuestros escritos?») conduce a la conclusión: «el río va por donde lo lleva el corazón. / El Drina me dice que me vaya por donde / me lleve el corazón (...)

Faltan palabras cuando sobra el dolor (...) la vida es un milagro. Se va gastando, / pero se mantiene firme / como el puente». Como anunciaba, el poema es muy sintético y austero, de ahí su indudable eficacia.

En el conjunto de tantos viajes exóticos y lejanos, aparte de los dos poemas marco relativos a Madrid, destacan otros dos destinados a lugares familiares al lector. El primero de que voy a ocuparme es *Calmas de enero* (2017: 45-48) que no en vano da título al libro («La sierra de Tramontana como el monte Ararat»); resulta muy fácil identificar el personaje y la situación en que se inspira: «empieza a soñar con una mañana en Bellver» situado, ciertamente, cercano a la sierra del íncipit, «castillo circular» como también lo describe. En este caso puede considerarse ociosa la nota aclaratoria pues un lector de cierto nivel (el que está en mejores condiciones para valorar su obra) no la necesita ya.

El poema contiene un material que, evidentemente, responde a las visitas del autor y a sus intereses: «Palomas mensajeras (...) vienen de Delos, de Segesta, de Selinunte» (o sea, de la Sicilia griega), «las esculturas griegas y romanas, y las / falsas copias que hoy pasan por auténticas» (la colección Despuig, hoy alojada allí, pero inexistente en la época de referencia). En otros aspectos vuelven obsesiones habituales del autor: «siempre habrá una joven / turista dormida en las almenas, / acunada por las calmas de enero» (que dan título al libro y al poema): otra vez las jóvenes, encarnación de la ilusión varonil. Todas ellas resultan sin embargo poco consistentes comparadas con las que tratan de crear un ambiente de la época en el que el poema se inserta.

Este trasluce en algunas referencias circunstanciales como «en medio de las guerras aquí / fui feliz en paz conmigo mismo» que a todas luces se refiere a la prisión de Jovellanos durante la primera fase de la invasión napoleónica; en sus diarios, el prócer destaca continuamente la llegada del correo y de la *Gaceta* con noticias del estado político de España y Europa y de las convulsiones que la agitaban. Destacan también en las páginas de su *Diario* las cuidadas descripciones de las compras de libros, de sus lecturas y de las



investigaciones históricas con que supo volver su prisión en ocio fértil, creando también un vínculo entre la cárcel y el entorno social y cultural de la isla: «el libro, el objeto de mayor confianza, / colocado en el atril, semejante / a una tela blanca fijada sobre un bastidor».

El uso de los *Diarios* en la composición del poema resulta visible desde su (aparentemente) enigmático tercer verso: «hubo barba y paseo en galería». «Barba» suele ser la elíptica expresión con la que el secretario de Jovellanos anotaba la visita del barbero, más o menos cada dos días. Cuando hacía bueno, el prócer gustaba de dar largos paseos por el campo, incluso excursiones de todo un día (acompañado, por lo general, de algún libro y material para continuar sus investigaciones); cuando el tiempo era desapacible, se limitaba a recorrer la galería interior del castillo, su más hermoso atractivo como no deja de observar. Una anotación muy próxima a esta expresión es la del 10 de marzo de 1806: «Hubo barba y galería; paseo (después de comer) en ella»<sup>12</sup>. También la «flecha de sílex desenterrada muy cerca» encuentra su paralelo en las antigüedades que los lugareños le llevaban para ofrecérselas como obsequio o para su venta y a las que concedía tanta atención como al resto de los vestigios históricos de la isla.

El autor no es ajeno a las preocupaciones ecologistas (ya sus primeros libros estaban impregnados de ellas<sup>13</sup>) de ahí que no sorprenda esta larga cita: «Pinos saciados de rayos y abrevados de ventiscas. / Cortaron uno centenario, no se dejaba caer. / Malos leñadores, se movía como un diente / de leche atado por un hilo de coser. / Me había refugiado bajo su copa para vanagloriarme. / - '¿Por qué así me desgarráis? / ¿Acaso ya no queda compasión?'»; si

---

<sup>12</sup>Jovellanos: 2011: 450. Aparte de las numerosas menciones aisladas de ambos eventos, hay otros lugares donde se asocian, como «Barba y galería antes y después de comer» (*Ibidem*, 5 de abril), «Hubo barba y galería por mañana y tarde» (*Ibidem*, 18 de abril de 1806) o «Con esto y barba se fue la mañana» (*Ibidem*, 26 de abril de 1806).

<sup>13</sup>Véase la sección *Las ruinas del mundo* en la recopilación de este mismo título, Molina: 1991.

no literalmente, la noticia del pino centenario sacrificado procede también de sus *Diarios* (Jovellanos: 2011: 196 y 200). Allí son frecuentes también las menciones de frutas y productos naturales de la isla, que los confinados apreciaban sobremanera: «encinas, algarrobos, olivos», «viñas y frutales. / El castillo enredado como olivo sarraceno», «membrillos escondidos entre telas / como almas momificadas. / Ramas de flores rencorosas», «aroma de laurel acre desfalleciente», «hogueras de amapolas», «una gula de almendros en flor», «el naranjo, los higos, el sol moribundo, / la brisa del mar sobre el bosque», «las cestas de aceitunas, limones y naranjas».

No me parece que ninguna de estas descripciones proceda directamente de Jovellanos que, sin embargo, concedía muchísima atención a los frutales y cultivos de la isla, tan distintos de los que él estaba acostumbrado<sup>14</sup>. Notemos por ejemplo estas anotaciones: «encinas, algarrobos, olivos», «algarrobos», «acebuches»<sup>15</sup>. Esto no significa que el autor necesite tales andaderas, pues el repertorio de los frutos y flores de la isla está a disposición de cualquier visitante; llaman sin embargo la atención un par de expresiones peculiares: la anotación «las aguas arroyadas han traído mucha piedra (...) y el viento derribó mucha almendra» (Jovellanos: 2011: 31 de marzo de 1806) pudiera estar detrás del verso «piso las almendras que el viento derribó»; pero me parece significativo, sobre todo, el sintagma «aguas arroyadas» del poema, adjetivo infrecuente en todas las

---

<sup>14</sup>De ahí, quizá, que «pasó mala noche, porque las excelentes ciruelas que comió a mediodía y cena (¿qué país las dará frescas y buenas y arrancadas del árbol en el mes de diciembre?), con más algunas uvas de parra, frescas también, pero no tan dulces, le causaron una grande acedía», Jovellanos: 2011: 2 de diciembre.

<sup>15</sup>Jovellanos: 2011: 197. En las pp. 196-199 se encuentran diversas descripciones que pueden resultar interesantes.

épocas<sup>16</sup>. Los almendros, frutales privativos del Mediterráneo, llamaron poderosamente la atención de Jovellanos<sup>17</sup>.

Encuentro una enigmática descripción que sí merece comentario: «el castillo enredado como olivo sarraceno, / enraizado en la cueva cantera de sí mismo» y algo más adelante, «cavernoso monte». Efectivamente, al pie de la colina que este corona existen profundas cuevas excavadas para extraer la piedra con que se construyó, y estas merecieron la atención inquisitiva de Jovellanos que las describió en sus *Memorias del castillo de Bellver* con la misma expresión: «el castillo (..) enraizado en *la cueva cantera de sí mismo*», «las galerías de la cantera de do salió, algunas de las cuales corren por debajo de sus cimientos...» y «Las profundas galerías de sus canteras existen, y ellas son tantas y de tal extensión...» (Jovellanos: 1887: 175-249 y 194 y 215). Las lecturas del lector son infinitas y dan fruto también cuando no son objeto de cita más o menos explícita que, como es obvio, solo suele producirse en los ensayos.

Naturalmente lo que a César Antonio Molina le interesa es la rememoración de los sentimientos que en Jovellanos suscitaron la isla y el castillo, que entreteje con los suyos propios hasta volverlos, a menudo, indistinguibles: «la belleza de este castillo que el tiempo / me ha desvelado como propio», «miré hacia atrás cuando te dejé / al partir como inconsolable amante», «un paraíso (...) al pie de los infiernos de los siglos», «te perderé, te echaré de menos». A su lado destacaré el símil con otro perseguido, mucho más desdichado, que debemos sin duda al autor: «¿Y de ser ejecutado, como tantos otros,

---

<sup>16</sup>Basta una consulta rápida en *CORDE* para ver cómo el plural femenino es la única forma en que esta palabra se presenta con cierta frecuencia, cincuenta y siete casos en todas las épocas (REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Banco de datos (CORDE) [en línea]. Corpus diacrónico del español. <<http://www.rae.es>>consulta del 26/10/2023).

<sup>17</sup>«Hallamos camino de Moixblanc [Moix Blanc] a *monsieur* Asequi que nos regaló un ramito de hermosas flores de almendro, que en 15 de noviembre es cosa admirable, aunque no rara en este país, pues el año pasado, hacia los fines del mismo mes, vimos en Son Puigodorfila un almendro enteramente cubierto de su flor, desenvuelta del todo», Jovellanos: 2011: 15 de noviembre de 1806.

/ sobre estos muros de madre selvas, / cuánto duraría el duelo? / Las cenizas de Giordano aún no habían / volado, cuando volvió la alegría / al campo dei Fiori». La conclusión sigue poco después: «En recuerdo del día dos canarios. / ¡Cuánto alborotaban en las calmas de enero! (...) Y de repente las sombras ocultando toda belleza».

Tras el comentario a este bello poema, todo cultura y rememoración de un pasado rico en sugerencias, pasaremos a otro tipo de experiencias más íntimas pero no, paradójicamente, más reconfortantes; los viajes pueden ser muy íntimos y personales, como la vuelta a la ciudad natal tras larga ausencia (*Regresar a mi ciudad*, 2017: 117-118) como experiencia dolorosa: «Regreso, regreso a mi ciudad donde ya nadie me espera. / Las casas derrumbadas. Las casas habitadas / por otros que no me conocen. / Donde era vecino ahora soy extranjero»; más dolorosa todavía cuando el autor reconoce allí sus más profundas raíces. Es el tema al que dedicará, en apéndice, tres poemas a otros tantos dólmenes: *Pedra vixía*, *Pedra da Arca* y *¡Qué mas amor que aplazar el deseo!*<sup>18</sup>. Prescindiré de comentarlo para no desbordar las dimensiones de este artículo.

Llegados a este punto convienen algunas reflexiones finales. En la presentación de su último poemario, *Para el tiempo que reste* (Molina: 2020), afirmaba el autor que «Mi poesía (...) es una poesía intelectual, relacionada con la filosofía y el pensamiento, y es cosmopolita»<sup>19</sup>, una definición que parece pensada para este libro aunque se puede aplicar a toda su obra. Lejos de sentir ninguna reserva contra este calificativo, se planta firmemente ante quienes rechazan la legitimidad de las referencias culturalistas, piedra de toque de la polémica contra los *novísimos*<sup>20</sup>; no tengo nada que

---

<sup>18</sup>El dolmen de Dombate, que inspira este poema, fue ya objeto de una cuidada elaboración literaria en prosa en Molina: 2004b: 197-199.

<sup>19</sup>Véase *El Cultural* de *El Español* ([https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20200309/cesar-antonio-molina-espanola-aburrida-anticosmopolita-intelectual/473454539\\_0.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20200309/cesar-antonio-molina-espanola-aburrida-anticosmopolita-intelectual/473454539_0.html)) consulta del 22/06/2022.

<sup>20</sup>Véanse algunos ecos bien conocidos de la polémica original en Vignola: 1981 y la defensa posterior de Barnatán: 1989. Apagada la polvareda, el culturalismo se

objetar: si los poetas no se hacen eco de la cultura literaria o de la alta cultura en general ¿quién lo hará?. Por otra parte, aquel resfriado inicial ha sido en gran medida atemperado por los poetas posteriores que, contra las reclamaciones de una poesía culturalmente neutra en las décadas siguientes, han reaccionado a menudo reivindicando explícitamente las enseñanzas del pasado; baste citar dos autores tan distintos como Aurora Luque y Andrés Trapiello, o tan comprometidos culturalmente como Juan Antonio González Iglesias.

La poética de nuestro autor refleja siempre el amor a la cultura libresca y resulta coherente con los postulados que le hemos visto aplicar a este libro; así lo ha teorizado repetidamente, en especial cuando reseña la obra de otros poetas o sus extensas y rigurosas lecturas: a propósito de Gottfried Benn apostillaba que «debe rescatarse el culto al misterio del mundo a través de la palabra. Los poemas y los versos que son como el eco de las voces oraculares. En el poema *Inutilizable* se refiere a las palabras como “los tesoros puros que componen un poema que es 'recuerdo de lo ancestral'. Lo ancestral que es lo anterior a lo antiguo, el origen» («Gottfried Benn: sobre la inutilidad de la poesía», Molina: 1995: 77); más explícitas resultan sus observaciones a propósito de Paul Valéry, «Quieren que los poetas seamos claros y nosotros sabemos que la poesía es lo más oscuro. En los poemas más claros es lo oscuro lo que actúa, lo que es poesía y gusta, decía el autor de *El cementerio marino*, y añadía: 'La claridad sólo nos sirve para que no nos paremos en la lectura'» («Momias faraónicas (museo de El Cairo)», Molina: 2012: 273).

O mucho me equivoco o la generación del 68 (en parte por sus referentes literarios, en parte como rebelión contra la poesía social) fue la última que apeló como grupo a lo que hemos llamado

---

ha venido considerando un rasgo de estos tiempos, véase Arranz Nicolás: 1987, García Berrio: 1989, Carnero: 1990, Prieto de Paula: 1996: 214-222, Jiménez Heffernan: 1997-1998, Aroca Iniesta: 2001, Álvarez Ramos: 2013, Lanz: 2022 y Siles 2023.

en Occidente la «tradición humanística», a la que en cierta medida ha vuelto la espalda parte de sus sucesores, sea para apoyarse en experiencias más generales de la sociedad sea para recuperar parcialmente las restricciones temáticas de la poesía comprometida. Este es el contexto en el que César Antonio Molina se ha sumergido en el estudio de las últimas manifestaciones de la gran tradición literaria europea, la de sus grandes lenguas de cultura (español, portugués, alemán, inglés y francés) y sus continuaciones en otros continentes, las mismas que ha usado para defender los valores educativos y morales de la que ha sido durante siglos nuestra civilización. Remitiré genéricamente a sus numerosos artículos sobre los escritores rusos o sobre la producción literaria de los judíos en sus diversas lenguas. De ahí, quizá, su apartamiento de los cauces formales tradicionales de la poesía culta en castellano que los grandes intelectuales de la generación del 27 (una excepción en el panorama de las literaturas europeas recientes) legaron a sus sucesores; aunque muchos de sus coetáneos han seguido este camino, la ruptura de César Antonio Molina con los instrumentos de la belleza y eufonía del verso resultan excepcionales y llegan también mucho más lejos que sus predecesores del realismo. Podríamos decir que la suya es una poesía conceptual.

Sus coetáneos han escogido diversas vías para llevar a cabo este programa: la reivindicación de la Antigüedad y el Renacimiento por Antonio Colinas, la ilustración y el Romanticismo por parte de Guillermo Carnero (que en su producción más reciente ha recuperado también la Antigüedad tardía), las literaturas tardoantiguas y medievales por Luis Antonio de Villena y Luis Alberto de Cuenca y hasta la versión más tradicional del catolicismo por Julio Martínez Mesanza, por no citar sino casos muy bien conocidos. César Antonio Molina ha elegido también como suyos otros sectores literarios transitados por la renovación cultural de la Transición (la literatura contemporánea y el cine, a los que ha dedicado un volumen ingente de ensayos) pero se ha apoyado también en el primitivo cristianismo (sus referencias a Pablo de Tarseo y Agustín de Hipona son muy elocuentes) y, sobre todo, en

la arqueología y en las formas de vida de la Antigüedad clásica y remota, desde los orígenes sumerios y egipcios.

Y sobre todo, nuestro poeta ha practicado lo que podríamos denominar la «investigación literaria de campo», la exploración directa de los vestigios de los grandes escritores: sus casas-museos, sus lugares de nacimiento o formación, sus tumbas, sus bibliotecas... Su poesía y, más en concreto, el libro que nos ocupa son otros tantos testimonios de su ingente esfuerzo por difundir en España a los grandes escritores y pensadores de la modernidad. Ahora bien, la cultura humanística basa su interpretación del presente en un buen conocimiento del pasado y es en nuestro origen remoto, recuperado a través de la arqueología, donde busca las raíces profundas de un saber sobre la vida que a las generaciones más jóvenes ya se les escapa. Digamos, para terminar, que nuestro poeta ha sido (para nuestra desgracia) casi el único ministro de cultura español que ha creído todavía de verdad en la gran literatura, en la alta cultura y en las lecciones de los escritores más gloriosos de nuestro pasado, y uno de los que más ha luchado para conservar, revitalizar y promocionar este patrimonio.

### **Bibliografía**

ACOSTA, Luis A. (2004). «El viaje cultural. Goethe viaja a Italia». *El viaje en la literatura occidental*. Francisco Manuel Mariño Gómez, María de la O Oliva Herrero, María del Henar Velasco López (ed.). [Valladolid]. Universidad. [2004]. 209-222.

ARBUSOW, Leonid. (1948). *Colores rhetorici. Eine Auswahl rhetorischer Figuren und Gemeinplätze als Hilfsmittel für akademische Übungen an mittelalterlichen Texten*. Genève. Slatkine Reprints.

AROCA INIESTA, Francisco. (2001). «Culturalismo y metafísica en Antonio Colinas». En *Variations autour de la poésie (Hommage à Bernard Sesé)*. éd. Thomas Gomez. 47-55. Paris. Publication du C.R.I.I.A. (Centre de Recherches Ibéro-américaines de l'Université de Paris X-Nanterre). CRISOL. Paris X.

ARRANZ NICOLÁS, Clara. (1987). «Neopositivismo y culturalismo en la obra de Guillermo Carnero». *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 8. 137-148.

BARNATÁN, Marcos Ricardo. 1989. «La polémica de Venecia». *Ínsula* 508. 15-16.

GARCÍA BERRIO, Antonio. (1989). «El imaginario cultural en la estética de los 'novísimos'». *Ínsula* 508. 13-15.

BARRIO MARCO, José Manuel. (2004). «El viaje arquetípico-iniciático. El viaje como génesis y arquetipo cultural de la Literatura Norteamericana». *El viaje en la literatura occidental*. Francisco Manuel Mariño Gómez, María de la O Oliva Herrer, María del Henar Velasco López (ed.). [Valladolid]. Universidad. 160-178.

CARNERO, Guillermo. (1990). «Culturalismo y poesía 'novísima'. Un poema de Pedro Gimferrer: 'Cascabeles', de *Arde el mar*. *Novísimos, postnovísimos, clásicos. La poesía de los 80 en España*. Ed. Biruté Ciplijauskaitė. 11-24. Madrid. Orígenes.

CARRIZO RUEDA, Sofía. (1997). *Poética del relato de viajes*. Kassel. Reichenberger.

COLINAS, Antonio (1989). «Luis Cernuda: la lección de las ruinas». *El sentido primero de la palabra poética*. Madrid. Fondo de Cultura Económica. 175-182.

COMELLAS AGUIRREZÁBAL, Mercedes. (2014). «Viajes y aprendizaje. Del grand tour dieciochesco al viaje romántico». *Imagen del mundo: seis estudios sobre literatura de viajes*. Ed. E. Navarro Domínguez. Huelva. Universidad. 67-128.

CONDE-SALAZAR INFUESTA, Luis. (2006). «Literaturas de doble fondo. Lecturas que invitan a viajar, viajes que invitan a leer». *Diez estudios sobre literatura de viajes*. Manuel Lucena Giraldo, Juan Pimentel (ed.). Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 231-242.

DE LA FUENTE, José Luis (2004). «El viaje como descubrimiento. El viaje a Indias: el descubrimiento de Europa (los dioses nuevos del Nuevo Mundo)». *El viaje en la literatura occidental*. Francisco Manuel Mariño Gómez, María de la O Oliva Herrer,



María del Henar Velasco López (ed.). [Valladolid]. Universidad. 123-159.

DORRA, Raúl. (1985-1986). “La actividad descriptiva en la narración”. *Teoría semiótica. Lenguajes y textos hispánicos*. Vol. 1. Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. 509-516.

ELORRIAGA DEL HIERRO, Casilda. (1996). “La teoría retórica sobre la descripción en ‘De arte dicendi’ (1556) y ‘De arte dicendi’ (1558) de Fco. Sánchez de las Brozas”. *Diálogo y retórica*. Antonio Ruiz Castellanos y Antonia Viñez Sánchez ed. 165-168.

FARAL, Edmond. (1924). *Les arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*. Genève-Paris. Slatkine-Champion.

FERRI COLL, José María (2004). “Itálica abolida: una lección de 'vanitas' en la poesía española contemporánea”. *Anales de Literatura Española* . 17. 35-47.

GARCÍA PÉREZ, Manuel. (2006). *La descripción como operación transformacional del discurso: semiótica, pragmática y matemática*. Universidad de Murcia. Tesis doctoral.

JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián. (1997-1998). «'El espacio de la huida': formas del venecianismo en Gimferrer, Carnero y Colinas. *Studi Ispanici* 1. 131-140.

JIMÉNEZ HEFFERNAN, Julián. (2006). «Derrelictos. Materiales para una poética». En César Antonio Molina”. *El rumor del tiempo. Antología poética (1974-2006)*. Barcelona. Círculo de Lectores-Galaxia Guttemberg. 305-363.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. (1887). *Memoria del castillo de Bellver. Apéndices*. En *Obras escogidas*. Ed. F. Soldevilla. Paris. Garnier Hermanos. pp. 175-249.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de. (2011). *Obras completas. VIII. Diario. 3º. Cuadernos VII. Conclusión, y VIII al XIV (19 agosto 1797 - 6 marzo 1810)*. Ed. José Miguel Caso González, Javier González Santos y María Teresa Caso Machicado. Oviedo. Instituto Feijóo de estudios del Siglo XVIII de la Universidad de Oviedo-Ayuntamiento de Gijón-KRK ediciones.

LACAN, Jacques. (2003). *El seminario. 8. La transferencia*. Buenos Aires. Paidós.

LANZ, Juan José. (2022). «Culturalismo y vida en la primera etapa poética de Antonio Colinas». *Antonio Colinas. Nuevos géneros, nuevos caminos*. Ed. Juan Matas Caballero y Antonio-Odón Alonso Ramos. 217-262. La Bañeza. Fundación Conrado Blanco-Casa de la Poesía.

LIBORIO, Maria. (1978). “Problèmes théoriques de la description”. *Annali dell’Istituto Orientale di Napoli. Studi Neerlandesi-Studi Nordici*. 21. 1978. 315-333.

LITVAK, Lily. (2014). «Viaje al país del arte. Parada en Venecia. La influencia del viaje a Italia en el pensamiento artístico del siglo XIX». *Imagen del mundo: seis estudios sobre literatura de viajes*. Ed. E. Navarro Domínguez. Huelva. Universidad. 67-128.

MARIÑO, Francisco Manuel. (2004). «El viaje como autoconocimiento. De lo extraño a lo propio: *Die Stimmen von Marrakesch*, de Elías Canetti». *El viaje en la literatura occidental*. Francisco Manuel Mariño Gómez, María de la O Oliva Herrer, María del Henar Velasco López (ed.). [Valladolid]. Universidad. 275-282.

MARÍA FERRÁN, Jaime (2015). “La poesía de Antonio Colinas y la arqueología de los orígenes”. *Aula Lírica: Revista Sobre Poesía Ibérica e Iberoamericana*. 7. 40-54.

MOLINA, César Antonio. (1978). *Proyecto preliminar para una arqueología de campo*. Barcelona. Víctor Pozanco.

MOLINA, César Antonio. (1991). *Las ruinas del mundo*. Barcelona. Anthropos.

MOLINA, César Antonio. (1995). *Sobre la inutilidad de la poesía*. Madrid. Huerga & Fierro.

MOLINA, César Antonio. (2000). *Vivir sin ser visto*. Barcelona. Península.

MOLINA, César Antonio. (2001). *Olas en la noche*. Valencia. Pre-Textos.

MOLINA, César Antonio. (2003). *Regresar a donde no estuvimos. Memorias de ficción*. Barcelona. Península.

MOLINA, César Antonio. (2004a). «La ciencia del viaje». *Intramuros: biografías, autobiografías y memorias* 21: 4.

MOLINA, César Antonio. (2004b). *Viaje a la Costa da Morte*. Madrid. Huerga y Fierro.

MOLINA, César Antonio. (2005a). *En honor de Hermes*. Madrid. Huerga y Fierro Ediciones.

MOLINA, César Antonio. (2005b). *En el mar de ánforas*. Valencia. Pre-Textos.

MOLINA, César Antonio. (2008). *Eume*. Valencia. Pre-Textos.

MOLINA, César Antonio. (2011). *Cielo azar*. Valencia. Pre-Textos.

MOLINA, César Antonio. (2012). *Donde la eternidad envejece*. Barcelona. Destino.

MOLINA, César Antonio. (2014a). *Lugares donde se calma el dolor*. Barcelona. Destino.

MOLINA, César Antonio. (2014b). *La poesía es un error necesario*. Coruña. Trifolium.

MOLINA, César Antonio. (2015). «Els ponts». *La Revista del Foment* 2146 *Escriure a Barcelona*. 78.

MOLINA, César Antonio. (2017). *Calmas de enero*. Barcelona. Tusquets.

MOLINA, César Antonio. (2018). *Tan poderoso como el amor*. Barcelona. Planeta.

MOLINA, César Antonio. (2020). *Para el tiempo que reste*. Sevilla. Fundación José Manuel Lara.

MUÑOZ ACEBES, Francisco Javier. (2004). «El viaje formativo. El itinerario formativo de los románticos tempranos: un intento de aproximación a partir del viaje norte/sur». *El viaje en la literatura occidental*. Francisco Manuel Mariño Gómez, María de la O Oliva Herrer, María del Henar Velasco López (ed.). [Valladolid]. Universidad. 239-248.

NUCERA, Domenico. (2002). «Los viajes y la literatura». *Introducción a la literatura comparada*. Armando Gnisci (ed.). Barcelona. Crítica. 241-289.

PÉREZ LÓPEZ, Pablo Javier. (2009). «Viajeros de lo sublime». *Viajes, literatura y pensamiento*. Fernando Calderón Quindós, Pablo Pérez López (ed.). Valladolid. Universidad. 131-157.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1991). «La tradición literaria de las ruinas en los poetas del 70». *La lira de Arión. Estudios sobre poesía española del siglo XX*. Alicante. Caja de Ahorros. 221-262.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1995). «La lección de las ruinas. Razón y fortuna de un motivo plástico-literario». *Artes & Literatura: III Discusión sobre las artes*. Valencia. Universidad Politécnica de Valencia. 19-32.

PRIETO DE PAULA, Ángel L. (1996). *Musa del 68. Claves para una generación poética*. Madrid. Hiperión.

RAMOS, Eva Álvarez. (2013). «Máscaras culturalistas en tres poetas de los sesenta: la poesía de Carlos Álvarez, Joaquín Benito de Lucas y Félix Grande». *Impossibilia*. 12. 134-157.

SILES, Jaime. (2023). «El cambio de paradigma poético en la segunda mitad de los años sesenta». *Revista de Occidente*. 508. 71-105.

SILVA, Lorenzo, (2000). *Viajes escritos y escritos viajeros*. Madrid. Anaya. 2000.

SIMMEL, Georg (2002). «Las ruinas». *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*. Barcelona. Península. 181-194.

VIGNOLA, Beniamino. (1981). «La manía de Venecia y las letras españolas». *Camp de l'Arpa*. 86. 37-41.

VRANICH, Stanko B. (1981). *Los cantores de las ruinas en el Siglo de Oro*. Chapel Hill. Hispanófila.