

# José Carlos Rosales, *Si quisieras podrías levantarte y volar* (2008-2016)

Cecilia GRAÑA  
Università di Verona

José Carlos Rosales (Granada, 1952) es autor de diversos libros de poesía (*El buzo incorregible*, 1988; *El precio de los días*, 1991; *La nieve blanca*, 1995; *Un horizonte*, 2003; *El desierto, la arena*, 2006; *Poemas a Milena*, 2011; *Y el aire de los mapas*, 2014). En el 2013 apareció una antología de sus poesías, *Un paisaje*. Ha publicado además *Libro de los faros*, 2008 y *Memoria poética de la Alhambra*, 2011.

*Si quisieras podrías levantarte y volar* (2008-2016) (Madrid, Bartleby editores, 2017), distinguido como el mejor libro de poesía de 2017 por la prestigiosa revista virtual de crítica literaria *Estado Crítico*, es un poema largo encabezado por cuatro epígrafes, que se desarrolla en veinticinco secuencias en segunda persona. Actualmente está siendo traducido al italiano y tres de sus secuencias (la primera, la cuarta y la quinta) aparecieron en la revista *Nazione indiana*, 9 settembre 2017. En el texto hay un yo que se dirige a un tú cuya característica primordial ya desde la secuencia I (“Las alas”) es la ligereza, la levedad o, mejor la aspiración a la levedad. El yo imagina al tú arcángel, aunque fingido, pues, al estar imposibilitado de desear (“porque no hay ningún sitio/al que quieras volver”), no logra elevarse. De hecho, el tú, al no desear, no logra zafarse de una oximorónica condición (“tan cansado y tan vivo”): así que vive, pero en perenne cansancio. Desde la primera secuencia observamos este desdoblamiento entre quien no vive, o vive para la muerte —como diría Heidegger—, y quien enuncia repitiendo rítmicamente el título del poema. Esta aspiración al vuelo o a elevarse aparece asimismo en la “Nota” final del autor empírico que recuerda una serie de personajes reales que volaron, “o intentaron volar, sin tener permiso”. Elevarse del pantano, abandonar la condición rastrera es lo que imagina el yo para el tú, pero éste, cuando desaparece al final, evita, asimismo, un acabamiento concreto, el de la muerte cierta que es la que da la condición de posibilidad a nuestra existencia.

El protagonista cumple una trayectoria al salir del encierro de su casa, en la que se siente acosado por vecinos que se preocupan por él al ver que no responde al timbre o al teléfono, para llegar a la cochera y dirigirse a la autopista. Poco después lo vemos recorriéndola, sumergiéndose en el rumor del mundo, en la dinámica del mundo que le es ajena, parando en gasolineras, donde compra chokolatinas o un diario que no ha de leer. A un cierto punto se detiene en un puente a observar “una estación ociosa”, donde hay trenes “que ya nunca volverán a moverse”, “perdidos en medio de la nada” pero, al estar mal aparcado, la policía urbana lo interroga. Niega ser el

propietario del auto, y queda solo en el puente sin auto y sin las llaves de su casa que quedaron en el interior del coche. Al robar el auto del depósito donde la policía lo había colocado y al abandonarlo sucesivamente para internarse en un bosque de donde no sabremos nada más de él, queda así, permanentemente, en el limbo de una huida infinita, de una “no muerte”.

El poema parece un ejercicio de carácter estático porque si el tú se mueve, es para ir a ninguna parte (porque “todos los sitios son el mismo sitio”) y el tiempo para él no cuenta. De hecho, es el yo el que va escandiendo la cronología (“estamos en agosto, son las seis de la tarde”) y va mirando lo que rodea al tú: es el verano, todo está desierto por el calor “se diría que el mundo ha terminado”. El tú, al negar su propia identidad, al negar que es el propietario del auto en la secuencia X (“Los sitios”) se vuelve un ser extrañado, casi invisible: “ya no estás aquí,/o estás y no lo sabes, nadie sabe que estás,/nadie sabe quién eres,/y por eso no puedes regresar o marcharte,/sólo puedes moverte de un lado para otro,/animal encerrado que recorre su jaula,/herramienta sin uso, coto que nadie pisa”. Así, pues, el tú adolece de un tedio vital, se debate en una existencia absurda, oximorónica, que el yo desearía resolver, traducir en un deseo de evasión y elevación que tan sólo puede enunciar al potencial: “Si quisieras podrías...”.

Esa ciénaga metafísica en la que se mueve el tú recuerda la poética *paulista* que Pessoa crea hacia 1913 y que dura muy poco tiempo en su trayectoria plural. Una poética que nace a partir de la voz *pauis*, es decir *pantano*, en la que se advierte una intención crítica hacia la vida moderna, y que se concreta en “Impressoes do Crepusculo” y en “Hora absurda”. Aquí dice: “¡Ser y no ser más!... ¡Oh, leones nacidos en la jaula!...”. En ambos poemas, como ha sido subrayado, se manifiesta “una insatisfacción existencial de extrema importancia: el poeta descubre que es un solitario y que su sino es vivir al amparo de un ideal imposible”<sup>1</sup>.

En el poema de Rosales, la secuencia XIX (“Los consejos”) muestra un atisbo de psicologismo porque el tú recuerda su infancia y los consejos que le daban de pequeño; consejos que aparecían caracterizados por la negatividad, por la prohibición y dejaban entrever cómo su soledad inicia ya desde entonces: “no digas nunca que estás solo,/di que tu madre está dormida,/se ha tomado una píldora y que vuelvan más tarde”.

El yo inventa o imagina al tú, como se ve en la secuencia XXIV (“Días más tarde”); se vuelve presente por medio del pronombre o con las acciones que desarrolla durante el transcurso del poema –“Yo leo la noticia”; “así lo imaginé”. En el tú, en cambio, se advierte una tensión estática que predomina sobre la trayectoria cumplida dentro de la realidad (“no vas a ningún sitio,/todos los sitios pasan y pasan a tu lado”) y, al mismo tiempo, una disonancia en sus comentarios críticos frente a la sociedad de masas y tecnológica (como los versos de III (“El teléfono”): “miran su móvil y creen mirar el cosmos”; los de IV (“La autopista”): “es más fácil encontrar un motor/que

---

<sup>1</sup> Ardavín, Carlos X (1996): “*Hora absurda* de Fernando Pessoa: Indagaciones sobre el paulismo”, *Hispanic Journal*, 17, 2: 260.

encontrar un amigo” o V (“La chocolatina”): “nada quieren de ti,/de ti no quiere nadie nada,/sólo quieren que compres baratijas”); una tensión ética que contrasta con el desinterés del personaje con la vida y, sin embargo, se vuelve presente en esos pensamientos para estructurar mejor su propia incoherencia.

En este poema extenso se observa una cuidada arquitectura; el discurso dirigido hacia un tú es, al mismo tiempo, discurso indirecto libre, porque con sus palabras el yo se compenetra con las del personaje, o mejor, las imagina (“y miro lo que haces sin saber lo que piensas”). Al mismo tiempo se introducen discursos directos como el del testigo de la última secuencia, o la voz de una mujer que se escucha desde los servicios de un edificio en la secuencia XII. El verso, libre aparece caracterizado por metros cortos cuando, a veces, en forma anafórica, se hacen elencos de acciones o de cosas que se están observando; la tendencia métrica general parece seguir la idea del “pie variable” de William Carlos Williams con el que buscaba acercar el ritmo del poema al habla conversacional. La tendencia general del poema es de carácter minimalista: consiste en un observar (¿el tú o el yo?) pequeños pormenores, actos inconsistentes, objetos minúsculos que se van tejiendo en este vivir que no es vivir del protagonista (“minúscula noticia,/recuadro diminuto,/siete líneas,/una imagen borrosa,/página par,/rincón izquierdo,/abajo, muy abajo,/un coche negro, sucio”). Si tenemos en cuenta lo que caracteriza la música minimalista podemos encontrar, asimismo, analogías con los rasgos de este poema: el énfasis en una armonía de tono, aquí resumida en la inarmónica contradicción de términos que caracteriza la existencia del *tú*; la repetición de frases musicales cortas –como las de los versos que forman un catálogo: “alguien jugaba al dominó,/alguien empezó un crucigrama,/alguien se fue sin dejar rastro”–, un movimiento lento bajo forma de zumbidos y tonos largos, como se advierte en la secuencia XVII (“La caída”) cuando en la sala de espera el tú observa un cuadro de Brueghel el viejo (“La torre de Babel”) que le recuerda otro, atribuido, el de la caída de Ícaro, que representa exactamente lo opuesto de la aspiración que el yo proyecta sobre el tú. Ahora es “la quiebra de Babel, el fracaso de Ícaro,/inesperado chapoteo:/era Ícaro ahogándose, mientras dices o piensas:/¿qué hago aquí?, ¿dónde estoy?”.

Como las escrituras rapsódicas –aquéllas que ensamblan fragmentos en forma irregular<sup>2</sup>–, este texto aparece caracterizado por una escritura híbrida que mantiene dos ritmos: en este caso, uno es el del tú, que no está aferrado espacial y temporalmente a nada y que abandona a un cierto punto el espacio del poema dejando el lector sin conclusión cierta, y otro es el del yo, aferrado a la realidad y al tiempo cronológico y que es el que narra ese fragmento absurdo e inconcluso de la vida del tú, cuya carencia existencial parece anular la idea de sujeto. Y su desarrollo, si bien arquitectado en veinticinco secuencias, no es homogéneo: hay, por cierto, una trayectoria *on the road* con una imaginería que recuerda vagamente la de los años cincuenta o sesenta. Pero no hay un desarrollo verdadero, en cuanto el vagar del protagonista es un ir

<sup>2</sup> Antelo, Raúl (2015): “La escritura rapsódica y la caída del sujeto”, *El jardín de los poetas. Revista de teoría y crítica de poesía latinoamericana*, I, 1: 4-24.

acumulando casualmente laxas acciones que no inciden con fundamento en el carácter del mismo aunque, de forma casual, vayan constituyendo causas de acciones consecuentes: parar el coche en el puente acarrea, como resultado, el que el coche termine en el depósito visto que el tú se niega a reconocerlo como de su propiedad.

El volumen de palabras que forman este extenso poema se caracteriza por pocos nombres: el del auto Simca Aronde; el del bar *Buenas tardes* (“y su nombre te atrae, parece una promesa”); el del pintor Brueghel el viejo, y el de sus cuadros “La torre de Babel” y el de Ícaro en “Paisaje con la caída de Ícaro”. Aunque el tú escucha su nombre en la radio (“hablan de ti como si fueras/ladrón o forajido, un malhechor, /el hombre que robó su propio coche”), hay una absoluta ausencia de nominación propia por lo que se refiere al enunciante y al enunciatario: escrituralmente no tienen nombre, se mencionan tan sólo con el pronombre que puede referirse a alguien en concreto pero también a muchos en general.

“Si quisieras podrías levantarte y volar” es la frase que repite el yo, rítmicamente, a lo largo del poema: el nombre de Ícaro y el paisaje de Brueghel muestran la consecuencia de esa posibilidad en su forma más melancólica –recogida asimismo por otros poetas, W. H. Auden y William C. Williams: aunque nadie dentro del cuadro haya notado la audacia del hijo de Dédalo, en el mar aparecen, para recordar su heroica –pero ya no grandiosa sino irónica– empresa, dos piernas que se agitan en el agua.

En cambio, el tú del poema extenso, a pesar de la ironía de haber robado su propio coche, no por eso llega a ser héroe, permanece tan solo en una condición fantasmal:

el fantasma escondido que recorre  
la soledad, su estepa imaginaria,  
un bosque de palabras, la espesura  
tupida donde sólo  
serás lo que murmuren:  
nunca sabrás quién eres, sólo un hombre invisible,  
el fantasma sin nombre  
cuya sombra se evita sin efecto ni causa

*Si quisieras podrías levantarte y volar* es un texto que continúa una poética que Rosales había configurado desde sus primeros libros: en *El buzo incorregible (1984-1988)* el transcurrir de los meses y de las estaciones contrasta con el estatismo del yo poético que no toma decisiones y se limita a observar un solo paisaje, lleno de bruma, indefinido en sus contornos, sin sonido, sin inicio, como si el vivir fuera un largo y sufrido final. Ese territorio indefinido culmina en la poesía “Paquete exprés” pero da lugar al motivo de la huida que se prolongará en los volúmenes sucesivos. Huir parece ser una necesidad en *El precio de los días (1988-1990)*, un libro que aparece bajo la forma de un diario donde las jornadas se puntualizan; pero es una huida vana, porque el que huye no puede dejar de mirar hacia atrás y hacia el pasado, el cual se disimula en el futuro desde donde acecha al mismo presente (“El pasado se esconde en el futuro/y sus redes despliega cauteloso/una y otra vez en el presente”; “Seis de mayo, viernes”).

En *El horizonte* (1993-2002), algo se “piensa” hacer aunque todavía no se haga: es un intento por acercarse al mundo, a las cosas y a otros seres. Aunque la melancolía esté siempre presente así como la creencia de que la vida a veces es una trampa, llega el momento de una suerte de tregua (“Una tregua”), si bien la tristeza “viene con causa firme / y procura, tramposa, quedarse para siempre” (“La tristeza”). En *El desierto, la arena* (2001-2005), aparece el motivo de la duda que “como el mundo, se mueve,/incansable y perpetua” (“Escrito en otro sitio”) y que de alguna forma activa algo en el interior del sujeto poético.

*Poemas a Milena* (Premio Internacional de Poesía “Gerardo Diego” 2010) implica una variación consistente en la poética de Rosales: sus textos cantan una presencia sin la cual la vida volvería a ser un engaño incomprensible. Ahora el azar es un compañero de viaje, el futuro es incognoscible, pero queda claro que el riesgo de conocer qué será, es algo que el yo quiere intentar, a sabiendas de que “...el mundo/es un milagro frágil...” (“En el puente de Brooklyn”). La alegría que trasunta este libro es sumisa, pero deja entrever cómo la larga y melancólica secuencia vital que caracterizó a los primeros libros se ha interrumpido; el yo queda placenteramente sorprendido al constatar que “...el tiempo gastado/ahora no será tiempo perdido” (“Tiempo largo”). Canto a la vida cotidiana compartida, canto a las pequeñas cosas, aquellas que usualmente no se ven, pero que en estas reverberaciones y ecos entre un yo y un tú adquieren una fuerza inusitada porque: “Pienso en ti cuando miro la belleza/de las cosas minúsculas” (“Las alas de un pájaro”). A la vez, las imágenes del pasado se vuelven extranjeras, extrañas; ahora es el presente el que se afirma y el que se canta. Frente a la estática fijeza del pasado, el presente es un continuo fluir; un presente en el que la duda, la inexplicabilidad y el miedo han quedado atrás.

La cartografía interior que trazan los poemas de *Y el aire de los mapas* (2006-2013) busca en el aire la fijeza y el vértigo, busca encontrar nuevos matices de la vida interior que se manifiestan en momentos precisos como una noche insomne, un viaje, un cruce de fronteras. Se busca transformar en imágenes el espacio de las cosas mínimas en las que la presencia del tú no ha desaparecido del todo.

Por todo esto, se puede concluir que *Si quisieras levantarte podrías volar* recoge la atmósfera, un espacio y el tono menor que han caracterizado desde siempre la escritura de Rosales; y la dialéctica con un tú, vigorosa en *Poemas a Milena*, ahora se transforma en una proyección que un yo hace pensando en una segunda persona encarnada por el sujeto poético de los primeros volúmenes del autor granadino. Si el texto comentado recoge tradiciones como la del *paulismo*, y la del éfrasis, muy distantes entre ellas, la insistente condición oximorónica del personaje con “esas alas gigantes que te impiden vivir” se acerca al albatros de Baudelaire y, asimismo, a ese “aristocrático placer de desagradar al lector”<sup>3</sup> del autor de *Las flores del mal*, puesto que quien lee no logra resolver el dilema irresoluble del personaje. El pasado escriturario de Rosales se recoge en el presente del poema extenso y muestra los fragmentos de

---

<sup>3</sup> Cfr. Friedrich, Hugo (1959): *Estructura de la lírica moderna. De Baudelaire hasta nuestros días*, Barcelona: Seix Barral: 63-64.

aquél, así como las variaciones a las que se ha visto sujeto por el paso del tiempo, mientras que el espacio de *Si quisieras podrías levantarte y volar* aparece determinado por un no-lugar, la autopista, en la que se reflexiona sobre las pequeñas cosas, sobre los avatares de la modernidad, sobre las grandes y pequeñas fugas, sobre el ruido y las palabras y sobre la realidad y su representación.