

UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA

**UNA POÉTICA ORIENTAL: LA OBRA ÚLTIMA
DE JOSÉ CORREDOR-MATHEOS.**

AUTOR:

M^a Elena Rodríguez Ventura

DIRECTOR:

Dr. D. Nilo Palenzuela Borges

La Laguna, 2014.

Quisiera dejar constancia de mi más profundo y sincero agradecimiento a mi Director de Tesis el Dr. Nilo Palenzuela Borges, por su apoyo constante, sus sabias orientaciones, y también por lo que ha llegado a significar en mi vida la puerta que me abrió un día al ponerme delante, literalmente, del autor protagonista de este estudio y de su obra. Asimismo, no caben palabras ni gestos de gratitud que correspondan a tanta generosidad y colaboración por parte del propio poeta, José Corredor-Matheos, por quien siento una gran admiración y respeto, y con quien se ha fraguado, además, una entrañable amistad, que supone para mí un gran honor. Finalmente, también quiero dar las gracias a mi familia y amigos, por su confianza y apoyo incondicional a lo largo de todo este trayecto.

A mi familia.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN	15
1. JOSÉ CORREDOR-MATHEOS, EL POETA Y SU CONTEXTO	23
UNA APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA	25
EL POETA EN SU CONTEXTO	40
PREFERENCIAS LITERARIAS E INFLUENCIAS	56
CONCEPCIÓN POÉTICA	65
2. LA OBRA DE JOSÉ CORREDOR-MATHEOS	75
TRAYECTORIA POÉTICA	77
LIBROS DE SU TERCERA ETAPA: "LA POESÍA DEL DESPOJAMIENTO"	95
<i>Carta a Li-Po</i>	95
<i>Y tu poema empieza</i>	100
<i>Jardín de arena</i>	103
<i>El don de la ignorancia</i>	108
<i>Un pez que va por el jardín</i>	115
<i>Sin ruido</i>	120
3. ASPECTOS FORMALES EN LA OBRA DE JOSÉ CORREDOR-MATHEOS	127
HACIA LA BREVEDAD	129
FORMAS ORIENTALES: EL HAIKU	138
DEL YO AL TÚ POÉTICO	148
EL LENGUAJE POÉTICO	152
ELEMENTOS ESPACIO-TEMPORALES	164
FORMAS CLÁSICAS: EL SONETO	169

4. JOSÉ CORREDOR-MATHEOS Y EL PENSAMIENTO ORIENTAL	177
LA DESCONCEPTUALIZACIÓN ZEN	179
ILUMINACIÓN O <i>SATORI</i>	189
LA NADA O EL VACÍO	196
LA DUALIDAD VIDA-MUERTE	206
5. SIMBOLISMO Y TRASCENDENCIA	215
LA NATURALEZA	221
LOS CUATRO ELEMENTOS	230
El agua	232
El aire	240
El fuego	246
La tierra	250
LOS ELEMENTOS COTIDIANOS	255
Lugares de acceso	257
Elementos del mundo oriental	260
Elementos del mundo cotidiano	263
Las manos del poeta	267
6. CONCLUSIONES	271
7. APÉNDICE	281
ENTREVISTA I (7 de Diciembre de 2003)	283
ENTREVISTA II (15 de Julio de 2010)	301
EPISTOLARIO	317
De Rafael Alberti	319
De Vicente Aleixandre	321

De Dámaso Alonso	323
De Antonio Buero Vallejo	324
De Ángel Crespo	325
De Gerardo Diego	328
De Salvador Espriu	330
De Jorge Guillén	332
De Eduardo Westerdahl	333
8. BIBLIOGRAFÍA	337

INTRODUCCIÓN.

José Corredor-Matheos (1929-) es una de las figuras intelectuales de la llamada generación del cincuenta más prolíficas y originales. Poeta y crítico de arte, ambos oficios tremendamente fructíferos y reconocidos, le sitúan entre los autores más destacados del panorama cultural nacional. Su obra, que ha sido clasificada en varias etapas, muestra un coherente recorrido camino de la desnudez de la palabra y lo esencial poético. La etapa en la que se acentúa esta tendencia será el objeto de este estudio. Se trata del período de creación que define y afianza su voz más personal. En ella se incluyen los libros de poesía que van desde *Carta a Li-Po* (1975) hasta *Sin ruido* (2013). En medio se publican *Y tu poema empieza* (1987), *Jardín de arena* (1994), *El don de la ignorancia* (2004, Premio Nacional de Poesía en 2005) y *Un pez que va por el jardín* (2007, Premio Ciutat de Barcelona). Sus anteriores etapas, no obstante, serán tenidas en cuenta y serán abordadas también, siendo considerados sus otros libros como imprescindibles para conocer y esclarecer la evolución del poeta. Su andadura da comienzo en 1953 con su obra *Ocasión donde amarte*, al que le siguen *Ahora mismo* (1960), *Poema para un nuevo libro* (1962, Premio Boscán de Poesía en 1961) y *Libro provisional* (1967), *Pequeña Anábasis* (1981) y *La patria que buscábamos* (1981).

Recogeremos en la bibliografía el resto de obras poéticas y de otras temáticas que también se engloban dentro de este marco temporal y en ocasiones son citadas para esclarecer los contenidos expuestos.

Este estudio está estructurado en cinco capítulos que constan de diferente número de apartados, en función de los temas tratados y su ordenación. A su vez, se incluyen en un Epílogo dos entrevistas realizadas al autor en 2003 y 2010, y un apartado llamado "Correspondencias" formado por una selección de cartas enviadas al autor por diferentes poetas y artistas con quienes mantuvo relación bien amistosa, bien laboral o ambas.

El primer capítulo se inicia con una síntesis biográfica de José Corredor-Matheos con la que se pretende el acercamiento a su persona en atención sobre todo a los orígenes de su vocación poética. Del mismo modo, daremos cuenta de las extensas actividades profesionales a las que se ha dedicado a lo largo de su vida: su labor como historiador, editor en varias editoriales, entre las que destacamos Espasa Calpe y crítico de arte; también su labor como traductor, sobre todo, de poesía catalana y su incursión en el mundo teatral dentro del grupo Palestra de Arte Dramático. Asimismo, se hace alusión a otras actividades del autor. En el siguiente apartado, daremos cuenta del panorama intelectual español de estos años, atendiendo a las décadas de los años 50 y siguientes, en que se despliega la obra del poeta. Se describe brevemente la situación histórico-cultural del momento y las tendencias artísticas y poéticas más generalizadas. De este modo, pretendemos evidenciar que la obra del autor se sitúa al margen de las diversas preferencias literarias que imperaban por aquel entonces y se aleja particularmente de la forma seminarrativa que caracterizó la poesía de la época. No obstante, hemos considerado conveniente mostrar las relaciones que Corredor-Matheos mantuvo con los poetas de su generación, así como con los del grupo del 27, considerados por los más jóvenes como maestros. Se le dedica una especial importancia a las relaciones que nuestro autor estableció de manera más fecunda con los pintores y artistas contemporáneos, debido a su paralelo quehacer como crítico de arte. Un tercer

apartado de este capítulo se encarga de seguir las huellas que las diversas lecturas han podido dejar en la obra del poeta manchego. Se atenderá a las preferencias literarias remarcadas por el propio autor, conocedor de un amplísimo elenco de autores de diferentes épocas y procedencias, así como a otros autores con los que, según algunos críticos, mantiene algunas afinidades. Se hará especial hincapié en los poetas clásicos de las literaturas china y japonesa, puesto que inciden de manera evidente en los libros de su tercera etapa poética. Finalmente, en el cuarto apartado, se abordará la concepción poética del autor. Se priorizarán las múltiples declaraciones que el propio autor ha hecho acerca de este asunto, así como las concepciones de poetas y pensadores que se acercan a su forma de entender el acto creativo. Destacaremos, en este sentido, a autores como Paul Valéry, Rainer Maria Rilke, los poetas norteamericanos seguidores de la Escuela Imaginista y los creadores del haiku japonés, entre otros.

En el segundo capítulo nos adentramos en la clasificación y caracterización de las etapas que engloban toda la producción poética de Corredor-Matheos. Atenderemos a las tres etapas propuestas por la crítica, con especial atención a los estudios realizados por Ángel Crespo y José María Balcells, que han advertido en cada una de ellas confluencias, sobre todo, de tipo temático. La primera etapa ha sido denominada "Poesía de la vida cotidiana" y engloba sus primeros libros, *Ocasión donde amarte* (1953) y *Ahora mismo* (1960). En la segunda etapa, llamada "Poesía de la existencia", se insertan las obras *Poema para un nuevo libro* (1962), *Libro provisional* (1967), *Pequeña Anábasis* (1981; escritos entre 1962-1964) y *La patria que buscábamos* (1981; escritos entre 1965-1971). La tercera y última etapa comienza con un libro sorprendente y revelador, *Carta a Li-Po* (1975), que inaugura su poesía de madurez y reafirma la que es considerada como su voz poética más personal. El nombre que utilizaremos para esta nueva tendencia es "Poesía del despojamiento" y en ella se han incluido también sus siguientes libros posteriores: *Y tu poema empieza* (1987), *Jardín de arena* (1994) y *El don de la ignorancia* (2004). En este estudio, consideraremos como adscritas a esta poesía despojada también sus últimas obras *Un pez que va por el jardín* (2007) y *Sin ruido* (2013). Con "despojamiento" pretendemos señalar la tendencia cada vez mayor que nuestro autor sigue en favor de una escritura esencial. Asimismo, la desnudez de sus nuevos versos viene de la mano, según mostraremos, de la introducción de contenidos procedentes de la espiritualidad y concepción vital de la literatura extremoriental, es decir, de las poesías china y japonesa fundamentalmente, aunque según avanza su producción, como pretendemos demostrar, se redefinen quedando libres de cualquier muestra culturalista. Sus últimos libros mantienen la condición mística de las filosofías y religiones afines a un eje central, el Budismo zen.

En este mismo capítulo se dedica un apartado a cada uno de los libros de su tercera etapa anteriormente nombrados. Se trata de una primera toma de contacto que pretende anotar las características y particularidades de cada obra. En *Carta a Li-Po* se insistirá en la relevancia de la inmersión del yo poético en el mundo oriental y, en consecuencia, la manifestación de una nueva forma de percibir la realidad. Nos detendremos naturalmente en la figura del destinatario de la *Carta* aludida en el título, es decir, en el poeta chino de la dinastía Tang (618-907) llamado Li-Po, así como en otros poetas de la misma época en los que el autor ha centrado su atención. En *Y tu poema empieza* se revela el centro real de interés que Corredor-Matheos persigue en relación a las culturas china y japonesa, esto es, las filosofías que éstas encierran y que van a ser objeto de una mayor profundización. En *Jardín de arena* hay una vuelta a la presencia explícita de Oriente y también un paso más en la depuración de su poesía. Además en este libro, Corredor Matheos se aventura en la composición del haiku

japonés. Abordaremos asimismo su evolución en los libros siguientes: *El don de la ignorancia* (2004), *Un pez que va por el jardín* (2007) y *Sin ruido* (2013).

El tercer capítulo de este estudio pretende definir los aspectos formales de la poética orientalista que caracteriza la tercera etapa de su obra. Con el fin de comprobar los cambios o consolidaciones que sigue toda su producción, así como establecer semejanzas y diferencias, el análisis no se desligará de las etapas anteriores. Estudiaremos su tendencia a la versificación breve y la expresión sencilla, carente de retoricismo, y trataremos de observar cómo este fenómeno evoluciona bajo la influencia de las poesías china y japonesa. Nos adentraremos en las formas métricas tradicionales de estas culturas prestando especial interés por la composición del haiku japonés y los preceptos marcados por el que es considerado su principal maestro, Matsuo Basho (1644-1694). En relación a éstos, analizaremos los realizados por nuestro autor. Del mismo modo, intentaremos dar respuesta a las constantes interrogaciones del poeta, muchas de ellas aparentemente incoherentes y desconcertantes. Nos acercaremos a propósito de su enigmático contenido al método zen denominado *mondo*, a través del cual los monjes del antiguo Japón instruían a sus discípulos. Nos detendremos, a su vez, en señalar como rasgo estilístico el carácter sugestivo de muchos de estos poemas y los mecanismos que los conforman.

El cuarto capítulo ahonda en los contenidos filosóficos de la cultura oriental, con especial atención a los preceptos sobre los que se sustentan los pensamientos del Taoísmo y del Budismo zen. Con el fin de entender esta particular concepción de la realidad profundizaremos en los conceptos más relevantes siempre y cuando estén relacionados con la poesía de Corredor-Matheos. Intentaremos descubrir qué nivel de implicación existe entre el poeta y dichas filosofías y hasta qué punto sus versos son el fruto de éstas. Hemos de decir que los diferentes apartados que componen este capítulo, se relacionan claramente entre sí por estar íntimamente relacionados, no obstante, se concentrarán, por separado, en aspectos puntuales tales como la desconceptualización zen o importancia de atender a un aprendizaje más intuitivo que racional; la iluminación o *satori* (en japonés), siendo comparada ésta con otro tipo de estados "lumínicos" que también se plantean en diferentes religiones; la nada o el vacío, aspecto clave de la cosmovisión que caracteriza la escritura orientalista de nuestro autor; y finalmente, la dualidad vida-muerte, que intentará esclarecer la solución adoptada por el autor ante la que venía a ser una de sus mayores preocupaciones existenciales en etapas anteriores.

El quinto y último capítulo se centrará en desentrañar el significado de los poemas insertos en los libros considerados dentro de su tercera etapa poética. Para ello se atenderá a la interpretación de las imágenes que prevalecen como más significativas intentando desvelar su simbología. Destacaremos los elementos de la naturaleza y nos acercaremos también a los elementos más cotidianos del autor, todos estos en función de su carácter trascendente y revelador. Los elementos naturales serán clasificados y distribuidos para su estudio en cuatro apartados que se corresponden con los cuatro elementos tradicionales: agua, aire, fuego y tierra. Asimismo, los elementos llamados cotidianos serán organizados en relación a su contenido bajo los siguientes títulos: *Lugares de acceso*, con el fin de referenciar los espacios en los que el poeta lleva a cabo la tarea de la contemplación; *Elementos del mundo oriental*, para interpretar aquellos objetos pertenecientes al mundo oriental que el poeta introduce como homenaje y seña de especial interés; *Elementos del mundo cotidiano*, para considerar su realidad más inmediata y las entidades que conforman su día a día; y finalmente, *Las manos del poeta*, con la intención de averiguar la simbología que encierra una imagen recurrida a lo largo de toda su obra poética, esto es, la imagen de las manos.

Hemos considerado central para realizar este estudio el libro de José María Balcells *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, de 1996, que recoge numerosos textos críticos sobre la obra de nuestro autor. Encontramos aquí a autores como Enrique Badosa, Ángel Crespo, José María Salla Valldaura, Manuel Mantero, Teresa Claramunt o Pere Gimferrer, entre otros. Tendremos en cuenta las aportaciones sobre los diferentes aspectos que de la poesía de Corredor-Matheos han hecho y que se estudiarán aquí. Destacamos en especial la división ofrecida por Ángel Crespo de las etapas poéticas del autor en cuestión, así como las denominaciones posteriores que reciben del propio J. M^a Balcells, ya que nos sirven como punto de partida para localizar y ubicar desde un primer momento el libro *Carta a Li-Po* y los demás libros que le suceden dentro de la que se considera su tercera etapa poética. Aparte de los estudios críticos, esta obra incluye dos declaraciones poéticas de J. Corredor-Matheos tituladas “Sobre lo que no es poesía,” que aparece por primera vez el 23 de enero de 1989 en la revista *República de las Letras* (Madrid), y “Acotaciones a un poema”, de febrero de 1990 en *El Ciervo* (Barcelona), fundamentales para entender su concepción poética y artística en general así como su modo de proceder en el acto creativo.

Una obra de referencia, sin duda, ha sido la tesis doctoral de Elena Vega-Sampayo, dirigida por José María Balcells y publicada en 2008 por la Universidad de León. En ella la autora se centra, como su título indica, en *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, por lo que abarca toda su poesía completa editada hasta ese momento. En este trabajo se abordan todo tipo de aspectos relacionados con la persona del autor y su obra poética: biografía, promoción poética, su labor como traductor y otras actividades intelectuales; su trayectoria y etapas, un estudio diacrónico de sus obras, la teoría poética, los recursos utilizados, las resonancias o influencias captadas en sus obras y la métrica; elementos temáticos tales como lo cotidiano, lo social, el tiempo, la nada, la mirada y la naturaleza; y finalmente, un análisis de sus llamados metapoemas.

Otra obra imprescindible ha sido la editada por Jesús Barrañón Muñoz y María Rubio Martín en 2009 bajo el título de *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*. En este amplio libro se recogen artículos de crítica literaria diferenciados en estudios generales y parciales, además de un apartado denominado "Voces de poetas," en el que otros poetas amigos homenajean a través de diversos comentarios al propio autor. En los estudios de carácter general aparecen los autores Pedro A. González Moreno, Birutė Ciplijauskaitė, Elena Vega-Sampayo y María Rubio Martín. De los de carácter parcial, destacamos a otros críticos como Pilar Gómez Bedate, Asunción Castro Díez, Jesús Barrañón Muñoz, José María Balcells y Josep Maria Sala Valldaura, entre otros.

Nos acercaremos a la poesía oriental, también apoyándonos en referencias hechas por el autor, para hallar confluencias y divergencias con sus poemas orientalistas. Para la comprensión del mundo oriental y su pensamiento acudiremos a diferentes estudios relacionados con esta cultura entre los que destacamos los libros de Daisetz T. Suzuki: *El zen y la cultura japonesa* y *Budismo zen*; y los del autor Alan W. Watts, *El camino del Tao* y *El camino del Zen*, principalmente. En la bibliografía, a su vez, aparecerán otros títulos de diversos autores en relación a otras ramas del budismo, el taoísmo, el confucianismo, el hinduismo, etc.

En atención a su estética, habremos de detenernos en otros autores occidentales que se han interesado por el mundo oriental, a fin de descubrir relaciones y establecer algunas conclusiones.

En el ámbito de la simbología, aunque el centro de interpretación surge siempre de José Corredor-Matheos, hemos partido, sobre todo, de Juan Eduardo Cirlot y Jean

Chevalier y Alain Gheerbrant, atendiendo siempre a sus proximidades con el sentido filosófico oriental: Taoísmo y Zen fundamentalmente. No obstante, nos acercaremos también a la simbología tradicional de la cultura clásica y del misticismo de otras religiones y filosofías afines a las inclinaciones que mantiene su poética.

Antes de finalizar esta introducción hemos de señalar que desde que tuvimos noción de la existencia de la poesía de José Corredor-Matheos y tomamos contacto con algunos de sus poemas decidimos adentrarnos en la investigación de su obra. Siguiendo el proceso propio del Doctorado, se inició la realización de la tesina, que, de acuerdo con el director de este trabajo, tuvo como objeto de estudio el libro *Carta a Li-Po*, esto es, el libro que marca el comienzo de su etapa orientalista. Una vez finalizada y evaluada en 2007, dio comienzo un proyecto mayor: la tesis que nos ocupa. El centro de atención se amplía y abarca ahora su obra posterior.

Por último, debemos destacar la importancia de los encuentros con el mismo poeta que tuvieron lugar en Barcelona en diciembre de 2003 y en julio de 2010. Leída ya su obra, pudimos preguntarle por algunas cuestiones centrales que respondió amablemente y de manera distendida. Estas entrevistas, incluidas en el Apéndice de este estudio, fueron además corregidas por el mismo autor. Asimismo, incluiremos en el Apéndice las cartas a las que hemos tenido acceso y que han resultado importantes en el proceso de esta investigación. El autor nos dejó revisar y seleccionar, de su correspondencia personal, aquellas cartas que ponen de manifiesto la relación que mantuvo con diferentes autores del mundo de la cultura, entre los que destacamos a algunos miembros del Grupo del 27, poetas del 50 y artistas pintores y promotores del arte de conocido renombre. Nos referimos a Jorge Guillén, Gerardo Diego, Dámaso Alonso, Vicente Aleixandre, Eduardo Westerdahl, Rafael Alberti, Antonio Buero Vallejo, Salvador Espriu y Ángel Crespo. La generosidad de José Corredor-Matheos nos permitió además realizar grabaciones de las extensas y valiosas entrevistas y nos facilitó, a su vez, numeroso material, artículos, textos críticos, referencias, etc., para avanzar en el trabajo.

Queremos agradecerle desde aquí este gesto y, asimismo, las enormes facilidades dadas para emprender el estudio de su poesía.

1. JOSÉ CORREDOR-MATHEOS, EL POETA Y SU CONTEXTO.

UNA APROXIMACIÓN BIOGRÁFICA.

José Corredor-Matheos nació el 14 de Julio de 1929 en Alcázar de San Juan, Ciudad Real. Con tan sólo seis años y medio, en enero de 1936, se traslada con su familia a Vilanova i la Geltrú, centro ferroviario al que va a trabajar su padre. Con trece años vuelve a trasladarse, pero esta vez a Barcelona, ciudad que se convertirá en escenario de su formación académica y personal y de su quehacer cotidiano; allí reside desde entonces.

En Alcázar de San Juan el autor pasa su primera infancia, una época que considera decisiva en su vida:

De Alcázar conservo recuerdos sueltos, pero muy vivos, que se han ido fortaleciendo con las frecuentes estancias que he hecho en lo que considero mi pueblo (Barcelona es mi ciudad). Desde los primeros años cincuenta, en que empecé a ir solo, dormía, sigo durmiendo cuando no voy invitado, en ocasión de actos organizados por la casa municipal de Cultura o por la Escuela de Escritores –que fundó allí la creadora de la Escuela de Escritores de Barcelona-, en la habitación donde me han dicho que nací.¹

Su padre Gerónimo Corredor Ferrer, que era natural de Santa Cruz de Mudela, y de familia humilde, se casó con la hija de una familia acomodada de procedencia andaluza, Caridad Matheos Salazar. José Corredor-Matheos es el mayor de dos hijos; el poeta tiene una hermana tres años menor que él, Felicidad. Cuando vivían en Vilanova i la Geltrú, Corredor-Matheos fue durante un tiempo a la escuela, pero luego, cuando empezó la Guerra Civil, sus padres decidieron que la dejara, y entonces fue instruido en casa por su padre. A pesar de la guerra, el poeta tuvo una infancia feliz, no sin vivir junto a su familia las dificultades del momento.

En Vilanova no hubo propiamente frente. Era consciente de que había bombardeos y que eso significaba peligro, pero al no tener la tragedia muy cerca, y ser un niño, todo aquello tenía para mí algo de irreal (...). Cuando estábamos en casa y sonaban las sirenas, mi padre nos hacía correr hasta un refugio de tierra que estaba debajo de la iglesia en el que no había iluminación. Recuerdo a mi hermana llorando por tanta precipitación y tener que dejar el plato con comida encima de la mesa.²

En 1942 su padre consigue plaza en Barcelona y entonces la familia se traslada allí. Corredor-Matheos entra a estudiar en el Instituto-Escuela Ausiàs March.

Un año más tarde, en 1943, moriría su padre en un accidente, mientras trabajaba como maquinista ferroviario. Este suceso dejaría una honda huella en el poeta, que por aquel entonces iba a cumplir los catorce años. Tiempo después, en su libro *La patria que buscábamos*, escrito entre 1965 y 1971, le dedicaría a su progenitor un emotivo poema del que extraemos los siguientes versos:

¹ Jaume Pont y José M. Sala Valldaura, “José Corredor-Matheos: de la poesía y sus realidades” en *Campo de Agramante. Revista de Literatura*, Jerez de la Frontera, número 11. Primavera-Verano 2009, p. 58.

² Véase Entrevista II, Apéndice, p. 303.

Pienso en ti, padre, piedra
arrojada hace tiempo
a un pozo sin brocal,
a una tierra sin rosas.
Pienso en ti, camarada
de mis años futuros,
compañero en mi sangre,
dios sin remedio, hombre.
Pienso en ti cada noche,
mientras la noche crece.³

Ante la nueva situación, su madre comienza a trabajar como modista de sombreros. A su vez, también Corredor-Matheos, cumplidos los quince años, trabajará como asesor en el Instituto Nacional de Prevención (Seguridad Social), casi al tiempo que saca el Bachillerato cursando de dos en dos los años académicos; aprovecha también el verano, para suplir el retraso de su escolarización.

En 1946 entró en la Universidad de Barcelona y en 1956 se licenció en Derecho. Simultáneamente inició la carrera de Comercio animado por su tío paterno, Apolinar Corredor Ferrer, que era abogado y catedrático de la Escuela de Altos Estudios Mercantiles. Pero no la terminó. La abandonó en 1948 tras la muerte de su tío. Nunca ha ejercido el Derecho. Desde temprana edad, su vocación era ya la de escritor. Con doce años empezó el proyecto de una revista literaria y con trece el de una novela policíaca. Pero fue en la Navidad del 44, con quince años, cuando escribió su primer poema, bajo la influencia de *El estudiante de Salamanca* de Espronceda.

Escribí mi primer poema durante las vacaciones de Navidad de 1943. Acababa de cumplir 14 años y estudiaba el tercer curso de Bachillerato, el cual había empezado más tarde a causa de la Guerra. Era un poema influido por *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, que me había causado impresión por aquel entonces. Aproximadamente un año después, en 1945, escribí poemas con la sensación de sentirme aprendiz de poeta y al año siguiente, en el 46, cuando contaba 16 o 17 años, escribí otros, que conservo inéditos, influidos por Juan Ramón Jiménez. Como me ha parecido ver después, éstos últimos revelan una inclinación espiritual que guardan cierta semejanza con los que haría más tarde.⁴

Su interés por las letras y el arte le han llevado a ocupar su vida laboral en tareas editoriales, traducciones y crítica de arte fundamentalmente.

De 1954 a 1956 trabajará para la Editorial Éxito, junto a Rafael Santos Torroella (1914-2002), crítico de arte, traductor, poeta y dibujante catalán que ayudará y pondrá en contacto a Corredor-Matheos con los poetas del momento, por ejemplo, asistiendo junto a él al Congreso Internacional de Poesía de Salamanca de 1953.

En 1953 conocí a Foix, Carles Riba, Clemetina Arderieu, su esposa, Marià Manet, Tomás Garcés, Joan Teixidor, Joan Perucho y algún otro en el Congreso Internacional de Poesía de Salamanca, concretamente en la plaza Mayor de esta ciudad. Yo me había colado en el Congreso, porque mi primer libro acababa de salir o estaba a punto de hacerlo, pero Rafael Santos Torroella con quien trabajaba en la editorial Éxito y era el principal organizador, me dijo que fuera, que me pagara el viaje y durmiera en una

³ José Corredor-Matheos, *Poesía 1951-1975*, Plaza y Janés, Barcelona, 1981, p. 220.

⁴ Véase Entrevista II, Apéndice, p. 301.

pensión, pero que podría desayunar, comer, cenar y asistir a todos los actos. Y así ocurrió. Yo iba a cumplir, o estaba a punto de hacerlo, veintitrés años, y aquello significó mucho para mí.⁵

Seguidamente trabajará para Espasa Calpe, donde ocupará el cargo de asesor durante los periodos 1956-1969 y 1975-1987. A su vez, asumirá la dirección de los Suplementos de la *Enciclopedia Espasa*, que como bien indica Elena Vega-Sampayo era "obra de referencia señera de todo el mundo hispanohablante por esa época."⁶ Más adelante, de 1987 a 1995, se embarcaría de nuevo en una tarea similar como editor, dirigiendo la enciclopedia *Gran Larousse Català* en Edicions 62, editorial catalana creada ese mismo año y en el día de Sant Jordi, con José María Castellet al frente, como director literario durante casi cuarenta años.

En Espasa, Corredor-Matheos colaboró y mantuvo contacto con autores importantes que él mismo nombra en una entrevista:

Badía Margarit, por ejemplo, redactó la historia de la Lingüística del siglo XX. Manolo Sacristán, la historia de la filosofía, que se utilizaba en secreto, por cierto, como libro de texto por los presos políticos en la cárcel de Burgos (todo el mundo tenía tanto respeto por el Espasa...). Haro Tecglen redactaba en cada Suplementos la Política Internacional. Manolo Vázquez Montalbán, el primer trabajo que tuvo al salir de la prisión -lo recordó más de una vez en entrevistas- fue redactar artículos para el Espasa. Por allí aparecían también cada día, o a menudo, el autor teatral José María Rodríguez Méndez, el compositor Josep Cercós y mucho otros. (...)

Además, por encargo de Espasa dirigí una obra sobre *España*, que debía tener tres volúmenes, que al final decidieron no publicar, cuando estaban todos los textos, por lo complicado que se presentaba la búsqueda de las ilustraciones, para la cual no se había previsto en Madrid el equipo necesario. (...) En ella colaboró la gente más increíble, con la que tuve mucho trato: Dámaso Alonso, José Luis López Aranguren, Luis Pericot, José Manuel Blecua, Camón Aznar, Gaya Nuño, Ernest Lluch, Ramón Piñeiro, Luis Michelena, el padre Federico Sopeña y muchos más que ahora no recuerdo.⁷

Por aquel entonces, tuvo contacto con poetas del 27 como Dámaso Alonso (1898-1990), Vicente Aleixandre (1898-1984) y Rafael Alberti (1902-1999), con quienes mantuvo una amplia correspondencia en la que se refleja ésta y otras actividades relacionadas. A Dámaso Alonso y a Aleixandre los conoció en 1953 en el Congreso Internacional de Poesía de Salamanca anteriormente nombrado. Sin embargo a Alberti lo conoció más tarde, en 1966, en un homenaje en honor al poeta gaditano que se celebraba en París.

A continuación expondremos algunos fragmentos de las cartas enviadas por los poetas del 27 para mostrar no sólo esta relación sino también la actividad que se desarrollaba en Espasa. Dámaso Alonso, por ejemplo, respondía en 1963 a una carta previamente enviada por nuestro autor, en relación al volumen *España*, proyecto anteriormente citado que no se llegó a editar:

⁵ Jaume Pont y José M. Sala Vallaura, "José Corredor-Matheos: de la poesía y sus realidades" en *Campo de Agramante. Revista de Literatura*, cit., p. 64.

⁶ Elena Vega-Sampayo, *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, Serie Tesis Doctorales 2007, Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, León, 2008, p. 20.

⁷ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 284.

Mi distinguido amigo:

Recibo su carta con las propuestas de Espasa-Calpe para una "introducción a la literatura española" en el tomo "España" que preparan.

Creo que V. no me dijo que en mi introducción tuviera que hablar de literaturas hispánicas como las romana, árabe, hebrea y vasca. Esto ensancha grandemente el campo (...) y tiempo de preparación. También creo que, o no tengo espacio para nada, o habrá que extender el tope a 45 holandesas.⁸

Con Vicente Aleixandre, referente ineludible de la generación poética del 50, Corredor-Matheos tuvo poca relación aunque le enviaba libros y fue a verle alguna vez a Madrid. De entre su correspondencia rescatamos un fragmento relacionado también con el trabajo en Espasa. La carta es de 1966:

Querido amigo José Corredor-Matheos: Mil gracias por el envío de la hoja de la enciclopedia. Agradezco sus términos. Lo último conecta en general, aunque si hay otra edición, le ruego me lo diga en un momento para enmendar algunos pequeños errores. (...)

Me alegraré de que venga vd. por abril y charlaremos si me llama vd. por teléfono.⁹

Con Rafael Alberti, sin embargo, Corredor-Matheos mantuvo una estrecha relación toda su vida: "Lo conocí en el 66 en un homenaje que le hicieron en París y desde entonces mantuvimos una gran amistad."¹⁰ Publicó y prologó sus obras *Poemas del destierro y de la espera* (1976) y *Canto de siempre* (1980), aunque ya con anterioridad se había ocupado, como crítico de arte, de su obra pictórica. Organizó dos exposiciones muy importantes cuando, en medio de su actividad con Espasa Calpe, en 1969, entró a formar parte del Colegio de Arquitectos de Barcelona, como asesor artístico, y trabajó como jefe de redacción de la revista *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. Fue un momento de gran actividad cultural para el poeta y él mismo recuerda este ambiente con entusiasmo:

...organicé unas grandes exposiciones en un momento de gran efervescencia cultural en Barcelona. El Colegio de Arquitectos hacía suplencias porque en las instituciones no se podían organizar otras cosas. Fue un momento muy rico para mí y muy formativo.¹¹

Una de esas exposiciones fue la que se organizó en 1970, en la sede del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares, en Barcelona, sobre toda la obra poética y gráfica de su admirado Alberti. Más adelante, en 1991, organizó otra en Alicante sobre su personalidad y obra titulada *Rafael Alberti: Pinturas, Grabados, Serigrafías*, para la que escribió el artículo de su catálogo "Rafael Alberti pintor, grabador y calígrafo de sus versos".

Fruto de su amistad con Alberti, Corredor-Matheos conserva unas 40 o 45 cartas y una libreta que el propio pintor-poeta le regaló como agradecimiento por la ya nombrada exposición de Barcelona, con borradores de poemas, dibujos y anotaciones. El profesor y crítico José María Balcells ha hecho un estudio sobre esta libreta titulado

⁸ Véase Carta (15-06-1963), Apéndice, p. 323.

⁹ Véase Carta (29-11-1966), Apéndice, p. 321.

¹⁰ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 287.

¹¹ Pedro Peral, entrevista "24 horas en la vida de José Corredor-Matheos" en *La Tribuna en Domingo*, Barcelona, 02-12-1990. P. 19.

Un manuscrito de Rafael Alberti -noticia, contenido, comentarios-, en el que da cuenta de manera exhaustiva de su contenido:

Una libreta de Rafael Alberti que él mismo regaló, en julio de 1971, a su amigo, antólogo y estudioso de su actividad pictórica, el poeta y crítico de arte José Corredor-Matheos, contiene en forma manuscrita anotaciones domésticas del escritor gaditano, varias de interés, así como diversos dibujos, algunos textos en prosa y numerosas composiciones poéticas, algunas de ellas inéditas.¹²

A propósito de esta exposición, Alberti enviaría a Corredor-Matheos una carta de agradecimiento desde su residencia en Roma en noviembre del mismo año, 1970, de la que transcribimos un fragmento:

Mi querido Pepe C. Matheos:

Hoy o mañana se cierra nuestra exposición. Todo un triunfo, con sus momentos de suspense, para todos. Gracias, (...) principalmente a ti, por tus largos desvelos y entusiasmo. Ayer puse un telegrama al Decano agradeciéndole también. Él y todos los demás recibirán cartas mías muy pronto.¹³



Rafael Alberti y José Corredor-Matheos en la casa de Alberti en Anticoli Corrado (Italia), 1971. (Archivo personal de J. Corredor-Matheos)

¹² Véase José María Balcells, "Un manuscrito de Rafael Alberti -noticia, contenido, comentarios-", en *De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda*, León, Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, 1998, p. 59.

¹³ Véase Carta (28-11-1970), Apéndice, p. 319.

Otra de las labores desempeñadas por José Corredor-Matheos ha sido la de traductor. Ha traducido libros y antologías de poesía del catalán al castellano. El propio autor ha reflexionado acerca de esta profesión y ha resaltado lo arduo y complicado que resulta la traducción de poesía, ya que incluso entre lenguas tan afines, una traducción más o menos literal resulta por lo general insuficiente. Hay que tener en cuenta muchos condicionantes que el mismo autor explica en uno de los prólogos de sus libros de traducción:

La traducción de un poema, o es fiel a la letra, alejándose de lo poético, o se parte de la letra para intentar salvar el espíritu. La traición es, no sólo una sospecha, sino una necesidad (...). En mi opinión, la traducción de poesía no puede hacerse si no es con la voluntad de "hacer" poesía, arriesgándose por ello a toda clase de errores con la esperanza de que el conjunto, y los logros parciales, compensen y hagan olvidar esas caídas inevitables.¹⁴

Así pues, interesado por varios poetas de las letras catalanas, realizará las traducciones de obras como *Cementerio de Sinera* (1969), de Salvador Espriu (1913-1985) o *El príncipe* (1969), de Joan Teixidor (1932-2012), ambas en edición bilingüe por la editorial Polígrafa. El autor manchego mantuvo una buena relación, sobre todo, con Salvador Espriu, al que describe como "una persona inteligente, culta, gran poeta."¹⁵

A comienzos de los años cincuenta empecé a leer con intensidad la poesía catalana, y recuerdo la impresión que me produjo la lectura de *Cementiri de Sinera*, que más tarde traduciría al castellano. Creo que es el mejor libro de Espriu y ha influenciado en mi propia poesía.¹⁶

Existe también correspondencia que evidencia el afecto entre ambos. En una carta de 1961 Salvador Espriu comenta sus impresiones sobre el segundo libro de poemas de Corredor-Matheos, *Ahora mismo* (1960):

Querido amigo Corredor,

He leído su excelente libro de poemas. Admiro la corrección y la pureza de su lenguaje castellano y la perfecta musicalidad de sus versos, especialmente el armonioso ritmo de sus sonetos. También me place la refinada sencillez de su poesía, la señorial modestia de su voz. Si tuviera que escoger, indicaría el poema IV de "Ocasión perdida" y el primero de los "Sonetos Espirituales" como algunos de sus mejores logros.

Muchas gracias por el envío y la dedicatoria. Deseo que pueda emular a Machado. Con un abrazo, reciba la cordial amistad de su afmo.

Esriu.¹⁷

Otros trabajos importantes son sus traducciones de poetas catalanes como sus antologías de Clementina Arderiu (1889-1976), Joan Perucho (1920-2003) y Miguel Martí i Pol (1929-2003). La primera aparece en 1961 en la editorial Adonais y tendrá una segunda edición en 1965; la antología de Joan Perucho se edita en Polígrafa en

¹⁴ José Corredor-Matheos, *Antología esencial de la poesía catalana contemporánea*, Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 26.

¹⁵ Véase Entrevista II, Apéndice, p. 307.

¹⁶ Jaume Pont y José M. Sala Valldaura, "José Corredor-Matheos: de la poesía y sus realidades" en *Campo de Agramante. Revista de Literatura*, cit., p. 63-64.

¹⁷ Véase A Carta (18-05-1961), Apéndice, p. 330.

1970 y la de Martí i Pol en *El Bardo* en 1974; todas en edición bilingüe. En colaboración con los editores y críticos como Joseph Maria Castellet (1926-2014) y Joaquim Molas (1930-) realiza la antología bilingüe *Ocho siglos de poesía catalana*, editada en Polígrafa en 1969. De gran importancia es su otro trabajo de traducción, la *Poesía catalana contemporánea* de 1983, editado en la colección Austral de Espasa Calpe. Por este trabajo, Corredor-Matheos recibirá un importante reconocimiento a través del "Premio Nacional de Traducción entre Lenguas Españolas", en 1984. Entre los miembros del Jurado de este "Premio" se encontraban el escritor y editor Jaime Salinas Bonmatí, hijo del poeta Pedro Salinas, y lingüistas, filólogos, críticos literarios o académicos como Antonio Tovar Llorente, Juan San Martín, Agustín García Calvo, Joaquín Marco, Rafael Conte y Miguel García Posada, entre otros.

La *Poesía catalana contemporánea* ha sido reeditada en 2001 por la misma editorial con el título *Antología esencial de la poesía catalana contemporánea*. Se trata de una segunda edición ampliada y corregida por el mismo Corredor-Matheos, que creía necesario no sólo incluir a otros poetas, sino también realizar correcciones de traducción. Él mismo nos lo explica en su prólogo:

Al preparar esta segunda me ha parecido conveniente revisar la traducción de la primera y he hecho numerosas correcciones. Yo mismo me he sorprendido de cuántas han sido. No estoy seguro, sino todo lo contrario, de que una hipotética y deseable tercera edición no me indujera a hacer nuevas correcciones. La traducción, y mucho más aún si es de poesía, es tarea inacabable.¹⁸

En la primera edición de esta antología se incluían autores catalanes correspondientes a los periodos que van desde la Renaixença, con Carles Aribau (1798-1862) y su famosa oda "La patria", hasta la época contemporánea con Miquel Martí i Pol (1929-2003) y su poema "Noviembre".

En la segunda edición se reconsideró la inclusión de ocho poetas más, que continuarían cronológicamente la nómina de autores representativos de la poesía catalana de la edición anterior. El primer incluido fue Feliu Formosa (1934-) con su poema "Meditación última" y el último, que cierra la *Antología esencial*, Pere Gimferrer (1945-) con el poema "Himno de invierno", lo que supuso como criterio, "la inclusión de los poetas nacidos entre 1929, año del nacimiento de Martí i Pol, y 1945, en que nació Gimferrer."¹⁹ A su vez, Corredor-Matheos consideró oportuno añadir a otros poetas, antes no incluidos, que habían nacido con anterioridad a los nuevos, hecho que justifica en el mismo prólogo:

En unos casos había contado ya con ellos desde la preparación de la primera edición, pero, después de haber traducido poemas suyos, los había tenido que eliminar por problemas de espacio, y en otros su obra ha madurado o se ha dado a conocer mejor y se ha afirmado con fuerza hasta el punto de reclamar su atención en este sentido. En algunos casos, estas razones últimas me han inducido a ampliar la selección de los poemas, para que la representación del poeta se ajuste más a la verdadera significación actual de la poesía catalana.²⁰

Una de las dedicaciones más destacadas de Corredor-Matheos es, sin duda, la de crítico de arte. Esta fructífera profesión que no ha cesado hasta el momento comenzó en 1961. Trabajó en las revistas de Barcelona *Revista* durante los años que van desde 1961

¹⁸ José Corredor-Matheos, *Antología esencial de la poesía catalana contemporánea*, cit., p. 30.

¹⁹ *Idem*, p. 29.

²⁰ *Idem*, p. 30.

hasta 1963, y en *Destino* desde 1963 hasta 1978. A su vez, en Madrid, trabajó en *Triunfo* desde 1971 hasta 1982, y en *Cambio 16* desde 1987 hasta 1989. Se convirtió en el fundador y primer presidente de la Asociación Catalana de Críticos de Arte, miembro del Consejo de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, miembro de la Academia Internacional de Cerámica, fundador y primer presidente de la Agrupación de Actividades Artesanas del FAD (Foment de les Arts Decoratives) y asesor artístico de la fundación Caixa de Cataluña. Es autor de más de cincuenta libros sobre temas de arte contemporáneo, cerámica popular, arquitectura y diseño industrial.

Algunos de estos estudios han sido traducidos al inglés, francés y alemán, como es el caso de *Cerámica popular española* (en col. con Josep Llorens Artigas) de 1970, reeditado cuatro veces. Otra obra que aparece en edición francesa y alemana es *Céramics de Miró et Artigas* (con un texto de José Pierre) de 1974. Asimismo *La pintura en el siglo XX* (en colaboración con Daniel Giraldo-Miracle) de 1975 ha sido traducida al francés y al italiano en 1976, o *Los carteles de Miró* (1980) traducido al francés y al inglés también al siguiente año. No es el objetivo de este trabajo dar completa cuenta de su producción, aunque destacamos otros títulos significativos y los completamos en el apartado bibliográfico: *Joan Brotat* (1965), *Joan Miró* (1972), *Subirachs* (1975), *Cerámica popular catalana* (1978), *Guinovart, el arte en libertad* (1981), *Arquitectura industrial en Cataluña, 1732-1929* (1984), *Artesanía en España* (1985), *Tamayo* (1987), *Montserrat Gudiol, realidad y símbolo* (1989), *Antoni Tàpies, materia, signo, espíritu* (1992, Premio de Artes Plásticas de la Generalitat de Cataluña en 1993), y un largo etcétera.

En 1999 Corredor-Matheos edita en Espasa Calpe un estudio sobre la historia del juguete infantil titulado *El juguete en España*, en el que analiza, describe y clasifica fundamentalmente el juguete tradicional y el juguete industrial de nuestro país, atendiendo a su contexto histórico y social. Se trata de un libro convenientemente ilustrado que, aparte de su estudio histórico, incluye reflexiones sobre su simbología y su sentido pedagógico. En el prólogo de esta obra el propio autor nos advierte de la importancia y seriedad que implica el tema y del carácter trascendente del juego en sí:

La observación de los animales nos lleva al convencimiento de que el juego es realmente algo natural en todo ser vivo evolucionado y dotado de cierta inteligencia. Y este impulso no puede ser contemplado simplemente como un desahogo de energías físicas sobrantes, sino el resultado de un entendimiento lúdico del hecho de vivir, que en este sentido sería contrapesado por el rechazo y contradictoria aceptación de la muerte.²¹

Igualmente pone de manifiesto la significación y el valor de la infancia en la vida del ser humano y la necesidad que éste, siendo adulto, tiene de recuperarla; motivo por el cual el juego nunca desaparece de nuestras vidas. Es interesante, a este respecto, la relación que establece entre el juego y el arte, del que, como sabemos, es especialista:

Se ha podido decir que pasamos toda la vida tratando de recuperar la infancia -vista, tan errónea como certeramente, como el perdido Paraíso Terrenal-, y es indudable, creemos que es indudable, que el arte y toda actividad creativa suponen, en lo que tienen precisamente de juego, en su sentido más profundo, una recuperación o, mejor, un redescubrimiento de la infancia, que es sentida como el estadio más hondo e irrenunciable de la personalidad.²²

²¹ José Corredor-Matheos, *El juguete en España*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 10.

²² *Idem.*

De actividad imparable, Corredor-Matheos ha dirigido también tres cursos sobre "Lo sagrado en el Arte" (*El sagrat en l'art*, 1994), de los que sólo dos han sido editados. En el primero, el autor hace una presentación de dichas sesiones, en las que colaboraron personalidades como Georges Duby, Ignacio Gómez de Liaño, Antoni Marí, Roger Garaudy, Antoni Tàpies o José María Valverde, entre otros.

El carácter sagrat de l'art en cultures anteriors i la transcència que encara pugui tenir són qüestions en general desateses de fa temps. Però hi ha signes que això pot canviar, com la bona acollida que van tenir les jornades sobre El sagrat en l'art, celebrades a Barcelona la primavera de 1993. Organitzades per la Fundació Joan Maragall i la Fundació «la Caixa», van aplegar especialistes i personalitats interessades en el tema.²³

En estos cursos se ahonda en una visión trascendente del arte. Nuestro autor considera que el arte verdadero es aquel que permanece y pervive gracias a un carácter esencial que lo conecta con los hombres de todas las épocas y culturas, estando por encima de ellas, y más allá de sus limitaciones. En un artículo publicado en la revista *El Ciervo*, titulado *Qué ha sido del arte*, lo explica del siguiente modo:

El arte es connatural al ser humano, que sigue siendo el mismo que el del Egipto faraónico, el que creó los poemas de Horacio y de San Juan de la Cruz, las pinturas de Mantegna y de Vermeer, las obras de Shakespeare, la arquitectura de Palladio. El verdadero arte, por más que esté condicionado en sus capas más externas por el tiempo en que se realiza, ha sido creado fuera del espacio y del tiempo. Y, por esto, es capaz de seguir impresionándonos cuando ya queda lejos el tiempo en que fue realizado.²⁴

En los años que van de 1954 a 1961, justo antes de iniciarse en la crítica de arte, Corredor-Matheos también mantuvo una estrecha relación con el mundo del teatro. Formaba parte de un grupo que se llamaba "Palestra de Arte Dramático", en el que ejerció como actor, como ayudante de dirección y como director en el Teatro Candilejas. Algunas de las obras que dirigió fueron *Doctor Death, de 3 a 5* de Azorín y *Las preciosas ridículas* de Molière, con motivo de un homenaje a Diego Asensio, primer director de dicho grupo, que había fallecido recientemente, con tan sólo treinta años. En la revista *Destino* de Barcelona, el 14 de marzo de 1953, aparece un artículo sobre esta doble representación, que fue una reposición de dos obras ya presentadas por el director Asensio:

En esta ocasión se ha encargado de dirigir las José Corredor-Matheos, que lo ha hecho con suma discreción y con la elegancia espiritual obligada de respetar los puntos de vista de Asensio, a raíz de su presentación. No pudo pensarse en un más acertado homenaje que ese de hacer revivir dos creaciones del excelente director y encargarse de su interpretación, aproximadamente a los mismos actores que las vivieron en la Cúpula del Coliseum.²⁵

La representación de *Las preciosas ridículas* de Molière se repetiría casi dos meses después, bajo la dirección nuevamente de Corredor-Matheos. En el *Diario de Barcelona*, con fecha de 07 de mayo de 1959, aparece una reseña de la programación que ofrecía el Teatro Candilejas por aquel entonces y la crítica correspondiente a la obra en cuestión:

²³ José Corredor-Matheos, *El sagrat en l'art*, Barcelona, Cruïlla, 1995, p. 11.

²⁴ José Corredor-Matheos, *Qué ha sido del arte*, revista *El Ciervo*, Barcelona, Diciembre de 2011, p. 24.

²⁵ Martí Farreras, *Homenaje a Diego Asensio*, Barcelona, *Destino*, 14 de marzo de 1953.

Muy cuidada, bajo la dirección de José María Corredor Mateos, la presentación de las «Ridículas». También aquí, en lo que respecta a la interpretación, he de colocar en primer término a las dos primeras actrices: Guillermina Deu y Amparo Baró, «preciosas exquisitas». Muy divertido Narciso Ribas en el "Mascarilla". Y con ellos, en un conjunto ajustado y vivaz, Francisco Jover, Julián Argudo, Luis Torner, Carlos Ibarzabal y Leonor Tomás. La representación fue muy aplaudida. Bienvenido Molière...²⁶

De esta época es, además, una obra inédita escrita por nuestro autor, *Una partida de cartas*; obra en un acto, con la que participaron en el Festival Nacional de Teatro Universitario en la facultad de Derecho de Barcelona, donde se estrenó en 1960, y pasaron a la final en Zaragoza, donde se repitió la representación el mismo año. La obra es de contenido irónico y está inspirada en las obras *Esperando a Godot* de Samuel Beckett y *Voulez-vous jouer avec moi?* de Marcel Achard. Trata de un grupo de chicos jóvenes que se reúnen a jugar y participando de ese juego terminan matando a uno de ellos.

También durante estos años, de manera anecdótica, Corredor-Matheos sintió una especial afición por el atletismo, deporte que practicó desde 1947 hasta 1956 en el equipo del Club Natación Barcelona.

...lo sentía próximo a la poesía. Levantarme a las seis de la mañana, para llegar al estadio de Montjuic, que tenía que abrir a veces para mí, y correr solo por el estadio olímpico vacío, después de subir la montaña por un atajo y encontrarme con la serena ordenación del parque, era para mí algo difícil de expresar. Una emoción pura, como puro me parecía el correr solo por la hierba con las primeras luces.²⁷

A su vez, comienza a practicar otra afición decisiva que revela el profundo amor que sentirá el poeta por la naturaleza a lo largo de toda su vida: las excursiones a la montaña. En 1949 se acostumbra a caminar por el macizo de Las Guillerías y del Montseny principalmente, en compañía de algunos amigos, de entre los que destaca Jaime Casajuana (1930-2001), al que conoció en 1946 en el Instituto Nacional de Previsión donde ambos trabajaban, y con quien colaboró en la redacción de la revista *La Jirafa* de Barcelona. Casajuana fue abogado, político y profesor de Derecho Político en la Universidad de Barcelona, aparte de uno de los fundadores de Convergencia Democrática de Cataluña. Corredor-Matheos le dedica un poema "In memoriam" en *El don de la ignorancia* que revela la amistad que existía entre ambos.

*A Jaume Casajoana
In memoriam*

Yo sé que tú me oyes
y que los dos seguimos
compartiendo
certezas e incertezas.
No oigo ya tu voz
y adivino que intentas
evitar que te vea,
si no es allá en el fondo

²⁶ M-L. M, *Teatro Candilejas. Representación de "Petición de mano" de Antón Chejov, y "Las preciosas ridículas", de Molière, Diario de Barcelona*, jueves 7 de mayo de 1959, p. 34.

²⁷ José Corredor-Matheos, "A modo de prólogo" en *Deja volar la pluma en el paisaje. Antología*, colección "La piedra que habla", Cuenca, El Toro de Barro Ed., 2005, p. 6.

donde nada
es distinto de nada.
Ahora, nuestro diálogo
ha de ser sin palabras.
Si las palabras sobran
es porque todo sobra
donde todo es silencio,
en el que moras.²⁸

Del mismo modo, en 1958 hace un viaje a pie desde Soria hasta Burgos, con el novelista Ricardo Fernández de la Reguera y su hijo Alfredo. Fernández de la Reguera (1916-2000) escribirá una novela titulada *Vagabundos provisionales*, publicada en 1959 por la editorial Planeta, y reeditada en 1967 y 1976 por ediciones G.P. Colección Reno, en la que aparecen los tres viajeros como protagonistas. Éstos serán presentados al comienzo en la dedicatoria del libro:

*Al poeta José Corredor-Matheos y a mi hijo Alfredo. Y a "Tirando a bajito", al hombre alto y al chaval, que nos acompañaron en nuestro viaje a pie por las tierras de Soria y de Burgos.*²⁹

La novela está centrada principalmente en la descripción del paisaje y las conversaciones y reflexiones de sus personajes a lo largo del camino. Los temas más recurrentes son el tópico del "menosprecio de corte y alabanza de aldea", ya que se enaltece la vida sencilla y humana de los pueblos frente a la artificiosidad de la ciudad; las discusiones generacionales, sobre todo entre el "chaval", esto es, Alfredo, que tenía dieciocho años, y los dos personajes más adultos, "el hombre alto" (Ricardo Fernández de la Reguera) y "Tirando a bajito" (José Corredor-Matheos); las alusiones a la Guerra Civil Española por parte del "hombre alto", que combatió en ella; cuestiones existencialistas sobre la vida, la muerte, el paso del tiempo, el sufrimiento y la esperanza, etc.

Ricardo Fernández de la Reguera fue profesor adjunto de la Universidad de Barcelona y pasó la mayor parte de su vida compaginando la escritura con la docencia. Se casó con la poeta y también novelista Susana March (1918-1991), a quien nuestro autor dice haber conocido cuando se encontraba en sus inicios literarios, los primeros años cincuenta, junto a Jesús Lizano, Enrique Badosa o Rafael Santos Torroella, entre otros.³⁰ Corredor-Matheos les dedicará a ambos un poema en *Libro provisional* (1967). El concepto de provisionalidad de los títulos tanto en la novela como en el libro de poemas hace referencia al paso del tiempo y las vivencias que lo ocupan, siempre fugaces. Citaremos un fragmento de la novela de Reguera en el que, a propósito de un soneto de Antonio Machado recitado por "Tirando a bajito" (*¿Por qué, decime hacia los altos llanos, / huye mi corazón de esta ribera...*), los personajes mayores se conducen cavilando:

Camaron muy penosamente, afligidos, como si los abrumaran sus pequeñas cosas, o una vida sin esperanzas. Y a "Tirando a bajito" se le pusieron los ojos ausentes sobre los ojos vivaces, y luego los vivaces sobre los ausentes, y dijo:
-Hay que luchar.

²⁸ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, Barcelona, Tusquest, 2004, p. 43.

²⁹ Ricardo Fernández de la Reguera, *Vagabundos provisionales*, Barcelona, Plaza y Janés, 1976, p. 5.

³⁰ Véase José Corredor-Matheos, "A modo de prólogo" en *Deja volar la pluma en el paisaje. Antología*, cit., p. 6.

-Sí- dijo el hombre alto-, pero yo estoy tan cansado, tan harto de todo... Sin ilusiones, ¿comprende?

"Tirando a bajito" sintió un movimiento de viva simpatía y de profunda amistad hacia el hombre alto, y dijo:

-Yo también lo estoy. Pero hay que luchar a pesar de todo.³¹

El poema dedicado por Corredor-Matheos al matrimonio es una invitación a los escritores o intelectuales a hermanarse con el pueblo y dejar a un lado sus espacios eruditos, acaso para "luchar a pesar de todo" como decía "Tirando a bajito".

A Susana March y Ricardo Fernández de la Reguera

Ahora, dejemos las alturas,
los abismos,
y vayamos,
de una vez para siempre,
al centro de la calle.
Aquí está la verdad,
pequeña, mísera,
entera.
Si nos dejamos de silencios
y luchas invisibles
veremos,
a la luz de este sol,
de nuestros mismos ojos,
un hueco en esta calle,
algo duro y vacío,
donde no pasa el viento.
Aquí no pasa el viento;
pasan cosas y cosas,
muchas cosas,
con nombres,
cosas dichas, sabidas;
aunque el viento no pase.
Dejémoslo ya todo:
los abismos y alturas
de las cosas,
y vayamos,
de una vez para siempre,
al centro de la calle.
Aquí sí pasa el viento:
algo concreto y duro.
Aunque no pase el viento,
aquí, en medio de todo,
hay un lugar tranquilo,
sin secreto,
que algún viento acaricia.
En medio de la calle.
Dejamos las alturas,
los abismos,
de una vez para siempre.
Aquí os esperamos.³²

³¹ Ricardo Fernández de la Reguera, *Vagabundos provisionales*, cit., p. 19.

³² José Corredor-Matheos, *Libro provisional*, en *Poesía 1951-1975*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981, pp. 130-131.

En 1966 José Corredor-Matheos se casa con Felicidad Pérez, natural de Barcelona, cuando ambos contaban treinta y siete y treinta y seis años respectivamente. A este respecto, el poeta dice: "Esperé mucho, pero yo creo que esperé bien y acerté bien."³³ De este matrimonio nacen sus dos hijos: Tomás (1966) y Miguel (1972). Y hemos de nombrar a su vez a sus nietas Judit (1997) y Marta (1999), hijas de Tomás, y la reciente Irene (2013), hija de Miguel. A todos los miembros de su familia el poeta ha dedicado alguno de sus libros. Sabemos que su esposa no sólo es la primera lectora y crítica de sus versos sino también un apoyo ineludible y, como dice el poeta, "una prolongación mía y yo de ella."³⁴

La primera persona que lee mis poemas es Feli, mi esposa. Ella me propone cambios o me hace sugerencias que, no sólo son muy oportunas, sino que además, me fuerzan a superarme. Tiene un sentido crítico extraordinario y también una franqueza que probablemente sólo ella pueda tener.³⁵

Siguiendo con su currículum, en los años que van desde 1986 a 1990, Corredor-Matheos ejerció también como presidente de la entonces Sección Autónoma de Cataluña de la Asociación Colegial de Escritores de España.

Como vemos, su compromiso y participación en todas las parcelas del arte ha sido y es de lo más activa y fecunda, fruto de una curiosidad inmensa y un sincero interés personal. El reconocimiento a toda una vida dedicada al arte y la literatura se materializa en varias ocasiones. En 1989 recibió la Creu de Sant Jordi (Cruz de San Jorge, patrón de Cataluña) de la Generalitat de Catalunya, una distinción anual que se otorga a aquellas personas o entidades que hayan contribuido a fomentar la identidad cívica o cultural de la Comunidad. En 1993 se le concedió el Premio de Artes Plásticas de la Generalitat de Cataluña, también anual, como reconocimiento a su trayectoria profesional dentro del mundo de la cultura y las artes. Asimismo, el 20 de Abril de 2004, le fue otorgada La Medalla de Oro al Mérito Cultural por el Ayuntamiento de Barcelona, junto a los también críticos de arte Arnau Puig (1926-) y Maria Lluïsa Borrás (1932-2010). En el caso de Corredor-Matheos se especificó este merecimiento por "el interés, variedad y riqueza documental de sus estudios sobre el arte catalán actual."³⁶

Anteriormente, en su pueblo natal ya le habrían nombrado Hijo Predilecto de Alcázar de San Juan en 1984. Asimismo, en 2007 pasa a ser Hijo Predilecto de Castilla La Mancha y también recibirá la Medalla de Oro de la Universidad de Castilla La Mancha.

Con todo, no es de extrañar la llamada de atención que José María Sala Valldaura hace sobre su poesía en su estudio de 1993 "José Corredor-Matheos, poeta." El crítico resalta que su poesía se ha visto ensombrecida por destacar de un modo tan eminente en sus trabajos como crítico:

La atención que ha merecido la obra de José Corredor-Matheos... no se corresponde ni con su dedicación ni con los resultados, acaso porque la tarea del crítico- y su prestigio

³³ Pedro Peral, entrevista "24 horas en la vida de José Corredor-Matheos", *cit.* P. 20.

³⁴ *Idem.*

³⁵ Véase Entrevista II, Apéndice, p. 302.

³⁶ J.D.G., "Distinción de Joan Clos a Arnau Puig, Maria Lluïsa Borrás y José Corredor-Matheos" en *Diario ABC* (Agenda), jueves 22 de abril de 2004, p.44.

en el campo de los estudios sobre cerámica popular española- haya escondido, en un mal entendido concepto de especialización, una perseverante condición de poeta.³⁷

Actualmente, sin embargo, su condición de poeta ha sido reconocida y no pasa inadvertida su personalísima obra literaria junto a sus otras dedicaciones. La escritura de José Corredor-Matheos es hoy objeto de importantes estudios tales como *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, de 1996, editado por José María Balcells, con estudios de autores como Ángel Crespo, Enrique Badosa, Manuel Mantero, Salla Valldaura, Teresa Claramunt o Pere Gimferrer; la tesis doctoral de Elena Vega-Sampayo titulada *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, publicada por la Universidad de León en 2008; el libro *José Corredor-Matheos. Poeta*, "Cuadernos de Estudio y Cultura", editado por la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña en 2008; o también el libro *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos* de 2009, editado por Jesús Barrajón Muñoz y María Rubio Martín, en el que colaboran autores como Pedro A. González Moreno, Biruté Ciplijauskaitė, Elena Vega Sampayo, Pilar Gómez Bedate, Asunción Castro Díez, Mariola García-Lavernia, José María Balcells, José María Sala Valldaura..., y amigos poetas como Carmen Borja, Antonio Colinas, Antonio Gamoneda o José Luis Jiménez Frontín, entre otros.

Su verdadera andadura poética da comienzo en 1953 con su obra *Ocasión donde amarte*, poemas escritos entre 1951 y 1953, y publicada en la editorial Atzavara en Barcelona. Su siguiente libro es *Ahora mismo* (1960), escrito entre 1953 y 1960 y publicado por la colección Adonais, Rialp, en Madrid. *Poema para un nuevo libro* fue compuesto entre el año 1960 y 1961 y fue galardonado con el Premio Boscán de Poesía en 1961, aunque se publicó en 1962 por el Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona. El Premio Boscán se creó en 1949 y finalizó en 1979. Era otorgado por el Instituto de Estudios Hispánicos de Barcelona (delegación del Instituto de Cultura Hispánica de Madrid), que posteriormente pasó a denominarse Instituto Catalán de Cultura Hispánica y más tarde, Instituto Catalán de Cooperación Iberoamericana. El jurado que otorgó este premio a nuestro autor estaba compuesto por los académicos José María Castro y Calvo, Jaime Delgado, Fernando Gutiérrez, Agustín del Saz y el poeta y crítico de arte Francesc Galí. Existe una publicación de la editorial Plaza y Janés del año 1963 que reúne los poemas escogidos de los trece autores premiados con el Boscán desde 1949 a 1961. Esta especie de antología da cuenta del papel que ocupaba la poesía en España en estos años y de lo relevante de una generación poética conocida como del 50, aunque no todos los poetas confluyen en una misma temática o comparten afinidades técnicas. La nómina de autores laureados hasta llegar a Corredor-Matheos es la siguiente: Alfonso Costafreda (1926-1974), Blas de Otero (1916-1979), Victoriano Cremer (1927-2009), José Ramón Medina (1919-2010), Eugenio de Nora (1923), Pío Gómez Nisa (1925-1989), Concha Zardoya (1914-2004), José Agustín Goytisolo (1928-1999), Jesús Lizano (1931), José Manuel Caballero Bonald (1926), Rafael Santos Torroella (1914-2002) y Carlos Sahagún (1938).

En 1967 aparece *Libro provisional* en Santander, en la colección La Isla de los Ratones, con composiciones que datan desde 1961 hasta 1964. *Pequeña Anábasis* (1962-1964) y *La patria que buscábamos* (1965-1971) aparecen recogidos en 1981 en *Poesía 1951-1975*, su primer libro de obras reunidas, con prólogo de Ángel Crespo ("La poesía de José Corredor-Matheos"), en la que se incluyen los poemarios que van desde *Ocasión donde amarte* hasta *Carta a Li-Po*. Ésta última aparece en 1975 en la colección Ocnos de la editorial Barral en Barcelona; se trata de la obra que marcaría un importante

³⁷ Josep M. Sala Valldaura, "José Corredor-Matheos, poeta." *La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 107.

cambio de rumbo en su trayectoria poética, compuesta entre 1970 y 1975. Posteriormente aparecen *Y tu poema empieza* (1976-1987) en Madrid, en la editorial Endymion, en 1987 y *Jardín de arena* (1987-1994) en Pamplona, en la editorial Pamiela, en 1994; los dos libros junto a *Carta a Li-Po*, nuevamente, serían recogidos en su segunda poesía reunida, *Poesía (1970-1994)*, prologada esta vez por José María Balcells ("La singularidad poética de José Corredor-Matheos") y editada en Pamplona por Pamiela en el año 2000. *El don de la ignorancia* de 2004 es editado por Tusquets en Barcelona y recibe el Premio Nacional de Poesía en 2005. Se trata de un reconocimiento que concede el Ministerio de Cultura a la mejor obra poética, publicada en el año anterior. El Jurado correspondiente estuvo formado por Luí Mateo Díez, de la Real Academia Española; Basilio Losada, de la Real Academia Gallega; Lourdes Otaegi, de la Real Academia de la Lengua Vasca; Carles Miralles, del Instituto de Estudios Catalanes, y Chantall Maillard, ganadora de la edición anterior; Luciano Rodríguez, de la Asociación Española de Críticos Literarios y Juan Molla, de la Asociación Colegial de Escritores. También formaron parte Antonio Hernández, Joaquín Verdú de Gregorio, Carmen Revilla, Amalia Iglesias. Como presidente actuó el director General del Libro, Archivos y Bibliotecas, Rogelio Blanco; y como vicepresidenta, la subdirectora de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras Españolas, Mónica Fernández.³⁸

En 2005 se publica una antología de poemas seleccionados de los libros *Poema para un nuevo libro*, *Pequeña Anábasis*, *Carta a Li-Po*, *Y tu poema empieza*, *Jardín de arena*, *Canciones para Judit*, *Canciones para Marta* y algunos poemas inéditos, que lleva por título *Deja volar la pluma en el paisaje (Antología)*, con prólogo del propio autor, "A modo de prólogo", en la editorial El toro de barro, de Carboneras de Guadazaón, en Cuenca.

Un pez que va por el jardín, ve la luz en 2007 en Tusquets, Barcelona, y recibe el Premio Ciutat de Barcelona en 2008. Este premio, creado por el Ayuntamiento de Barcelona, se entrega cada año a las mejores obras de diferentes categorías, entre ellas, la de literatura en lengua castellana. El jurado, formado por Carme Riera, Juan Insua, Juan Antonio Masoliver Ródenas, Rosa Mora y Domingo Ródenas, valoró este libro de Corredor-Matheos como "poesía hecha de palabras que abren puertas, en una depuración del lenguaje que alcanza lo que es esencial en la poesía de los místicos sin alejarse nunca de los aspectos cotidianos."³⁹

Su mayor recopilatorio es *Desolación y vuelo. Poesía reunida (1951-2011)* de 2011, editado también por Tusquets, Barcelona, y recoge toda su obra poética editada hasta el momento junto a otros poemas inéditos de entonces, y algunos recientes.

En otra línea, cabe destacar otras obras publicadas, tales como sus dos cuadernos de sonetos; uno de 1996, *Cuaderno de sonetos*, editado por Café Central en Barcelona y otro de 2002, *Segundo cuaderno de sonetos*, editado por Rafael Inglada en Málaga; y tres entrañables obras dedicadas a sus nietas: *Canciones para Judit*, de 1998, *Canciones para Marta* de 2000 y *Canciones para Irene* de 2013, con motivo del primer aniversario de sus respectivos nacimientos, en ediciones privadas, en Barcelona. A su vez, aparece en 2010 una singular antología titulada *¿Sabrá volar el mar?*, con ilustraciones de Noemí Villamuza, publicado por la editorial El Jinete Azul, en Madrid. Este libro se compone de una selección de poemas breves procedentes de los libros a sus nietas anteriormente nombrados y de los libros de su etapa orientalista, que aparecen

³⁸ Véase la web del periódico *El Mundo*: elmundo.es del martes 04 de octubre de 2005.

³⁹ ACEC, *José Corredor-Matheos gana el premio Ciutat de Barcelona 2007 de literatura castellana*, publicado en la web de la Asociación colegial de escritores de Cataluña, Barcelona, 08 de febrero de 2008.

agrupados en cuatro apartados que llevan los siguientes títulos: «Si un niño...», «Crónicas de lo fugaz», «Al ritmo de la respiración» y «La voz de la tierra».

Finalmente, en 2013, aparece el que es, hasta el momento, su último libro de poemas. Se titula *Sin ruido* y ha sido editado por Tusquets en Barcelona.

EL POETA EN SU CONTEXTO.

La obra de José Corredor-Matheos comienza, como ya se ha indicado, en 1953 con la publicación de su primer libro *Ocasión donde amarte*. Como poeta, editor, crítico de arte, traductor..., Corredor-Matheos se encuentra inmerso en el panorama intelectual y cultural de estos años, por lo que será interesante acercarnos al estudio de las décadas de los años 50 en adelante para ubicar en ellas su obra.

A partir de los años 50, la crítica literaria parece evidenciar un cambio de rumbo en la poesía española. Una nueva generación, que vivió la Guerra Civil durante la infancia, presentará aspectos comunes tales como la ligazón a autores precedentes. Esta nueva conciencia poética toma como uno de sus referentes al poeta del 98, Antonio Machado, con el que comparte cierta visión de la realidad y su consecuente preocupación por las circunstancias socio-políticas del momento. Se habla de una "toma de conciencia", de un compromiso con el tiempo histórico. Y el punto de mira se establece en la vida cotidiana, con la que cada uno dialoga de manera personal. A su vez, los componentes de esta generación se identifican entre sí, a través de una ideología común, como partidarios de la resistencia antifranquista, tomando de esta forma una postura definida en la realidad de aquel entonces. Ricardo Gullón y José M^a Marra López describen en el ensayo "Dos grupos generacionales de posguerra" el estado en que se encontraban estos poetas:

En la década 1950-1960 comienza a llegar una nueva generación a las aulas universitarias y acude en un estado de irritación contra el medio ambiente que le rodea. Está en la edad propicia y cada día comprueba la diferencia que existe entre la realidad circundante y lo que machacan los órganos de expresión, lo que se comenta y afirma en sus casas. La universidad le defrauda, por el mediocre panorama cultural (mucho más si se trata de facultades humanísticas, por su estrechez de miras y su pudibunda ortodoxia religiosa, que desprecia cuanto ignora); los libros que tiene interés en leer no están autorizados. El panorama profesional, una vez acabada la carrera, se la presenta muy incierto. Se encuentra rodeado de prohibiciones, advertencias, admoniciones (culturales, políticas, sociales, sexuales y familiares), cuando lo que desea es enterarse de lo que pasa en el país y en el mundo, saber y aplicarlo, liberarse él y liberar a los demás españoles de una extraña y angustiosa incomodidad que le atenaza, que la siente aunque no sepa a qué atribuirlo.⁴⁰

Quien presenta de manera oficial a la denominada "generación de los 50" o "del medio siglo" es Joseph Maria Castellet que en 1960 publica la antología *Veinte años de*

⁴⁰ Ricardo Gullón y José María Marra López, "Dos grupos generacionales de posguerra", Francisco Rico (ed.), en *Historia y Crítica de la literatura española VIII (Época Contemporánea: 1939-1980)*, Domingo Ynduráin (ed.), Barcelona, Crítica, 1980, p. 23.

poesía española (1939-1959). En esta obra aparecen agrupados aquellos poetas que nacieron a finales de los años veinte y principios de los treinta, incluyendo a su vez a los tres pilares de lo que más tarde se llamaría Escuela de Barcelona: Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo. Los catalanes van a representar el punto de partida y a ellos se irán sumando los autores Claudio Rodríguez, José Ángel Valente, Ángel Crespo, Ángel González, José Manuel Caballero Bonald, Jesús López Pacheco, Carlos Bousoño, Francisco Brines, Gloria Fuertes, Carlos Sahagún, María Beneyto, Jaime Ferrán, Lorenzo Gomis, José María Valverde... Casi todos comparten preocupaciones estéticas e ideológicas similares: las referencias al entorno demuestran la importancia que para ellos cobra la relación entre el yo y sus circunstancias. Aluden a nuevas formas de vida social que se corresponden con una España cada vez más urbana y pretenden testimoniarla sobre el papel a través de sus experiencias vitales. Castellet insiste además en destacar como uno de sus principales temas el recuerdo que cada uno guarda de la guerra y la más dura posguerra:

En todos ellos late la inquietud de penetrar, de comprender y aun de asumir el sentido de una guerra civil en la que ellos no participaron más que como testigos mudos, lo que les lleva a volverse hacia el pasado, hacia su niñez; de ahí esos poemas autobiográficos, y ese constante interrogarse sobre los destinos de la patria.⁴¹

Se trata pues, como se la ha denominado, de una "poesía de las experiencias sociales propias"⁴², fundamentada en un marco real; en consonancia, los autores elegirán para sus versos un lenguaje comunicativo y directo, aunque de intencionada elaboración estilística. Castellet habla de una cierta técnica narrativa, de expresión sencilla e incluso coloquial, al estilo machadiano.

A la antología de Castellet le suceden muchas otras. En ellas se irán incluyendo o excluyendo, dependiendo del crítico, a unos u otros autores. En algunas se matizarán las obras poéticas de una forma más individualizada y en otras, como la de Castellet, el estudio tenderá al uso de referencias de tipo colectivo.

Leopoldo de Luis, poeta de la generación de posguerra (1918-2005), realiza en 1964 un reconocido trabajo en el que reúne a un gran número de autores de la época que considera partícipes de una misma actitud. La obra se titula *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, fue publicada en 1965 y contiene no sólo un estudio de la temática general de los poemas seleccionados y sus motivaciones, sino también las declaraciones de los treinta poetas antologados que reflexionan sobre la poesía social y su cometido en ese momento. Aparecen autores como Victoriano Cremer, Ramón de Garciasol, Blas de Otero, Manuel Pacheco, José Hierro, Eugenio de Nora, Ángel González, Ángel Crespo, Antonio Molina, José Agustín Goytisolo, José Ángel Valente, Jaime Gil de Biedma, Jesús Lizano, Leopoldo de Luis... Aunque no todos se sintieron parte integrante de esta clasificada poesía social, la nota predominante es la que a modo de ejemplo y en boca de Manuel Pacheco se expone a continuación:

Para mí, la poesía social es aquella que levanta el muro de la rebeldía del hombre en la lucha de la Rosa y de la Llama; la que rompe el caparazón de todos los arco iris y escupe a la belleza cuando su pupila es indiferente a las podridas cáscaras del hombre; la que tira la piedra de la verdad contra los escaparates del Carnaval-Religión, Carnaval-Patria, Carnaval-Moral, cuando estos principios se vuelven impuros y sirven para arropar el crimen y mantener tiranos. La poesía social es la que desnuda el alma como

⁴¹ Joseph Maria Castellet, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960, p. 103.

⁴² *Idem.*

un libro de páginas en blanco y deja que la vida escriba sobre ellas: TODAS SUS RESONANCIAS.⁴³

Otra declaración poética recogida en esta *Antología* es la de Ramón de Garciasol (1913-1994), que resalta la importancia de la sensibilidad del poeta en su proyección solidaria:

Y el poeta protesta, no por resentimiento, por amor. Entonces el Estado –que en ocasiones se superpone a la sociedad, y de agente se convierte en cabalgador-, se proclama aludido y beligerante, en mayor medida en cuanto tiene la conciencia más turbia. (...) El poeta no canta como banderizo, sino como verbo humilde y en peligro de la ley natural: en nombre del ser (...)

El poeta social –tanto más cuanto más altura poética logre-, denuncia la existencia de un cáncer moral cuya medicina es *ama al prójimo como a ti mismo*, aunque sin olvidar que es *otro*, como dijo Antonio Machado. El poeta social es, por tanto, un alumbrador de conciencia por vía de sensibilidad racional, de rehumanización y remoralización.⁴⁴

Sin embargo, también encontramos declaraciones no tan entusiastas y con algunos matices a tener en cuenta. Ángel Crespo considera que estamos ante una poesía que no termina de mostrarse realista y además, señala su preocupación por un lenguaje poético que parece haber quedado en un segundo lugar:

Más que una definición de la llamada poesía social –yo emplearía los términos de cívica o política- cuyo cultivo en España ha sido determinado por circunstancias de todos conocidas, me interesa su situación y, sobre todo, los efectos que viene produciendo en el quehacer poético de nuestro país. (...) Nuestra poesía “social” es individualista en el sentido de que expresa antes –y hablo en términos generales- la protesta del poeta contra lo que considera inadecuado o injusto que un conjunto de principios sociológicos. Está más cerca del llamado tremendismo, que fue una supervivencia romántica, que del realismo, base indispensable de toda posición social válida (...)

Por otra parte, la poesía se ha rebelado contra las causas pero no contra los efectos. (...) Si las nobles ideas que animan a esta poesía son ciertamente universales, lo primero que se impone es una apertura al universo mundo de la poesía, enlazar con él y tomar lección de sus conquistas o, más sencillamente, de su afán renovador. Se ha tenido en cuenta lo que se dice pero no la manera de expresarlo. Con ello, se ha empobrecido el lenguaje y, así, se ha producido esa crisis de expresión que ha conducido a la no menos crisis de valores que padecemos.⁴⁵

A su vez, ese mismo año, en 1964, José Luis Cano (1911-1999) publica su *Antología de la lírica española actual*, en la que destaca el rasgo antiesteticista o antiformalista de la joven poesía⁴⁶. En detrimento de éste, se pone de relieve su carácter más funcional; el de la comunicación, llegando a ser incluso definida como tal. Se subrayará la importancia de acercarse al lector y confraternizar con él, tal y como lo marcarían las directrices de la poesía social: realismo, testimonio, solidaridad, crítica...

Cada poesía en cada época, pide y crea su propio lenguaje, su expresión propia. La de los nuevos poetas españoles se aleja totalmente de todo hermetismo, de toda intención minoritaria, para alcanzar una comunicabilidad mayor a través de un lenguaje claro y

⁴³ Leopoldo de Luis, *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000, p. 336.

⁴⁴ *Idem*, p. 275.

⁴⁵ Leopoldo de Luis, *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, cit., p. 414.

⁴⁶ Véase José Luis Cano, *Antología de la lírica española actual*, Salamanca, Anaya, 1964, p. 7.

directo, que aspira a ser entendido por todos, o al menos por la mayor cantidad posible de lectores.⁴⁷

Esta idea aparece por primera vez en los "aforismos" de Vicente Aleixandre, publicados en las revistas *España e Ínsula*, en 1950. Hoy están recogidos en sus *Prosas completas*, de las que extraemos los dos siguientes: "El poeta llama a comunicación y su punto de efusión establece una comunidad humana"⁴⁸, "la poesía no es una cuestión de fealdad o hermosura, sino de mudez o comunicación."⁴⁹ Se abrió así, por aquel entonces, toda una polémica en torno a este tema. Son muchos los autores que defenderán dicho postulado, como Gabriel Celaya o Carlos Bousoño. Este último lo ajustará hasta el extremo de identificar el acto creador con la formulación de contenidos conocidos previamente por el autor: "(poesía como) comunicación, establecida con meras palabras, de un contenido psíquico-sensóreo-afectivo-conceptual, conocido por el espíritu como formando un todo, una síntesis."⁵⁰ Otros autores, sin embargo, no dudarán en negar este precepto, como es el caso de Carlos Barral que publicará en *Laye*, en 1953, un artículo, en respuesta a Bousoño, titulado "Poesía no es comunicación" en el que dice lo siguiente:

la teoría de poesía como comunicación, constituye cuando se formula científicamente una simplificación peligrosa del proceso y del hecho poético, simplificación que desconoce la autonomía del momento creativo en el que nace un estado psíquico determinante del poema (de tal modo que nada impida que el poeta lo descubra en el poema mismo) y que prescinde de un tipo de poesía que exige del lector un proceso de acercamiento al poema, al que ha de cargar de sentido a costa de su propio mundo interior.⁵¹

Por otro lado, también existe la idea de que la poesía es conocimiento: "Por mi parte, busco más en la poesía su raíz de conocimiento, de aventura o gran salida hacia la realidad no expresada o incluso ocultada."⁵² escribió Ángel Valente. Esta concepción, que de alguna manera les acerca a Juan Ramón Jiménez, hace que todo aquello que pueda suscitar la observación de la realidad y la reflexión sobre sí mismos se convierta en objeto de interés y material para sus versos. Si hubiésemos de considerar a Corredor-Matheos como partidario de alguna de estas concepciones, sin duda, se acercaría a esta última, aunque no sin matizaciones.

En relación a la temática, José Batlló (1939-), autor de la *Antología de la nueva poesía española* de 1968, establece una división y análisis de los contenidos poéticos que nos sirve para destacar las inquietudes más relevantes del grupo. El crítico apunta que el problema que subyace es "una preocupación fundamental por el hombre, que se expresa a través de distintos matices en cada uno de ellos."⁵³ Un ejemplo que lo demuestra es "la notable cantidad de poemas que, partiendo de experiencias sufridas o gozadas en la infancia arriban a una comprensión no exenta de sentido crítico, del grado en que la realidad circundante opera sobre la realidad personal"⁵⁴ La atención a lo humano, ya sea desde un punto de vista individual y subjetivo o a través de una visión

⁴⁷ *Idem*, p. 9.

⁴⁸ Vicente Aleixandre, *Prosas completas*, Alejandro Duque Amusco (ed.), Madrid, Visor, 2002, p. 518.

⁴⁹ *Idem*, p. 523.

⁵⁰ Leopoldo de Luis, *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, cit., p. 119.

⁵¹ Véase Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988, p. 153.

⁵² José Batlló, *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, El Bardo, 1968, p. 361.

⁵³ *Idem*, p. 25.

⁵⁴ *Idem*.

colectiva, es el gran pilar que promueve sus compromisos con el mundo. El sentimiento que predomina es el de solidaridad y los temas a través de los cuales se transmite son los recuerdos de la infancia (la Guerra), la amistad, lo amoroso o lo erótico, de intención política, de temática urbana o metropolitana... Carme Riera, a través de José Luis Cano, sintetiza todavía más este aspecto y añade: "Para Cano, la generación de los años cincuenta muestra dos tendencias: una caracterizada por una poesía interesada por los temas sociales, y otra, por una poesía más inmediata, poesía de pensamiento, preocupada por el hombre total."⁵⁵

Otro estudioso, José Olivio Jiménez (1926-2003), centra su atención en los libros publicados ya en los años 60 y 70, y en su obra *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970* de 1998, advierte, que aunque continúa la línea de preocupación social, ésta adquiere un tono más intimista y meditativo: "Hacia 1963, la poesía española señalaba, en resumen, un agotamiento progresivo de la corriente social y política,... En su lugar, se ha visto conceder una nueva atención a parcelas que suelen adscribirse a la intimidad, menos circunstanciada, del hombre."⁵⁶ Destaca incluso cierto "visionarismo expresivo y el aura misteriosa"⁵⁷ de algunos poemas de José Hierro en su *Libro de las alucinaciones* (1964) o el de *La memoria y los signos* (1966) de José Ángel Valente, centrado en una "grave lucha interior."⁵⁸

A este breve comentario acerca de la temática de la poesía de medio siglo hay que añadir ciertos elementos expresivos que intensifican, sobre todo, los recuerdos de la infancia y las referencias socioculturales del momento; se trata de la sátira, el sarcasmo y la ironía: instrumentos de distancia amarga, de protesta escéptica, pero, sobre todo, de desmitificación. Recordemos, por ejemplo, muchos de los poemas de Ángel González.

Dentro de las mismas coordenadas, Carme Riera (1948-) habla también de un grupo más específico al que denomina Escuela de Barcelona. En ésta sobresalen las figuras de Carlos Barral, José Agustín Goytisolo y Jaime Gil de Biedma. Carme Riera incluye, aunque con ciertas matizaciones, a Alfonso Costafreda, Jorge Foch, Jaime Ferrán, Alberto Oliart, Enrique Badosa, Lorenzo Gomis, el poeta en lengua catalana Gabriel Ferrater, el editor Jaime Salinas y el crítico Josep M^a Castellet. Se trata de un grupo constituido principalmente por la amistad, que es además tema frecuente en sus poesías. Entre todos colaboran en revistas (*Laye*) y editoriales (creación de la colección Colliure); organizan actos, homenajes y proyectos culturales (vinculación al Premio Boscán de Poesía); intercambian poemas, lecturas, conversaciones y anécdotas, comparten ideologías (en contra del Régimen), etc.

Según Carlos Barral la Escuela de Barcelona era más cosmopolita y abierta a las tendencias extranjeras que el grupo de Madrid. De procedencia universitaria y bajo las consecuencias de la posguerra, se vieron obligados a practicar el autodidactismo, interesándose especialmente autores como Baudelaire, Eliot, Wordsworth, Rilke, Truman Capote, Roble-Grillet, Faulkner,...

Sin embargo, todas estas justificaciones para la formación de un grupo resultan para algunos críticos, como José M^a Valldaura, "extraliterarias" o "paraliterarias"⁵⁹.

Por aquel entonces, prácticamente al margen de tanto empeño por constituir grupos, generaciones o escuelas en las que solidificar una identidad común o en las que

⁵⁵ Véase Carme Riera, *La Escuela de Barcelona*, cit., p. 23.

⁵⁶ José Olivio Jiménez, *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, Madrid, Rialp, 1998, p. 25.

⁵⁷ *Idem*, p. 14.

⁵⁸ *Idem*, p. 129.

⁵⁹ Josep Maria Sala Valldaura, *La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta*, op., cit., p.12.

soportar, en compañía, una misma realidad asfixiante, José Corredor-Matheos, como muchos otros, marcha solo. Nacido en 1929, igual que Jaime Gil de Biedma y José Ángel Valente, es afectado por las mismas circunstancias que los demás "niños durante la guerra civil"⁶⁰.

En un libro titulado *Los que no hicimos la guerra* de 1971, Rafael Borrás Betriu entrevista a diversos intelectuales de posguerra y entre ellos a José Corredor-Matheos, quien nos cuenta que se encontraba en Vilanova i la Geltrú el 18 de julio de 1936:

El día 18 de julio de 1936 por la mañana -acababa de cumplir cuatro días antes los siete años- acompañé a mi padre a comprar el periódico en un kiosco de la Rambla. Recuerdo cómo el vendedor le contó a mi padre que el día anterior se habían sublevado las tropas en Marruecos. No comprendí, por supuesto, lo que aquello significaba.⁶¹

En la misma entrevista opina sobre la España actual, la de los años 70, y señala que la Guerra Civil sigue siendo "un hecho vivo, puesto que la posguerra fue, especialmente para nuestra generación, una continuación de la guerra. (...) España es un país desencajado, contrahecho, extraordinario -como muchas cosas contrahechas-, que sigue sin resolver, sin resolverse en lo profundo."⁶² José Corredor-Matheos se siente del bando perdedor, el republicano, pero admite lo siguiente:

Podría decirse que soy también, como todos, heredero forzoso de la España surgida de la guerra, la cual me ha modelado en la medida que ha podido. Pero, ya que las circunstancias son otras, creo que se ha de olvidar aquella antigua división, en la medida de lo posible, y no pensar tanto en lo que ocurrió sino en lo que hoy se puede hacer a la luz de la enseñanza que podamos sacar.⁶³

Si nos ceñimos a su obra, no hay en los versos de Corredor-Matheos una conciencia temporal determinada; su poesía es más existencialista que social, y su preocupación relativa al hombre pertenece a otra esfera que, aun centrándose en lo cotidiano, va más allá de lo anecdótico. La poesía se muestra en nuestro autor, desde un primer momento, libre de militarismos sociales, sólo amiga de la trascendencia; al igual que el arte, tal y como él mismo lo concibe, con una visión universal.

En este sentido, nos encontramos con que una de sus constantes temáticas es el deseo de comprender y aceptar la complementariedad entre la vida y la muerte; tema que alcanza a cualquier hombre por cuanto ser humano sin importar la circunstancia real en la que se encuentre. El objetivo de Corredor-Matheos no es denunciar su realidad. Lo que él pretende es alcanzar el conocimiento de ésta y de sí mismo. El tono de malestar y desasosiego que hay en muchos de sus versos se debe a una necesidad de comprensión de la propia vida y el ansia de respuestas que le den sentido. Estamos ante una poética vital, y ambos aspectos, obra y vida, resultan inseparables en el autor:

Me conformo con poco,
dijo alguien un día.
Me conformo con todo,
pensamos en el fondo.
No nos basta esta sombra.
Y lo mismo con todo.

⁶⁰ Joseph María Castellet, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, op., cit, p.103.

⁶¹ Rafael Borrás Betriu, *Los que no hicimos la guerra*, Barcelona, Ediciones Nauta, 1971, p. 219.

⁶² *Idem.*

⁶³ *Idem.*

No seguimos: nos siguen.
No pisamos: nos pisan.
No vivimos: nos viven.
No aguardamos: ¿aguardan?
Es todo tan confuso...⁶⁴

Su poesía parece insertarse dentro de la "poesía de pensamiento, preocupada por el hombre total"⁶⁵, que distinguía José Luis Cano.

En cuanto a la concepción de poesía como comunicación, el propio autor, en un artículo de 1989 titulado "Sobre lo que no es poesía" comenta lo siguiente:

La poesía no se escribe para ser comunicada: resulta fatalmente comunicada, que es otra cosa, y circula por los conductos que hacen posible esa comunicación, siendo algo inaprensible. La poesía no es información, como alguien tendrá tentación de decir. La poesía empieza donde la comunicación y la información acaban: donde todo acaba.⁶⁶

Su primer libro es de principios de los 50, *Ocasión donde amarte* (1953), años en los que publican también los más renombrados de su época. Ese mismo año el autor cuenta que conoció a J. V. Foix, Carles Riba, Clementina Arderiu, Marià Manent, Tomàs Garcés, Joan Teixidor y Joan Perucho y a su gran amigo Ángel Crespo en el Congreso Internacional de Poesía de Salamanca, al que acudió gracias a Rafael Santos Torroella, con quien trabajaba en la editorial Éxito. Durante esos primeros años se reunía a su vez, en Barcelona, con José María Rodríguez Méndez, José Manuel Cardona, Miguel de la Villa; era muy amigo ya de Jesús Lizano, Delfín Escoda y de Enrique Badosa.⁶⁷ Ya avanzados los años 50, cuando trabajaba en la editorial Espasa, acudió junto a Ramón de Garciasol, que también trabajaba en Espasa, a la tertulia del Café Gijón de Madrid presidida por Gerardo Diego. Corredor-Matheos recuerda ver allí a Francisco Umbral, Manuel Alcántara, Rafael Álvarez Ortega...⁶⁸ Otra tertulia de interés es la que tenía lugar en Barcelona, en el ya desaparecido restaurante *Sí Senyor* de la calle Provenza, a mediados de los 80. La llamaban "Tertulia de los primeros viernes de mes". Allí se reunían entre otros José Corredor-Matheos y su esposa Felicidad Pérez, José Luis Giménez Frontín y su esposa Pilar Brea, Josep Guinovart y Magda Bosch, Ángel Crespo y Pilar Gómez Bedate, Cesáreo Rodríguez Aguilera, Enrique Badosa y, en alguna ocasión, Carlos Edmundo de Ory, Salvador Pániker, Carlos Castilla del Pino, Neus Aguado...⁶⁹

Con todo, la crítica coincide en la no inclusión de Corredor-Matheos en las tendencias literarias de la segunda posguerra. Desde un primer momento como hemos dicho hay claras diferencias. Ángel Crespo observa en la poesía corredoriana la inclinación hacia el lirismo puro, desechando la técnica seminarrativa o epilírica que caracterizó a los otros. A su vez, Antonio Fernández Molina contextualiza al autor de la siguiente manera:

⁶⁴ José Corredor-Matheos, *Poema para un nuevo libro*, en *Poesía 1951-1975*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981, p. 99.

⁶⁵ José Luis Cano, *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Gredos, 1972, p. 16.

⁶⁶ José Corredor-Matheos, "Sobre lo que no es poesía", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan, 1996, p. 29.

⁶⁷ Véase "José Corredor-Matheos: de la poesía y sus realidades" en Jaume Pont y Josep M. Sala Valldaura, *Campo de Agramante. Revista de Literatura*, N^o 11, cit., p. 61.

⁶⁸ Véase Entrevista II, Apéndice, p. 308.

⁶⁹ Véase José Luis Giménez Frontín, *Los días contados*, Barcelona, Bruguera, 2008. P. 284-286.

Corredor-Matheos pertenece a la generación del cincuenta, pero en ella es un caso aparte, no por la singularidad externa de su vida o de sus poemas y sí por haberlos realizado al margen de los presupuestos de grupos o modas. En muchas ocasiones ha coincidido con lo que se llevaba en el momento, pero en él nunca sus versos están teñidos de ese tono “adrede” que envejece tan rápidamente a muchos poemas. Dentro de lo moderno, adopta el matiz de lo permanente. Conocedor y gustador de lo que más allá de nuestras fronteras se produce, cuando su sensibilidad de aquello se alimenta, hace que el cauce de sus versos discurra por territorios que sentimos bien nuestros.⁷⁰

Sin resultar determinante, Corredor-Matheos escribe en la década de los 60, poemas de cierto contenido socio-político que revelan el sentimiento de angustia y malestar que empañó la vida de tantos autores de posguerra. Nos referimos fundamentalmente a su libro *La patria que buscábamos*, escrito entre 1965 y 1971 y publicado en su *Poesía 1951-1975*, de 1981. La crítica coincide en que se trata de una actitud solidaria y humanitaria, aunque sin desprenderse de su caracterizada línea existencial:

A Guino

Barcelona, 12 de marzo de 1966

El corazón se sube
a la garganta,
y canta a gritos,
puestos los ojos
en esta herida abierta.
Hace muy pocas horas
han sacado a unos hombres,
les han puesto en la frente
una marca de fuego
y le han roto la espalda
al hombre que miraba.
Las calles, ayer tarde,
se han visto florecidas
-día once de marzo-
con carreras y voces,
y una sola palabra.
La libertad está ahora
en el fuego que marca
los hombros inocentes
de hombres inocentes
y este grito apretado
que llena nuestras calles.
Barcelona, frontera
de una sola esperanza.
Hoy, toda España toda
tiene puestos los ojos
en un palmo de tierra:
después de treinta años
de guerra es ya hora
de que llegue una paz
sin armas en el vientre.
Hoy estamos reunidos

⁷⁰ Antonio Fernández Molina, “Un buen discípulo de Juan Ramón Jiménez”, en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, op. cit., p. 275.

con las manos vacías,
y hay hombres con fusiles
en la acera de enfrente.
La paz es una piedra
que rompe los cristales
de la casa del odio.
La paz es una piedra
que rompe hasta los tímpanos
cuando se canta a gritos.
Nuestra única arma.
Nuestro único escudo⁷¹.

Anterior a *La patria que buscábamos* es su libro *Poema para un nuevo libro*, escrito entre 1960 y 1961, dentro de la misma tónica existencial y con algún que otro poema de contenido solidario. Con esta obra recibe el Premio Boscán de Poesía en 1961, estrechamente vinculado a la Escuela de Barcelona. Otros autores de la época incluidos en ésta ya habían sido premiados con anterioridad, como es el caso de Alfonso Costafreda y José Agustín Goytisolo, premiados en 1949 y 1956 respectivamente. Pues bien, a pesar de esto, tampoco fue incluido en la nómina de poetas integrantes de dicha Escuela. Su formación tanto universitaria como personal, con una extraordinaria capacidad de autodidactismo, se desarrolla, como hemos visto, en esta ciudad. Y además coincide en sus gustos literarios con gran parte de sus coetáneos. El propio autor recuerda cómo aconteció el desarrollo de la que era la tesis doctoral de Carme Riera, que pretendía dar cuenta, como ya se ha apuntado, de los componentes de esta Escuela:

Cuando Carme Riera hizo la primera edición de su estudio *La Escuela de Barcelona* preguntó a mucha gente si tenían relación con este grupo, me preguntó a mí también, pero yo no había tenido relación alguna con ellos, por lo que no me podía incluir. Mucha gente ha creído que la Escuela de Barcelona incluye a todos los poetas de Barcelona, cuando en realidad se trata sólo de un grupo.⁷²

Corredor Matheos mantuvo poca relación con los autores más destacados de esta Escuela: Carlos Barral, Jaime Gil de Biedma y José Agustín Goytisolo; aunque con éste último sí tuvo cierta amistad años más tarde:

...yo no tuve ninguna relación más que alguna, ocasional, con José Agustín Goytisolo, pero mucho más tarde. Mi contacto con Barral se limitó a un par de encuentros y con Gil de Biedma coincidí alguna vez y tengo alguna carta de él pero no tuve trato de amistad.⁷³

Sus amigos serán, de los incluidos en dicho estudio, Enrique Badosa y Lorenzo Gomis. Al primero lo conoció en 1953 y al segundo en 1954. Con Badosa comparte inquietudes poéticas en reuniones o tertulias, y con Gomis colabora en la revista *Ateneo* de Madrid.

Lorenzo Gomis le ha dedicado un comentario, a propósito de una de sus obras: "He leído *Jardín de arena* tres veces seguidas, porque me ha gustado y para dar tiempo a que las impresiones empezaran a tomar forma solas. Era además una manera de

⁷¹ José Corredor-Matheos, *Poesía 1951-1975*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981, pp.200-201.

⁷² Véase Entrevista II, Apéndice, p. 307.

⁷³ *Idem*.

ponerme a tono con la poesía de José Corredor-Matheos, que es una poesía de espera y de sorpresa."⁷⁴

Asimismo, Enrique Badosa habla de la amistad compartida en su estudio "Grafología poética de José Corredor-Matheos", en el que hace un análisis de la obra de nuestro autor en relación a su persona y le dedica las siguientes palabras:

José Corredor-Matheos y yo éramos amigos incluso antes de que él publicase su primer libro, y a Dios gracias lo hemos sido cada vez más, y cada vez más se acrecentaba en mí la complacencia en su obra y en su amistad, lo que en modo alguno exige estar de acuerdo en todo lo divino y en todo lo humano.⁷⁵

Un gran amigo poeta a tener en cuenta es Ángel Crespo. Se conocieron en 1953 en el ya nombrado Congreso de poesía de Salamanca y su amistad se hizo estrecha y se mantuvo hasta la muerte de Crespo. Ambos se han dedicado estudios a sus respectivas obras poéticas; Crespo prologa el recopilatorio *Poesía 1951-1975* de nuestro autor y también publica "La plenitud poética de José Corredor-Matheos"⁷⁶ en la edición de José María Balcells. Del mismo modo, Corredor-Matheos analiza la obra de Crespo en *Escritos sobre el arte y la poesía en Castilla La Mancha* ("Sobre la poesía en Castilla-La Mancha"⁷⁷). En su entrevista Corredor-Matheos nos habla de esta relación:

Ángel y yo hicimos muy buenas migas, los dos éramos de La Mancha y simpatizamos en seguida. Con el tiempo, nos hicimos muy amigos, nos escribíamos, nos encargábamos trabajos; él para sus revistas y yo para los suplementos de la enciclopedia Espasa Calpe. La amistad continuó sin problema alguno hasta su muerte. Cuando Feli y yo estábamos a punto de salir para el hospital para ir a verle, porque ya estaba muy mal, Pilar, su mujer, nos llamó para decirnos que acababa de morir. Creo que Ángel Crespo, además de haber sido un amigo entrañable, es un gran poeta.⁷⁸

En su libro *El don de la ignorancia*, Corredor-Matheos le ha dedicado un poema a su amigo fallecido en el que se deja constancia de la perdurabilidad de esta amistad incluso "más allá de las sombras."⁷⁹

Ante la tumba de Ángel Crespo
¿Quién es el que aquí yace,
si en la piedra me he visto
reflejado
igual que en un espejo?
He leído tus versos en silencio,
pero era tu voz
la que yo oía.
No olvides que tenemos
una cita

⁷⁴ Lorenzo Gomis, "Todo perfecto", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 303.

⁷⁵ Enrique Badosa, "Grafología poética de José Corredor-Matheos", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 38.

⁷⁶ Ángel Crespo, "La plenitud poética de José Corredor-Matheos", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, op. cit., pp. 243-249.

⁷⁷ José Corredor-Matheos, "Sobre la poesía en Castilla-La Mancha" en *Escritos sobre el arte y la poesía en Castilla-La Mancha*, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 2010, pp. 223-251.

⁷⁸ Véase Entrevista II, Apéndice, p. 306.

⁷⁹ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 39.

más allá de las sombras.⁸⁰

A continuación citaremos una de las cartas enviadas por Ángel Crespo a Corredor-Matheos en la que se evidencia la mutua colaboración laboral, las dificultades editoriales del momento y las consultas sobre sus obras poéticas. En este caso se hace referencia al libro *Ahora mismo*, publicado en 1960 por la editorial Adonais:

Madrid, 30 de junio de 1961

A José Corredor-Matheos
Barcelona.

Querido amigo: Con algún retraso, contesto el envío de tu libro de "Adonais", que me ha parecido estupendo y lleno de una poesía y una pasión contenida que pueden ser un ejemplo para cuantos abusan del grito y al final no dicen ni la décima parte de lo que tú expresas en tus magníficos versos. Gracias por el envío y por tan buena poesía.

Te extrañará no haber recibido el número 5 de "Poesía de España". Lo retuvo la censura y, al final, se cargó el poema de Alberti. Lo de Vallverdú ha pasado, así como otra serie de poemas que no me explico, puestos en ese plan, cómo los han permitido. Ya lo verás todo.

Recuerdo que no me has mandado para corregir las notas biográficas para Espasa. Supongo que el suplemento estará pronto y me podrás mandar las separatas.

Quedo esperando tus noticias y te envío un abrazo muy fuerte.

Ángel Crespo.⁸¹

Ahora bien, en su día a día, con quienes tenía una mayor relación era, debido a su labor como crítico de arte, con los artistas. Con algunos mantuvo una gran amistad, tal es el caso de algunos integrantes del grupo Dau al Set, Joan Ponç, Antoni Tàpies y el gran referente de las vanguardias, Joan Miró, que también colaboró y tuvo contacto con los miembros del grupo. Este grupo o movimiento surgió a finales de los años 40 y supuso la primera renovación de las artes en el panorama cultural de la posguerra española. Corredor-Matheos ha realizado estudios sobre estos y otros autores, pero destacamos especialmente la atención que ha prestado a las pinturas, carteles y cerámicas de Joan Miró, reseñadas en la bibliografía de este estudio. En su entrevista comenta su relación con el artista y nombra la serie de "Constelaciones", pintada entre 1940 y 1941, que ha sido considerada por el crítico como la que "caracteriza mejor la obra de Miró en su conjunto, la que nos da una más depurada poesía y una más decantada plástica."⁸²

Con Miró tuve mucha relación porque hice varios libros sobre su obra y colaboramos en diversos proyectos. Recuerdo que una vez fui a Roma con la editorial de la Polígrafa para presentarle a Alberti. He hecho un libro sobre su cerámica, otro sobre sus carteles y uno de carácter más general. La obra de Joan Miró te transporta a un mundo encantado y maravilloso. Tengo una cerámica cocida con una pintura suya muy buena. También tengo una carpeta en la que pone, con su letra, "Las constelaciones"; allí guardaba sus pinturas cuando los alemanes empezaban a ocupar la parte de Gran Bretaña. En unas memorias, él mismo cuenta que le dijo a su mujer que

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ Véase Carta (30-06-1961), Apéndice, p. 326.

⁸² José Corredor-Matheos, *Joan Miró*, Madrid, Col. Artistas Españoles Contemporáneos. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1972, p. 25.

cuidara ella de la niña, mientras él se encargaba de salvar dicha carpeta con sus dibujos. Más tarde, me entregó esa carpeta a mí con no recuerdo qué documentación.⁸³



Joan Miró y José Corredor-Matheos en la inauguración de la exposición *Miró, otro*, en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, 1970. (Archivo personal de J. Corredor-Matheos)

En su libro *Un pez que va por el jardín* encontramos además un poema escrito "Ante *Las Constelaciones*" de Joan Miró, del que extraemos un fragmento:

Con Miró, miro, y veo
lo que ver no podía,
oigo algo inaudible,
aspiro los perfumes
de las constelaciones.
El nombre de Miró
es un conjunto,
y al pronunciarlo sientes
que todo es luz y música.⁸⁴

También ha mantenido relación con Rufino Tamayo, Manuel Viola, Josep Guinovart o Jordi Pallarés... a los que también ha dedicado estudios de arte. En su entrevista son igualmente recordados por el autor:

Sobre Viola no he hecho ningún libro, pero he escrito bastante. Éramos muy amigos y le dediqué un poema. Era una persona estupenda y tuvimos buena relación durante cuatro o cinco años (entre el 58 o 59 y el 63), luego se estropeó. Era un tipo campechano, amigo de gitanos, de toreros, que había estado en la Resistencia francesa... Era fabuloso. Tengo cuadros de él en casa.

Acerca de Tàpies tengo que decir que para mí es el mejor pintor de posguerra, aunque haya otros que también me gusten mucho. Pienso, por ejemplo en Guinovart, que es íntimo amigo mío y tiene momentos de su trayectoria que me gustan muchísimo. En realidad todo creador consigue salvarse por ciertos momentos. Tàpies

⁸³ Véase Entrevista II, Apéndice, p. 309.

⁸⁴ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, Tusquets, 2007, p. 51.

tiene momentos máximos en los que refleja ciertas inquietudes espirituales. Tamayo era diferente porque en él no había preocupación espiritual, sin embargo, como era indio zapoteca, su manera de ver el mundo tenía verdad y hondura. Cuando era pequeño vendía melones y sandías en un puesto que tenía su familia. Era muy genuino. En mi viaje a México, que nombraba antes, conocí su obra, le conocí a él y trabajé en su archivo.⁸⁵

Hemos de apuntar, además, que a algunos de estos artistas el autor les ha dedicado composiciones. A Josep Guinovart, le escribe dos poemas en dos de sus libros: *El don de la ignorancia* y *Sin ruido*; y a Jordi Pallarés, otro en *Un pez que va por el jardín*. Citaremos el poema *A Josep Guinovart, in memoriam*, por tratarse de un sentido homenaje ante la muerte del amigo en 2007:

Castelldefels, desde
el tren

*A Josep Guinovart,
in memoriam*

Le bastaba una rama
o unas hojas,
un puñado de tierra,
un objeto cualquiera,
y, con delicadeza
que parecía furia,
les daba nueva vida.
Aquí vivió y murió,
sabiendo que no somos
sino un brillo instantáneo
que puede hacerse eterno.
Aún lo sigues viendo,
desvelando colores
cuya luz apagaba las sombras.⁸⁶

Corredor-Matheos también ha ejercido como comisario del arte catalán en la Expo de Sevilla (1992), en la que, sin duda, presentaría a muchos de estos artistas.

Naturalmente estaría en esta exposición la obra de Salvador Dalí (1904-1989), con quien nuestro autor había tenido contacto ya en el 67 por un encargo editorial. Se trata de la versión española, hecha por Corredor-Matheos, del libro *Dalí*, del autor Max Gerard, con la impresión a cargo de Draeger. Reproduciremos, tal cual aparece, la introducción de esta obra:

QUIERO... (LA CARTAGENERA)

QUIERO DECIR EN VOZ ALTA AQUÍ I A TODAS PARTES DESDE ESTA PRIMERA PUBLICACIÓN ESPAÑOLA DE MIS OBRAS.

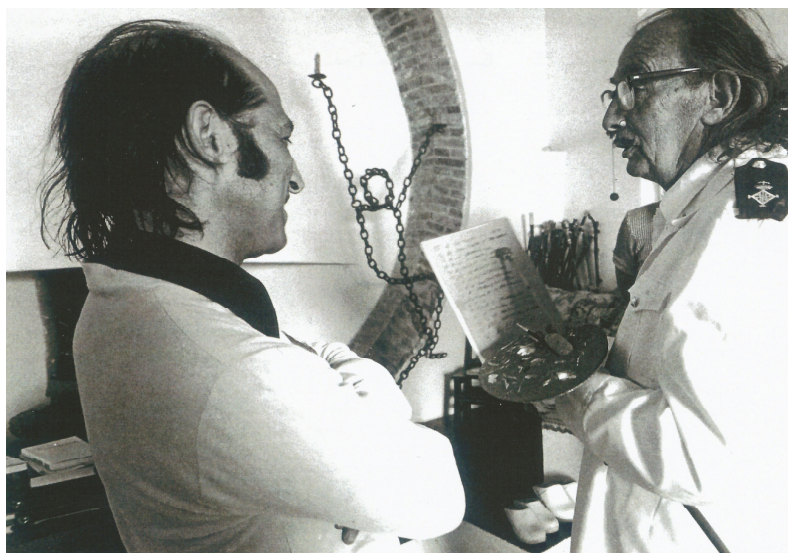
1.º QUE DESDE VELAZQUES I CALDERÓN LA ESTÉTICA MUNDIAL GIRA EN TORNO DEL MISTICISMO I REALISMO ESPAÑOL.- 2.º QUE GRACIAS AL MILAGRO DE LAS MOSCAS DE SAN NARCISO PATRON DE GERONA QUE DEFENDIO NUESTRA PATRIA DEL MATERIALISMO DE LA REVOLUCION FRANCESA, LA VERTICALIDAD SPIRITUAL ESPAÑOLA ESTA DESTINADA A SALVAR EUROPA DEL ESCEPTICISMO DEL CONSUMO CONSUMIDISIMO I CARTESIANISIMO.

⁸⁵ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 297.

⁸⁶ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, Barcelona, Tusquets, 2013, p. 105.

EN LA EPOCA MODERNA LOS 3 DE REUS QUE ENCIENDEN LA VIDA EN TODO LO QUE TOCABAN FORTUNY EL COLOR CON LA PUNTA DEL PINCEL GAUDI LA PIEDRA CON LA PUNTA DE LOS SINCELES I PRIM LA HISTORIA CON LA PUNTA DE SU ESPADA AYUDADOS AHORA POR UNO DE FIGUERAS QUE PARECE DE REUS DALI I GALA QUE ES EL ELEMENTO SETENTRIONAL INDISPENSABLE PARA ENCENDER LA VIDA DE DALI I DE PUJOLS, TODOS JUNTOS ESTAMOS PROVOCANDO LAS MUTACIONES SIGUIENTES: MUTACION DE LA PINTURA ABSTRACTA EN PINTURA POMPIER CUANTIFICADA - MUTACIÓN DEL SURREALISMO ROMANTICO I ANARQUICO EN SURREALISMO CLASICO I MONARQUICO - MUTACION DE LAS 3000 LUPAS DE LEEVWENHOEK EN LOS MIL TRILLONES DE TRILLONES DE LAS LUPAS PARABOLICAS DE LOS OJOS DE LAS MOSCAS MILAGROSAS DE SAN NARCISO.

SALVADOR DALÍ⁸⁷



José Corredor-Matheos y Salvador Dalí la casa de Dalí en Portlligat (Girona), 1975. (Archivo personal de J. Corredor-Matheos)

De los pintores canarios el poeta ha escrito sobre Pepe Dámaso, Manolo Millares y Juan Ismael, entre otros. De éste último nos dice:

...me gusta su frescura, la libertad, la imaginación y el carácter lírico de su obra; es de los mejores surrealistas españoles. En el 54 conocí a Pino Ojeda y en el 56 me envió a Juan Ismael que iba camino de Venezuela y me dejó un montón de cuadros para que se los guardara hasta que alguien viniera a recogerlos. Me regaló un cuadro en agradecimiento. En ese momento aún faltaban seis años antes de que hiciera la crítica sobre su arte.⁸⁸

El cuadro que le regaló Juan Ismael a Corredor-Matheos en esta ocasión se titula *El paisajista y sus ojos*, lo que le pareció significativo por "la gran relación que llegaría

⁸⁷ Nax Gerard, *Dalí* (de Draeger), Barcelona, Blume, 1968, p. 1.

⁸⁸ Véase Entrevista II, Apéndice, p. 308.

a tener con las Islas y su cultura."⁸⁹ A partir de entonces surgirá una fecunda relación entre ellos que ha dejado un testimonio epistolar publicado en ediciones Idea en 2007, en Canarias, bajo el título *Cartas a José Corredor-Matheos*, prologado por el propio Corredor-Matheos y bajo la supervisión de Carlos E. Pinto. El periodo de mayor contacto entre los dos autores tiene lugar durante los años cercanos a una exposición dedicada al ADLAN que se celebró en 1970 y que organizó Corredor-Matheos en Barcelona, en la sede del Colegio de Arquitectos de Cataluña y Baleares. El grupo ADLAN (Amics de l'Art Nou) fue un movimiento artístico fundado en Barcelona en 1932 con el objeto de apoyar el arte más vanguardista. Nació bajo el impulso de Joan Prats (1942-2010), Joaquim Gomis (1902-1991) y Josep Lluís Sert (1902-1983). ADLAN se extendería después y terminaría "por establecerse en un triángulo formado por los tres núcleos más inquietos de los años treinta: además de Barcelona, también estaba el de Madrid y el de Tenerife con Eduardo Westerdahl y la *Gaceta de Arte*."⁹⁰ En una de las cartas enviada por Juan Ismael a Corredor-Matheos se hace alusión a dicha exposición, una vez ya acontecida:

Las Palmas, 23 Diciembre 1970.

Sr. Don José Corredor-Matheos
Sta. Cruz de Tenerife

Querido Pepe: Recibí tus dos cartas desde Barcelona de fechas 15 y 16 del corriente.

Hoy he hablado con mi amigo Juan Rodríguez Doreste (antes no pude hacerlo por encontrarse en esa) él cual me ha dicho que ya te tiene «programado» para dar dos conferencias en el «Museo Canario».

Me dice que darás estas conferencias los días 10 y 11 del próximo Enero. Yo no sé por qué suponía que ibas a llegar antes de esas fechas. Quizá por mi ansiosa espera.

Los responsables de «Inventarios Provisionales» confían en que les traerás ese original prometido, ya «reposado». Tienen en proyecto hacerte una comida-homenaje.

Dime exactamente cuando piensas venir.

¿Qué tal ha estado la exposición de ADLAN? Me dijo Rodríguez Doreste que Westerdhal había hecho la conferencia de inauguración, supongo que con éxito. ¿Cuánto tiempo va a estar abierta? Me gustaría sobremanera ir, pero tengo tanto trabajo, que he dejado para estas fechas de vacaciones en el Instituto, que no sé si podré acercarme ahí.

De todas maneras, ponme unas líneas y tenme al corriente de cuándo vas a venir.

No sé tú dirección ahí, pero espero que el arquitecto José-Manuel (salúdale de mi parte) hará llegar esta a tus manos.

Esperando tus noticias recibe un fuerte abrazo de tu incondicional

Juan Ismael⁹¹

A su vez, Corredor-Matheos mantuvo una gran amistad con el crítico de arte, alentador de las vanguardias en Canarias, Eduardo Westerdhal. Lo conoció personalmente en Barcelona, cuando fue invitado "para que diera la conferencia

⁸⁹ Juan Ismael, *Cartas a José Corredor-Matheos*, Las Palmas de Gran Canaria, ediciones Idea, 2007, pp. 9-10.

⁹⁰ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 285.

⁹¹ Juan Ismael, *Cartas a José Corredor-Matheos*, cit., pp. 25-26.

inaugural de la exposición ADLAN"⁹², de la que se ha hablado con anterioridad. El autor conserva también un buen número de cartas que dan muestra de esta relación. A continuación citaremos un fragmento de una de ellas, que data del 17 de septiembre de 1969:

Referente al material que me pide he revuelto papeles viejos y olvidados de esos años heroicos y he sacado más correspondencia privada y sabrosa que documentos plásticos. Tenía un cartel de la exp. Picasso en Madrid, pero no sé por dónde anda. Vea V. lo que he encontrado:

-El catálogo de la ex. Picasso en Madrid, en el Centro de la Construcción, en el que van el manifiesto ADLAN, Barcelona-Madrid-Tenerife, firmado por Blanco Soler, Norah Borges, Ferrant, Moreno Villa, Pittaluga, Guillermo de Torre y yo.

-Una circular del 5.8.35, firmada por Prats, anunciando la aparición de SINTESI y la tirada del primer "pochoir".

-Un "pochoir" de Hélio. El de Kandinsky y el de Miró, como no entraban en mi colección de originales, los regalé.

-La invitación a la Exposición Picasso en la Sala Esteva, organizada por ADLAN.

-La circular de ADLAN, de Madrid, para la busca de adhesiones, firmada por Blanco Soler, Norah, Ferrant, Moreno Villa, Pittaluga y de Torre.

-Carta con la lista de suscriptores del GATEPAC.

-Correspondencia particular con Sert y Guillermo de Torre para la puesta en marcha de ADLAN y sus relaciones.

-Artículo del nº 37 de "gaceta de arte" (marzo del 36), en que relato mi visita a Madrid y Barcelona para hacer la triple conjunción de ADLAN.

Yo no veo más. Hay telegramas, tarjetas, pero nada más. Como documental, tiene interés, pero con vistas a una exposición lo ignoro.

Vd. me dirá.

De todas formas creo que estando ahí en la fecha que proyecto, es decir, ya he sacado el pasaje del avión, estaré presente en la anunciada exposición.

Nada más por hoy. Reciba V. un cordial abrazo de

Eduardo Westerdahl.⁹³

La correspondencia que ha mantenido Corredor-Matheos con los más destacados representantes del mundo del arte y la literatura es fecunda y da buena cuenta de lo que era aquel fructífero mundo de ediciones, colaboraciones, preocupaciones e inquietudes intelectuales y, por supuesto, de importantísimas amistades que han marcado la vida del poeta. En el apéndice de este estudio se incluirán algunas muestras de estas cartas que amablemente han sido cedidas por el propio autor.

⁹² *Idem*, pp. 10-11.

⁹³ Véase Carta (17-09-1969), Apéndice, pp. 333-334.

PREFERENCIAS LITERARIAS E INFLUENCIAS.

José Corredor-Matheos se alimenta de la literatura desde su infancia. Cuando en su entrevista le preguntamos por sus primeras lecturas nos contestó:

Mis primeras lecturas de niño fueron los cuentos de los hermanos Grimm, Perrault y Andersen, Pinocho y un libro, maravilloso, que se titula –lo conservo, al igual que los otros- *Pueblos y leyendas*. Recuerdo también los maravillosos libros de la Colección Araluce, con ediciones de las grandes obras de la literatura universal adaptadas para los niños, y que conservo, igual que todos éstos, como joyas.⁹⁴

Efectivamente, a partir de 1914, la editorial de Ramón de San Nicolás Araluce (1865-1941) adaptaba obras propias de la literatura infantil y adaptaciones para niños de clásicos adaptados de la literatura universal. Ésta última colección fue declarada de utilidad pública y premiada en la Exposición de Leipzig.⁹⁵ En los años veinte, todos sus títulos figuraban incluso en la Biblioteca de la reconocida Institución Libre de Enseñanza.⁹⁶ Una de las obras reseñadas por Corredor-Matheos es *Los caballeros de la Tabla Redonda*. Su hermana y él leían estas adaptaciones con 12 o 13 años. El autor recuerda la gran labor que realizó esta editorial y comenta que una vez se la nombró a Buero Vallejo y "a él también le había influido muchísimo."⁹⁷

Durante la adolescencia, el autor recuerda otra editorial llamada Yunque, que realizaba versiones bilingües de poesía. La colección "Poesía en la mano" de esta editorial, surgida en 1939, estaba dirigida por Juan Ramón Masoliver y ofrecía tanto poesía clásica española de Jorge Manrique, Garcilaso de La Vega, San Juan de la Cruz, etc., como poesía universal, que aparecía en versión original y su traducción, de Dante Alighieri, Francesco Petrarca, John Keats, Gérard de Nerval, Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Rainer Maria Rilke o Fernando Pessoa entre otros. ... Con estos libros de "Poesía en la mano" conocieron a los poetas esenciales muchos jóvenes barceloneses que despertaban a la literatura en los años cuarenta.

Más adelante, el poeta entrará en contacto con autores novelistas de su gusto como los rusos Fedor Dostoievski con *Los hermanos Karamazov* y León Tolstoi, de quien reseña su *Ana Karenina*, *Guerra y Paz* y *Resurrección*, el alemán Thomas Mann y su *Montaña mágica*, el checo Franz Kafka, de quien confiesa que le gusta todo o el austriaco Hermann Broch con *La muerte de Virgilio*.⁹⁸

El ambiente familiar era propicio a este respecto. Su padre, aunque ferroviario, era un hombre culto, poseedor de diversos libros.⁹⁹ A su vez, Corredor-Matheos tuvo una bisabuela materna, Dolores Alcoba, que fue poeta y publicó obras dramáticas. También su hermana se contagió y escribió durante un tiempo. Es interesante el caso de su bisabuela por lo que ésta representó como poeta y dramaturga y porque ha dado lugar a un poema del autor escrito en su honor:

⁹⁴ Véase Entrevista II, Apéndice, p. 302.

⁹⁵ Véase Jesús Ángel Martínez, *Historia de la Edición en España 1836-1936*, Madrid, Marcila Pons, ediciones de Historia S. A., 2001, p. 349.

⁹⁶ Véase Pedro C. Cerrillo y Jaime García Padrino en *Literatura infantil y su didáctica*, Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla-La Mancha ed., 1999, p. 146.

⁹⁷ Véase Entrevista II, Apéndice, p. 305.

⁹⁸ *Idem*, p. 303.

⁹⁹ *Idem*.

Tengo, sin embargo, una bisabuela, por parte de mi madre, que fue poeta y que publicó comedias o dramas. Me dieron a mí sus poemas y el año pasado escribí yo un poema partiendo de uno de sus versos, que he recogido en mi *Poesía reunida*. Como escritora era como tantos otros poetas conocidos del siglo XIX. José María Cossío, que hizo una antología de poetas del XIX, me dijo una vez que si la hubiese conocido antes la habría incluido en su libro.¹⁰⁰

A continuación citaremos el poema aludido:

Una tarde que el viento murmuraba,
blando en su son y en su callado acento
DOLORES ALCOBA DE MATHEOS

La veo frente a mí,
junto a una ventana
abierta al horizonte,
y que me mira
como reconociéndome.
¿Qué es lo que nos separa,
cuando lo que nos une
en ese instante
ya no es vida ni es muerte?
Y si es que estoy soñando,
que al despertar
el sueño esté tan vivo
en la memoria
como el mismo vivir.
Pero todo es tan breve,
que no parece ser:
así, su dulce imagen,
la tarde ya en ocaso,
el blando son del viento.¹⁰¹

En cuanto a la poesía, Corredor-Matheos se muestra conocedor de un amplísimo repertorio de autores de distintas épocas y procedencias, que han podido influenciarle. Comenzaremos, no obstante por los autores españoles que han dejado notable huella en su poesía. Hemos de nombrar fundamentalmente a Juan Ramón Jiménez y, a través de éste, según Valldaura¹⁰², también a Jorge Guillén y a Pedro Salinas. Estos poetas buscan una forma de expresión esencial y pura, que ponga al descubierto las intuiciones del espíritu y la verdadera realidad. Se trata de despojar los versos de todo lo accesorio para acercarse con claridad a lo que verdaderamente es. Juan Ramón Jiménez, buscador de la palabra exacta, es sin duda guía y modelo de Corredor-Matheos, tan ávido de absoluto desde sus comienzos poéticos como aquél. Ya en uno de sus primeros libros, *Ahora mismo* (1953-1960) le dedica la sección titulada "Sonetos espirituales" en los que escribe:

¿Y si el silencio fuese la palabra
que intentaba decir mi boca muda?
¿Si no hubiese mejor abracadabra

¹⁰⁰ *Idem*, p. 304.

¹⁰¹ José Corredor-Matheos, *Desolación y vuelo. Poesía reunida (1951-2011)*, Barcelona, Tusquets, 2011, p. 516.

¹⁰² Josep Maria Sala Valldaura, "José Corredor-Matheos, poeta" en *La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta*, cit., p. 110.

que la palabra sola, tan desnuda?
Con labios entreabiertos pido ayuda
de una voz que los cierre o que los abra.¹⁰³

También la huella de otro de los grandes maestros, Antonio Machado, ha sido vislumbrada y estudiada en torno a la obra de Corredor-Matheos. Elena Vega-Sampayo, en su estudio *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, menciona "por un lado, las seis coplillas de tres y cuatro versos que evidencian su naturaleza desde la misma dedicatoria que las antecede, «Homenaje a Juan de Mairena», y que encontramos en *La patria que buscábamos*; y por otro, los poemas «desde el tren» o la composición que se inicia con los versos «Por las moscas, / que tanto me incomodan / sé que existo» de *El don de la ignorancia*."¹⁰⁴

De los autores del 27, también Lorca, siendo una de sus primeras lecturas, interesó al autor, sobre todo, *Poeta en Nueva York*. Ambos autores comparten además la consideración de lo popular. Del mismo modo, cabe destacar a Rafael Alberti, con quien, como ya hemos indicado, Corredor-Matheos mantuvo una especial amistad. Uno y otro, sin desechar otras formas o tonos, se interesaron igualmente por la poesía de corte popular y además, se sintieron atraídos por el mundo oriental. En el prólogo a *Poemas del destierro y de la espera*, Corredor-Matheos reseña en relación a Alberti que "En (el libro) *Abierto a todas horas*, escrito después de su viaje a China, se encuentra con frecuencia un aire o un perfume oriental: "«Espero el desprenderse de mí el verso / como el árbol de otoño / espera el desprenderse de la hoja»"¹⁰⁵ En el libro de poemas *La patria que buscábamos* (1965-1971) Corredor-Matheos le dedica a Alberti un soneto a modo de carta:

Carta a Rafael Alberti

Este es el puerto aquel del que saliste.
El mismo mar. Y el cielo. Pero todo
lo que rebulle en tierra es de otro modo:
ni vivo ni bien muerto, alegre o triste.

Se cultiva la vid entre el alpiste,
y hay hasta rosas rojas entre el lodo.
Un hombre hambriento que se roe el codo.
Y hay un toro, muy bravo, que no embiste.

Rafael: ¿qué nos queda? En un recodo
de este mar, aún azul, en que naciste
queda un sabor a sal, a hiel y a yodo.

Todo es pura tragedia y puro chiste.
Hay que empezar de nuevo, de otro modo.
Y olvidar esta España que no existe.¹⁰⁶

Por otro lado, aunque con menor intensidad, Corredor-Matheos también mantuvo contacto con Gerardo Diego, "a quien llegué a apreciar mucho"¹⁰⁷; recordemos

¹⁰³ José Corredor-Matheos, *Ahora mismo en Poesía 1951-1975, cit.*, p. 78.

¹⁰⁴ Elena Vega-Sampayo, *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, Serie Tesis Doctorales 2007, León, Universidad de León ed., 2008, p. 128.

¹⁰⁵ Rafael Alberti, *Poemas del destierro y de la espera*, Madrid, Espasa Calpe, 1976, p. 18.

¹⁰⁶ José Corredor-Matheos, *La patria que buscábamos en Poesía 1951-1975, cit.*, p. 225.

las tertulias del Café Gijón. Señala nuestro autor la importancia que tuvo para él la lectura de los poemas creacionistas del libro *Primera antología de sus versos* (1941) del poeta del 27, y la influencia de éstos en algunos poemas que escribió por aquel entonces (a partir de 1946)¹⁰⁸ y que permanecen inéditos. El autor solía enviarle por aquel entonces a Gerardo Diego sus libros de poemas y éste le respondía. La siguiente carta es de 1967 y está escrita en relación con la obra *Libro provisional*, publicada ese mismo año:

Mi querido amigo:
Recibo y leo inmediatamente su *Libro Provisional*, y te agradezco tu dedicatoria (en efecto no lo sabía).
Tu libro es "alegre triste alegre". Hermosísimo, lleno de esperanza a pesar de su descarnado aspecto. Enhorabuena.
Me han invitado de dos sitios distintos para cosas distintas e ir ahora a Barcelona. Pero no puedo todavía moverme de Madrid. A ver si voy en 1968...
Un abrazo
Gerardo.¹⁰⁹

De los clásicos, resulta significativo cómo se decanta especialmente por aquellos que, como Juan Ramón Jiménez o Alberti, optan por la desnudez de sus poemas, en busca de una expresión que denote pureza y sinceridad; nos referimos a Garcilaso, San Juan de la Cruz y Bécquer principalmente. Los versos de Garcilaso se caracterizan por la estilización y simplificación de imágenes, en busca de la naturalidad expresiva y su depuración. Al exponer su criterio estético en relación, por ejemplo a "la traducción del *Cortesano* hecha por Boscán -en la carta a doña Gerónima Palova que acompaña la edición-, destacó que había sabido *huir de la afectación sin dar consigo en la sequedad*; y al mismo tiempo el *haber usado de términos muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos y no nuevos, ni al parecer desusados de la gente*."¹¹⁰ A su vez, en ocasiones Garcilaso transmite de manera sobria el deseo de comulgar con la naturaleza, en la que encuentra el espacio idóneo para conseguir la paz y el reposo de sus emociones. La contemplación de los paisajes rurales del poeta del Renacimiento, sin duda, conectan con el gusto de nuestro autor:

Cerca del Tajo, en soledad amena,
de verdes sauces hay una espesura
toda de hiedra revestida y llena,
que por el tronco va hasta el altura
y así la teje arriba y encadena,
que'l sol no halla paso a la verdura;
el agua baña el prado con sonido,
alegrando la vista y el oído.¹¹¹

Asimismo, San Juan de la Cruz, influenciado no sólo por Garcilaso sino también por la poesía tradicional culta y popular, utiliza un lenguaje sencillo aunque complejo y profundo, en atención a los contenidos de carácter místico que había de proyectar: "el

¹⁰⁷ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 286.

¹⁰⁸ Véase Entrevista II, Apéndice, p. 301.

¹⁰⁹ Véase Carta (10-11-1967), Apéndice, p. 328.

¹¹⁰ Véase el estudio de Emilio Orozco Díaz, *Grandes poetas renacentistas (Garcilaso, Herrera, fray Luis de León, San Juan de la Cruz)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004, p. 83.

¹¹¹ Garcilaso de la Vega, "Égloga III" en *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995, pp. 226-227.

santo es siempre sensible a la fuerza penetrante de la palabra propiamente dicha, esto es, hablada o cantada. Siempre el elemento vivo y vivido cuenta en su poesía más que lo propiamente literario o escrito."¹¹² Por este motivo, aunque ha de utilizar todo un mecanismo simbólico para expresar lo inefable, gusta de un estilo carente de excesivos artificios. Sin embargo, la atención que Corredor-Matheos le dedica a San Juan de la Cruz va mucho más allá. Ambos comparten la alusión a lo divino o trascendente a partir de una actitud de autonegación o despojamiento interior. La especialista Lola Josa ha hecho un estudio sobre la influencia de la poesía del místico renacentista en nuestro autor y, entre otras correspondencias, destaca que "en la poesía corredoriana como en la de Juan de la Cruz, es esencial la relación que guardan la doctrina de la ignorancia y el silencio místico. En el caso del primero, podemos aproximarnos a través de la doctrina budista y, sobre todo, del Zen, y en el caso de Juan de la Cruz, mediante el cristianismo."¹¹³ Bien procedente de Oriente o de Occidente, las dos vías desembocan en esa otra dimensión denominada vacío. "Por este motivo, tanto en uno como en otro poeta el lector puede disfrutar de una retórica analógica y simbólica (el vuelo, la noche, la luz) asentada en la negación y el extrañamiento de lo humano, y sobre la paradoja de decir lo que resulta imposible verbalizar."¹¹⁴

También, Bécquer, con sus formas breves y sencillas, y su poderosa sugestión, modelo además de Juan Ramón Jiménez y de Antonio Machado, es admirado por Corredor-Matheos. Se trata de otro autor que, portador de contenidos inefables, intentó ir más allá de la palabra, en busca de lo esencial poético. Volveremos a nombrarlo más adelante en el siguiente apartado de este estudio dedicado a la concepción poética de nuestro autor.

En un interesante estudio, Alberto Acereda señala, por otro lado, la relación de Corredor-Matheos con autores como Miguel Hernández y Gabriela Mistral, referida concretamente al libro *La patria que buscábamos* (1965-1971). Existe entre ellos un sentimiento de fraternidad humana común: "el tema fundamental es la execración de la guerra y el deseo de paz, incluso en la guerra misma. Al mismo tiempo, además, el elemento maternal está presente en los tres casos."¹¹⁵ El punto de mira está en lo cotidiano, en lo familiar, los hijos, la esposa... y, de nuevo, el gusto por la expresión sencilla y natural.

No ajeno a la tendencia existencialista de los años 50 y 60 José Corredor-Matheos, al igual que sus compañeros de promoción, José Hierro, José Ángel Valente, Ángel Crespo, sintió la influencia tanto de los autores europeos insertos en esta corriente como del magisterio de César Vallejo o Blas de Otero. Es fruto de este momento su libro *Poema para un nuevo libro* (1961).

De entre los poetas extranjeros Corredor-Matheos se ha interesado especialmente por el gran escéptico T.S. Eliot (1888-1965), autor de *La Tierra Baldía* (*The Waste Land*, 1922).¹¹⁶ Este autor tenía una aguda percepción de la desintegración, sobre todo espiritual, en la que estaba inmerso el mundo. Afectado por la Primera Guerra Mundial, se consterna sobre un campo desolado y mediocre. Escribe una poesía de aspecto apocalíptico, sintiendo la muerte en vida, bajo la crudeza de la nulidad y el

¹¹² Emilio Orozco Díaz, *Grandes poetas renacentistas* (Garcilaso, Herrera, fray Luis de León, San Juan de la Cruz), cit., p. 249.

¹¹³ Véase Lola Josa, "«Donde todo acaba» o la pervivencia de Juan de la Cruz en José Corredor-Matheos" en Jesús Barraón y María Rubio ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, Madrid, Calambur, 2009, p. 274.

¹¹⁴ *Idem.*

¹¹⁵ Véase Alberto Acereda, "La fraternidad social y familiar en la poesía de José Corredor-Matheos", en J. M^a Balcells (ed.), *op. cit.*, p. 179.

¹¹⁶ T.S. Eliot, *The Waste Land and other poems*, ed. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, cop. 1979.

vacío. Él mismo explica lo siguiente acerca de su obra: "Varios críticos me han hecho el honor de interpretar el poema en términos de criticismo contemporáneo; lo han considerado, pues, un fragmento importante de crítica social. Para mí sólo representa el alivio de un personal e insignificante enojo contra la vida; es, en realidad, una pieza de reproche íntimo."¹¹⁷ José Antonio Muñoz Rojas habla de la expresión de la angustia ante la guerra y de la búsqueda de una trascendencia religiosa después de ésta.¹¹⁸ Corredor-Matheos considera a Eliot un autor fundamental. Él mismo nos cuenta que le influyó *La Tierra Baldía* en la época de los 50 y 60, y más tarde también con sus *Cuatro Cuartetos (Four Quartets, 1935-1942)*.¹¹⁹ En Eliot hay un especial interés por comprender y explicar el origen de la auténtica identidad del hombre, asunto que también preocupa a Corredor-Matheos, quien se enfrenta, no sin amargura, al sinsentido de un mundo vacío en su vivencia existencial:

AMO la vida.
 Y tú me desconoces.
 Este dolor,
 ¿qué busca en mis entrañas?
 Como la tierra,
 el sueño me convida,
 para morir también.
 Me he acostumbrado a ver,
 cada mañana,
 en el halo del sol
 mi desventura,
 ésta es mi patria:
 sueño roto.
 No espero más consuelo
 que la vida,
 que este dolor oscuro
 en el costado.¹²⁰

En cualquier caso, no causa el mismo efecto T. S. Eliot en Corredor-Matheos que en poetas como Dámaso Alonso (1898-1990) o Salvador Espriu (1913-1985), con los que el poeta manchego tuvo contacto. Su visión es siempre más serena. Alonso y Espriu se revelan desesperados con un tono de violenta amargura. Emilio Barón Palma encuentra dos imágenes elotianas fundamentales en *Hijos de la ira* (1944) de Dámaso Alonso: "la visión de los habitantes de una metrópolis como seres muertos en vida, por un lado; y el sentimiento de nulidad y vacío de la propia vida, por otro."¹²¹ Dos años más tarde, en 1946, aparece *Cementiri de Sinera*, de Salvador Espriu, una de las figuras tutelares de la poesía catalana. Su poética es desgarrada y refleja una profunda obsesión por la muerte desde una perspectiva metafísica e individualista. En el prólogo a *Cementerio de Sinera*, su traducción de 1969, Corredor-Matheos comenta lo siguiente: "Éste es un libro desolado. No hay puerta ni ventana alguna, como no sea la losa que al

¹¹⁷ Ignacio Iribarren Borges, *Una revolución literaria y sus autores: Yeats, Joyce, Pound, Eliot*. Venezuela, Monte Ávila, 1980, p. 126.

¹¹⁸ Véase José Antonio Muñoz Rojas en Emilio Barón Palma (ed.), *T.S. Eliot en España*, Almería, Universidad de Almería, 1996, p. 35.

¹¹⁹ Véase Entrevista I, Apéndice, p., 288.

¹²⁰ José Corredor-Matheos, "Poema para un nuevo libro" en *Poesía 1951-1975*, cit., p.113.

¹²¹ Emilio Barón Palma, *T.S.Eliot en España*, op., cit., p. 32.

final nos cubre-con el poeta- piadosamente."¹²² Citaremos uno de estos poemas junto a la traducción de nuestro autor:

Els meus ulls ja no saben
sinó contemplar dies
i sols perduts. Com sento
rodar velles tartanes
pels rials de Sinera!
Al meu record arriben
olors de mar vetllada
per clars estius. Perdura
en els meus dits la rosa
que vaig collir. I als llavis,
oratge, foc, paraules
esdevingudes cendra.¹²³

Mis ojos ya no saben
sino contemplar días,
soles perdidos. Oigo
rodar viejas tartanas
por calles de Sinera.
A mi recuerdo llega
olor de mar velada
por claros estíos. Vive
en mis dedos la rosa
que cogí. Y en los labios,
viento, fuego, palabras
que se han vuelto ceniza.

Otra mente interesada por los misterios del ser humano, y en particular, la gran incógnita de la muerte, es la poeta norteamericana del s. XIX Emily Dickinson (1830-1886), a quien Corredor-Matheos se siente especialmente cercano.¹²⁴ Dickinson ha estado sujeta al mito de la poeta excéntrica que vivió en solitario, sin casarse, y sin apenas salir de Amherst (Massachusetts), su ciudad natal. Su hermana Marianne Moore la calificó como "la persona para la cual «la soledad es compañía»."¹²⁵ Así pues, dedicó su tiempo a una vocación poética sincera, que sentía con profunda intensidad. Se ha dicho que "escribió sobre el dolor como si fuera simultáneamente paciente y médico, reproduciendo sus tormentos con una precisión que fuerza la capacidad del lenguaje. Convirtió la angustia en un sacramento y estuvo más cerca de expresar la experiencia de la muerte que cualquier otro escritor estadounidense."¹²⁶ La poesía de Emily Dickinson es un camino en busca de sentido. Su propia vida también lo fue; mantuvo una constante lucha entre la razón y el espíritu. No reafirmó la fe cristiana de su familia pero tampoco se decantó por el escepticismo. Corredor-Matheos, aunque no participa del aspecto religioso a la hora de exponer prácticamente las mismas inquietudes, sí presenta como la autora una fuerza subyacente que lo mantiene alerta hasta en los poemas más duros: se trata de la esperanza. Sin embargo, algunas veces incluso la esperanza es un estorbo para su aceptación sin más de la realidad. En *Poema para un nuevo libro* escribe: "Sé que no he de esperarte. / Dame la mano. Y vete. / La esperanza me ahoga. / Y no puedo arrancármela."¹²⁷ Para Dickinson, en cambio, la esperanza es "el ser plumoso / que se posa en el alma / y canta la melodía sin palabras / y no cesa, nunca".¹²⁸ No obstante, también se ha dicho que "los poemas más oscuros de Dickinson dan fe del momento en que el alma sola y sin consuelo se enfrenta a la amenaza del vacío final, el temor a que un vacío fundamental se abra tras las vigas y viguetas de la existencia."¹²⁹ En este sentido, nuestro autor sí sale victorioso al encontrar, sobre todo a través del Budismo zen, un sentido más reconfortante de ese mismo vacío, que se encuentra más allá del ser.

¹²² Salvador Espriu, *Cementerio de Sinera*, Barcelona, Polígrafa, 1969, p. 9.

¹²³ *Idem*, pp. 24-25.

¹²⁴ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 295.

¹²⁵ Peter Conn, *Literatura norteamericana*, Madrid, Cambridge University Press, 1998, p. 137.

¹²⁶ *Idem*, p. 139.

¹²⁷ José Corredor-Matheos, *Poema para un nuevo libro*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 97.

¹²⁸ Ana Mañeru Méndez, *Emily Dickinson (1830-1886). Comió y bebió las palabras preciosas*. Madrid, Ediciones del ORTO, 2002, p. 73.

¹²⁹ Peter Conn, *Literatura norteamericana*, cit., p. 139.

Así pues, la etapa existencialista es superada por Corredor-Matheos una vez entra en contacto con otra forma de interpretar y dar sentido al mundo. La lectura de los poetas chinos Li-Po, Tu-Fu o Wang Wei, del taoísta Lao Tsé, de los maestros del Budismo zen y de los japoneses concentrados en la escritura de haikus lo acercan a sus correspondientes culturas y, en consecuencia, al pensamiento tradicional de Extremo Oriente. A partir de aquí, su poesía irá asumiendo preceptos relacionados con las doctrinas del Tao y del Zen fundamentalmente, y terminará siendo fiel materialización de su paralelo aprendizaje personal. Sobre la época de su descubrimiento, el autor se ha referido en una entrevista que citamos a continuación:

En 1954 o 1955 había caído en mis manos el *Bhagavad-Gita*, en edición de la Biblioteca de Iniciación Filosófica de la editorial Aguilar. Me interesó muchísimo, y esto fue lo que inició mi interés por la espiritualidad oriental. Por entonces debí conocer la antología de poesía china de Marcela de Juan, en la edición de *Revista de Occidente* a principios de los 50. Más tarde salió una segunda edición más ampliada. Me parece que se encuentra publicada en Alianza. Y luego profundicé en poetas concretos como Li Po, Wang Wei y los japoneses Basho y Kikaku. Pero mi verdadero descubrimiento, en el sentido de que supusiera cierto despertar a esta poesía, se produjo a finales de los sesenta.¹³⁰

El también poeta y crítico de arte Antonio Fernández Molina (1927-2005) se ha referido a la poesía de Corredor-Matheos advirtiéndole en ella el mismo acercamiento a la naturaleza que en el heterónimo de Fernando Pessoa, Alberto Caeiro; se trata de un acercamiento directo, sin la opacidad de la metáfora o la interpretación personal. "Caeiro pensaba que la única riqueza del hombre era ver; y nuestro poeta dice: Abre los ojos, mira."¹³¹ Corredor-Matheos, a través del Zen y su acción meditativa perseguirá una cristalina percepción de lo externo, la cual sólo es posible, como veremos, si atendemos a lo esencial de la naturaleza.

Al poeta manchego le interesan también los místicos cristianos que profesan la espiritualidad más esencial de esta doctrina: de nuevo nombraremos aquí al español San Juan de la Cruz y a los alemanes Maestro Eckhart (1260-1328) y Angelo Silesio (1624-1677). Todos, desde su punto de vista, coinciden con el Budismo zen en profesar la existencia de una nada o vacío al que se ha de llegar para alcanzar el estado de plenitud. Particularmente el Maestro Eckhart, dominico y profesor de Teología de la Universidad de París, ha sido interés del filósofo de la Escuela de Kioto Nishitani Keiji (1900-1990), quien ha establecido ciertas relaciones entre la experiencia nihilista occidental y los preceptos del Budismo zen.¹³² El Maestro alemán promulgaba "la divinización del hombre a partir de la fórmula del nacimiento de Dios en el alma"¹³³, lo cual sólo era posible si había una liberación o vaciamiento previo que permitiese su entrada. Entre sus seguidores encontramos a Angelo Silesio, médico y sacerdote que cuatro siglos después de Eckhart, escribe ideas similares a las de éste en su libro *El peregrino Querúbico*. Corredor-Matheos destaca de él la siguiente frase, de la que comenta que es

¹³⁰ Véase Entrevista I, Apéndice, p., 290.

¹³¹ Véase Antonio Fernández Molina, "José Corredor-Matheos escribe una *Carta a Li-Po*", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos, cit.*, p. 269.

¹³² Véase la introducción de Amador Vega Esquerro en Maestro Eckhart, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 1998, pp. 11-30.

¹³³ *Idem*, p. 24.

lo más alto que ha leído nunca: "Dios todavía es algo explicable, hay que llegar hasta ese desierto que está más allá de Dios."¹³⁴

Nuestro autor también ha nombrado junto a otras lecturas la obra del filósofo sufí Ibn Arabí (1165-1240). Este místico árabe del siglo XII, insiste en una cosmología que no está lejos del Zen, pues aunque basada en la revelación divina, habla de una Unidad original y expone como vía mística el vacío. No dejaremos de nombrar en esta ocasión al pensador y poeta persa Omar Jayyam (1040-1123), para quien la naturaleza es la única que continúa el ciclo de la vida no habiendo nada más allá de ésta. Corredor-Matheos le dedica un poema en *El don de la ignorancia* homenajeando sus *Rubaiyat* (obra poética en cuartetas) y en la cita inicial apunta: "La nada es el fruto de mi / constante meditación."¹³⁵ En sus obras, Omar Jayyam da explicación a la existencia humana cuando alude a la fusión del ser con un Todo unificador al que se accede a través de la nada, esto es, cuando el individuo deja de ser.¹³⁶

Existe similitud, por otra parte, entre Corredor-Matheos y otros autores a los que ha leído detenidamente, como son Wallace Stevens y William Carlos Williams. Deberá tenerse en cuenta, en este sentido, el acercamiento que existe entre los norteamericanos y los poetas chinos y japoneses. La coincidencia surge a partir de composiciones breves, en las que intentan captar la experiencia inmediata del instante, para acercarse todo lo posible a la verdadera realidad. En este sentido, William Carlos Williams apunta lo siguiente:

Captamos un vistazo de algo, de vez en cuando, que nos muestra que una presencia acaba de pasar a nuestro lado, una cosa rara,... Durante un momento quedamos deslumbrados (...) No podemos nombrarlo (...) Está realmente ahí, en la vida ante nosotros, (...) Es esa esencia que está escondida en las propias palabras que llegan a nuestros oídos y de las que debemos extraer un significado subyacente tan realistamente como extraemos el metal del mineral del hierro.¹³⁷

Aunque por caminos diferentes, todos estos autores terminan despojando sus versos de cuanto pueda perturbar un posible contacto directo con el objeto. Este aspecto es una constante progresiva en la obra de Corredor-Matheos. Para ello, es necesario desarrollar una poética que persiga lo puramente esencial.

Los nuevos versos que hoy caracterizan y singularizan la obra de Corredor-Matheos traen consigo la experiencia acumulada de un pasado pero nacen de la intuición y espontaneidad de un presente, de ese "hoy" que el poeta consigue convertir en eterno:

Hoy el mar
se ha cubierto
de flores amarillas.
Tú las miras
y dejas
que lleguen hasta ti.
Azules y amarillos,
un resplandor que

¹³⁴ Véase entrevista de Santiago Martínez, "Corredor-Matheos, sin metáforas", en *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de octubre de 2004, p. 12.

¹³⁵ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 37.

¹³⁶ Véase el prólogo de Carlos Areán, "Omar Jayyam y su mundo" en Omar Jayyam, *Rubaiyyat*, Madrid, Visor, 2003. pp. 9-49.

¹³⁷ Véase J.Hillis Miller, "William Carlos Williams y Wallace Stevens", en Elliot Emory (ed.) *Historia de la Literatura Norteamericana*, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 880-881.

inunda
campos secos,
donde la sal germina
y el mar desaparece.¹³⁸

CONCEPCIÓN POÉTICA.

En un conocido ensayo de 1989 titulado "Sobre lo que no es poesía"¹³⁹, José Corredor-Matheos expone sus reflexiones en torno a la poesía dejando muy claro desde el inicio que una de las características principales de la cuestión poética es su carácter inefable. Para nuestro autor la poesía, al igual que el arte en general, pertenece al mundo de la trascendencia. El poeta la percibe como un destello que sacude y fija su atención, como un secreto revelado. Se trata de una poesía que brota, que aparece sin ser buscada, y representa con tremendas limitaciones una realidad nueva, pura y esencial. Así pues, en su ensayo intenta elucidar su sentido: "Poesía no es material precioso, rayos de luz, bellas palabras, como no fue, en su tiempo, la formulación de muy justas preocupaciones sociales."¹⁴⁰ Su planteamiento es claro: "La poesía no se deja apresar: siempre se escapa por los intersticios de las palabras."¹⁴¹ Por lo tanto, cualquier significado que se le quiera atribuir resultará inexacto dado que estamos ante algo que ni siquiera tiene que ver con el mundo de lo conceptual. Todas las definiciones que sobre ésta se hagan no podrán más que señalar vagamente alguno de sus aspectos. Corredor-Matheos entiende que para acceder a la verdadera esencia de la poesía, es necesario despojarla antes de todas cuantas consideraciones se le hayan atribuido. En su artículo habla metafóricamente de "quitar las capas a la cebolla,"¹⁴² es decir, liberar la poesía, una a una, de todas las enunciaciones o características con las que se acostumbra a reconocer, pues en estado puro se encuentra más allá de todas ellas.

En el fondo, cuando hemos terminado de deshojar todas las capas de la cebolla, no encontramos nada: y eso creo yo que podría ser la poesía. Después de leer un poema, sobre todo si ha pasado tiempo y has olvidado lo que el poema tenía de información, y hasta las palabras, conservas una sensación indefinible, que parece un aroma o un aire musical, pero que no es ni una cosa ni otra. Y que no puedo deciros, naturalmente, lo que es.¹⁴³

Para el autor manchego, por lo tanto, "el lenguaje poético ha de revelar una realidad que se diría inexpresable. Algo en cuyo intento reside su consecución."¹⁴⁴

¹³⁸ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, Navarra, Pamiela, 1994, p. 17.

¹³⁹ Véase José Corredor-Matheos, "Sobre lo que no es poesía", en José María Balcells (ed.). *La escritura poética de Corredor-Matheos, op., cit.*, p. 27-33.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 28.

¹⁴¹ *Idem*, p. 27.

¹⁴² *Idem*, p. 29.

¹⁴³ *Idem*, p.31.

¹⁴⁴ José Corredor-Matheos, *Escritos sobre el arte y la poesía en Castilla-La Mancha*, Castilla-La Mancha, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura ed., 2010, p. 232.

Es inevitable recordar aquí en torno a este asunto a Gustavo Adolfo Bécquer, quien ya hablaba de que la virtud del poeta no se encuentra en su talento expresivo sino en su capacidad para captar lo inefable. El lenguaje para él era un medio insuficiente para la transmisión de contenidos mayores. También Bécquer consideraba que no existía definición ni tan siquiera aproximada que pudiera abarcar la poesía. En su obra *Cartas literarias a una mujer* (1860-1861) establece su concepción poética y, sobre las definiciones, comenta lo siguiente: "¡Definiciones! Sobre nada se ha dado tantas como sobre las cosas indefinibles. La razón es muy sencilla. Ninguna de ellas satisface, ninguna es exacta, por lo que cada cual se cree con derecho para formular la suya."¹⁴⁵ La poesía, como ya hemos apuntado, pertenece a un ámbito puramente espiritual y resulta subestimada si se la intenta prender: "Si tú supieras cómo las ideas más grandes se empuqueñecen al encerrarse en el círculo de hierro de la palabra."¹⁴⁶

Para otros autores que se manifiestan en esta línea intentar definir o teorizar acerca de la poesía resulta igualmente un absurdo. Hay una dificultad evidente en expresar lo esencial poético y más aún en intentar explicarlo debido a la insuficiencia del lenguaje. El poeta y también matemático francés Paul Valéry (1871-1945), a quien nuestro autor ha leído con atención, exponía, por ejemplo, lo siguiente:

No podemos decir casi nada sobre la "Poesía" que no sea directamente inútil para todas las personas en cuya vida íntima esta singular potencia que la hace desear o darse a conocer se pronuncia como una pregunta inexplicable de su ser, o bien como su respuesta más pura.¹⁴⁷

Valéry alude también a la esencialidad y la pureza y se refiere en sus escritos a una poesía absoluta sobre la que dice lo siguiente:

(la poesía) sólo puede proceder por maravillas excepcionales; las obras que compone constituyen enteramente lo que se advierte de más raro e improbable en los tesoros imponderables de una literatura. Pero como el vacío perfecto, y lo mismo que el grado más bajo de la temperatura, que no pueden alcanzarse, que no se dejan aproximar sino al precio de una progresión agotadora de esfuerzos, así la pureza última de nuestro arte exige a los que la conciben tan largas y rudas obligaciones que absorben la alegría natural de ser poeta, para dejar por último únicamente el orgullo de no estar nunca satisfecho.¹⁴⁸

Valéry habla de "aislar definitivamente a la Poesía de cualquier otra esencia distinta de ella"¹⁴⁹ y se preocupa por obtenerla "en estado puro."¹⁵⁰ Para ello, apuesta por un estilo desnudo, que haga honor a aquello que se percibe a través del espíritu con total nitidez.

La concepción poética de Corredor-Matheos se acerca mucho a esta visión, en la que la intuición adquiere un papel determinante. Del propio Valéry el autor dice:

A mí Valéry me parece como mismo le pareció a Eliot cuando visitó varios países europeos: un cerebro superior. Su concepción poética es extraordinaria, habla de poesía como nadie.¹⁵¹

¹⁴⁵ Francisco López Estrada, *Poética para un poeta*, Madrid, Gredos, 1972, p. 41.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 176.

¹⁴⁷ Paul Valéry, *Teoría poética y estética*, Madrid, Visor, 1990, p.28.

¹⁴⁸ *Idem*, p.19.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 35.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 35.

¹⁵¹ Véase Entrevista II, Apéndice, p., 312.

Otro autor con el que coincide Corredor-Matheos es Gérard de Nerval (1808-1855). Se le considera precedente del simbolismo y del surrealismo y, como tal, gusta de envolver de misterio todo cuanto tiene que ver con el acto creativo. En los sonetos reunidos en su obra *Quimeras* (*Quimères*, 1854) "penetra en la intimidad de lo invisible, un más allá de sueños y misterios,"¹⁵² y "nos descubre un universo sagrado, religioso, aunque no cristiano, en unos poemas que parecen oscuros porque su simbolismo no se revela sin clave."¹⁵³ Amigo del ocultismo y de las experiencias espiritistas, se sintió atraído también por lo esotérico a partir, sobre todo, de un viaje que realizó a Oriente (Egipto, Siria, Turquía...) y que dio lugar a las obras en las que se acorta desmesuradamente el sueño y la realidad, lo cual ocurre tanto en su vida como en su obra. Así pues, su poesía proyecta un mundo oculto que el poeta percibe más allá de la realidad: "Un dios oculto habita en cada ser oscuro / y, como un ojo bajo su párpado entreabierto, / palpita en cada piedra un espíritu puro."¹⁵⁴

Por su parte, Stéphane Mallarmé (1842-1898), el gran teórico del movimiento simbolista, alentaba a la búsqueda del sentido misterioso de la existencia y "proponía que el poeta debía «sugerir» en lugar de «nombrar»."¹⁵⁵ La palabra en Mallarmé pretende evocar el complejo e indecible mundo interior del poeta. "Pero no es la palabra con contenido racional de los clásicos, con contenido sentimental de los románticos, ni la palabra como fin en sí misma de los parnasianos: es la palabra en cuanto representa una magia musical, una encantación, un sortilegio que permite recrear un estado del alma."¹⁵⁶ La poesía adquiriría así un carácter trascendental, puesto que se ponía de relieve el sentido profundo de la vida en conexión con el espíritu. Citaremos a continuación otra caracterización hecha por la crítica acerca de su legado:

Y siempre la supremacía del imaginario sobre la realidad, de lo posible sobre lo que fue, de la ausencia sobre la presencia; el mundo de Mallarmé, siempre a punto de bascular en la nada, adquiere así un valor universal del límite, de todas las tensiones que nos hacen vivir, vibrar, y nos confieren toda la precariedad consustancial a la naturaleza humana.¹⁵⁷

Siguiendo con los autores franceses, Corredor-Matheos ha declarado que se ha sentido atraído sobre todo por la obra de Paul Verlaine (1844-1896). La poesía de este autor se desarrolla bajo un dominio extraordinario de la expresión formal. La musicalidad del verso es su rasgo más distinguido, hasta el punto que, "no es la palabra aislada la que pone en movimiento asociaciones de imágenes en la mente del lector, o provoca vagas emociones como la música, sino que las asociaciones de combinaciones especiales de palabras, que contienen inflexiones de sonido, como *il pleure dans mon coeur*, suenan en efecto como música."¹⁵⁸ Sin embargo, no se ha considerado que su poesía nazca de un esfuerzo intelectual y forzado, sino al contrario, surge de una manera impensada e intuitiva y pretende sugerir, por medio de sus resonancias, una emoción que es considerada igualmente inefable: "El poeta busca el tema alado, impalpable, una poesía invisible, si pudiera decirse; quiere expresar lo inefable, oír lo inaudible; busca,

¹⁵² Alain Verjat en *Historia de la Literatura francesa*, (Coord. Javier del Prado), Madrid, Cátedra, 1994, p. 946.

¹⁵³ *Idem*.

¹⁵⁴ Andrés Holguín, *Poesía francesa*, Madrid, Guadarrama, 1954, p. 234.

¹⁵⁵ Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969, p. 106.

¹⁵⁶ Andrés Holguín, *Poesía francesa, cit.*, p. 345.

¹⁵⁷ Alain Verjat en *Historia de la Literatura francesa, cit.*, p. 991.

¹⁵⁸ Anna Balakian, *El movimiento simbolista, cit.*, p. 84.

sobre todo, lo impreciso como traducción de su estado de alma.¹⁵⁹ Se ha relacionado su estética con el impresionismo; la vaguedad de las imágenes y la imprecisión consiguen convertir la palabra en evocación de lo esencial.

Que ton vers soit la bonne aventure
espars au vent crispé du matin
qui va fleurant la menthe et le thym...
Et tout le reste est littérature.

Que tu verso sea la buena ventura
dispersa al viento crispado en la mañana,
que va oliendo a tomillo y a menta...
Y todo el resto es literatura.¹⁶⁰

Precursor y principal modelo de los poetas simbolistas¹⁶¹, Verlaine permanecía atento a esa otra realidad, que es fruto de la experiencia interior, en relación a los matices captados en el exterior.

No obstante, ésta es otra de las consideraciones que Corredor-Matheos desecha. El origen de lo poético no ha de encontrarse tampoco aquí. El autor manchego considera que el nacimiento de la poesía tiene que ver con alcanzar lo que se encuentra más allá de lo que el poeta interioriza, más allá de la emoción propia y de la experiencia, que ha de ser incluso superada: "La poesía no es experiencia sino que el origen de la poesía tiene que ver con las cenizas, el aroma, el armónico rumor que queda cuando la experiencia ha sido olvidada."¹⁶²

En relación a esta reflexión el poeta nombra a un autor fundamental, Rainer María Rilke (1875-1926). Ahora bien, Rilke, buscador incesante del absoluto, persigue la esencia de un mundo intuido desde el interior. En su novela *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* de (1910), apela en un primer momento a la experiencia como necesaria para poder escribir: "los versos no son, como creen algunos, sentimientos (se tienen siempre demasiado pronto), son experiencias"¹⁶³. Sin embargo, para Rilke la experiencia tampoco es suficiente. Este autor considera que después de las experiencias lo que permanece es el recuerdo, más fructífero que la experiencia en sí; y que el recuerdo a su vez ha de dar paso al olvido. Una vez el recuerdo es olvidado, entonces el poeta se encuentra en el estado idóneo para que surja en él la poesía. El olvido es un estado cero, un vaciamiento, una quietud... que puede ser interrumpida, de pronto, por el recuerdo olvidado. Pero tampoco entonces se trataría del recuerdo en sí, pues éste no es reconocido de inmediato; se trata de lo que queda de él, de lo que se intuye como el "armónico rumor"¹⁶⁴ del que habla Corredor-Matheos.

Para escribir un solo verso es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las florecillas al abrirse por la mañana. (...) Es necesario tener recuerdos de muchas noches de amor, en las que ninguna se parece a la otra, de gritos de parturientas, y de leves, blancas, durmientes paridas, que se cierran. Es necesario aún haber estado al lado de los moribundos, haber permanecido sentado junto a los muertos, en la habitación, con la ventana abierta y los ruidos que vienen a golpes. Es necesario saber olvidarlos cuando son muchos, y hay que tener la paciencia de esperar que

¹⁵⁹ Andrés Holguín, *Poesía francesa*, cit., p. 287.

¹⁶⁰ Paul Verlaine, "Arte poética" en *Antaño y hogaño* de 1884, *Antología poética*, Barcelona, Bosch, Casa Editorial (Erasmus, textos bilingües, trad. Teodoro Sáez Herмосilla), 1984, p. 275.

¹⁶¹ Véase Anna Balakian, *El movimiento simbolista*, cit., pp. 91-92.

¹⁶² Jaime Pont y José M. Sala Valldaura, "José Corredor-Matheos: de la poesía y sus realidades" en *Campo de Agramante. Revista de Literatura*, cit., pp. 65-66.

¹⁶³ Rainer María Rilke, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (trad. Francisco Ayala), Madrid, Alianza, 1997, p. 20.

¹⁶⁴ Jaime Pont y José M. Sala Valldaura, "José Corredor-Matheos: de la poesía y sus realidades" cit., pp. 65-66.

vuelvan. Pues, los recuerdos mismos, no son aún esto. Hasta que no se convierten en nosotros, sangre, mirada, gesto, cuando ya no tienen nombre y no se les distingue de nosotros mismos, hasta entonces no puede suceder que en una hora muy rara, del centro de ellos se eleve la primera palabra de un verso.¹⁶⁵

Corredor-Matheos, no obstante, torna la mirada hacia el exterior. Pretende alcanzar un contacto directo y objetivo con cuanto le rodea. Y sin embargo, se acerca al mundo inspirado por un entendimiento espiritual. Las influencias más acusantes son sin duda las que le llegan desde el extremo-oriente, a través de las poesías clásicas de China y Japón principalmente. Estas literaturas son portadoras de los pensamientos taoísta, confucianista y zen. Para los que siguen estas filosofías, el arte, en todas sus manifestaciones, es considerado siempre como reflejo de sus preceptos. En la obra de Corredor-Matheos vamos a encontrar, sobre todo, reminiscencias del Budismo zen.

En sus obras consideradas orientalistas, esto es, desde *Carta a Li-Po* (1975) en adelante, las referencias metapoéticas son constantes. Por supuesto, no pretende con ellas definir o explicar lo que es la poesía. En el primer poema de *Carta a Li-Po* lo que encontramos son propuestas; el autor sólo indica el modo de proceder en el acto creativo:

Escribir un poema
que nada signifique.
Salir a la terraza,
respirar en la noche,
no esperar que alguien vuelva,
no desear ya nada.
Abrir sólo las manos,
y que de entre los dedos
alcen el vuelo, mudas,
asombradas palabras.¹⁶⁶

Para Corredor-Matheos el elemento poético parece estar desligado de un yo lírico que lo exteriorice. El poema del que se habla ha de surgir, pero esa aparición no está del todo en manos del autor. Adelantaremos algunos postulados zen para entender mejor esta concepción. El pensamiento zen supone la existencia de una realidad exterior que está al margen de las interpretaciones personales que cada individuo hace de ella. La autenticidad o esencialidad de las cosas que nos rodean no es alcanzable, por lo tanto, a través del entendimiento racional o la conceptualización de cuanto nos rodea. La reflexión no es considerada como válida para entender el mundo. Al contrario, se apuesta por un contacto intuitivo con él, a través de una percepción directa y espontánea, que prescindan del control operativo de la razón. El objetivo del arte oriental está en conseguir este contacto puro con la verdadera realidad. Se pretende reflejar el momento de captación inmediata del artista, en el que quedan al descubierto los objetos o elementos de la naturaleza. Para alcanzar este tipo de percepción, es necesaria una especie de aclimatación del espíritu. A través de la meditación, el poeta o artista debe desprenderse, vaciarse de todo aquello que, subjetivamente, arrastra en su interior: sus deseos, sus temores, sus preocupaciones, etc. Sólo así podrá acceder a un estado de iluminación que pondrá frente a frente espíritu y objeto.

Corredor-Matheos entiende que lo puramente poético debe aparecer en sus versos sin contaminación alguna del yo lírico. Hemos de presenciar no al individuo

¹⁶⁵ Rainer Maria Rilke, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, cit., pp. 20-21.

¹⁶⁶ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, Barcelona, Barral (Ocnos), 1975, p. 11.

frente al mundo, sino al mundo en sí mismo. Por este motivo, la eliminación del yo se convierte en uno de los principales objetivos de su poesía. En palabras del propio autor, el artista que está "solo ante el papel o el lienzo en blanco... se disuelve, y la obra no es que sea creada por él, sino que es como si se creara sola, experiencia que habrá tenido todo creador. Que la obra se haga sola significa que surge de niveles profundos- de la parte sumergida del iceberg-, a los que no tiene acceso el consciente y que no pueden ser racionalizados."¹⁶⁷

La visión de lo esencial poético como emergente de la realidad exterior y, en consecuencia, la no consideración del individuo creador es el reflejo del fervoroso respeto que el artista oriental siente por la naturaleza. De hecho, lo que persigue en el acto creativo es aprehenderla y conectar con el orden cósmico que la regula y da movimiento; todo ello, con el fin de reconocerse también a sí mismo como una parte integrante de ese Todo que la conforma.

En *Los hijos del limo*, Octavio Paz explica la concepción artística de extremo-oriente por medio de un ejemplo, tal vez un tanto extremista, pero esclarecedor del tema que nos ocupa. El autor mexicano dice lo siguiente:

En China y en Japón muchos artistas, al descubrir en una piedra anónima una cierta irradiación estética la recogían y la firmaban con su nombre. Ese gesto era más que un descubrimiento, un reconocimiento. Una ceremonia que celebraba a la naturaleza como una potencia creadora: la naturaleza crea y el artista reconoce.¹⁶⁸

Particularmente el pueblo japonés ha desarrollado una forma poética en la que plasmar sus experiencias de realidad. La que más íntimamente participa del Zen es el haiku. Se trata de un brevísimo poema que refleja mediante imágenes las intuiciones que traen consigo las cosas tal como son, es decir, centradas en su máxima esencialidad. El especialista en haikus Kenneth Yasuda explica muy bien tal peculiaridad:

Cuando contemplamos una puesta de sol o una flor hermosa, por ejemplo, nos sentimos tan arrebatados que, simplemente, nos quedamos quietos. Podríamos llamar al estado mental que se crea en ese momento "ah-idad", porque la persona sólo puede respirar hondo y proferir una exclamación de gozo: "¡Ah!". El objeto contemplado la ocupa por completo: sólo es consciente de la forma, los colores, las sombras...No caben ahora juicios ni reflexiones; ni siquiera hay sitio para los sentimientos. Reproducir ese momento es el objetivo del haiku, y a eso se aplica la disciplina de su forma.¹⁶⁹

El poeta, olvidado de sí mismo, se centra en la expresión de la vida de las cosas. El momento de la percepción es considerado como un estado transitorio de iluminación. El contenido filosófico-religioso hace que el haiku sea un poema tremendamente espiritual y profundo. Precisamente su estimación está condicionada por la buena elección que se haga de la imagen y el reflejo espiritual que ésta contenga.

La obra de Corredor-Matheos persigue este estado de comunión con la verdadera realidad. Pero ya nos detendremos más adelante en el estudio del haiku en atención naturalmente a los escritos por el propio autor. Lo interesante ahora aquí es dejar

¹⁶⁷ Véase José Corredor Matheos, "Creación y creatividad en el arte", Revista *Nexos*, 25, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, diciembre 2000, p. 79.

¹⁶⁸ Octavio Paz, "El ocaso de la vanguardia" en *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987, pp. 222-223.

¹⁶⁹ Yoel Hoffmann, *Poemas japoneses a la muerte*, Barcelona, DVD poesía, 2002, p. 26.

constancia de que para nuestro poeta, como bien apunta José María Balcells, "el poema no se hace, sino que nace de la realidad."¹⁷⁰

Saliendo del marco extremo-oriental y en relación al modo de transmitir el contacto con lo externo, un autor como Pere Gimferrer ha señalado la similitud entre Corredor-Matheos y el poeta norteamericano Wallace Stevens (1879-1955)¹⁷¹. Entre ambos existe un mismo empeño por reducir el poema hasta su esencialidad última.

Wallace Stevens se caracteriza por su constante preocupación por las relaciones entre la mente y el mundo. Su poesía parece contener la intersección entre todo aquello que observaba en sus frecuentes paseos y su propia imaginación. Sin embargo, estas observaciones pretenden traslucir sólo la captación en sí misma, sin ningún trasfondo oculto o distinto. El título de uno de sus poemas explicita significativamente su punto de mira: "No las ideas acerca de la Cosa sino la Cosa misma."¹⁷² A este respecto, Corredor-Matheos habla de su concepción poética y dice: "Así es como entiendo la afirmación de Wallace Stevens según la cual la poesía es el tema del poema, porque él se refiere a un poema muy esencial del que se ha desprendido todo lo demás."¹⁷³

Contemporáneos de Stevens son otros dos norteamericanos, Ezra Pound (1885-1972) y William Carlos Williams (1883-1963), quienes aplican a su escritura ciertas perspectivas que buscan también la realidad desnuda como esencia del poema.

En el caso de Ezra Pound, hemos de apuntar que fue el iniciador de la Escuela imaginista, esto es, un movimiento que surgió en Londres, se extendió a Estados Unidos y se desarrolló paralelamente en ambos sitios. La preocupación de este grupo era principalmente estética. Sus puntos más importantes se recogen en un manifiesto de 1915 en el que se propone:

1. Tratamiento directo del objeto, sea objetivo o subjetivo.
2. No usar absolutamente ninguna palabra que no contribuya a la presentación del objeto.
3. Respecto al ritmo, componer dentro de la secuencia de la frase musical.¹⁷⁴

El resultado es una poesía caracterizada por la claridad, la precisión y la dicción conversacional directa. El artista se centra en conseguir una imagen lo más certera posible del referente, tal y como es percibido, en un instante de tiempo real.

Ezra Pound aspiraba a conseguir un modelo de concentración máxima en el que apareciese toda la intensidad con que el autor habría de sentir una experiencia concreta. Enemigo de la descripción, quita también "las capas a la cebolla"¹⁷⁵, con la creencia de que el lenguaje poético, en su forma breve, ha de contener el mayor significado posible. Esta idea casaba muy bien con la poesía oriental, por la que sintió un gran interés en cuanto descubrió los manuscritos de Ernest Fenollosa, estudioso orientalista americano. La viuda de éste decidió llevarle sus estudios sobre los caracteres de la escritura china y

¹⁷⁰ Véase José María Balcells, "Las sendas japonesas de Corredor-Matheos" en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de Corredor-Matheos*, cit., p. 300.

¹⁷¹ Véase Pere Gimferrer, "Carta a Li-Po, de José Corredor-Matheos, en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de Corredor-Matheos*, cit., p. 266.

¹⁷² Véase Heinrich Straumann, *La Literatura norteamericana en el siglo XX*, México, Fondo de cultura económica, 1953, p. 236.

¹⁷³ José Corredor-Matheos, "Sobre lo que no es poesía", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, op., cit., p. 29.

¹⁷⁴ Ver Kevin Power, *Una poética activa (La poesía norteamericana 1910-1970)*, Madrid, Alfar, 1978, p. 21.

¹⁷⁵ José Corredor-Matheos, "Sobre lo que no es poesía", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 31.

sobre la dramaturgia japonesa, precisamente porque encontró similitud entre la concepción artística oriental y la de Pound.

El imaginismo debió mucho a los escritos de Fenollosa, sin embargo, no se quedó con el contenido filosófico-religioso del Zen, sino con una especie de versión paralela del mundo occidental, que también buscaba el acercamiento a la realidad cotidiana. En ella se encontraba la verdad, y el acceso a ésta sólo era posible a través de la intuición.

Influenciado por el imaginismo, William Carlos Williams fue uno de los que llevó a cabo dicho método y cuyos resultados le han conferido un importante reconocimiento. La poesía de este autor tiene como objetivo hacer que el mundo externo hable por sí mismo. El material del que se vale para su creación se encuentra en el mundo cotidiano; el mundo que le rodea cada día. A través de los sentidos, en constante atención a lo particular, consigue captar y retener el objeto central de la percepción, que luego intentará reconstruir lo más fielmente posible. La palabra lo muestra dentro de un marco temporal concreto: el instante. De esta manera, aparece como existiendo, inserto en su propia esencialidad. El uso que se le da al lenguaje es crucial. Se trata de transcribir verbalmente y en orden de aparición las imágenes, sonidos y sensaciones que se suceden en la percepción. Las palabras han de tomarse del habla común. Así, el poema adquiere mayor fuerza referencial y la experiencia se expresa casi literalmente. El propio Williams lo expresa del siguiente modo:

Cuando alguien hace un poema, lo hace de verdad; toma las palabras tal y como las encuentra a su alrededor, interrelacionadas, y las compone para –sin distorsiones que pudieran desfigurar su significado exacto– lograr una expresión intensa de sus percepciones y pasiones, de modo que puedan constituir una revelación en el lenguaje que usa. No es lo que dice lo que cuenta como obra de arte, sino lo realizado con tal intensidad de percepción que vive en un momento intrínseco propio en el que puede verificarse su autenticidad.¹⁷⁶

La atención a lo externo en sí y el empeño por percibirlo de una forma directa y pura es, sin duda, la base del proceso creador de Corredor-Matheos. En este sentido coincide con los norteamericanos. Sin embargo, insistimos en que su poesía está motivada por unos contenidos más afines al mundo oriental y su espiritualidad. La captación de lo esencial tiene que ver con la aprehensión espiritual de la realidad. El poeta contempla en espera de que "el poema surja de pronto."¹⁷⁷

Cuando escribes estás
tan sólo atento
a la abierta ventana
y aguardas la sorpresa
de un solo gorrión,
para decir:
no soy yo quien escribe.¹⁷⁸

La poesía, al igual que el arte, no tiene una finalidad aparente al menos en el momento de crear; surge y se revela cuando el poeta o el artista se encuentran en

¹⁷⁶ Kevin Power, *Una poética activa (La poesía norteamericana 1910-1970)*, cit., p. 21.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 32.

¹⁷⁸ Véase *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 210.

comuni3n con la hondura de cuanto les rodea. Es lo que Val3ry llama "sensaci3n de universo"¹⁷⁹:

He dicho: sensaci3n de universo. He querido decir que el estado o emoci3n po3tica me parece que consiste en una percepci3n naciente, en una tendencia a percibir un mundo, o sistema completo de relaciones, en el cual los seres, las cosas, los acontecimientos y los actos, si bien se parecen, *todos a todos*, a aquellos que pueblan y componen el mundo sensible, el mundo inmediato del que son tomados, est3n, por otra parte, en una relaci3n indefinible, pero maravillosamente justa, con los modos y las leyes de nuestra sensibilidad general. Entonces esos objetos y esos seres conocidos cambian en alguna medida de valor. Se llaman unos a otros, se asocian de muy distinta manera que en las condiciones ordinarias¹⁸⁰.

En sus 3ltimos libros, *El don de la ignorancia*, *Un pez que va por el jard3n* y *Sin ruido*, Corredor-Matheos insiste en la necesidad del poeta de alcanzar un estado de vaciamiento interior; un estado en el que el despojamiento de todo lo aprendido en la vida consciente le devuelva la ingenuidad de quien mira por primera vez. "Quitar las capas a la cebolla" no incumbe solamente al texto escrito sino tambi3n al propio autor. S3lo as3 podr3 ser percibido el mundo aut3ntico en su totalidad, y s3lo as3 podr3 el poeta ser sorprendido mientras lo contempla, sinti3ndose parte de 3l como uno m3s.

Solo, el verso se escribe.
Le3do o escuchado,
este poema
¿cobra el mismo sentido
que el volar de una hoja
o el pasar de una nube?
Feliz este momento
en que las cosas
despiertan algo en m3
que no soy yo.¹⁸¹

¹⁷⁹ Paul Val3ry, *Teor3a po3tica y est3tica*, cit., p. 137.

¹⁸⁰ *Idem*.

¹⁸¹ Jos3 Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 121.

2. LA OBRA DE JOSÉ CORREDOR-MATHEOS.

TRAYECTORIA POÉTICA.

La obra de José Corredor-Matheos ha sido clasificada y revisada en varias ocasiones por diferentes críticos que coinciden en apuntar la existencia de ciertas confluencias, sobre todo, temáticas y que dan lugar a su división en tres etapas. El primero en delimitarlas fue su amigo y también poeta Ángel Crespo, quien en el prólogo titulado "La poesía de José Corredor-Matheos" de *Poesía (1951-1975)*, en 1981, daba cuenta de su andadura hasta el momento. Ángel Crespo incluyó en la primera etapa las obras *Ocasión donde amarte* (1953) y *Ahora mismo* (1960); en la segunda etapa, *Poema para un nuevo libro* (1962), *Libro provisional* (1967), *Pequeña Anábasis* (escrita entre 1962 y 1964) y *La patria que buscábamos* (escrita entre 1965 y 1971). Éstas dos últimas aparecen por primera vez en la obra reunida de 1981. La tercera etapa comienza con la obra *Carta a Li-Po* (1975), que cierra esta clasificación. El crítico José María Balcells añade las obras que siguen a *Carta a Li-Po* a su tercera etapa, esto es, *Y tu poema empieza* (1987), *Jardín de arena* (1994) y *El don de la ignorancia* (2004), pero además le concede a cada etapa una denominación que las engloba dentro de su temática principal: "Poesía de la vida cotidiana" (primera etapa), "Poesía de la existencia" (segunda etapa) y "Poesía del despojamiento" (tercera etapa)¹. A esta última habría que añadir sus dos siguientes títulos: *Un pez que va por el jardín* (2007) y *Sin ruido* (2013).

La "poesía de la vida cotidiana" surge a lo largo de los años que van desde 1951 hasta 1960 y se caracteriza por expresar emociones surgidas de las vivencias cotidianas del poeta. Balcells apunta las "ausencias, soledades, desengaños, tristezas, y un dolorido transcurso del tiempo."² Tales vivencias aparecen enmarcadas dentro de su realidad más inmediata: su hábitat (la casa, la ventana, la puerta, el pasillo, el cuarto...) y el paisaje natural. En relación con estos espacios, Ángel Crespo apunta que, en ambos casos, se trata de una prolongación del poeta mismo: "el aire que entra en las habitaciones, la claridad que atraviesa las ventanas, los cantos de los pájaros, parecen proceder de un mundo mágico y sorprendente y, por lo tanto, se muestran en esta poesía como los vehículos de un posible consuelo o de un ya esperado dolor."³ Como veremos, los dos ambientes estarán presentes en toda la obra de Corredor-Matheos, aunque la relación del poeta con el espacio natural es y será más acuciante y decisiva en su evolución.

Se ha quedado solo el campo,
con una herida en su entraña.
Ancho y triste bajo el cielo,

¹ Véase José María Balcells, "Corredor-Matheos y la poética del despojamiento", prólogo a José Corredor-Matheos, *Ejercicios de olvido y memoria. Antología poética*, Ciudad Real, Diputación Provincial, 1992; y "Corredor-Matheos y su lírica esencial", introducción a José Corredor-Matheos, *Metapoemas*, Segovia, Pavesas. Hojas de Poesía, 2007.

² José María Balcells, "Corredor-Matheos y la poética del despojamiento", prólogo a José Corredor-Matheos, *Ejercicios de olvido y memoria. Antología poética, cit.*, p.15.

³ Ángel Crespo, "La poesía de José Corredor-Matheos", prólogo a José Corredor-Matheos, *Poesía 1951-1975*, Barcelona, Plaza & Janés, 1981, pp. 23-24.

lentamente se desangra
en una hemorragia limpia,
transparente y pura, de agua.
Su amor es la soledad,
y su esperanza, la rama.
Ahora voy al campo abierto
a aguardar con él el alba:
su tristeza me consuela,
su soledad me acompaña.⁴

En *Ocasión donde amarte* la crítica percibe la presencia del tema amoroso, concretamente el de una ruptura sentimental⁵. Sin embargo, como se ha apuntado, el carácter erótico es escaso, "solo algunas composiciones poseen tal contenido, y aun sin énfasis alguno en el mismo."⁶ El tono general es nostálgico e incluso triste; puede percibirse, sobre todo, el dolor intimista de la existencia y su devenir. Con todo, predomina la serenidad en sus versos tal vez porque los aspectos dolorosos, los relacionados con el ser humano ("...después de cada / muerte del corazón, después de cada vez que nos abandona la alegría, / después que el corazón se nos enfría/ y se nos cae sin ruido en la calzada."⁷) son compensados con otros más positivos que tienen que ver con la presencia de la naturaleza ("Buscaremos la sombra / de algún eterno árbol / y dormiremos sólo, / soñando que tenemos / un corazón nuevo / y una esperanza nueva, / como tienen los pájaros."⁸).

Esta primera obra, editada en Barcelona, en 1953, por la editorial Atzavara, cuenta con once poemas, de los cuales siete son sonetos y cuatro, composiciones más breves con una versificación de entre siete y once sílabas. Su composición va desde 1951 hasta 1953. El libro se abre con unos versos de José Hierro, ("Es esta noche, entre las sombras, / cuando mejor podemos verte..."⁹), que presentan una relación directa con las numerosas referencias nocturnas incluidas en los poemas. Asimismo, la sugestiva imagen de las sombras se sucede incluso con mayor frecuencia y recrea el estado de introspección en que se encuentra el yo poético:

Es de noche. Lo sabes.
Y fuera, por el aire,
es más de noche aún.
Tu sombra es prieta y dura como un árbol.
Suenan tiempos, campanas.
Mi amor, como las sombras,
va buscando el origen de tus ramas.¹⁰

José Hierro (1922-2002), denominado por la crítica "poeta-puente" entre "la primera promoción de posguerra y la que sigue,"¹¹ se caracteriza, en sus poemas, por

⁴ José Corredor-Matheos, *Ahora mismo en Poesía 1951-1975, cit.*, p. 66.

⁵ Véase Pilar Gómez Bedate, "José Corredor-Matheos: el camino hacia la plenitud de su vacío," en Jesús Barrajón y María Rubio, ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, Madrid, Calambur, 2009, p. 125.

⁶ José María Balcells, "Corredor-Matheos y la poética del despojamiento", prólogo a José Corredor-Matheos, *Ejercicios de olvido y memoria. Antología poética, cit.*, p. 15.

⁷ José Corredor-Matheos, *Ocasión donde amarte en Poesía 1951-1975, cit.*, p. 37.

⁸ *Idem*, p. 46.

⁹ *Idem*, p. 35.

¹⁰ *Idem*, p. 44.

¹¹ Véase prólogo de Aurora Albornoz en *José Hierro. Antología*, Madrid, Visor, p. 1999, p. 7.

partir de sus vivencias personales, con el fin de convertirlas en experiencias colectivas. En este sentido, podemos afirmar que existen similitudes entre ambos autores. Además, entre los temas más frecuentes de Hierro se encuentra la conciencia del tiempo, aunque desde una óptica normalmente vitalista. No hay un tono vitalista en *Ocasión donde amarte* si bien una visión serena frente a sus inquietudes ("Sobre las olas vuela / este mismo reloj. / Siempre. Siempre volando."¹²) El libro de Hierro en el que se insertan los versos citados por Corredor-Matheos es *Alegría*, de 1947. Se trata de su segunda obra, que fue galardonada con el Premio Adonais, en la que se expresa la afirmación alegre de la vida en contraposición con el dolor que conlleva ser consciente de ella, sobre todo a través de la muerte.

NOCHE EN EL PUERTO

Es esta noche, entre las sombras,
mientras la luna se te enciende,
es esta noche que comienza
cuando mejor podemos verte.
Apenas hieren nuestros ojos
luces extrañamente verdes,
luces extrañamente rojas
que nos miran siniestramente.
Sube el silencio y nos ahoga,
nos acomete.

Es esta noche, entre las sombras,
cuando mejor podemos verte.
Es esta noche, cuando todos
participamos de tu muerte;
cuando se funde tu apariencia,
tu mar, tus luces, tus relieves;
cuando eres sólo un gran silencio
que en las entrañas se nos muere.

¡Qué clara, así, te adivinamos!
Ciegos, ¡qué nuestra nos pareces!
Vamos palpando con el alma;
te sentimos sin comprenderte,
te llevamos en nuestro canto
sin comprenderte;
con tu grave peso de siglos
sin comprenderte.

Es esta noche, entre las sombras,
cuando mejor podemos verte,
aunque no podamos llamarte
ni sepamos decir cómo eres.
Es esta noche entre las sombras,
cuando en el alma te nos mueres.
Cuando en la hora negra y densa,
se apaga lo que tú no eres.¹³

¹² José Corredor-Matheos, *Ocasión donde amarte*, en *Poesía 1951-1975, cit.*, p. 45.

¹³ José Hierro, *José Hierro. Antología, cit.*, pp. 101-102.

El tema del poema está en la línea de *Ocasión donde amarte*, no obstante, como ya hemos indicado, estamos ante perspectivas distintas. El lazo común entre los dos escritores viene dado por el sentir de una realidad que parece encerrar ciertas claves que van más allá de la comprensión racional. En su afán por descifrarlas, sus poéticas se decantarán, desde sus inicios, por la búsqueda a través de la intuición. A su vez, comparten el gusto por la palabra cotidiana y el decir desnudo, herederos como son también de Juan Ramón Jiménez.

El siguiente libro de Corredor-Matheos es *Ahora mismo*, editado en Madrid, en 1960, por la colección Adonais, Rialp. El periodo de composición es de siete años, desde 1953 hasta el año de su publicación. La aparición de esta obra fue referida en algunos periódicos y revistas de la época. A continuación citaremos la reseña realizada por Enrique Sordo en la revista *Gran Vía* de Madrid en 1961, en la que aparece expresado su sentido general:

Podría decirse que es ésta una poesía de cuarto íntimo, entreabierto hacia el mundo ajeno, y al que llegan los rumores de la realidad apagados por la melancólica calma del interior. Todo está vivo desde el reposo de la casa; allí en su tibia soledad, escucha bullir la vida de los otros, o nos hace pensar en el pan y el vino cotidianos y personales, o nos comunica cómo siente el tráfigo callejero y la promesa de los parques, o nos dice sus sueños de amor tiernamente desencantado que aspira, sin demasiada angustia, a exteriores abiertos y verdes.¹⁴

Ahora mismo está compuesto por un número mayor de poemas: veintiséis, de los cuales quince presentan una métrica variada, con una clara simpatía por el heptasílabo, y los once restantes son, de nuevo, sonetos. De entre los sonetos destacamos los cuatro ya nombrados en apartados anteriores, "Sonetos espirituales"¹⁵, en homenaje a Juan Ramón Jiménez. La palabra pura o desnuda como vía de lo esencial poético aparece ya desde esta su segunda obra como preocupación estética. Elena Vega-Sampayo señala tal correspondencia y destaca que "la palabra poética señalada en el último de los cuatro poemas es «palabra sola, tan desnuda», palabra que es silencio, palabra de «boca muda»."¹⁶

La obra comienza con dos poemas que remarcan el sentimiento de tristeza latente en su primer libro: "Soy el mismo de ayer / pero más triste."¹⁷ Puede percibirse un estado melancólico en casi todas las escenas cotidianas vividas por el poeta. De hecho, es en *Ahora mismo* donde más claramente se nos muestra su mundo cotidiano, su día a día, y éste es reproducido, dentro o fuera de la casa, con una gran carga emocional.

Olvidaba deciros que en mi casa
hay una puerta abierta, por si alguno
quiere venir un día. Que con uno
de los ojos sonrío, y que me pasa,

con frecuencia también, que se me arrasa
de incontenibles lágrimas- ninguno
lo sospecha-. Que tomo el desayuno.

¹⁴ Enrique Sordo, "La poesía de José Corredor-Matheos," Madrid, Revista *Gran Vía*, N. 27, 10 de sep. de 1961, p. 27.

¹⁵ José Corredor-Matheos, *Ahora mismo*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 75.

¹⁶ Elena Vega-Sampayo, *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, Serie Tesis Doctorales 2007, León, Universidad de León ed., 2008, p. 128.

¹⁷ José Corredor-Matheos, *Ahora mismo*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p.54.

Que si me acuerdo, rezo. Y, a la escasa

primera luz de la mañana, dejo
mi corazón temblando en el bolsillo
del primero que pasa. Que me quejo.

Que sueño. Y que, inclinando la cabeza,
contemplo la ciudad, tras el visillo
que pone en la ventana mi tristeza.¹⁸

Sin embargo, a pesar de lo expresado en el último verso del poema anterior, en ocasiones advertimos otra actitud. En otros poemas del mismo libro su visión se torna positiva ("Qué plenitud ahora..."¹⁹), sobre todo, en momentos en los que el poeta parece estar conectado con su presente más inmediato, con el ahora, que lo saca del aletargamiento reflexivo de sus poemas anteriores. La oscuridad y el mundo de sombras presentes en *Ocasión donde amarte* se convierten en "mil rayos de sol"²⁰ que "dejan el corazón al descubierto"²¹ y le hacen sentir "entre las cosas como un santo: / vestido de esta luz. Y tan desnudo."²²

Qué plenitud ahora. La comida,
puesta sobre la mesa: el pan y el vino.
¡Con qué gozo descansa sobre el lino
la mirada sedienta de la vida!²³

En relación a los espacios que apuntaba Ángel Crespo, se da en este libro un cruce de ambos y se entremezclan los elementos urbanos con los naturales: "los automóviles pastan por las aceras, los autobuses irían de buena gana a tumbarse en la plaza como elefantes fatigados, el aire se puebla de banderas que aún no han sido izadas..."²⁴ La irrupción de la naturaleza en la preponderancia de la ciudad manifiesta un acuciante deseo del poeta de acercarse a sus elementos para ser lo que ellos son ("Quisiera ser un río"²⁵). No en vano, advierte Ángel Crespo que "es en este libro donde se inicia el proceso de identificación con la naturaleza"²⁶, lo que nos lleva a comprobar, en relación a su evolución poética, que *Carta a Li-Po* y sus obras posteriores constituyen una progresión en ascenso iniciada ya desde sus inicios. El mismo crítico, que evidencia estas similitudes, afirma que "se da en *Ahora mismo* el molde formal en que aquél (*Carta a Li-Po*) ha de ser vertido."²⁷ Observemos a continuación dos fragmentos de poemas extraídos de estos dos libros, entre los que distan quince años:

¹⁸ *Idem*, p. 53.

¹⁹ *Idem*, p. 55.

²⁰ *Idem*, p. 56.

²¹ *Idem*.

²² *Idem*.

²³ *Idem*.

²⁴ Ángel Crespo, "La poesía de José Corredor-Matheos," prólogo a José Corredor-Matheos, *Poesía 1951-1975*, cit., p. 24.

²⁵ José Corredor-Matheos, *Ahora mismo*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p.70.

²⁶ Ángel Crespo, "La poesía de José Corredor-Matheos," prólogo a José Corredor-Matheos, *Poesía 1951-1975*, cit., p. 24.

²⁷ *Idem*.

Como un árbol tengo vueltos
los ojos hacia mi entraña.
¿Es el rumor de la savia
o el silencio quien me habla?²⁸

Absorto ante las aguas
olvido mis preguntas.
Yo soy árbol, montaña.
Yo soy río, y olvido.²⁹

Ha habido un cambio de perspectiva muy importante. El poeta que comienza mirando desde y hacia su interior no encuentra en sí mismo las respuestas, sin embargo, según avanza su trayectoria poética, y sobre todo a partir de esta obra tan significativa (*Carta a Li-Po*), centrará su atención en el exterior. Se asomará primero a contemplarlo y llegará a salir después, completamente, para pasar a formar parte de él.

Otra constante en la poesía de Corredor-Matheos son los temas de la vida y la muerte, intuitivos ambos conceptos como complementarios e inseparables, pero aún no comprendidos y aceptados; la reflexión en torno a éstos llega en medio de un momento cualquiera del día; por ejemplo, ante alguna acción familiar habitual. En el siguiente fragmento la madre y la hermana del poeta lo animan a levantarse de la cama para comenzar la jornada. El contacto con el exterior se mantiene desde el interior; un interior que permanece alerta, en busca de respuestas al sentido vital:

Pronto vendrán; ya llegan
para decirme: «Arriba,
que acaba de llamarte
un amigo al teléfono
y ha llegado una carta.
Que la vida y la muerte
te esperan, confundidas,
más allá de tu cuarto.»³⁰

La "poesía de la existencia" abarca los poemas escritos desde 1960 hasta principios de los años 70. Se trata de una etapa de introspección íntima y sentida de manera aguda en torno a una búsqueda fundamental para el poeta: la comprensión de la vida y de la muerte, la cual ya aparecía como afligida inquietud al final de su etapa anterior. Las conclusiones a las que llega a través de sus cavilaciones de corte existencialista no llegarán a consolarle y aunque en ocasiones parezca que impera el sosiego, algunos versos como éstos traslucen la amargura:

Todo está bien ahora.
Supongo que estoy vivo,
bien despierto, que pienso,
que este grito es mi grito.

Hoy he aprendido algo
revelador y triste.
No os lo diré: a vosotros
lo que yo sé no os sirve.

Con mi pluma debajo
del corazón os digo
que todo está muy bien.
(Ya no sonrío.)

²⁸ José Corredor-Matheos, *Ahora mismo*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p.67.

²⁹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, Barcelona, Pamiela, 2000, p. 53.

³⁰ José Corredor-Matheos, *Ahora mismo*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p.61.

Hacedme sitio.
No voy a hacer preguntas.
Busco lo que he encontrado:
esta verdad oscura.³¹

Como se ha indicado, su obra *Poema para un nuevo libro*, editada en Barcelona en 1962, por el Instituto de Estudios Hispánicos, fue galardonada un año antes con el Premio Boscán. Esos poemas fueron escritos aproximadamente en un año, entre 1961 y 1962. Contaba con veintiocho composiciones distribuidas en tres secciones, pero apareció ampliada con cuatro más, en *Poesía 1951-1975*, de 1981. Los poemas nuevos se corresponden con la temática del libro en sí, fundamentalmente con las antítesis de la vida y la muerte, del amor y la soledad. Como apunta Angelina Gatell en su estudio "Sobre *Poema para un nuevo libro*", se trata de un libro "agrio y duro en el que su autor vuelca toda la impotencia de su voz que quisiera levantarse y se derrumba como algo inservible y sin redención."³² Desde el primer poema, citado anteriormente, el autor se siente conocedor del verdadero sentido de la existencia y ante tal evidencia ironiza amargamente ("Todo está bien ahora"³³), porque aquello que ha sido comprendido no resulta nada alentador y no parece haber otra salida que la resignación. La vida transcurre con dolor porque su razón de ser es insuficiente, las expectativas del hombre terminan siempre por truncarse y la finitud de todo cuanto acontece produce angustia y desasosiego ("Todo se habrá perdido. / Todo está por perder."³⁴). En ocasiones, incluso la esperanza deja de acudir en auxilio de quien, sinceramente, se ha propuesto dar con la verdad.

Canto el difícil trance,
esto que no es victoria:
la vida, y no mi sueño.

Hombre y amigo:
la esperanza es mucha.
La esperanza nos ciega.³⁵

En algunos poemas se desarrolla el tema del amor. Se trata del amor vivido intensamente un tiempo atrás pero ahora, perdido, y en consecuencia, añorado ("Sueña que este vacío / que llena nuestros pechos / es hondo amor: el mismo / que algún día fue cierto."³⁶). El propio autor, en "A modo de prólogo" de su antología *Deja volar la pluma en el paisaje* de 2005, manifiesta lo siguiente: "*Poema para un nuevo libro* [...] fue el resultado de un problema amoroso, que produjo en mí un positivo, aunque doloroso, despertar."³⁷

De todos conocido
es nuestro amor.

³¹ José Corredor-Matheos, *Poema para un nuevo libro*, en *Poesía (1951-1975)*, cit., p. 83.

³² Angelina Gatell, "Sobre *Poema para un nuevo libro*", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan, 1996, p. 259.

³³ José Corredor-Matheos, *Poema para un nuevo libro*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 83.

³⁴ *Idem*, p. 89.

³⁵ *Idem*, p. 103.

³⁶ *Idem*, p. 84.

³⁷ Véase José Corredor-Matheos, "A modo de prólogo", *Deja volar la pluma en el paisaje*, Cuenca, El Toro de barro, 2005, p. 7.

Confiaba en que un día
lográsemos en vida
lo que era puro sueño.
«Vendré a verte después.
No temas. Yo te quiero.»
La espera es angustiada.
Vuelvo a soñar. No sabes
cuánto dolor, por ti,
me ha visitado.³⁸

Sin embargo, como apunta Asunción Castro Díez en su estudio "Anotaciones a *Poema para un nuevo libro*", no es éste "un poemario que podamos calificar de amoroso. El amor, o mejor dicho, su pérdida, le revela al poeta la conciencia de todo, y el poemario avanza en la exploración del sentido de la vida y en la necesaria aceptación de sus contradicciones."³⁹

Con todo, la crítica apunta momentos positivos cuando el yo poético torna su mirada interior en exterior "hacia fuera; hacia las cosas, hacia la naturaleza, hacia la vida. Y allí atisba la sencillez de las cosas como son, sin exigencias inútiles."⁴⁰ Hay en el poeta una tendencia intuitiva a encontrar una serena visión de la realidad cuando observa la naturaleza ("Crecen las hojas. / La mañana se aclara. / Lo que estaba perdido / nunca estuvo perdido."⁴¹). Se convierte pues este hecho en una constante detectada ya desde su primera obra. Los elementos naturales disipan las sombras del mundo interior e irrumpen en forma de canto a la vida. Ahora bien, en *Poema para un nuevo libro*, por su carácter existencial, envuelto el poeta, no ya en la tristeza melancólica de antaño, sino en un dolor de mayor envergadura, el efecto de la naturaleza resulta más significativo y, sobre todo, revelador.

Escuchemos:
los pájaros.
Cantan
lo que está vivo.
Cantan la fe;
no la esperanza.
Viven a plena vida.
Vuelan envueltos
en su canto.
Aman
anchos espacios.⁴²

La métrica utilizada por el autor en este libro se corresponde con el verso corto, mayoritariamente heptasílabos, y en muchos casos también con poemas breves, que parecen nacer de la necesaria espontaneidad que conlleva el dolor existencial, ajeno a exigencias retóricas y centrado más en la hondura de las emociones.

Siguiendo con su segunda etapa, ha de nombrarse a su vez, como ya se ha venido apuntado en apartados anteriores, la presencia de ciertos poemas de contenido

³⁸ *Idem*, p. 85.

³⁹ Véase Asunción Castro Díez, "Anotaciones a *Poema para un nuevo libro*," en Jesús Barrajaón y María Rubio, ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, cit., p. 144.

⁴⁰ *Idem*, p. 154.

⁴¹ José Corredor-Matheos, *Poema para un nuevo libro*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 111.

⁴² *Idem*, p. 101.

social ("Camaradas: / ¡brindemos! / Alcemos / el silencio, / la copa, / las espadas."⁴³). Sin embargo, toda la crítica coincide en considerarlos, no como la subscripción a "la estética de la poesía de testimonio"⁴⁴ que se daba por aquel entonces, sino como una muestra empática de humanidad y solidaridad para con el sufrimiento del hombre en una época socio-política difícil. Jesús Barrajón Muñoz, considera que la causa que motiva en Corredor-Matheos la publicación de este tipo de poemas es la de "dejar constancia de que hubo momentos en los que se sintió urgido a expresar sus sentimientos sobre determinadas circunstancias políticas, no como obligación de poeta, sino como exigencia personal, como un modo de expresar la rebeldía personal ante una circunstancia colectiva."⁴⁵ El tema de España suele aparecer además cargado de alusiones que, siguiendo una línea intimista, invitan a la reflexión: "Meditemos ahora / en torno a este silencio: / nuestra callada patria."⁴⁶ Las obras en las que se intercalan estos poemas solidarios son *Libro provisional*, *La patria que buscábamos*, y en menor medida, *Poema para un nuevo libro*. Josep Maria Sala Valldaura, en su estudio "José Corredor-Matheos, poeta", apunta afinidades con autores como Blas de Otero, Vicente Aleixandre o Rafael Alberti: "la intercalación de algún diálogo; el uso de expresiones coloquiales (...); el tratamiento temático de la geografía de España [...]; ciertos términos como «paz», «esperanza», «piedra», «sed», «hambre» o «viento»; la propia idea de hermanamiento frente al desamparo..."⁴⁷

El poemario titulado *Libro provisional* aparece publicado en 1967 en Santander, a cargo de la editorial La Isla de los Ratones, compuesto tan sólo por doce composiciones. Sin embargo, en *Poesía 1951-1975*, (1981), pasarán a ser veintitrés, distribuidos nuevamente en tres secciones. Los poemas son escritos entre 1961 y 1964. Continúa predominando el verso corto aunque reaparece, como en sus primeras obras, el soneto, concretamente cuatro sonetos perfectamente integrados en la temática general del libro. En su primera edición la prensa lo presentaba con comentarios como éste:

Nos encontramos inmersos en la vida un día, de pronto, sin saber cómo. Y cuando alcanzamos a darnos cuenta cabal de ello también descubrimos que nos hallamos en ella provisionalmente. (...) José Corredor-Matheos, consciente de esta provisionalidad humana, sensible a ella, ha publicado su "Libro Provisional". Con voz firme, escueta, realista, lanza su verso, nacido de una íntima vinculación a su época y a su problemática, que exige profundas revisiones y, sobre todo, la consecución de la fraternidad del hombre con el hombre.⁴⁸

Libro provisional ofrece contenidos propios de la poesía social, pero con una clara inclinación hacia lo solidario en relación a la condición humana, dentro de la temática existencial propia de esta etapa. El poeta se abre hacia el exterior y conecta con todos los hombres: con sus alegrías y sus penas, con su condición imperfecta y su difícil aceptación, con el dolor vital y la conciencia de la muerte...

⁴³ José Corredor-Matheos, *Libro provisional*, en *Poesía (1951-1975)*, cit., p. 134.

⁴⁴ José María Balcells, "Corredor-Matheos y la poética del despojamiento", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 75.

⁴⁵ Véase Jesús Barrajón Muñoz, "Poesía 1951-1975: José Corredor-Matheos revisa su obra" en Jesús Barrajón y María Rubio, ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, cit., p. 184.

⁴⁶ José Corredor-Matheos, *Poema para un nuevo libro*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 105.

⁴⁷ Josep Maria Sala Valldaura, *La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta*, cit., p. 119.

⁴⁸ Cristina Lacasa, "La provisionalidad humana en la poesía «Libro provisional» de José Corredor-Matheos," diario *La Mañana*, Lérida, 30 de marzo de 1969, p. 15.

Hoy estamos unidos
por el yugo más fuerte:
algún día sabremos
lo que estamos buscando.

Que nadie se conforme,
ni que aguarde tampoco.
Sigamos a delante:
el presente no basta.⁴⁹

A diferencia de *Poema para un nuevo libro*, el yo poético se muestra con más fuerza y ánimo para buscar un sentido a la vida, negando incluso la resignación de antaño:

Algo no se resigna
a morir como todo.
Ahora estás a mi lado.
Contemplas: ¿qué contemplas?
Algo no se resigna
a vivir como todo.⁵⁰

No obstante, no hay lucha sin adversarios y éstos estarán muy presentes en sus versos al lado justo de los sentimientos positivos: "Su esperanza es más alta / más hondo su cansancio."⁵¹ El autor acomete nuevamente la difícil tarea de aceptar la condición vital y su inevitable opuesto: la muerte, y en algunos poemas su ánimo decae ("Henos aquí, un miedo / que nunca retrocede, / una nueva esperanza / que lo ha perdido todo."⁵²).

Así pues, lo que realmente predomina en esta etapa tiene que ver con una visión universalista, atendiendo a la cuestión del hombre en sí mismo y su dolor, cualquiera que sea su entorno y su marco temporal. En estos libros, el ánimo del autor se balancea entre lo que sería una visión desolada de la condición humana y la esperanza de encontrar respuestas que den un sentido más optimista a la vida: "...Demasiada verdad, / para nosotros. / ¡Y tanto afán! / Demasiada esperanza."⁵³

Su siguiente obra es *Pequeña Anábasis*, que aparece en 1981 integrada en su *Poesía 1951-1975*, en Plaza y Janés de Barcelona. Sus veinticinco poemas fueron compuestos en dos años, desde 1962 hasta 1964. De este libro hemos de destacar las doce composiciones que conforman el apartado «Montserrat», escritas en 1962 durante nueve días de retiro que el poeta vive, en soledad, en este monasterio de Barcelona para superar un momento de crisis de carácter espiritual. Se trata de unos poemas diferentes al resto, no sólo por presentar una configuración métrica más breve, sino también por contener un halo un tanto místico que se continuará años más tarde en sus posteriores obras. Esta espiritualidad no está sin embargo suscrita a la religión católica, propia del Monasterio de Montserrat, ni a religión alguna; se trata de una predisposición mística más universal que conecta con la espiritualidad de todos los tiempos y lugares. La voluntad de desnudez y esencialidad que caracterizan la obra de Corredor-Matheos

⁴⁹ José Corredor-Matheos, *Libro provisional*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 128.

⁵⁰ *Idem*, p. 140.

⁵¹ *Idem*, p. 129.

⁵² *Idem*, pp. 150-151.

⁵³ José Corredor-Matheos, *Poema para un nuevo libro*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 92.

se muestra ya desde estos momentos y conectará con su tercera etapa, la "poética del despojamiento". Tan particulares resultan estos poemas en relación al resto de *Pequeña Anábasis* que el propio autor los ha reeditado como libro individual en su *Desolación y vuelo. Poesía reunida (1951-2011)*, de 2011. De las doce composiciones extraemos la siguiente:

Con esta paz,
¿se olvida lo que importa?
Se oye crecer la hierba,
si se afina el oído.
Algo, acaso olvidado,
vuelve a crecer también
y a echar raíces.
Sólo una voz se oye.
Todo olvida su nombre.
Un árbol habla.⁵⁴

De nuevo con esta obra Corredor-Matheos otorga una especial importancia a los elementos naturales, no sólo por encontrarse físicamente en un paraje idóneo para ello sino porque el poeta se encuentra íntimamente ligado a éstos; así pues, los escucha atentamente, intuyendo que es en ellos donde se encuentra la anhelada comprensión del mundo.

Por contraste, en este mismo libro, destacan tres poemas de una longitud superior a la del resto de su obra. Estos son "La inundación", "La sangre es miel" y "Un hombre que ha salido". Balcells justifica dicha extensión atendiendo a la temática que desarrollan: "el exceso (*La Inundación*), por el amontonamiento (*La sangre es miel*) y por la longitud dilatada (*Un hombre que ha salido*)."⁵⁵ Lo cierto es que "La inundación" hace referencia a una inundación por desbordamiento fluvial que vivió Barcelona en el año 1962; "La sangre es miel", "poetiza la gesta de ir construyendo, con grave riesgo personal, la casa común, España."⁵⁶ Y "Un hombre que ha salido" simboliza el camino machadiano que ha de recorrer el ser humano en busca del conocimiento. Estos y otros poemas de *Pequeña Anábasis* desaparecerán de su poesía reunida *Desolación y vuelo* en 2011. El autor por estas fechas ya hace tiempo que rechaza el verso largo, preocupado por despojar todo lo posible la palabra poética.

A *Pequeña Anábasis* le sigue *La patria que buscábamos*, que también aparece por primera vez en 1981, en *Poesía 1951-1975*. Se trata de un libro de cuarenta y cuatro poemas compuestos entre 1965 y 1971, de variada métrica y contenido, que aparece agrupado por su temática en cuatro partes: "La primera se centra en la poética "comprometida". La segunda y la cuarta en la intimista. La tercera en la del homenaje a otros artistas, en especial, poetas, en nueve sonetos y unas coplas muy breves, inspiradas éstas en la del machadiano Juan de Mairena."⁵⁷

En la segunda parte hemos de destacar un poema muy especial dedicado a la muerte de la madre del autor. Corredor-Matheos, en una entrevista nos confesaba: "Hay sólo tres poemas que me emocionan mucho cuando los leo: éste ("Canta el viejo Luis Armstrong"), otro dedicado a mi madre muerta y uno en que hablo de los ojos de un

⁵⁴ José Corredor-Matheos, *Desolación y vuelo, Poesía reunida (1951-2011)*, Barcelona, Tusquets, 2011, p. 87.

⁵⁵ José María Balcells, "Corredor-Matheos y la poética del despojamiento" en J. M^a Balcells, *La escritura poética de José Corredor-Matheos, cit.*, p. 77.

⁵⁶ *Idem*, p. 24.

⁵⁷ *Idem*, p. 26.

perro que me mira."⁵⁸ Los otros dos serán tratados más adelante ya que ambos pertenecen al libro *El don de la ignorancia*. Sin embargo, el poema de su madre ha de citarse en este punto:

Me sorprendía algo sorprendía
el ruido de la calle sorprendía
sólo tú sola no te sorprendías.

En la terraza el cuchicheo hablaba
hablaba el cuchicheo hablaba hablaba
tú qué decías dime que no hablabas.

En tu cuarto cerrado te movías
contra toda apariencia te movías
estabas quieta quieta y te movías.

No te movías pero nos dejabas
un vacío en tu nombre nos dejabas
todo lo que era tuyo nos dejabas.

Me sorprendía algo que se abría
al abrir la ventana que se abría
y que tu puerta en cambio no se abría.

Me acordaba de todo me acordaba
de que estuve en tu vientre me acordaba
de qué feliz entonces me acordaba.

Todo despierto todo tú dormías
tu vientre qué cerrado se dormía
en tu regazo dulce me dormía.

Pero no estabas viva tú no estabas
donde callada y quieta tú no estabas
estabas muerta muerta tú no estabas.

En el centro de todo descansabas
apoyado en tu cuerpo descansaba
un mundo un nuevo día descansaba.⁵⁹

El ritmo de este poema, tal y como si de los pasos de una procesión se tratase, se consigue, entre otros aspectos, gracias a la repetición constante de todo aquello que produce dolor al hijo que, apenado, vive el día del funeral de su madre. Balcells repara en estas repeticiones y las interpreta como "la insistencia obsesiva en los sentimientos de desconsuelo".⁶⁰ A su vez, Sala Valldaura detecta similitudes con "la «Elegía a Ramón Sijé», de Miguel Hernández."⁶¹ En este mismo libro se incluye además el poema

⁵⁸ Ver Entrevista II, Apéndice, p. 313.

⁵⁹ José Corredor-Matheos, *La patria que buscábamos*, en *Poesía (1951-1975)*, cit., p. 212.

⁶⁰ José María Balcells, "Corredor-Matheos y la poética del despojamiento" en J. M^a Baleclls, *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 81.

⁶¹ Josep Maria Sala Valldaura, *La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación poética de los cincuenta*, cit., p. 123.

en memoria de su padre tempranamente fallecido, citado al comienzo de este estudio. Sin duda se trata de dos poemas que descubren dos duros golpes vividos por el autor.

En la tercera parte de *La patria que buscábamos* se suceden homenajes a poetas, escritores y artistas por los que el autor siente interés y/o afinidad: Picasso, Miguel Ángel Asturias, Juan de Mairena (apócrifo de Antonio Machado), Rafael Alberti,... No se trata, como veremos, del primer libro que incluye numerosos homenajes y dedicatorias; en los últimos abundan generosamente estos reconocimientos: Tore A. Holm, Gonzalo Rojas, Carmen Borja, Jaime Siles... También hay dedicatorias a familiares y amigos. Casi todos los libros del autor están dedicados. A su madre Caridad le dedica el poemario *Ahora mismo*; a su esposa Feli, *Carta a Li-Po* y su poesía reunida *Desolación y vuelo*; a su hijo Tomás, *Y tu poema empieza*; a su hijo Miguel, *Jardín de arena*; y a ambos, *Ocasión donde amarte*; a sus nietas Judit, Marta e Irene, *Canciones para Judit*, *Canciones para Marta* y *Canciones para Irene* respectivamente; a su hermana Felicidad, *Un pez que va por el jardín* y también a ella y a su esposo Juan, *La patria que buscábamos*; a su amiga la actriz Julieta Serrano, *Poema para un nuevo libro*; a su amigo Jaume Casajoana, destacado político de Cataluña, y su esposa Erika, *Libro provisional*; y a su amiga la actriz Alicia Hermida, *Pequeña Anábasis*.

Finalmente, en la cuarta parte, el poeta vuelve a mostrar la identificación del yo con los elementos de la naturaleza, aunque esta vez mostrando su anhelo por alcanzarlos. Como siente que no forma parte de ellos, se sume nuevamente en el dolor existencial: "La deseo, la llamo / pero la lluvia sigue / donde siempre: en la hierba, / ablandando la piedra, / dando su paz al árbol. / Menos en mí, en mi arena, / mi seca soledad. / Algo habita en la lluvia / que no soy yo, mi sed."⁶²

La "poesía del despojamiento" surge a partir de 1975 con la publicación de la obra *Carta a Li-Po* en la colección OCNOS de la editorial Barral, en Barcelona. Esta obra aparecerá a su vez en *Poesía 1951-1975* de 1981 y se incluirá nuevamente, encabezando esta tercera etapa, en la siguiente poesía reunida, el libro *Poesía (1970-1994)*, de 2000. La primera edición presenta una curiosa distribución: se divide en siete partes que cuentan con siete poemas cada una, si bien en sus siguientes ediciones el poeta añadirá ocho poemas más en el apartado titulado «Poemas del tiempo de *Carta a Li-Po*». La coincidente cantidad de poemas en cada apartado no es gratuita. Sabemos que la simbología numérica atrae al autor de una manera personal y también conocemos su predilección por el número siete. No obstante, nos detendremos en el análisis de este aspecto más adelante.

Carta a Li-Po va a suponer, en apariencia, un giro radical que bien pudiera interpretarse como una ruptura con la poesía que hasta el momento había escrito nuestro autor, sin embargo tal separación no ha resultado ser tan tajante. Esta obra es el feliz hallazgo de sus ansiados anhelos, que ya habían sido expresados en su poética anterior. Corredor-Matheos encuentra al fin la forma de acceso a la comprensión de la vida, esto es, la fusión con la naturaleza: "Mi cuerpo es ese árbol, / la montaña y el río. / Nadie, nadie lo sabe: / sólo yo, que lo olvido."⁶³

Para quienes habían leído su obra anterior, este cambio no podía dejarles indiferentes. Esta es una de las opiniones que esta nueva obra suscita a Enrique Badosa:

Y hete aquí que de pronto, por así decir, en 1970, cuando el poeta cuenta ya los cuarenta y un años, se produce una sorpresa en el correntío de su creación. Por lo menos sorpresa desde el punto de vista de lo temático y sobre todo para quien no conociera mucho sus poemas. Los amigos sabíamos de su interés por el mundo extremo-oriental, por el

⁶² José Corredor-Matheos, *La patria que buscábamos*, en *Poesía (1951-1975)*, cit., p. 235.

⁶³ *Idem*, p. 106.

pensamiento y la espiritualidad de un mundo sólo físicamente alejado del nuestro. Por lo tanto, para nosotros, aunque hubo sorpresa, no fue enorme, pero sí fue gozosa: por lo conseguido de la nueva creación, lo cual si tampoco tenía que sorprendernos, sí tenía que alegrarnos mucho. Nos alegró.⁶⁴

El cambio temático trae consigo una consecuente modificación estética. Pues si bien el autor ya daba muestras de su voluntad de acortar sus versos en obras anteriores, es ahora cuando consigue no sólo el rasgo de la brevedad, sino también la desnudez en la expresión que, caracterizada por su antirretoricismo, va en favor de una poética pura. De ahí el nombre de la nueva etapa. En la "poesía del despojamiento" los poemas se despojan de todo lo accesorio queriendo nombrar sólo lo esencial.

En sus poemas de *Carta a Li-Po*, Corredor-Matheos va a dar entrada a contenidos nuevos que paralelamente también han entrado en su vida y que proceden de la espiritualidad oriental. El autor se aproxima fundamentalmente al Budismo zen, lo que desde luego resulta novedoso. Pero, teniendo en cuenta su trayectoria, esto vendría a ser como una puerta que el autor ya buscaba desde hace tiempo y que ahora comienza a cruzar empujado por su necesidad de entender el mundo. Por este motivo, la temática de etapas anteriores (los sentimientos de tristeza y soledad, la preocupación por el elemento temporal o la angustia existencia en torno a la vida y la muerte) o bien desaparece o bien toma tintes muy distintos. La naturaleza, a su vez, cobra una importancia capital en su nueva poesía y la conexión con ésta irá más allá incluso del entendimiento tradicional occidental.

Corredor-Matheos es un hombre mentalmente inquieto, que se siente fascinado por las diferentes culturas del mundo, especialmente por aquéllas que desprenden cierto misticismo y ofrecen nuevas perspectivas ante los misterios de la vida. No es extraño que topara con uno de los pensamientos más tradicionalmente espirituales de la historia. Como veremos, a través del Hinduismo, con el *Bhagavad-Gita*, y las poesías china y japonesa portadoras de Taoísmo y Budismo zen, vuelve su mirada hacia el mundo oriental, en el que ahonda concienzudamente desde 1954.

Carta a Li-Po representa este ahondamiento. Se trata de sus primeros ejercicios de contemplación. Pilar Gómez Bedate considera esta obra como "la salida del largo túnel en que encontramos sumido a su autor desde *Ocasión donde amarte*."⁶⁵ Pues, como se ha indicado, estamos ante el hallazgo deseado de una verdadera vía para la comprensión del mundo.

En el libro *Poesía (1970-1994)*, edición y prólogo de José María Balcells, se recogen también, aparte de *Carta a Li-Po*, los libros *Y tu poema empieza* y *Jardín de arena* de 1987 y 1994 respectivamente.

Y tu poema empieza aparece por primera vez en la editorial Endimión de Madrid. Al igual que *Carta a Li-Po* cuenta con cuarenta y nueve poemas más cuatro incluidos en el apartado «Poemas del tiempo de *Y tu poema empieza*». Este libro, que sigue la senda marcada por su obra anterior, se centra en la necesaria disolución de las identidades de los seres, camino de la nada y el vacío zen. Mediante el desapego hacia todo cuanto anida en la mente, el ser humano puede hacer desaparecer su propio yo en favor de un estado que le permitirá identificarse con los demás elementos de la naturaleza. A través de esta búsqueda de comunión e identificación con el mundo

⁶⁴ Véase Enrique Badosa, "Grafología poética de José Corredor-Matheos" en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos, cit.*, p.40-41.

⁶⁵ Véase Pilar Gómez Bedate, "José Corredor-Matheos: el camino hacia la plenitud de su vacío," en Jesús Barrajón Muñoz y María Rubio Martín ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos, op. cit.*, p. 125.

descubrimos al poeta inmerso en los preceptos zen, que explicaremos con detenimiento más adelante.

Alegría infinita
de la lluvia.
Sentir que se disuelve
lo que eres,
y descubrirte sólo
en el olvido.⁶⁶

Jardín de arena es publicado seis años antes en la misma editorial que *Poesía (1970-1994)*, Pamiela de Pamplona. En principio está compuesto por sesenta y cuatro poemas, pero posteriormente se le añaden once en el apartado «Poemas del tiempo de *Jardín de arena*» de su siguiente publicación.

Con *Jardín de arena*, el poeta persigue el ascenso hacia un estado espiritual más calmado y sereno. Pedro A. González Moreno en su estudio "La poesía de José Corredor-Matheos: el arte de nombrar callando" define este libro como "la proyección simbólica de un estado espiritual caracterizado por la interiorización del mundo exterior, aislando cada vivencia, cada acto de percepción, para gozar de su inmediatez y de su más instantánea e irrepetible plenitud."⁶⁷ Los poemas de este libro son fruto de la contemplación y su consecuente estado de comunión. El autor va a proyectar este estado incluso a través de la práctica del tradicional haiku japonés.

Hoja caída,
Salta ahora a la rama
Y reverdece.⁶⁸

La siguiente obra, publicada por Tusquets (Barcelona), *El don de la ignorancia* (junio de 2004), recibe el Premio Nacional de Poesía en 2005. Está estructurado en cuatro partes con nueve, once, veintiuno y doce poemas respectivamente, que suman en total cincuenta y tres composiciones. La poesía de este libro continúa en la misma línea de la tercera etapa, la del despojamiento, pero sin el aparente influjo de las poesías orientales. Resulta a este respecto más esencial y desnuda, en consonancia con el aprendizaje que el autor ha adquirido. Persiste en sus versos lo fundamental de sus contenidos anteriores, procedentes no sólo del zen sino de todos aquellos referentes místicos, también occidentales (Maestro Eckhart, Angelo Silesio, San Juan de la Cruz, Francisco de Osuna...), que vienen a desembocar en un vacío esclarecedor. Sobresale su capacidad de asombro ante las escenas de lo cotidiano, de las que el poeta sustrae la autenticidad del mundo exterior. "Es poeta de ojos abiertos y de sonrisa limpia"⁶⁹, ha escrito Ramón de Garciasol. Tal muestra de asombro ante el mundo, como si lo estuviera viendo por primera vez, se transmite en el primer poema de este libro:

Qué extraño es estar vivo,
sentirse rodeado
de otros seres

⁶⁶ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza*, en *Poesía (1951-1975)*, cit., p. 117.

⁶⁷ Véase Pedro A. González Moreno, "La poesía de José Corredor-Matheos: el arte de nombrar callando" en Jesús Barrajón y María Rubio ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, cit., p. 34.

⁶⁸ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1951-1975)*, cit., p. 267.

⁶⁹ Véase Ramón de Garciasol, "Un poeta cuajado", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit. p. 225.

igualmente extraños
y de cosas inertes
que te atan
con su solo silencio.
Qué extraño es oír
las voces más calladas,
que se haga visible
lo invisible,
tocar lo que se escapa
para siempre.
Te sorprende que esto
que te envuelve
sea en verdad real,
que tú mismo lo seas.
Tu vida la sostiene,⁷⁰
acaso, la extrañeza.⁷⁰

Se ha hablado en este sentido de una sensación de extrañamiento, por lo que se ha barajado la posibilidad de "considerar que esta obra pudiera inaugurar una nueva y cuarta etapa que algunos críticos se han atrevido a calificar de «poesía del extrañamiento» a raíz del primer verso de la obra: «Qué extraño es estar vivo» (evocación de las palabras de Rilke «Qué extraño es estar muerto».⁷¹ Elena Vega-Sampayo, sin embargo, también apunta en su tesis doctoral que el "extrañamiento" ya había aparecido anteriormente en *Jardín de arena*: "La / profunda / extrañeza / de / que / el / sol / nos / haga / oír / su / luz."⁷² La sensación por tanto no es nueva para el autor, aunque él mismo matiza este término de acuerdo con su concepción poética: "La poesía nace del asombro y de la extrañeza. Pero, acaso, extrañeza no es la palabra adecuada, porque supondría comparar con otra cosa, ya conocida, y en el momento de escribir la poesía, y de leerla, el poema no puede compararse con nada, porque nada hay entonces aparte de él."⁷³ De lo que se trata es de tener la capacidad de observar el mundo con ojos nuevos, que perciben como por primera vez la realidad de cuanto les rodea, como los niños a través de su ignorancia y gracias a ella. Por eso, con este título, *El don de la ignorancia*, se alude a la necesidad que tiene el creador de liberarse de todos los aprendizajes anteriores, de todos los prejuicios, de todas las especulaciones que nos impiden acercarnos al mundo con una mirada limpia, y que ésta permita alcanzar lo que se expone en versos como los que siguen: "Saber de mí algo más, / o abandonarme al aire / y que el viento me empuje / o me derribe, / y volar / por espacios sin límites, / gozando la ignorancia / como un don."⁷⁴

Con su siguiente obra, *Un pez que va por el jardín*, de 2007, editada también por Tusquets, consigue el Premio Ciutat de Barcelona el mismo año, 2007. En este libro el autor continúa en la misma línea de desnudez y esencialidad expresiva, escribiendo cuarenta y nueve poemas que son fruto del descubrimiento y el asombro glorioso por saberse uno más entre los seres:

Al salir a la calle,
este golpe de viento

⁷⁰ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 13.

⁷¹ Elena Vega-Sampayo, *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, cit., p. 25.

⁷² *Idem.*

⁷³ Jaume Pont y José M. Sala Valldaura, "José Corredor-Matheos: de la poesía y sus realidades" en *Campo de Agramante*, cit., p. 66.

⁷⁴ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 74.

me saluda
y me siento de pronto
despertar
del más profundo sueño.
La paloma que pasa
frente a mí
parece conocerme,
y yo me reconozco.⁷⁵

En 2013 aparece en Tusquets el libro *Sin ruido*. Se presenta con la misma tónica que los anteriores, con una expresión despojada y unos contenidos llenos de profundidad. Sin embargo, se detecta un grado mayor de sabiduría y una llamada de atención más directa sobre las verdades que se revelan. El silencio aludido en el título propicia un estado de negación continuo que acerca al yo poético ("tú") a la iluminación o percepción de la nada. El mensaje del místico cristiano Maestro Eckhart o del pensador persa Omar Jayyam subyace en este sentido ya no como precepto sino como consecución. Por otro lado, el Oriente más clásico también permanece: aparece incluso un poema en homenaje a un poeta de la Dinastía Tang, Wang Chih-Huan.⁷⁶ Sorprenden, no obstante, unos poemas en prosa intercalados al final de cada sección del libro, que contienen, con un tono diferente, recomendaciones un tanto enigmáticas sobre la forma actual de estar en el mundo.

*Poco antes que Pompeya quedara destruida para siempre, las gentes paseaban, bebían y cantaban o leían a Ovidio. Ahora tú mismo vives como si todo fuera a seguir siempre así, aunque no ignoras que el volcán ha empezado ya a rugir. Tú sigue paseando. Puedes beber, cantar o leer al poeta, más no olvides que vives en Pompeya y la historia está siempre repitiéndose.*⁷⁷

El poeta expone con ellos la situación apocalíptica que asola nuestra sociedad y el alejamiento de una vida más esencial en consonancia con la naturaleza. Estamos ante la visión de quien, sin dejar de ver el mundo, dialoga desde el terreno espiritual.

Como vemos, Corredor-Matheos, en su incesante andadura, sigue evolucionando y muestra los poemas de quien ya ha adquirido la práctica de saber mirar, de saber aprehender la realidad y de saberse, en consecuencia, inmerso en ella.

Su poesía completa ve la luz en 2011, dos años antes de la aparición de *Sin ruido*, por lo que no estará incluido. Su título es *Desolación y vuelo. Poesía reunida (1951-2011)* y está editada por Tusquets.

En una reseña editada en el periódico *ABC*, en la sección "artes y letras", de marzo de 2011, aparece la presentación de este libro por Alfonso González-Calero, de la que extraemos un fragmento del final:

En definitiva, estamos ante un libro total, la obra de toda una vida, pero un libro también necesario y hermoso, por su condición, por su austeridad formal, en que la desolación ante el absurdo del mundo se une con el vuelo del espíritu para comprenderlo y sentirlo; un libro en el que todas nuestras extrañezas se convierten en palpitos de misterio.⁷⁸

⁷⁵ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, Barcelona, Tusquets, 2007, p. 15.

⁷⁶ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, Barcelona, Tusquets, 2013, p. 97.

⁷⁷ *Idem*, p. 113.

⁷⁸ Alfonso González-Calero, *Corredor Matheos. Desolación y vuelo*, diario "ABC" (artes y letras), Castilla-La Mancha, 26 de marzo de 2011, p. 13.

En este libro se incluyen además otras obras tales como las dedicadas a sus nietas, *Canciones para Judit* (1998) y *Canciones para Marta* (2000), que se editaron en su momento, con edición privada, como regalo de su abuelo por el primer cumpleaños de ambas. No aparecen naturalmente las *Canciones para Irene*, su tercera nieta, por haber nacido en 2013 y haberse editado su correspondiente regalo al año siguiente, en 2014. De extensión breve y expresión sencilla, se recogen los doce cantos (seis en cada libro) llenos de ternura que captan momentos familiares, cotidianos, protagonizados por las primeras manifestaciones de las niñas. En la siguiente *canción*, el poeta se dirige en tono infantil a su pequeña para aconsejarle acerca de la vida:

Marta, quizás, algún día,
viajarás a la Luna.
de momento te conformas
con soñar desde la cuna.
No quieras correr, no quieras
perseguir a la fortuna.
Deja que las cosas vengan
una a una.⁷⁹

En el mismo libro, en la parte final, encontramos dos apartados titulados «Otros poemas (1977-2009)» y «Poemas para un libro aún sin nombre (2008-2011)», compuestos por dieciséis y diez composiciones respectivamente.

En «Otros poemas (1977-2009)» abundan los sonetos extraídos de sus dos libros publicados *Cuaderno de sonetos* de 1996, y *Segundo cuaderno de sonetos*, de 2002, aunque de éste último algunos han sido suprimidos por el autor. Muchos de ellos homenajean a escritores como Rafael Alberti, Pablo Neruda, José Hierro, Lorenzo Gomis y Luis Alberto de Cuenca. También se añaden otros poemas inéditos, como el haiku dedicado a su esposa que, previamente, había escrito en un abanico: "Quise hacerte un poema / y se abrió este abanico / entre mis dedos."⁸⁰

En «Poemas para un libro aún sin nombre (2008-2011)» afloran los que parecen ser sus últimos poemas escritos siguiendo la línea de su poesía del despojamiento después de *Un pez que va por el jardín*.

El poema, que sabe
tantas cosas que ignoro,
me está diciendo algo
que no acierto a entender.
¿Qué me estará diciendo
este poema,
mientras sigo escribiendo
atento a lo que dice?⁸¹

Así pues, podemos concluir que Corredor-Matheos se mantiene fiel a su voz y concepción poéticas: el poema nace solo y el poeta permanece atento a su dictado. La realidad contemplada evoca por sí misma toda su plenitud.

En este sentido se reafirma la absoluta coherencia que revela la obra de Corredor-Matheos. Juan Ramón Jiménez, uno de sus autores más admirados, ha escrito: "En la poesía de un creador, como en su propio ser natural, la esencia es siempre la

⁷⁹ *Idem*, p. 356.

⁸⁰ *Idem.*, p. 496.

⁸¹ *Idem.*, 509.

misma, como lo es en todo lo demás; pero tiene que sucederse fatalmente en ello, como se sucede en todo lo demás también, una transformación, un devenir de la sustancia."⁸² La esencia en la obra de Corredor-Matheos sigue siendo la misma. Tanto su estética como sus contenidos alcanzan una continuidad y una evolución acorde con su recorrido vital. Podemos reconocer en cada uno de sus poemas, desde *Ocasión donde amarte* (1953) hasta *Sin ruido* (2013), sus más singulares constantes y determinar, al mismo tiempo, según se avanza en su lectura, sus profundos y reveladores cambios.

LIBROS DE SU TERCERA ETAPA: “LA POESÍA DEL DESPOJAMIENTO”.

Carta a Li-Po.

El primer poema oriental de José Corredor-Matheos es "Soy un poeta pobre", escrito a finales de 1969. Desde esta fecha hasta 1975 se gestan los cuarenta y ocho restantes que componen *Carta a Li-Po*. Dicha obra, según el crítico Josep Maria Sala Valldaura, "fue recibida con bastante eco y toda clase de parabienes por parte de la crítica."⁸³ Figuras del 27 tan reconocidas como Jorge Guillén, Gerardo Diego o Vicente Aleixandre expusieron sus impresiones sobre dicho libro en cartas dirigidas al propio autor. Citaremos en este sentido un fragmento de cada una de estas cartas, las cuales se incluyen en el Apéndice, apartado Correspondencias, de este trabajo:

Muchas gracias, querido poeta José Corredor-Matheos, por su *Carta a Li-Po*, que por fortuna ha resultado una carta para este poeta y otros lectores. Y sin embargo, el título se justifica. Los "epigramas" –como el griego los habría llamado- tienen algo de esa brevedad y frescura y elegancia de su Li-Po, poeta exquisitamente chino.

Muy cordialmente le saluda su amigo

Jorge Guillén.⁸⁴

Admirable tu *Carta a Li-Po*. Libro esencial, de una finura y una transparencia delicadísimas, como para suscitar la envidia de todos nuestros extremorientales. Página a página me gusta todo. Mi más cálida enhorabuena.

Y un mejor abrazo.⁸⁵

Gerardo Diego.

⁸² Juan Ramón Jiménez, *Estética y ética estética*, Madrid, Aguilar, 1967, p. 93.

⁸³ Joseph María Sala Valldaura, "José Corredor-Matheos, poeta" en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos, cit.*, p. 124.

⁸⁴ Véase Carta (02-01-1977), Apéndice, p. 332.

⁸⁵ Véase Carta (10-12-1975), Apéndice, p. 329.

Mi querido Corredor-Matheos: Estas líneas para agradecerle el envío de su bello regalo. Estoy mal de la vista, pero paladeo sus poemas, breves, intensos y profundos, de dibujo finísimo y heridor. Sin duda lo mejor suyo, y un precioso libro. Le felicito, con un abrazo cordial.⁸⁶

Vicente Aleixandre.

Como sabemos a partir de *Carta a Li-Po* se inaugura su tercera etapa poética, que presenta, entre otros rasgos, la peculiaridad de incluir contenidos procedentes de las cosmologías taoísta y budista zen fundamentalmente.

En su trayectoria vital, Corredor-Matheos comienza a interesarse por la espiritualidad oriental sobre 1954 o 1955, a partir de la lectura del *Bhagavad-Gita*, un antiguo poema épico indio que está lleno de enseñanzas relacionadas con la conciencia espiritual, la extinción de los anhelos insanos, el karma, etc. Durante los siguientes años, descubre la poesía china en una antología traducida de Marcela de Juan, publicada en *Revista de Occidente* en 1962, y más tarde, leería a cada uno de estos poetas con mayor detenimiento. Entre sus favoritos se encontraría Li-Po (701-762) y algunos japoneses como Matsuo Basho (1644-1699) y Takarai Kikaku (1661-1707). Su mayor preocupación por aquel entonces, como se ha sugerido en el epígrafe anterior, tiene mucho que ver con la necesidad vital de comprender la realidad exterior; todo esto desde una perspectiva metafísica. Su pretensión es la de dar respuesta a la relación que existe entre el hombre y el mundo. Así pues, la carga filosófica que alberga este tipo de poesía llama su atención y, aunque su caminar será lento y difícil, a partir de *Carta a Li-Po* se podrán observar sus primeros pasos hacia una ansiada reconciliación con la realidad.

El propio título de la obra, *Carta a Li-Po*, justifica su contenido como testimonio de una experiencia interior. La "*Carta*" va dirigida a un poeta chino de la dinastía Tang, Li-Po, nacido en el 701 d.C., época tremendamente lejana para el autor. La propia artificiosidad en cuanto al destinatario del libro evidencia el tono de confesión íntima que vamos a encontrar en sus versos.

José Corredor-Matheos viaja ilusoriamente en el tiempo y llega al período más próspero y poderoso de la historia de China: la dinastía Tang (618-907). En esta época, la mejora económica, principalmente agrícola, favorecía la cultura, la cual se desarrollaba en un ambiente de tolerancia y libertad, coexistiendo diversas religiones, ideologías, escuelas literarias o artísticas, etc. La importancia que los monarcas concedían a la poesía también propiciaba su desarrollo; veamos hasta qué punto el país participaba de ésta: "Se presentaba un poema al solicitar un empleo, y se dedicaban versos a los amigos que se despedían, a los oficiales que se marchaban a la guerra, a los colegas que sufrían algún descenso, remoción o desgracias."⁸⁷

En la llamada "etapa de apogeo", que abarca los años que van del 713 al 766, tiene lugar la actividad artística de los tres considerados mejores poetas de la literatura clásica china: Li-Po, Tu Fu y Wang Wei. La crítica los llama, respectivamente, "El Inmortal de la Poesía", "El Santo de la Poesía" y "El Buda de la Poesía"⁸⁸.

Corredor-Matheos centra su atención de manera explícita en Li-Po, citado desde un primer momento en el título de su obra. Sin embargo, de manera implícita y en relación a la ideología que proponen estos versos, habrá de tenerse en cuenta también al poeta Wang Wei, quien pregonaba a través de su arte (poesía y pintura) las ideas fundamentales del Budismo zen. Ángel Crespo nombra, a través del sinólogo J.J.Y.Liu,

⁸⁶ Véase Carta (03-12-1975), Apéndice, p. 322.

⁸⁷ Guojian Chen, *Poesía clásica china*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 25.

⁸⁸ *Idem*, p. 28.

la similar posición que ambos autores (Wang Wei y Corredor-Matheos) adoptan frente al mundo: "Su mejor y más representativa poesía consigue crear un mundo en el que el hombre llega a identificarse con todas las cosas vivientes e incluso con las inanimadas, y el yo queda totalmente sumergido en la naturaleza."⁸⁹

En cuanto a Li-Po, conocido también en Occidente por Li Bo, Li Bai, Li Tai Po o Li Tai Pe, como también lo denominaba Rubén Darío⁹⁰, su pensamiento está en consonancia con el Taoísmo, a través del cual se entiende y se respeta el transcurso natural de las cosas: "Déjate llevar por la corriente pase lo que pase y deja libre tu mente. Mantente centrado en aceptar cualquier cosa que hagas. Esto es lo único que importa."⁹¹ De esta forma entiende Li-Po la vida y el arte, basadas principalmente en la espontaneidad y la intuición. Gustador de la vida de ermitaño, a los veinte años vivió un tiempo en la montaña Daitian Shan junto al taoísta Dong Yanzhi. Su nombre Bai o Taibai significa Planeta Venus, aunque él se autodenominó, más tarde, "El ermitaño de los lotos verdes". La mayor parte de su vida, sin embargo, transcurrió por diversos lugares debido a sus continuos viajes. Su profunda comunión con la naturaleza y su afición al vino impregnan sus más bellos poemas, que son fundamentalmente líricos. El amor y la nostalgia, la aspiración a la libertad y a la vida de ermitaño, el desprecio por la tiranía de los poderosos en defensa de los más necesitados, el cariño hacia los amigos, las descripciones de la guerra, de la vida en las zonas fronterizas..., son los temas de sus obras. Pero es en el aspecto formal donde se aprecian sus mejores logros: de expresión sencilla, con un lenguaje coloquial de la época, libre de convencionalismos y despojado de todo aquello que no resulte esencial, consigue cargar de intensidad evocadora y emotiva los asuntos más cotidianos y elementales de la vida:

VISITA INFRUCTUOSA A UN TAOÍSTA DE LA MONTAÑA DAI TIAN

En medio del murmullo del arroyo ladra un perro.
Tras la lluvia se abren con vigor flores de durazno.
En lo más hondo del bosque, corre uno que otro ciervo.⁹²

Del mismo modo, Corredor-Matheos, ya se inclinaba por apartar sus versos de las máscaras del retoricismo, apostando por una poética de lo esencial que le permitiese contemplar las cosas en toda su pureza, sin transformarlas. Ángel Crespo habla de "los resultados primeros de una larga e intensa meditación acerca de la naturaleza del conocimiento poético y de su fenomenología", y se sorprende ante la novedad, en la época, de "unos poemas tan despojados formalmente y, al mismo tiempo, tan densos de significado espiritual."⁹³

El pensamiento oriental justifica, además, esta estética del despojamiento, pues lo que se pretende es captar la realidad en sí misma. Poetas chinos y japoneses aspiran a alcanzar de forma espiritual la "autonaturaleza"⁹⁴ de las cosas, a través de una percepción directa, que los ponga en sintonía con el universo.

⁸⁹ Ángel Crespo, "La plenitud poética de José Corredor-Matheos", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit. p. 245.

⁹⁰ Ver poema "Divagaciones" en Arturo Ramoneda, *Rubén Darío esencial*, Madrid, Taurus, 1991, p. 263.

⁹¹ Julián Muñoz Goulín, *El Taoísmo*, Madrid, Acento, 2001, p. 29.

⁹² Li-Po, *Cien poemas*, Barcelona, Icaria, 2002, p. 19.

⁹³ Ángel Crespo, "La plenitud poética de José Corredor-Matheos", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 243.

⁹⁴ Chantal Maillard, *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Madrid, Akal, 2008, p. 55.

Se entiende el arte en ambas poéticas, la de Li-Po y la de Corredor-Matheos, como inseparable de la propia concepción vital. En el caso del poeta chino incluso su muerte ejemplifica su amor por la naturaleza y el deseo de aprehenderla y sentirse parte de ella. Cuenta una de las versiones sobre su fallecimiento, sin duda la más poética, que "paseando en barco, ebrio como de costumbre, se lanzó a abrazar la luna que se reflejaba en el agua y pereció ahogado."⁹⁵

Corredor-Matheos se siente atraído por la poesía y la figura de Li-Po. Las alusiones a este autor son numerosas en su *Carta a Li-Po*. El ejemplo más claro es el poema, ya nombrado, "Soy un poeta pobre", que está escrito en clave de humor y constituye una especie de homenaje al poeta chino, con el que se identifica directamente:

Soy un poeta pobre,
calumniado por el emperador,
que vive en la provincia
desde un siglo remoto.
Tarde ya tomo el té,
oigo crecer las rosas,
desprecio lo que leo
en los libros sagrados
y subo al monte
a sorprender el cielo.
Ex funcionario,
viejo estudiante
de mandarín frustrado,
saboreo ya a solas
el vino rancio y turbio
que manan mis axilas.
Esta tarde a las cinco
he de coger la barca,
allá en el río Azul.
Cuando la luna salga
me encontrará remando
bajo la fina bruma.
Tú habrás preguntado
mil veces por el sitio
de mis rotas sandalias.
Y se abrirán las flores
de los pinos.⁹⁶

A través de este poema, nuestro autor no sólo se acerca al marco temporal y cultural de Li-Po sino que se imagina a sí mismo viviendo la vida del propio poeta chino. Ambas escrituras parecen aunarse.

Ya desde 1912 el autor norteamericano Ezra Pound teorizaba acerca del poeta moderno y su misión de capturar la vitalidad de los mitos antiguos. Su noción de "Personae" o "Máscaras" consistía en mantener un diálogo entre el pasado y el presente hablando a través de diversas personalidades extraídas de la historia o la leyenda. A su vez, el poeta T.S.Eliot adoptaba como método principal de su poética esta simultaneidad entre pasado y presente entretejiendo alusiones; del mismo modo que Corredor-Matheos en *Carta a Li-Po*. El objetivo consistía en experimentar a través incluso de una especie

⁹⁵ Guojian Chen, *Poesía clásica china, cit.*, p. 31.

⁹⁶ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1951-1975), cit.*, p. 43.

de metamorfosis la vida de un autor de la tradición literaria para que fuese transmitida, a su vez, al lector.

En el caso de Corredor-Matheos, su acercamiento no parece ser fruto de una intención teóricamente razonada sino que surge a causa de una búsqueda personal; se atiende a la necesidad de acceder a nuevas formas de entendimiento del mundo y se anhela el descubrimiento de las verdades que éste encierra. El camino que se ofrece a este respecto es el de la intuición y la única dimensión temporal real que sirve a este propósito es el instante, quedando anulada la diferencia de épocas entre autores.

Se habla de toda la obra de Corredor-Matheos aludiendo siempre a esta búsqueda en marcha, a su evolución estética y vital o, como apunta M^a Teresa Bella, a "la función cognoscitiva de una poética."⁹⁷ Su mirada hacia Oriente no ha sido motivada por otros autores españoles como Juan Ramón Jiménez, Rafael Alberti, Salvador Espriu o Carles Riba, que también se interesaron por la poesía oriental. Respecto a los norteamericanos, el propio Corredor-Matheos comenta, a su vez, que cuando supo del interés de Ezra Pound por las formas de versificación orientales y por las traducciones poéticas chinas de Ernest Fenollosa, ya había escrito *Carta a Li-Po*.⁹⁸ Desconocía también, según apunta Balcells⁹⁹, las composiciones ideográficas del mexicano José Juan Tablada de 1920. Y, aunque, más tarde en *Jardín de arena* (1994) se atreve con la forma japonesa del haiku, igual que Tablada, no cabe tampoco establecer relación entre ambos.

Desvinculado pues de estos autores, su investigación autodidacta, consecuencia de una necesidad espiritual y no de simple curiosidad, le acerca a este mundo que él intuye más certero.

Octavio Paz, en su ensayo *Los hijos del limo*, habla de los autores de la modernidad destacando este interés por las otras culturas: "en casi todos ellos el horror hacia la civilización de Occidente coincide con la atracción por el Oriente, los primitivos o la América precolombina."¹⁰⁰ Pudiera ser en muchos casos un intento de evasión o rechazo de una realidad con la que no se está conforme. Y efectivamente Corredor-Matheos, desde sus primeros libros, parece estar viviendo en orfandad por cuanto no es comprendido ni comprende él mismo el sentido de su circunstancia. Sin embargo, lo que éste efectúa no es la huida de una u otra cultura pues lo que pretende alcanzar ha de estar por encima de cualquiera de ellas; no en la mano del hombre ni en su interpretación personal acerca del mundo, sino en su relación con una especie de orden cósmico que todo lo mueve y a todo da vida estemos donde estemos.

⁹⁷ M^a Teresa Bella, "José Corredor-Matheos. Poesía (1951-1975)", en J. M^a Balcells, *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 171.

⁹⁸ José María Balcells, "José Corredor-Matheos y la poética del despojamiento", en J. M^a Balcells, *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 97.

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ Octavio Paz, "El ocaso de la vanguardia", *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 97.

Y tu poema empieza.

El libro *Y tu poema empieza* aparece publicado en 1987. Elena Vega-Sampayo apunta que se trata del "libro de más lenta cocción de Corredor-Matheos o aquél cuya publicación se hace esperar más, puesto que media un lapso de 12 años entre su aparición y el año en que viera la luz el libro anterior (*Carta a Li-Po*)."¹⁰¹ En *Y tu poema empieza* se incluyen, al igual que en *Carta a Li-Po*, cuarenta y nueve poemas escritos durante el periodo que va desde 1976 hasta 1987. La coincidente cantidad de poemas en ambos libros es advertida ya por Balcells en su estudio "Corredor-Matheos y la poética del despojamiento."

El entronque y la profundización es el nudo que une la *Carta a Li-Po* con *Y tu poema empieza*. Un entronque y una profundización que se hacen patentes con signos tan claros como la deliberada igualdad numérica entre ambos libros, con cuarenta y nueve poemas cada uno, aunque en el primer conjunto van distribuidos en siete partes, y en el segundo no se ordenan el grupos, sino que se suceden sin que se interrumpa la disposición, lo cual puede ser indicio de que el poeta ha subordinado aquí la voluntad de arquitectura a la voluntad de subrayar el calado en el universo filosófico en el que prima la unidad sobre lo divergente.¹⁰²

Hemos de apuntar, sin embargo, que, cuando las dos obras aparecen de nuevo editadas en su *Poesía (1970-1994)*, en el año 2000, esta simetría se rompe con la inclusión en cada una de ellas de un apartado titulado «Poemas del tiempo de *Carta a Li-Po*», con ocho nuevos poemas y «Poemas del tiempo de *Y tu poema empieza*» con cuatro nuevos poemas añadidos.

Cuando aparece *Y tu poema empieza*, la crítica evidencia un paso más en su evolución que sigue el camino marcado por su precedente, *Carta a Li-Po*, consiguiendo en los nuevos versos no sólo un grado más en la depuración formal sino también el ahondamiento en las filosofías taoísta y budista zen mostrados en la obra anterior. Pedro A. González Moreno advierte que en este libro la poesía de Corredor-Matheos "va a adquirir un impulso vitalista que le induce a establecer una relación armónica con el entorno, más acorde con los aromas orientales que impregnan ya su poesía desde *Carta a Li-Po*."¹⁰³ Lo que desaparece en esta obra, no obstante, son las alusiones directas al mundo chino o japonés con sus referentes culturales. El marco de atención, ahora lo podemos localizar únicamente en su entorno real, desde el cual se dispone a llevar a cabo los preceptos aprendidos y ya interiorizados. En relación a ambos libros Ángel Crespo apuntaba: "*Carta a Li-Po* es el testimonio de una búsqueda de la serenidad, *Y tu poema empieza* es una prueba de haberla conseguido."¹⁰⁴ Ahora bien, en dicha obra encontramos dos ejes fundamentales sobre los que el poeta va a insistir: la abolición del yo y la necesaria presencia de la nada o el vacío. Expondremos brevemente unas aclaraciones en relación a estos postulados.

Para alcanzar una conexión profunda y auténtica con el mundo que nos rodea el ser humano ha de liberarse de su propia individualidad, de su identidad, de su yo...; ha

¹⁰¹ Elena Vega-Sampayo, *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, cit., pp. 31-32.

¹⁰² José María Balcells, "José Corredor-Matheos y la poética del despojamiento", en J. M^a Balcells, *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., pp. 92-93.

¹⁰³ Pedro A. González Moreno, "La poesía de José Corredor-Matheos: el arte de nombrar callando" en Jesús Barraón y María Rubio ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, cit., p. 28.

¹⁰⁴ Ángel Crespo, "La plenitud poética de José Corredor-Matheos" en J. M. Balcells ed., *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 247.

de dejar de tener conciencia de quién es, tal y como ocurre con los demás seres que conforman el cosmos. Ni los animales ni las plantas se cuestionan su razón de ser, ¿por qué ha de hacerlo el hombre? El Tao entiende el mundo como un Todo cósmico perfectamente conectado en el que los seres son y no son a un tiempo. Esto determina que todos y cada uno de ellos formen parte de sí mismos y de los demás. Así pues, el hombre también es y no es, y a través de esta anulación puede intuitivamente sentirse conectado con el resto. El resultado es la identificación con los seres que lo rodean, a los que observa, a los que reconoce como "parte constitutiva de un engranaje o una supraconciencia universal en donde la individualidad se diluye"¹⁰⁵ y a la que, sin duda, él también pertenece, inmerso como ha de estar en la naturaleza.

No, no es la belleza
lo que buscas.
La belleza se rasga
o se malogra,
los perfumes se pierden.
Tú ansías ver el hueco
en donde había algo.
Cuando consigues ver
lo que está y ya no está,
ver ahí ese árbol
y el vacío del árbol,
estremecerte unido
a un cuerpo que no es cuerpo,
la belleza se cumple
en tu mirada,
se hace carne en tu carne.¹⁰⁶

De este modo, Corredor-Matheos entiende que el hombre ha de eliminar todo aquello que lo define y lo identifica, olvidando lo que su mente alberga desde siempre... Una vez los pensamientos, preocupaciones, los sentimientos y pasiones, los apegos y los desvelos que nos acompañan, constantemente, desaparecen, entonces se alcanza un estado de vacuidad imprescindible en la espiritualidad oriental. En *Y tu poema empieza* se insiste sobremedida en este vaciamiento interior: "Quédate sin deseos / y deja que el vacío / se asiente en el vacío."¹⁰⁷ El motivo viene dado porque este estado supone el paso intermedio para la identificación con los demás integrantes de la naturaleza. A través de la absoluta disolución del yo ("Sentir que se disuelve / lo que eres"¹⁰⁸), es decir, a través de este vacío, los seres se reconocen, se identifican y se convierten en un Todo: "Tu raíz se confunde / con la tierra. / El verde de tus hojas..."¹⁰⁹

Nuestro autor aspira a alcanzar esta comunión. Pero para hacerlo no ha de reflexionar en torno a ello, no ha de pensar en nada, sólo conectar, sólo vivir: "¿Quién podría empeñarse / ya en vivir, / sintiéndose vivir?"¹¹⁰ Por eso encontramos en esta obra descripciones objetivas de un momento o instante concreto vivido por el autor, quien está atento a cuanto le rodea, en constante predisposición a percibir la realidad.

¹⁰⁵ Pedro A. González Moreno, "La poesía de José Corredor-Matheos: el arte de nombrar callando", en Jesús Barrajón y María Rubio ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, cit., p. 31.

¹⁰⁶ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 138.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 132.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 131.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 117.

¹¹⁰ *Idem*, p. 139.

A su vez, el poeta, más despierto que nunca, se encuentra ante el acto creativo como en espera, atento a recibir lo que ha de contener su escritura, que se encuentra igualmente en el mundo exterior, en la naturaleza. Por lo que, en sus nuevos versos orientalistas, la identificación del yo poético con los elementos naturales pasará a ser imprescindible para el autor. Ahora bien, para que se trate de una identificación auténtica, como hemos apuntado, ha de insistirse en la eliminación del yo.

El libro *Y tu poema empieza* está lleno de metapoemas que denotan que el autor está asentado en estos preceptos, que se encuentra llevando a cabo, sobre todo, el proceso de vaciamiento interior, esto es, su auto-anulación. Por eso, en sus poemas nos muestra cómo al tiempo que su mente se vacía, todo cuanto le rodea se difumina, se diluye, se deshace y desaparece:

Esta tarde quisieras
no escribir,
pero se escriben solos
estos versos
y los aún no escritos.
Porque esta tarde puedes
percibir la marea
de las cosas que han sido
y que serán.
Suspendido está el juicio,
y nada tiene peso:
no tienes peso tú
ni el verso transparente.¹¹¹

De esta manera, incluso el poema parece estar y no estar porque éste se germina durante la experiencia espiritual, casi mística, que se está viviendo. Precisamente el título de este libro, *Y tu poema empieza*, que se corresponde deliberadamente con el último verso de la obra, se refiere a la inauguración de lo que el poeta considera como auténtica poesía, ésta es, la que brota o nace de pronto de una nada palpable que ilumina. Porque los versos se escriben solos y la poesía empieza y "sigue cuando ella pide paso"¹¹².

El fuego se ha apagado
y esparces bien las brasas.
La noche se ilumina.
Y tu poema empieza.¹¹³

De manera coherente se da a su vez en sus versos una depuración formal. La expresión poética que caracteriza este libro sorprende por la sencillez y esencialidad de las palabras; palabras que, sin embargo, encierran una profundidad inusitada. La escritura del autor manchego se convierte en el reflejo directo del proceso espiritual que se está produciendo paralelamente en su vida. Y lo que se esperaría como conclusión final para su libro pasará a ser, en el último poema de éste, el inicio. Todo poema estará ahora al margen del lugar que ocupa en relación a un marco temporal y nacerá en un momento siempre nuevo e irrepetible, captador de la verdad que surge una y otra vez

¹¹¹ *Idem*, p. 114.

¹¹² E-mail de Corredor-Matheos enviado el 22 de octubre de 2010.

¹¹³ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 161.

siempre de cero. Así lo dice el poeta, curiosamente, en la primera composición del mismo libro:

Si fuera este poema
el último que hicieses
¿tendría más valor
que otro cualquiera?
Todo poema es único
y tu muerte lo escucha
con el mismo deleite,
con igual impaciencia.¹¹⁴

Jardín de arena.

El libro que sigue a *Y tu poema empieza* es *Jardín de arena*, de 1994. Fue publicado en la misma editorial, Pamiela, que publicará en 2000 los tres libros hasta el momento expuestos reunidos en un solo volumen: *Poesía (1970-1994)*. En este último se incorporarán once composiciones más en el apartado «Poemas del tiempo de *Jardín de arena*», siguiendo con la estructura de los libros anteriores. No constará de cuarenta y nueve poemas, coincidencia de *Carta a Li-Po* y de *Y tu poema empieza*, sino de sesenta y cuatro, aunque sí serán ordenados, siguiendo la distribución de *Cara a Li-Po*, en siete apartados. Los tres libros tienen en común la fuerte presencia de los principios que sustentan el Taoísmo y el Budismo zen, sin embargo son dos de ellos, *Carta a Li-Po* y *Jardín de arena*, los que muestran de manera explícita la procedencia de estos contenidos; evidenciados ya desde el propio título.

Con "jardín de arena" se alude a un tipo de jardín zen tradicional de Japón que se disponía como espacio cercano a los monasterios para la meditación de los monjes. Se caracteriza por su sobriedad y sencillez y se compone normalmente de arena y piedras, dispuestas de manera que representan un microcosmos acorde con la visión que ha de tenerse de la totalidad del mundo. La mayor parte del jardín lo constituye la arena blanca que es salpicada con algunas piedras estratégicamente situadas. En consonancia con la espiritualidad que profesan, estos jardines ofrecen la visión del vacío, que es recorrido por las ondulaciones rastrilladas en la arena y lo que se pretende es atemperar la mente y predisponerla para alcanzar la iluminación. La sencillez de estos parajes se justifica por la búsqueda de la esencia de la naturaleza, que ha de encontrarse en su expresión más simple. Sólo de esta forma y como reflejo de dicha naturaleza original descubrirá el hombre la suya propia. Así pues, "estos jardines contribuyen al igual que las pinturas a tinta o los poemas, a facilitar una vía de transmisión del zen, la árida vía del Despertar."¹¹⁵

Corredor-Matheos, familiarizado con la espiritualidad de los monasterios, recuérdese el monasterio de Montserrat, se siente atraído por este espacio similar pero de procedencia oriental, que para él es "un mirador donde el poeta vive entregado a la

¹¹⁴ *Idem*, p. 113.

¹¹⁵ Nelly Delay, *Japón. La tradición de la belleza*, Grupo Zeta ed., Madrid, 2000, p. 97.

contemplación; es la proyección simbólica de un estado espiritual"¹¹⁶ y se concentra en mantener el estado de vacuidad que aparece una vez la mente se ha despojado completamente de sí misma y se mantiene en calma, "para gozar de su inmediatez y de su más instantánea e irrepetible plenitud."¹¹⁷ El estado que predomina en los versos de este nuevo libro es el de serenidad; una serenidad conseguida tras haber recorrido un camino ascético, en ascenso. Es cierto que aparecen, como apunta Balcells, sus temas "insistentes, sobre todo los de la intercambiabilidad entre el yo y las cosas, y entre poema y naturaleza, temas que son poetizados con variaciones diversas: la muerte como disolución aceptada y pacífica en el mar; el recóndito ligamen entre el hombre y la poesía y las realidades externas; la inferioridad y dependencia del ser humano y su escritura respecto al orbe cósmico (cosas, animales, paisajes) en el que anida, etc."¹¹⁸ Sin embargo, es en este libro donde más inmerso y comprometido encontramos al autor con el Budismo zen; de hecho es muy recomendable para su lectura familiarizarse aunque sólo sea mínimamente con sus postulados más esenciales, pues, como también apunta el crítico, aparecen como novedad "rumbos no hollados antes en la escritura de Corredor-Matheos, así como los juegos semánticos... y la práctica haikuística."¹¹⁹

En dos poemas de *Jardín de arena*, concretamente dos haikus, tipo de composición absolutamente relacionada con este espacio zen y de la que hablaremos detenidamente en apartados posteriores, aparece, en el primero de ellos, la dedicatoria al hispanista catedrático de la universidad en Tokio, Norio Shimizu (1950-), acompañada de la mención del templo zen, Ryojan-ji, de Kyoto. A propósito del hispanista Shimizu, hemos de citar la *Antología fragmentaria de la poesía española contemporánea*¹²⁰ que ha realizado en versión bilingüe, castellano-japonés, editada en 2005 por el Centro de Estudios Hispánicos de la Universidad de Sofía (Tokio), en la que incluye poemas de veinte poetas representativos, entre los que se encuentra José Corredor-Matheos, con ocho composiciones seleccionadas correspondientes a las obras *Carta a Li-Po* e *Y tu poema empieza*. Algunos de los poetas que aparecen en esta antología son Juan Ramón Jiménez, Vicente Aleixandre, Rafael Alberti, José Hierro, Francisco Brines o Pedro Gimferrer entre otros.

En el segundo haiku referido anteriormente, aparece, a su vez, una dedicatoria que alude nuevamente al templo "Ryojan-ji, Kyoto." Pues bien, este templo cuenta con el jardín *karesansui* o jardín seco, del siglo XV, más representativo del Zen. Se trata de un espacio de reducidas dimensiones en el que apenas hay más que arena, rocas y algún que otro atisbo de vegetación: "no sólo rechaza las plantas y el agua, sino que excluye cualquier forma figurativa...es la desnudez extrema."¹²¹ Las quince piedras de formas irregulares y distintos tamaños que, sin embargo, se encuentran en este jardín, están dispuestas de acuerdo a un orden y responden a una simbología numérica:

si se suman las piedras que componen los tres grupos situados al fondo el resultado es siete. Este número es la clave que permite descifrar el ritmo que anima el espacio. El siete conduce al cinco, que es el número de piedras que componen el grupo mayor. Después, (...) esta línea imaginaria vuelve sobre sus pasos, parece rebotar en la

¹¹⁶ Pedro A. González Moreno, "La poesía de José Corredor-Matheos: el arte de nombrar callando", en Jesús Barrajón y María Rubio, ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, cit., p. 34.

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ José María Balcells, "Las sendas japonesas de Corredor-Matheos", en J. M^a Balcells, *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p 299.

¹¹⁹ *Idem.*

¹²⁰ Norio Shimizu, *Antología fragmentaria de la poesía española contemporánea*, Centro de Estudios Hispánicos de la Universidad de Sofía, Tokio, 2005.

¹²¹ François Berthier, *El jardín zen*, Barcelona, Gustavi Gili ed., 2007, p. 38.

dirección opuesta y alcanza el extremo derecho donde, en primer plano, acaba en el grupo formado por las tres últimas piedras (...). Chinos y japoneses consideran que los números impares son venturosos. (...) En la escala numérica, el 5 reviste una importancia especial: situado en el medio de las nueve primeras cifras, es un símbolo del centro.¹²²



123

Ryoan-ji, Kyoto
A Norio Shimizu

Jardín de arena.
Contempla los dibujos
tras la tormenta.¹²⁴

Ryoan-ji, Kyoto

Jardín de arena.
Con las últimas lluvias,
flores de piedra.¹²⁵

La evocación de este jardín japonés no es gratuita. Sabemos que el autor realizó un viaje en 1992 a Tokio, invitado para intervenir en unas conferencias a propósito de la obra del pintor japonés Shichiro Enjoji (1950-), quien vive en Barcelona, y por quien nuestro autor se ha interesado como crítico de arte. Una vez allí, se trasladó a Kyoto, "acompañado de una licenciada especializada en poesía japonesa"¹²⁶ y entendemos que visitó este templo y su célebre jardín. Los haikus nacidos de esta experiencia corroboran la seria implicación del autor manchego con la concepción vital y creativa a la que atiende desde hace años (su interés por el mundo oriental comienza, como se ha indicado, en 1954, y se acrecienta a partir de 1970) y en la que se encuentra inmerso, practicando incluso la que es considerada la manifestación poética clave del Budismo zen. Adelantaremos una breve alusión a los mismos. La composición de un haiku, tal y como lo marcó su principal maestro Matsuo Basho (1644-1694), requiere de un estado espiritual determinado, un estado que surge una vez el individuo anula su propia individualidad, anula el pensamiento y se vacía, para poder conectar, de pronto, con los demás seres que conforman el cosmos... Corredor-Matheos incorpora alusiones a este autor japonés ya desde *Carta a Li-Po*, pero sólo se aventurará a poner en práctica este tipo de poema cuando se encuentre preparado para ello, esto es, unos diecinueve años

¹²² *Idem*, p. 40.

¹²³ Véase lámina en el citado *El jardín zen*, p. 36.

¹²⁴ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 225.

¹²⁵ *Idem*, p. 226.

¹²⁶ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 290.

después, periodo que distancian las publicaciones de *Jardín de arena* y esta primera obra de carácter oriental. La serie de haikus, en total siete, que aparecen en el apartado quinto de esta obra, más los cuatro incorporados al apartado «Poemas del tiempo de *Jardín de arena*» en *Poesía (1970-1994)* serán publicados aparte por la editorial “Libro de artista” en 1995, bajo el título *Haikús*, que contará con trece composiciones, esto es, con la incorporación de dos haikus más.

En uno de los haikus de *Jardín de arena*, dedicado precisamente al pintor ya nombrado, Shichiro Enjoji, da cuenta de su proceder creativo y expone las ideas que ya ha ido desarrollando en sus anteriores libros:

A Shichiro Enjoji

Que escriba sola.
Deja volar la pluma
en el paisaje.¹²⁷

Más que nunca en un haiku hay que dejar que el poema irrumpa solo, haciendo en la medida de lo posible que el intelecto no participe; el haiku anterior es claramente una llamada a la intuición.

María Rubio, en su estudio "La errancia del paseante: formas poéticas de extrañamiento vital en la poesía de José Corredor-Matheos," señala a propósito de la obra *Jardín de arena* que es en este libro "donde el autor desarrolla de manera más precisa este alejamiento de todo elemento intelectual en el proceso de la escritura del poema como resultado de la emoción callada y la contemplación solitaria y silenciosa desde donde surgirán, si llegan, las palabras, al margen de cualquier acto de voluntad."¹²⁸ Efectivamente hay un amplio número de poemas en esta obra que muestran dicha insistencia, hasta el punto de que el poeta, una vez su intelecto ha sido atemperado, teme perturbar dicho desasimiento a través de las palabras, y el poema mismo resulta paradójicamente un estorbo:

No quisiera escribir,
para que mi emoción
fuera más pura,
para no interrumpir
el pensamiento
o el silencio que llega
cuando ya el pensamiento
se ha callado.¹²⁹

El Budismo zen rehúye el lenguaje porque las limitaciones inherentes a éste, sobre todo a la hora de expresar la experiencia mística, terminan por perjudicar el aprendizaje intuitivo. Cuando se trata de captar la realidad esencial y pura, el Zen adopta otras formas de expresión que nuestro autor conoce bien; se trata de los mundos y/o juegos semánticos que resaltaba como novedad de *Jardín de arena* el crítico Balcels, a quien por cierto el poeta dedica uno de ellos:

¹²⁷ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 231.

¹²⁸ Véase María Rubio, “La errancia del paseante: formas poéticas de extrañamiento vital en la poesía de José Corredor-Matheos,” en Jesús Barrajón y María Rubio ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, cit., p. 89.

¹²⁹ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 173.

A José María Balcells

Si lloviera estoy seguro que escribiría un poema.
¿Lloverá si empiezo a escribir?

Qué gran silencio. ¿Qué es lo que todo parece esperar?

¿No será el poema?¹³⁰

En la segunda y cuarta parte de la obra, Corredor-Matheos incluye composiciones de este tipo emulando, aunque de una manera particular, esta metodología zen de preguntas y respuestas que, a través de la paradoja aparentemente enigmática, lo que pretende es romper con el pensamiento discursivo en favor de la intuición como vía para acceder al mundo. El especialista Christmas Humphreys en su libro *Budismo Zen* lo explica de esta forma:

En Japón, lo mismo que en China, los recursos más famosos son el *mondo*, una forma de preguntas y respuestas rápidas que suenan como chispas que saltan entre dos polos, y el *koan*, una frase enigmática, insoluble para el intelecto, que a menudo es una forma comprimida de un *mondo*. Ninguno de los dos tiene sentido para la mente racional.¹³¹

Como se ha indicado, lo que se pretende es desarticular el mecanismo lógico y conceptual mediante construcciones ilógicas desconcertantes. Expongamos un ejemplo de mundo en el que hablan un maestro zen y su discípulo: "Pregunta: Me han dicho que una realidad humedece universalmente a todos los seres. ¿Qué es una realidad? Respuesta: Está lloviendo."¹³² El efecto que se persigue es el de la iluminación o la captación de la experiencia directa, sin mediación alguna; que la realidad penetre en el alma humana lo más directamente posible. Por eso, se dice a un tiempo que "el zen señala y es aquello que es señalado."¹³³ Naturalmente y porque consideramos que así lo requiere, nos detendremos con mayor amplitud sobre estos y otros aspectos en apartados posteriores dentro de este estudio. Pero observemos ahora, a propósito de ésta última idea, el siguiente poema de Corredor-Matheos:

Parecía que con las lluvias de los últimos días se iban a acabar los incendios forestales, pero hoy dice el periódico que los rayos han causado dos nuevos incendios.

Lee directamente el rayo.¹³⁴

¹³⁰ *Idem*, p. 185.

¹³¹ Christmas Humphreys, *Budismo Zen*, Barcelona, Azul ed., 2007, p. 110.

¹³² D. T. Suzuki, *El ámbito del zen*, Barcelona, Kairós, 2005, p. 57.

¹³³ Christmas Humphreys, *Budismo Zen*, *cit.*, p. 71.

¹³⁴ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, *cit.*, p. 193.

El don de la ignorancia.

El don de la ignorancia aparece publicado diez años después de *Jardín de arena*, en 2004, y es reconocido como Premio Nacional de Poesía en 2005. La relación de este libro con su obra anterior ha dado pie a muchas reflexiones, de entre las que exponemos la siguiente de Josep Maria Sala Valldaura:

...a mi juicio, la obra poética anterior de Corredor ayuda a entender *El don de la ignorancia* desde otro ángulo, pues no hay ruptura en el tratamiento de las referencias, en la consideración de la realidad: ayer y hoy, su poesía expresa la existencia del ser humano en su íntima y a veces problemática relación con lo otro. Así, manifiesta entre dudas y deseos, a menudo gozosamente, la sabiduría en la ignorancia, el anhelo y el logro de comunicación con el todo, la identificación con los objetos y la naturaleza, la aceptación de la existencia (incluyendo la muerte y el vacío), etcétera.¹³⁵

Efectivamente estamos ante una poesía que continúa en la misma línea que la de libros anteriores, particularmente, los de su tercera etapa poética "del despojamiento", sin embargo, al igual que en *Y tu poema empieza*, desaparecen las referencias directas a las culturas china y japonesa, lo que no significa que se aparte de la forma de pensamiento y espiritualidad orientales. El propio título alude a un tema que le debe mucho a los preceptos del Taoísmo y del Zen y del que tenemos constancia no sólo en esta obra sino en las otras precedentes de carácter orientalista. El poeta ya advertía en ellas un don muypreciado en los seres de la naturaleza: la no conciencia de sí mismos, esto es, el don innato de la ignorancia.

Si no mato ese insecto
viviré eternamente.
Si no mato ese insecto
y lo dejo partir
a ningún sitio
viviré eternamente
en su ignorancia,
viviré eternamente.¹³⁶

El poema anterior pertenece a *Y tu poema empieza*, libro de 1987 en el que ya el poeta presiente, y así lo expresa en varias ocasiones, que para acceder a la verdadera realidad ha de conseguir liberar sus percepciones del intelecto, es decir, ha de olvidarse de quién es y de quiénes o qué son los demás; ha de vaciar su mente y permanecer atento únicamente a cuanto acontece en la vida, sin hacer análisis de ella. En su nuevo libro hay un poema fundamental que insiste en este aspecto y marca, en consecuencia, la evolución existente entre ambas obras. Como ha indicado Sala Valldaura "*El don de la ignorancia* parece haber ido, más allá en el empeño que su autor formuló en *Y tu poema empieza*."¹³⁷

¹³⁵ Véase Josep Maria Sala Valldaura, "Del estar al ser: *El don de la ignorancia*, de José Corredor-Matheos," en Jesús Barrajón y María Rubio ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, cit., p. 340.

¹³⁶ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 118.

¹³⁷ Véase Josep Maria Sala Valldaura, "Del estar al ser: *El don de la ignorancia*, de José Corredor-Matheos," en Jesús Barrajón y María Rubio ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, cit., p. 332.

No sabe el gorrión
que es gorrión,
aunque advierte que él
no es una alondra
ni un águila real.
Del aire sólo sabe
cuando impulsa su vuelo
o lo derriba
como de un manotazo.
Siente suyo el espacio,
pero nunca pregunta
dónde empieza,
ni dónde está su fin.
Yo sé lo que es el aire
cuando llena de gozo
mis pulmones,
y lo sabré mejor
cuando un día me falte
y no sepa encontrarlo.
Saber de mí algo más,
o abandonarme al aire
y que el viento me empuje
o me derribe,
y volar
por espacios sin límites,
gozando la ignorancia
como un don.¹³⁸

La naturaleza vive sin saberse viva, sin hacerse planteamientos filosóficos acerca de su razón de ser o juicios sobre su destino o su función en el mundo. Por eso, lejos de sentirse desligada de cuanto la rodea, participa del Cosmos de manera plena, conformándolo sin más. Ni plantas ni animales perciben la realidad como lejanos espectadores. Ocurre todo lo contrario, ellos son y se comportan como si fueran la realidad misma y no como un ente ajeno a ésta. El hombre, en cambio, por su condición de ser racional, se desvincula fácilmente de la naturaleza y se acostumbra a interpretarla en lugar de verla, y a juzgarla en lugar de sentirla. En este sentido, las filosofías orientales como el Taoísmo o el Zen apelan al vaciamiento interior y la disolución del ego. Los maestros taoístas consideran que existe una naturaleza original que tiene que ver con el estado original de todos sus componentes. El único modo de aprehenderla consiste en permitir a nuestras mentes que se serenen con el fin de conseguir una experiencia vital directa. Si nos centramos en el presente inmediato, suprimiendo cualquier interferencia, podremos descubrir como por primera vez aquello que nos rodea cada día y nos sentiremos conectados a nuestro entorno. Así pues, el Tao persigue "liberar al hombre del corsé de las reglas y de las convenciones que impone la sociedad, y permitirle reencontrar la maravillosa espontaneidad del niño, es decir, su naturaleza inicial, su ser original, la esencia que le es propia."¹³⁹

Corredor-Matheos, desde su sabiduría ya latente en obras anteriores, ha llegado a la conclusión de que el ser humano debe regresar a esta esencia natural, la más afín al modo de proceder del resto de los elementos que forman el Universo; una esencia que

¹³⁸ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., pp. 73-74.

¹³⁹ François Berthier, *El jardín zen*, cit., p. 7.

nos permite percibir el mundo con una verdadera predisposición, sin que el intelecto, con sus conocimientos y juicios preconcebidos, enturbie su auténtica captación.

Del mismo modo, en el acto creativo, el poeta ha de enfrentarse al poema, que nace, desde un estado de humildad absoluta, que en la práctica del zen se traduce en la disolución total del yo poético; ha de olvidarse de sus conocimientos y de su cultura, de sus pretensiones de escritor, de sus experiencias, de sus recuerdos, de sus intenciones u objetivos para con la escritura... Corredor-Matheos habla de vaciarse de todo porque "lo que está lleno no se puede llenar."¹⁴⁰

Por lo tanto, "la ignorancia poética de Corredor equivale (...) a un despersonalizarse que permite conocerse y reconocerse en un cuerpo mayor, el universo,"¹⁴¹ de donde han de emerger los versos del poema.

*A Maria Teresa
y Pere Martínez*

Qué delicia sería
tener conciencia clara
de que todo esta noche
es sólo un espejismo,
y respirar entonces
como por vez primera,
gozando, ya si ansia,
la pura inexistencia.¹⁴²

Como vemos, hay en este libro una continuación en su visión de la realidad a través del aprendizaje adquirido desde Oriente, e incluso una profundización en éste, sobre todo cuando abarca otros temas tales como el de la vida y la muerte. "Qué extraño es estar vivo"¹⁴³ dice el primer verso del primer poema de este libro, en referencia a su admirado Rilke, que escribía su contra: "Qué extraño es estar muerto."¹⁴⁴ Ambas caras, vida y muerte, han de percibirse como una sola para alcanzar la verdadera comprensión de la existencia del hombre y de todos los seres. Se trata de un aspecto tremendamente importante porque en su evolución el hombre-poeta siempre ha acuciado su necesidad de indagar en torno a estas inquietudes, en busca de una respuesta que propiciara una aceptación sincera y real de su condición. Ahora se evidencia tal aceptación, aunque no sin algún atisbo de dificultad. Se asume con transparencia la conciencia de la muerte a través de la propia vida y viceversa: "¿Quién es el que me dicta / y me hace vivir / con la clara conciencia / de mi muerte?"¹⁴⁵ La muerte es aceptada para la espiritualidad oriental tal y como lo es la vida, sin connotaciones positivas o negativas en torno a éstas; por eso, lejos de oscurecer el ánimo, lo que la muerte trae a la conciencia del poeta es la iluminación, ya que evidencia lo que éste deseaba comprender. La muerte es luz: "...a todo / lo ilumina / la misma única muerte / que me ilumina a mí."¹⁴⁶ Y así, en consonancia a esta esclarecedora sabiduría, han de leerse poemas como el que sigue:

¹⁴⁰ Jaume Pont y José M. Sala Valldaura, "José Corredor-Matheos: de la poesía y sus realidades" en *Campo de Agramante. Revista de Literatura*, Jerez de la Frontera, número 11. Primavera-Verano 2009, p. 72.

¹⁴¹ Véase Josep Maria Sala Valldaura, "Del estar al ser: *El don de la ignorancia*, de José Corredor-Matheos," en Jesús Barrajón y María Rubio ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos, cit.*, p. 337.

¹⁴² José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia, cit.*, p. 117.

¹⁴³ *Idem*, p. 13.

¹⁴⁴ *Idem*.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 15.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 59.

Mueren todos los hombres,
los que ignoran,
los que viven pensando
en el mañana
de un tiempo que no existe.
Todos los hombres mueren,
y esta tarde,
luminosas tinieblas
hacen brillar en mí
una fe que no es fe,
sino conciencia
de luz cegadora.¹⁴⁷

Más allá de la vida y de la muerte, encontramos la nada o el vacío, destino supremo de quien despierta al Zen; ésta, al igual que en sus libros anteriores, continúa siendo un tema crucial. Corredor-Matheos sigue insistiendo en la negación de todo cuanto le rodea, "No hay pájaros que vuelen / y no hay tampoco aire,"¹⁴⁸ con el fin de dilucidar lo puramente esencial, la verdad de todo. En capítulos posteriores ahondaremos en este concepto, no obstante, destacamos en este libro un poema dedicado a una figura imprescindible para el autor, Omar Jayyam, a quien considera un "poeta de los más profundos"¹⁴⁹, y una de sus influencias más directas en torno al tema que nos ocupa:

La nada es el fruto de mi
constante meditación.

OMAR JAYYAM

¿Cómo podré pagarte
que me hayas hecho ver
la irrealidad de todo,
la vanidad de todo?
¿Cuánto daría yo
por oír en tu voz
que la nada es el fruto
de tu meditación,
que después de la muerte
hay la nada
o la misericordia?¹⁵⁰

El poeta persa Omar Jayyam (1040-1123) fue un pensador enfrentado a las preocupaciones más íntimas de todo ser humano, entre las que destacan la fugacidad de la vida y el sentido de la muerte. Este autor, en una época y lugar nada propicios para ello (la Persia musulmana del siglo XII), se cuestionaba la existencia de Dios y la inmortalidad del alma, desembocando no pocas veces en una solución nihilista, esto es, afirmando la existencia de una nada a la que el hombre habría de retornar tras la muerte. El estudioso Carlos Areán, en su prólogo «Omar Jayyam y su mundo» de la edición en español de sus *Rubaiyyat*, explica que Omay Jayyam "sabía que estaba, como todos nosotros, condenado a morir, pero quería agarrarse al tiempo que fluye o perderse en una nada en la que se igualase para siempre con la transitoriedad de todo cuanto existe.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 51.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 17.

¹⁴⁹ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 288.

¹⁵⁰ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 37.

Es una nada que separa inicialmente de todos los hombres, pero que iguala luego cuando los que todavía permanecen se convierten en nada también."¹⁵¹ Mostraremos en este sentido uno de sus rubaiyyat:

Había una gota de agua y se ha sumido en el mar,
una brizna de polvo y se ha enterrado en la tierra.
Venir al mundo y dejarlo: ¿Qué puede significar?
Una mosca se ha dejado ver. Después ha desaparecido.¹⁵²

Los rubaiyyat, plural persa del femenino rubai, cuarteta en español, abundan en alusiones "a que todo se transforma en todo y a que de la muerte surge la vida y de la vida surge la muerte."¹⁵³ El poeta, envuelto en un escepticismo desesperanzado, encuentra la respuesta en la fusión con el Todo y "el deseo de autoaniquilación, de perdimiento o de fusión con todos los seres humanos a través de la definitiva nadaficación del ser"¹⁵⁴ se convierte no pocas veces en el eje central de su obra.

Lloraba una gota de agua separada del mar.
«Nosotros lo somos todo» -le dijo riendo el Océano-;
«No existe ningún Dios más allá de nosotros.
Si algo nos separa de El es una línea muy tenue».¹⁵⁵

La relación de Omar Jayyam con la temática de *El don de la ignorancia* es evidente y no nos sorprende que desde otra época y lugar alejados en el tiempo y el espacio, el autor manchego le pida y agradezca a un tiempo la verdad de la existencia. Ya ocurría de este modo, anteriormente, con el poeta chino Li-Po en su *Carta a Li-Po*. Veamos un fragmento del poema que homenajea en este caso al poeta persa:

Si es que eres tú, Omar,
arráncame una a una
las certezas.
Que quede tan desnudo
como las claras dunas
del desierto.¹⁵⁶

A través de la nada o el vacío la realidad se vuelve irreal; todo es y no es a un tiempo, y el estado que surge de esta revelación va a propiciar que el espíritu se encuentre necesariamente al margen de cualquier preocupación mundana, incluida la de mayor trascendencia, como puede ser la preocupación por la vida y la muerte.

Omar Jayyam, brindemos,
porque aunque todo sea
viento, espejismo, sueño,
quiero seguir oyendo
tus palabras,

¹⁵¹ Véase el prólogo de Carlos Areán, "Omar Jayyam y su mundo" en Omar Jayyam, *Rubaiyyat*, Madrid, Visor 2003, p. 44.

¹⁵² Omar Jayyam, *Rubaiyyat, cit.*, p. 60.

¹⁵³ Véase el prólogo de Carlos Areán, "Omar Jayyam y su mundo", en Omar Jayyam, *Rubaiyyat, op., cit.*, p. 45.

¹⁵⁴ *Idem*, pp. 46-47.

¹⁵⁵ Omar Jayyam, *Rubaiyyat, cit.*, p. 85.

¹⁵⁶ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia, cit.*, pp. 37-38.

contemplar tu figura
de apagada ceniza
y beber en silencio
el vino de tu cáliz.¹⁵⁷

En *El don de la ignorancia*, sin embargo, también asoma el dolor y el desamparo. El yo poético se tambalea entre la certeza transparente y la duda humana, que atenaza. No siempre permanece la luz del vacío que todo lo aligera. La angustia por no conseguir entrar en comunión total con el mundo, por no poder mantener el contacto directo con la realidad, por no descubrirse observando bajo el don de la ignorancia..., interrumpe el momento perceptivo, lo cual es expresado en versos como los siguientes:

Contemplo el mar, las olas.
Saboreo sus aguas,
feliz en esta tarde
que no ha de tener fin.
¿Por qué, por qué esta angustia
que me inunda de pronto
con sus aguas oscuras,
que me arroja desnudo
a la apagada arena
de la playa?¹⁵⁸

No obstante, su actitud, como siempre, es serena, y estos momentos de decaimiento, que de ningún modo cuentan con el mayor peso de la obra, corroboran que estamos ante una poética absolutamente honesta y sincera. En el acto creativo el autor permanece fiel a los sentimientos que surgen de manera espontánea. Los estados opuestos como la felicidad y la desolación configuran la existencia -así lo afirma el Tao- en su coherente dualidad.

Existen en este libro dos poemas que, junto al ya citado en el apartado anterior de este estudio, en la obra *La patria que buscábamos*, dedicado a su madre fallecida, emocionan especialmente a Corredor-Matheos. Uno de ellos hace referencia a los cantantes de jazz Louis Armstrong y Ella Fitzgerald, que desde la muerte siguen transmitiendo un estado de conexión espiritual de gran hondura; un estado de absoluto. Los dos artistas, a través de sus voces, lo han trascendido todo y cantan "de pie sobre la muerte."¹⁵⁹

Canta el viejo Louis Armstrong,
y es el mundo el que canta.
Ahora que la voz
es la de Ella Fitzgerald,
la muerte se levanta
de su lecho
y todo se ilumina.¹⁶⁰

El otro poema expresa un vínculo especial que se establece entre el autor y un perro que le sale al paso. Se trata de un encuentro fortuito que le llena de alegría:

¹⁵⁷ *Idem*, p. 38.

¹⁵⁸ *Idem*, p. 91.

¹⁵⁹ *Idem*, p. 53.

¹⁶⁰ *Idem*.

Pocas cosas despiertan
mi alegría
como el brincar gozoso
de algún perro
que me ha salido al paso.¹⁶¹

Se produce entre ambos una mutua identificación, un arraigo de empatía que los aúna y los confunde tras una misma emoción, la desolación humana. El poeta y el perro se hacen uno, y sucede que el primero se reconoce en los ojos del segundo, y como ante un espejo, parecen asumir esta misma naturaleza nada ignorante, esta vez, de su sentido y condición.

Todo el amor del mundo
que tú ansías
y la desolación que sientes
asoman a los ojos
de un perro que te mira,
interrogándote.¹⁶²

Otro aspecto del que se ha hablado también en este libro es el asombro que expresa el yo poético ante sus percepciones. En ocasiones da la impresión de que el mundo le produce extrañeza. Sin embargo, tal sensación ha de ser entendida como la que se experimenta cuando se está por primera vez ante el mundo externo. Se trata de una impresión semejante a la que sobreviene ante un descubrimiento nuevo y original ("¿Qué nueva luz alumbraba / el horizonte?"¹⁶³). En relación a la doctrina zen bien pudiera interpretarse como la vivencia de la aprehensión de la naturaleza en un instante de honda captación; una mirada que va más allá de la mera percepción sensorial. Esto supone, una vez anulado el yo, un grato asombro y una mística extrañeza por el reconocimiento de la identidad en los demás seres que lo rodean. Pedro Antonio González Moreno, en atención a la poesía de José Corredor-Matheos, ha explicado esta experiencia de la siguiente manera:

Cualquier súbita percepción, cualquier instante fugaz, pueden ser captados por un relámpago de la intuición, y sólo interiormente puede percibirse la intensidad de tan sencillas experiencias: por ejemplo, el instante gozoso de "respirar este aire", la súbita sorpresa de un perro que le mira interrogante, el hecho de ver alzarse el vuelo de una paloma, o la mera constatación de la presencia de una manzana, con cuya más oculta identidad llega a identificarse, porque nos hallamos dentro de un universo en ósmosis continua donde, secretamente, todo forma parte del todo.¹⁶⁴

Por la ventana abierta
¿qué pasa con la tarde?
La manzana que tienes
en la mano
te sorprende de pronto.
Contemplas la manzana
y vas viendo

¹⁶¹ *Idem*, p. 63.

¹⁶² *Idem*.

¹⁶³ *Idem*, p. 111.

¹⁶⁴ Véase Pedro A. González Moreno, "La poesía de José Corredor-Matheos: el arte de nombrar callando" en Jesús Barraón y María Rubio, ed., en *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, cit., p. 38.

lo que no es visible
ni invisible.
La manzana eres tú,
y la tarde eres tú.
Pero tú, tú ¿quién eres?¹⁶⁵

El desvanecimiento del yo y, en consecuencia, la despersonalización es un procedimiento insistente que aparece en los últimos libros de Corredor-Matheos, no sólo como evidencia del alcance espiritual de sus preocupaciones vitales sino también como requisito indispensable para enfrentarse con autenticidad al acto creativo. Por eso, las interrogaciones retóricas sobre la propia identidad se repiten de diferente forma en muchos poemas de éste y su siguiente libro. Se trata del intento crucial de disiparse para dar un paso inminente desde la ignorancia hasta la nada y el olvido.

Un pez que va por el jardín.

El libro *Un pez que va por el jardín* aparece publicado en 2007 y es galardonado con el Premio Ciutat de Barcelona el mismo año. Tan sólo han transcurrido tres años desde la publicación de su obra anterior, *El don de la ignorancia*, 2004. Podrá comprobarse, a este respecto, que la temática no se diferencia en demasía de su anterior libro y que, por consiguiente, el autor continúa en la misma línea de su "Poesía del despojamiento." Del mismo modo, esta obra aparece desligada de las alusiones directas a las culturas orientales, aunque no se aleja de sus contenidos esenciales.

La estructuración del libro llama la atención como ya ocurría en *Carta a Li-Po y Jardín de arena*, por continuarse la división y ordenación de sus poemas en siete apartados. Pedro Antonio González Moreno ha comentado este aspecto en su estudio "La poesía de José Corredor-Matheos: el arte de nombrar callando":

Estructurado en siete partes, tres de las cuales a su vez constan de siete poemas (no dejan de resultar sintomáticas las evocaciones mágico-cabalísticas del número siete), es como si el poeta hubiese concebido el libro a modo de siete estancias o puertas que sucesivamente se van abriendo hacia el conocimiento, o tal vez como siete círculos que giran de manera centrípeta en torno a un eje que es el núcleo constructivo del poemario: la naturaleza del yo, la búsqueda de la identidad.¹⁶⁶

En relación a esto último, la búsqueda de la identidad como tema central de esta obra, ya hemos podido advertir que la dirección seguida por el poeta desde su primer libro de carácter orientalista, *Carta a Li-Po*, tiene que ver con la consecución de la identificación del yo individual con los demás seres de la naturaleza. Para la sabiduría oriental la identidad de todos los seres incluida la del hombre cobra sentido sólo en relación a la de los otros. Existe algo así como una identidad mayor que los aúna y los convierte en la misma cosa; una esencia única que está por encima de cada rasgo

¹⁶⁵ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p 65.

¹⁶⁶ Véase Pedro A. González Moreno, "La poesía de José Corredor-Matheos: el arte de nombrar callando" en Jesús Barraón y María Rubio, ed., en *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, cit., p. 40.

diferenciador. Corredor-Matheos, en su intento por reconocer su verdadera identidad, convierte en una constante de su poesía la identificación con los distintos elementos que habitan el mundo, llegando incluso, en ocasiones, a confundirse entre ellos.

qué diferencia hay
entre un hombre y un árbol.
No hay diferencia
alguna.
Porque eres ya un árbol,
y contemplas el tiempo,
suspendido en tus ramas.¹⁶⁷

Fruto de esta identificación y reconocimiento de unos seres en otros es el título de este libro, *Un pez que va por el jardín*, en el que un pez, fuera de su espacio natural, aparece identificado con cualquier otro ser, acaso el propio poeta, que transita por un jardín, lugar reconocido como familiar dentro de la obra del autor.

Yo soy un pez
que va por el jardín,
tan libre como un árbol.
Y soy también un árbol,
que tiene sus raíces
en el cielo,
como un pájaro.
Soy un pájaro, un pájaro,
y son míos los cielos
las aguas y la tierra.
¿Por qué, si soy un pez,
un pájaro y un árbol,
la angustia de ser hombre
hace que todo
me resulte, de pronto,
tan extraño?¹⁶⁸

Las interrogaciones retóricas cierran muchos de estos poemas de una forma extraordinariamente enigmática y reveladora a la vez. No es un rasgo novedoso de este libro ya que aparece también en sus obras anteriores, no obstante, corroboramos con su presencia que éste se ha convertido en un significativo modo de proceder para el poeta. En algunas ocasiones, como en el poema citado, la pregunta final irrumpe, de pronto, en medio del estado de desasimiento del yo poético, quien se encontraba alternando armoniosamente con sus iguales en el mundo natural, para dar paso a la reflexión propiamente humana que lo separa de ellos. Al igual que en *El don de la ignorancia*, parecen surgir dificultades a la hora de sentirse el poeta completamente inmerso en el cosmos. La conciencia del hombre y sus cuestionamientos provocan angustia y dificultan la simbiosis con el mundo natural.

En otros poemas, en cambio, se sigue una dirección completamente a la inversa. Da la sensación de que la pregunta final deshace todo lo dicho anteriormente, todo lo andado, en un intento por olvidar su recorrido y dar, quizás, el ansiado salto al vacío.

¹⁶⁷ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 87.

¹⁶⁸ *Idem*, p. 111.

Acabas de volver
a este lugar
donde siempre has estado,
donde encuentras la paz,
y ya este sol que dora
una ciudad
enterrada en el tiempo
te indica que es la hora
de partir.
¿Quién es el que camina
dejando atrás los templos
y las piedras,
y quién es que sigue
orando allá a la diosa,
ajeno a todo?¹⁶⁹

La contemplación del entorno se realiza normalmente al tiempo que el poeta pasea ("Caminas muy despacio, / para que todo pueda / sorprenderte"¹⁷⁰). Su salida al exterior, lejos de suponer la mera observación, presume una búsqueda: la aprehensión de cuanto le rodea. Sin embargo, dicha aprehensión no será alcanzada a modo de logro u objetivo cumplido, sino que habrá de surgir de manera espontánea y sólo si el poeta se aleja o se olvida de tal pretensión. Así pues, de nuevo en este libro se insiste en la necesidad de alcanzar el estado de ignorancia, la anulación del yo, que permite acceder a la verdadera esencia del ser.

Si a este inocente pájaro
nada le importa más
que gozar del instante
e ignora que ha nacido
y que ha de morir,
¿por qué habrá de importarme
a mí, si es mi vida
corta como la suya
y soy feliz también
bajo esta fina lluvia,
ignorándolo todo?¹⁷¹

Los lugares frecuentados por el poeta en esta obra se sitúan naturalmente en el exterior. Encontramos alusiones a la calle, suponemos que la de su entorno habitual, su ciudad ("Al salir a la calle, / este golpe de viento / me saluda"¹⁷²), o al parque ("Los árboles del parque / aguardaban tu paso"¹⁷³), donde tropieza con personas ("Estos rostros / que pasan junto a mí"¹⁷⁴), o pájaros o perros ("Contemplas ese perro / vagabundo,"¹⁷⁵); también el mar ("Miraba, absorto, el mar,"¹⁷⁶) o incluso el río Nilo, aunque ya alejado de su realidad cotidiana, sobre un barco ("Mientras el barco avanza /

¹⁶⁹ *Idem*, p. 54.

¹⁷⁰ *Idem*, p. 123.

¹⁷¹ *Idem*, p. 25.

¹⁷² *Idem*, p. 15.

¹⁷³ *Idem*, p. 83.

¹⁷⁴ *Idem*, p. 97.

¹⁷⁵ *Idem*, p. 41.

¹⁷⁶ *Idem*, p. 39.

por el Nilo"¹⁷⁷)... Sin embargo, hemos de darle un protagonismo especial a un espacio nombrado anteriormente, el jardín, presente ya en el título de ésta y de otra de sus obras, *Jardín de arena*. El jardín ("¿Qué ha sido de aquél sauce / que había en mi jardín"¹⁷⁸), al igual que los otros lugares nombrados, son el acceso o la antesala a la aprehensión de los elementos naturales, que en cada caso, están ante sí o salen a su encuentro. En relación a la imagen del jardín, María Rubio Martín ha destacado que, más allá del mero espacio físico, éste se ha transformado en un símbolo de "espacio que protege al poeta de las agresiones, de los ruidos, y lo convierte definitivamente en un pez que va por el jardín."¹⁷⁹ Se trata, por lo tanto, de un lugar de reposo y calma que traspasa la realidad concreta y se proyecta sobre el plano espiritual que subyace en el yo poético, concentrado como está en agudizar su percepción ("Algo que no ha nacido / florece en el jardín."¹⁸⁰).

Otro espacio conectado a lo espiritual es el Monasterio de Montserrat de Barcelona, que aparecía ya en un apartado del libro *Pequeña Anábase* de 1981, correspondiente a su segunda etapa poética, la "poesía de la existencia." Aquellas composiciones fueron, en realidad, escritas en 1962 y sin embargo, no se diferencian demasiado de poemas más actuales como es el siguiente de *Un pez que va por el jardín*, de 2007:

Monasterio de Montserrat

No es la luz lo que llena
el templo a estas horas
e ilumina a los monjes
que cantan las completas.
¿Adónde fue la luz,
si es que la hubo, aquí
o en algún otro sitio?
¿Pero no vemos más
en la penumbra,
donde todo se vela
y se desvela?
Lo que hemos de mirar
con atención
- con la vida nos va, en ello,
la muerte-
son las sombras.
Sombras son esos monjes,
las columnas, los arcos,
y sombra soy yo mismo.
¿Pero qué nueva sombra
ha embargado mi espíritu,
y en qué se diferencia
de la luz?¹⁸¹

¹⁷⁷ *Idem*, p. 53.

¹⁷⁸ *Idem*, p. 85.

¹⁷⁹ Véase María Rubio, "La errancia del paseante: formas poéticas de extrañamiento vital en la poesía de José Corredor-Matheos," en Jesús Barrajón y María Rubio ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, cit., p. 112.

¹⁸⁰ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 117.

¹⁸¹ *Idem*, pp. 107-108.

Observemos la evidente similitud del poema anterior con éste de *Pequeña Anábasis*:

Las completas
prosiguen en la noche,
en aires ya de muerte.
Los monjes van cantando,
con voz que no es la suya;
sin esperar tampoco
que llegue un nuevo día.
La oscuridad es completa,
y el vacío se abre.¹⁸²

En las dos composiciones el final del día se anuncia con la oración cristiana (completas) de los monjes del Monasterio. Es un momento tremendamente místico en el que el autor, en estado meditativo, consigue la disolución del yo y su consecuente acceso a la vacuidad. En el primer poema la luz y la sombra son dos polos opuestos que se identifican como una misma cosa y constituyen por lo tanto un mismo ámbito de certeza y de acceso a niveles de profundidad. En la segunda composición, sin embargo, compuesta con anterioridad, aparece sólo el polo oscuro de la noche, pero como revelación también de algo que el poeta palpa e intuye más allá de todo, donde el vacío espiritual. La analogía entre ambos manifiesta el coherente transcurrir de la obra del autor, que ha continuado y continúa por una senda que no se aleja sino que clarifica la dirección tomada.

Ya conocemos la relación de Corredor-Matheos con el Monasterio de Montserrat al que se retira de vez en cuando para conectar con lo espiritual. En su entrevista, el autor rememora y reafirma su vínculo con este espacio:

En Montserrat escribí poemas en el 1962 durante un retiro espiritual de nueve días en una celda viviendo con los monjes. He vuelto varias veces. Soy asesor del Museo de Montserrat y, a veces, me quedo tres o cuatro días. La última vez fue el año pasado. Suelo pasear solo por el jardín. Es un jardín muy grande en el que los visitantes no pueden entrar. Hace dos años fui con la intención de escribir y no escribí nada, pero el año pasado escribí ocho poemas de los que quedan cuatro.¹⁸³

El mundo de trascendencia por el que se mueve nuestro poeta puede brotar no sólo en espacios físicos y reconocibles como reales, sino también, y éste es un aspecto a destacar en este libro, a través de la contemplación de una obra pictórica. Hay varios poemas nacidos ante cuadros de sus artistas más admirados: Juan van der Hamen, Edward Hopper, Joan Miró, Marc Rothko y Jordi Pallarés. El crítico de arte observa la simplicidad de un bodegón, la soledad de una mujer, la ensoñación de las constelaciones o el resplandor de los colores y sus sombras; todos desvelan la pureza y lo esencial de aquello que es reconocido como absoluto.

Pintura evanescente,
puro espíritu,
espejo del vacío,
donde me reconozco.¹⁸⁴

¹⁸² José Corredor-Matheos, *Pequeña Anábasis en Poesía 1951-1975, cit.*, p. 163.

¹⁸³ Véase Entrevista II, Apéndice, p. 311.

¹⁸⁴ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín, cit.*, p. 59.

Puesto que el mundo del arte es también su mundo y es indudable que, al igual que la poesía, encierra las claves para acceder a la verdad última, en las pinturas encuentra, tal vez de una manera más directa, esa nada manifiesta en los colores, en los negros, en las formas y sus ausencias, que desembocan y se conducen hasta el vacío.

Sin ruido.

Siete años más tarde de *Un pez que va por el jardín*, el poeta da salida a un nuevo libro titulado *Sin ruido* (2013). Al igual que en el anterior y que en las primeras obras orientalistas de su tercera etapa, *Carta a Li-Po* e *Y tu poema empieza*, consta de cuarenta y nueve poemas. *Sin ruido* es fiel también a su habitual estructuración: las secciones en que se divide son siete, aunque las composiciones son repartidas en cada una de ellas de forma desigual. Otro elemento estructurador son los seis poemas en prosa que aparecen en cursiva al final de cada parte, y que constituirán, como veremos, una curiosa novedad.

La aparición de este libro pronto se hace notar entre la crítica y suscita varios artículos de prensa en los que se reseñan sus más notables particularidades:

Sin ruido, título exacto para nombrar un libro que discurre entre el silencio, palabra presente en el poema inicial, y el silencio, que comparece en el cierre. El silencio es, se afirma, de donde brotan los poemas y el silencio ¿es donde encuentra la palabra su cumplimiento, tal como se pregunta la voz de este libro?¹⁸⁵

José Corredor-Matheos (Alcázar de San Juan, 1929) acaba de publicar *Sin ruido*, en Barcelona, en la afamada colección Magistrales de Tusquets. Culmina este libro una trayectoria impecable de un poeta consagrado hace ya muchos años, una de las voces más prestigiosas de los poetas de los cincuenta, que ahora ofrece un poemario sintético, enjuto, delicadamente adelgazado en unas composiciones leves pero muy intensas y profundas. Su palabra poética se hace indagadora de realidades para fijar en las breves estancias de sus poemas elementos de la vida y del entorno que merece la pena retener.¹⁸⁶

Hace unos días recibí el nuevo libro de José Corredor-Matheos, *Sin ruido* (Tusquets). Si no fuera un recurso demasiado fácil, escribiría que esta novedad del poeta es luz encuadrada, pero también presentimiento del vacío, y una dicha escrita con algunas palabras esenciales, comunes y emocionantes.¹⁸⁷

La alusión de la primera reseña al título está justificada por la evidente relación que existe entre éste y la poética del autor. Estar sin ruido, esto es, en silencio, supone el estado necesario para que pueda desarrollarse la escritura. El poeta ya ha dado muestras en sus anteriores libros de cuán importante es mantener un estado de meditación, de

¹⁸⁵ Túa Blesa, "Sin ruido" Revista "El Cultural", *El Mundo*, 13 de septiembre de 2013, p. 16.

¹⁸⁶ Francisco Javier Díez de Revenga, "Sin ruido", *La Opinión*, Murcia, 13 de diciembre de 2013, p. 10.

¹⁸⁷ Jordi Llavina, "Sentir el vacío", *La Vanguardia*, Barcelona, 09 de octubre de 2013, p. 24.

serenidad y de atención a cuanto le rodea para aprehender primero el mundo y esbozarlo después. Sin embargo, recordemos que el verso surge solo y de forma espontánea, no como resultado de un proceso que se sucede gradualmente y culmina en iluminación, sino de pronto, inesperadamente. La realidad se presenta sin más ante el autor que calla, porque ha de mantenerse en silencio, mientras es ésta la que habla:

En silencio.
No mudo:
absorto.
Ahora,
a esperar que regrese,
si quiere,
la palabra.
Y allí donde brote
florezca
como un grito
en el silencio
que precede
a todo cumplimiento.¹⁸⁸

La expresión "sin ruido" encierra, asimismo, las claves de su propio conocimiento y alcanza una dimensión mayor. De lo que se trata es de mantener un estado de quietud espiritual, ajeno a las preocupaciones, pasiones, pensamientos e incluso conocimientos preconcebidos que hacen ruido y no permiten penetrar en el verdadero existir de las cosas. Persiste por lo tanto en este título ese saber profundo y misterioso que, al igual que en su otro título *El don de la ignorancia*, insta a la necesidad de desprenderse de la propia individualidad, de ese yo que acarrea una visión conceptual originada por el sujeto en relación al objeto. Es preciso silenciar las construcciones limitadas de la mente, y vaciarla de todo lo aprendido, con el fin de, una vez alcanzada su negación, dar entrada al universo. El tema del vacío es central en esta obra, en la que el silenciamiento de toda forma prejuzgada da paso y deja ser a un Todo mayor y trascendente. El Maestro Eckhart (1260-1328), en este sentido, apelaba a la pureza del espíritu cuando éste se vacía y consigue ser "como cuando todavía no era"¹⁸⁹, es decir, como cuando aún mantenía su estado originario.

Bebe luego la luz
que sale a recibirte
como a recién nacido
y empieza nueva vida
que no tendrá ya término.¹⁹⁰

En muchos de estos poemas el yo poético, despojado de sí mismo, siente que su manera de percibir o de ver, renace y se renueva. "Renuncia a todo y sé / menos que nada"¹⁹¹, dice el autor manchego, que vuelve a nombrar en sus poemas a la beneficiosa ignorancia, el necesario olvido, el desapego, y el posterior asombro y la sorpresa alegre por saberse conocedor de la vida de las cosas, de los seres y de los hombres.

¹⁸⁸ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 127.

¹⁸⁹ Maestro Eckhart, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 1998, p.41.

¹⁹⁰ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 21.

¹⁹¹ *Idem*, p. 25.

En el primer poema de este libro está presente una idea relacionada con el origen de la creación poética que tampoco es nueva en Corredor-Matheos: "Estos versos que brotan / del silencio / recogen sensaciones / del instante / y otras que creías / olvidadas."¹⁹² No sólo del momento presente o el "ahora" irrepetible obtiene el autor su materia poética, sino también de ese pozo de la memoria que guarda sensaciones ya vividas. El recuerdo también puede actualizarse y participar de un instante de vida concreto. Sin embargo, no se trata de una experiencia específica que esté siendo rescatada sino más bien de lo que queda de ella en el interior del individuo, incluso cuando ésta ya ha sido olvidada. Ya ha sido citado en este sentido, en el capítulo anterior, el poeta Rainer Maria Rilke, propuesto por el propio autor para explicar este asunto:

Rilke nos advierte que es preciso vivir mucho, poder "pensar en días de infancia cuyo misterio no está aún aclarado" y "tener recuerdos de muchas noches de amor" distintas, y aún haber estado al lado de los moribundos", pero que todo eso se tiene que transformar en nosotros y no se puede saber en qué momento se elevará la primera palabra de un verso.¹⁹³

En esta obra existen manifestaciones claras de ese sabor de lo ya acontecido pero reavivado como sensación. En un poema que citaremos a continuación, el poeta, estando en su pueblo natal, Alcázar de San Juan, agudiza los sentidos y percibe el ambiente familiar de entonces, en el que su madre cobra un especial protagonismo. No hay, sin embargo, una sola referencia léxica al pasado. Estamos ante el presente del "tú" poético, por lo que el pasado se hace atemporal en el poema.

Plazuela de La Aduana
A Juan y Juliana Garrido

Imágenes.
Aromas.
La música que emana
de las cosas.
La manera que tiene
el tiempo de pasar,
como quedándose.

Y, de nuevo, las calles,
la plazuela
donde siguen estando
todavía
la pelota y el toro
de cartón,
la luminosa sombra
de tu madre.

Percibir su perfume.
Oír su voz.
Mantener la atención
para que no se borren
las imágenes,

¹⁹² *Idem*, p. 13.

¹⁹³ José Corredor-Matheos, "Sobre lo que no es poesía", en J. M. Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., pp. 29-30.

los aromas, la música.

Y que el tiempo se quede
aún en donde está
unos instantes.¹⁹⁴

La temática de *Sin ruido* conecta con la de sus libros anteriores, pertenecientes a su tercera etapa poética del despojamiento. Los motivos orientales regresan, no sólo en cuanto a las reminiscencias de las doctrinas taoísta y zen, sino también a través de alusiones directas como la que aparece en su poema dedicado a un poeta de la Dinastía Tang, Wang Chih-Huan, del que el autor cita unos versos desde el Parque Nacional de Kanbula en Qinghai (China): «El Río Amarillo asciende / hasta las blancas nubes.»¹⁹⁵ La naturaleza sigue manteniéndose como eje central, pero el mar cobra un especial interés, sobre todo en la cuarta sección del libro: "El mar. / El mar, y en él, / el cielo reflejado"¹⁹⁶ Entre una especie de guiño a su amigo Rafael Alberti y una interrogación metapoética al final del poema ("¿De quién es la palabra? / Y la voz, la voz, / ¿de quién?"¹⁹⁷), el paisaje marítimo se presenta como la antesala para la disolución de todo: "Luego ver cómo todo / se convierte en espuma / polvo, nada."¹⁹⁸ Aparecen, como siempre, la lluvia, el viento, las nubes, las aves, las flores y los prados y llanuras que caracterizan los paisajes que el poeta frecuenta ("Detente ahora y mira / esos pétalos blancos / sobre el verde del césped."¹⁹⁹). De otro modo es percibido el paisaje cuando el poeta lo observa desde un tren. En estos casos, la realidad entra en su busca y se produce una plena comunión con ese Todo, que en el siguiente caso, es llamado Dios:

A Jesús Barraión

En el tren, tú no vas:
viene el paisaje a ti.
Viene el paisaje a ti,
y con él viene,
aunque tú no lo invoques,
lo que llamabas Dios.²⁰⁰

Encontramos curiosamente también alusiones bíblicas como es el caso de las "aguas del Jordán / que aguardan tu paso."²⁰¹, o referencias clásicas greco-latinas en versos como los siguientes: "Has sido destinado / al sacrificio / ofrecido a unos dioses / que no existen."²⁰², o recordemos también, el caso de la recreación de la vida de los habitantes de Pompeya del poema en prosa ya citado con anterioridad.

Pero lo que más advertimos son las dualidades de símbolos como la luz y la sombra, el ascenso y el descenso, vaciarse y llenarse, el gozo y el dolor, la vida y la muerte..., que revelan inicialmente una oposición que luego habrán de trascender. Elementos aparentemente contrapuestos son proyectados por igual en ese más allá de las cosas, donde se acaban las diferencias y todo se vuelve nada: "Así vas aprendiendo / a

¹⁹⁴ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 95.

¹⁹⁵ *Idem*, p. 97.

¹⁹⁶ *Idem*, p. 83.

¹⁹⁷ *Idem*.

¹⁹⁸ *Idem*.

¹⁹⁹ *Idem*, p. 57.

²⁰⁰ *Idem*, p. 89.

²⁰¹ *Idem*, p. 35.

²⁰² José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 19.

conocer / el gozo y el dolor / de que estás hecho, / con los que, deshaciéndote, / te haces."²⁰³

Otras artes como la pintura, la música e incluso el cine se encuentran presentes en este libro. Nos referimos a los homenajes que el autor brinda a pintores amigos como Josep Guinovart ("*in memoriam*"²⁰⁴, 1927-2007) o Jordi Isern (1969-), músicos de su gusto como el pianista francés Erik Satie (1866-1925) o el cineasta danés Carl Theodor Dreyer (1889-1968) a propósito de su película *Ordet (La Palabra)* de 1955. Asimismo, Corredor-Matheos no se olvida de sus compañeros poetas y aparecen dedicatorias a Antonio Gamoneda (1931-), al poeta y también pintor Alejandro Amusco (1949-) o al poeta y artista visual Luis Luna (1975-). A continuación, citaremos el poema que hace referencia a *Les gnossiennes* de Erik Satie, por la relación directa que establece el propio autor entre esta música y el título de *Sin ruido*:

Oyendo
Les gnossiennes,
de Erik Satie

Unas gotas de luz
golpean suavemente
las teclas de un piano.

Qué vana te parece
aquella música
que no es, cómo ésta,
tan igual al silencio.

Ahora que la música
ha cesado,
Erik Satie se vuelve
y, en silencio
que suena como música,
sonríe.²⁰⁵

Finalmente hemos de nombrar los poemas en prosa que se intercalan en las distintas secciones de este libro. Francisco Javier Díez de Revenga los denomina en su artículo "aldabonazos simbólicos que quieren desvelar la inestabilidad de nuestro mundo."²⁰⁶ Efectivamente, en ellos el poeta recalca la forma artificiosa y antinatural que la sociedad actual mantiene frente a la auténtica vida esencial que corresponde al ser humano.

Mañana, si es que abren, pasaré por el banco, a pedir que me aclaren cuál es la situación de mis ahorros, y temo no entender lo que me digan, porque ellos siempre cuentan con los dedos.

Cómo decirle al pájaro que el mundo no ha perdido su misterio, pero que él y yo tendremos que escondernos para seguir cantando.²⁰⁷

El poeta se decanta por la vida de los pájaros, así como por la de todos los elementos que conforman la naturaleza, porque ellos están en el mundo siguiendo un

²⁰³ *Idem*, p. 13.

²⁰⁴ *Idem*, p. 105.

²⁰⁵ *Idem*, p. 111.

²⁰⁶ Francisco Javier Díez de Revenga, "*Sin ruido*", *cit.*, p. 10.

²⁰⁷ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, *cit.*, p.65.

mismo ritmo armonioso pleno de sentido. En una de sus entrevistas, en 2003, Corredor-Matheos ya lo explicaba de la siguiente manera:

Yo sé que la vida a nivel social es un teatro, pero hay que hacer como que te la crees aunque sólo sea hasta un cierto nivel. Cada vez soy más consciente de que hay muchas cosas que no importan, pero no puedes alejarte de la realidad.²⁰⁸

Estamos ante una obra coherentemente conectada con las anteriores como no podía ser de otra manera, pues llegado nuestro autor a este punto de sabiduría interior, y una vez descubierto el secreto que nos ha ido transmitiendo, "¿Qué vas a hacer ahora: / volver a echarte atrás? / Aunque cierres los ojos, / el camino y las aguas / siguen dentro de ti, / siempre esperándote."²⁰⁹

²⁰⁸ Véase Entrevista I, Apéndice, pp. 296-297.

²⁰⁹ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, *cit.*, p.35.

3. ASPECTOS FORMALES EN LA OBRA DE JOSÉ CORREDOR-MATHEOS.

HACIA LA BREVEDAD.

Cuando nos acercamos a la poesía del "Despojamiento," correspondiente a la tercera etapa de la obra de José Corredor-Matheos, comprobamos que, camino de lo esencial, el poeta tiende a la desnudez expresiva y se decanta por composiciones breves y aparentemente sencillas, aunque portadoras de contenidos de gran hondura. La brevedad métrica se va a convertir a partir de aquí en un rasgo determinante de su escritura. Sus poemas son generalmente cortos y están compuestos por versos de arte menor. No es ésta, sin embargo, una completa novedad respecto a su obra anterior. Dicha tendencia ya se manifestaba en algunos libros desde sus comienzos y se irá imponiendo progresivamente hasta conformar un aspecto definitorio de su poética.

De manera general, las obras anteriores a *Carta a Li-Po*, lo que descubren en el autor es un extraordinario dominio de la técnica en el campo de la expresión. Desde un primer momento, se siente atraído por las formas que caracterizan a la poesía tradicional española. Su preferencia por el soneto, los romances, las coplas, o la combinación de versos blancos heptasílabos y endecasílabos dan muestra de su preocupación y su exigencia en el ejercicio de la palabra. Sin embargo, según evoluciona su obra, estas formas irán intercalando otras que lejos de los cánones estipulados, mostrarán una voz poética más personal, la cual encajará de manera extraordinaria con los cauces orientalistas que el autor aún estaría por descubrir.

Su primera obra, *Ocasión donde amarte* (1953), está compuesta, como bien ha apreciado José María Balcells de "sonetos y de algunas canciones sin forma determinada, con forma personal, en las cuales se emplean versos de siete y de once sílabas, salvo en el poema "Cuando el aire profundo", todo él en heptasílabos."¹ Las formas ya identificadas como personales, en versos blancos de siete y once sílabas, resultan determinantes por cuanto no desaparecerán de su obra venidera. Ángel Crespo detecta que en esta primera obra se encuentra el verso base de lo que más tarde será

una descomposición del endecasílabo en dos versos cuya suma da la medida de aquél pero que pueden —y deben— ser leídos como unidades rítmicas independientes. Este es el tipo de versificación en el que Corredor-Matheos —manteniéndolo como base rítmica flexible, es decir, en la que caben numerosas excepciones— nos irá dando lo más cuajado de su obra.²

En su siguiente obra, *Ahora mismo* (1960), encontramos cuatro sonetos al comienzo, tres en la mitad del libro y cuatro más al final; éstos últimos, los ya citados sonetos espirituales en honor a Juan Ramón Jiménez. El resto de composiciones son, como las ha llamado Balcells "formas originales"³ de diversas dimensiones aunque con

¹ Véase José María Balcells, "Corredor Matheos y la poética del despojamiento", en *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, J.M^a Balcells ed., Alcázar de San Juan, 1996, p. 71.

² Véase Ángel Crespo, "La poesía de José Corredor-Matheos", prólogo a José Corredor-Matheos, *Poesía 1951-1975*, Barcelona, Plaza & Janés, 1981, p. 22.

³ Véase José María Balcells, "Corredor Matheos y la poética del despojamiento", en *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 72.

versos predominantemente heptasílabos. Estas composiciones en verso blanco también son mencionadas por Elena Vega-Sampayo, quien las considera "el cauce formal, el molde métrico que posibilita el mejor Corredor-Matheos"⁴, refiriéndose naturalmente a la que será su métrica predominante llegada su *Carta a Li-Po*.

A medida que avanza su obra, la intrusión de las formas tradicionales clásicas parece ir quedando en un segundo plano. Sus gustos formales se van decantando por el versolibrismo anteriormente señalado a través de los críticos. Un punto de inflexión a tener en cuenta es su siguiente libro, *Poema para un nuevo libro* (1962). La mayoría de los poemas de esta obra son significativamente cortos en tamaño y versificación. Balcells destaca la mayor concentración temática en el siguiente poema: "Amigos: / esta vida / nos oculta algo".⁵

Parece como si el soneto o los endecasílabos de sus composiciones anteriores no sirviesen en esta ocasión a los propósitos del autor. En *Poema para un nuevo libro* asistimos al paso del endecasílabo al heptasílabo o al pentasílabo, bien como bipartición del endecasílabo inicial, como ya se apuntaba, bien como resultado de una expresión más espontánea y esencial. Hay un despojamiento ya de lo accesorio y una necesidad de esencializar unos poemas que inauguran una nueva etapa en la obra del autor, la de temática existencialista.

Sorprendentemente, en su siguiente obra, *Libro provisional* (1967), reaparece el soneto, aunque en escaso número respecto al conjunto, y es interpretado por Balcells como "indicio de que también ha reaparecido la faceta virtuosista y lúdica de Corredor-Matheos."⁶ Sin embargo, reafirmamos la preferencia del poeta por los poemas de arte menor en versos blancos.

Luego vendría *Pequeña Anábasis*, escrita entre 1962 y 1964. De esta obra destacan de manera significativa los poemas surgidos a raíz de un retiro espiritual en el monasterio de Montserrat, nombre que da título al apartado que los encuadra. Se trata de unas composiciones breves formadas por versos que cuentan siete y cinco sílabas; en algunos casos, cuatro. Se aprecia, en este sentido, una coincidencia en la poesía corredoriana, y es que a mayor hondura o intensidad temática, bien por encontrarse el poeta sumido en la angustia existencial, bien por hallarse en un estado meditativo envuelto en el sentir espiritual, mayor concisión en la forma. Cuanto más desnudo se siente el poeta en su ser interno, más desnudez y pureza requiere, por su parte, la palabra. José María Balcells habla de una "simbiosis entre tema y escritura"⁷ y apunta que "éste es el primer libro de Corredor-Matheos en el que no se acude a estrofa reconocida alguna, ni se emplea rima de ninguna clase."⁸

Con el siguiente libro, *La patria que buscábamos*, escrito entre 1965 y 1971, regresan todas las variedades métricas utilizadas por el autor hasta el momento. Encontramos poemas de diversa longitud en endecasílabos, heptasílabos y pentasílabos, poemas arromanzados, coplas de tres o cuatros sílabas y de nuevo el soneto. Balcells señala que algunos poemas de este libro "fueron creados cuando José Corredor-Matheos ya empezaba a principios de la década del setenta, a practicar la poética *sui generis* que configuraría la *Carta a Li-Po*,"⁹ su siguiente libro. Por eso, aunque sucesivamente,

⁴ Elena Vega-Sampayo, *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, León, Serie Tesis Doctorales 2007, León, Universidad de León ed., 2008, p. 143.

⁵ José Corredor-Matheos, *Poema para un nuevo libro*, en *Poesía (1951-1975)*, Barcelona, Plaza & Janés, 1981, p. 115.

⁶ Véase José María Balcells, "Corredor Matheos y la poética del despojamiento", en *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 75.

⁷ *Idem*, p. 77.

⁸ *Idem*.

⁹ *Idem*, p. 30.

también en esta obra, se reafirma su inclinación por la desnudez y la concreción, no deja de atraerle la práctica virtuosa de la métrica tradicional. A este respecto, el soneto es el que indudablemente le acompaña en toda su trayectoria; todavía hoy, tras haberse establecido su estilo particular dentro de la poesía considerada orientalista, no ha dejado de componerlos. Aparecen, eso sí, en obras aparte: *Cuaderno de sonetos* (1996) y *Segundo cuaderno de sonetos* (2002). Corredor-Matheos considera que componer sonetos es para él una especie de *hobbie*; él lo llama “vicio”. En uno de estos sonetos, perteneciente al *Segundo cuaderno...*, nos dice: “¿Quién dice que el soneto está obsoleto? / ¿Quién osará negar el que este vicio, / que para el mal poeta es maleficio, / para el que no lo es será un gran reto?”¹⁰

A partir de *Carta a Li-Po*, sin embargo, el verso de arte menor se convierte en la forma característica, generalizada y elegida para su poesía. Es el momento en que se materializan las nuevas influencias literarias que rondan al autor, esto es, las poesías más tradicionales de las culturas china y japonesa. Hemos de apuntar, en este sentido, que Corredor-Matheos coincide curiosamente con la regla de versificación china de la época Tang, a la que perteneció el poeta Li-Po, homenajeado en dicho libro. Prácticamente todos los versos que aparecen en *Carta a Li-Po* constan de siete sílabas, a excepción de algunos de cuatro o de cinco. La unión del heptasílabo y el tetrasílabo conforman, como se ha indicado, un endecasílabo partido. Pero algunas veces, también el propio heptasílabo aparece dividido en dos, mediante la sucesión de versos de cuatro y tres sílabas. La permanente utilización del endecasílabo y el heptasílabo parecen constituir el origen rítmico de su poesía que, interiorizado por el autor, sale en el acto creativo de forma natural.

Vuelve a llover,
y nadie,
aparte de mí mismo,
sabe qué sentimientos
nacen con esta lluvia, [...] ¹¹

Asimismo, en sus siguientes libros, *Poema para un nuevo libro* (1987) y *Jardín de arena* (1994) continúa con el despojamiento formal, acentuándose en algunos casos la brevedad, no sólo del verso sino también de la estrofa.

Ves el mar
a lo lejos.
Infinito consuelo
de saber
que algún día
has de ser
en sus aguas
sólo una ola
rota. ¹²

En *Jardín de arena* aparecen además dos formas novedosas en la poesía de José Corredor-Matheos, que proceden de la literatura japonesa y su inherente contenido espiritual taoísta y budista zen. La influencia no sólo es evidente sino que además, hay un compromiso serio por parte del autor, que intentará cumplir en la medida de lo

¹⁰ José Corredor-Matheos, *Segundo cuaderno de sonetos*, Málaga, Rafael Inglada, 2002, p. 9.

¹¹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po* en *Poesía (1970-1994)*, Pamplona, Pamiela, 2000, p. 93.

¹² José Corredor-Matheos, *Jardín de arena* en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 182.

posible con su técnica y sus parámetros de creación. Nos referimos a las composiciones del haiku y del mundo. Aunque ya han sido nombradas con anterioridad y serán expuestas con mayor detenimiento más adelante, haremos una breve referencia a ambas. De manera general, el haiku es un poema de una única estrofa formada por tres versos que suman 17 sílabas, distribuidas en 5-7-5. Su contenido tiene que ver con una experiencia muy concreta de percepción espiritual que vive el creador de acuerdo con los postulados del Zen. Formalmente la sencillez y la brevedad caracterizan al haiku por lo que no es de extrañar que nuestro autor haya simpatizado con éste. El mundo, que significa literalmente "pregunta y respuesta"¹³ es una especie de diálogo de una extensión muy breve. Normalmente la respuesta a la pregunta inicial carece de toda lógica, por lo que se deduce que la propuesta de aprendizaje no es de tipo conceptual. Al contrario, las incoherencias buscan romper el mecanismo intelectual para que la mente dé paso a otro tipo de conocimiento más intuitivo y directo. Corredor-Matheos, que se encuentra en este momento intentado adentrarse en esta nueva percepción del mundo, experimenta con estas fórmulas y se pregunta:

Esta chimenea apagada en plenas vacaciones de agosto
me hace pensar en la inutilidad de todo.

¿Hay algo más inútil que este poema, escrito ante una
chimenea apagada en plenas vacaciones de agosto?¹⁴

Los libros que siguen, *El don de la ignorancia* (2004), *Un pez que va por el jardín* (2007) y *Sin ruido* (2013) asientan definitivamente la voz de Corredor-Matheos. Su lenguaje sigue siendo sencillo y esencial, despojado de toda retórica. La longitud estrófica y la versificación siguen siendo relativamente breves y continúa el predominio del heptasílabo, combinado en ocasiones con tetrasílabos y trisílabos. Citaremos como muestra de reducción silábica el siguiente poema perteneciente a *Sin ruido*:

En silencio.
No mudo:
absorto.
Ahora,
a esperar que regrese,
si quiere,
la palabra.
Y que allí donde brote
florezca
como un grito
en el silencio
que precede
a todo cumplimiento.¹⁵

Llegados a este punto, podemos deducir que hay en la expresión de la poesía de Corredor-Matheos una clara tendencia, desde sus inicios, a la concisión formal, y que ésta es acentuada y por lo tanto reafirmada debido a las influencias de las poéticas orientales que entran en su vida a partir de su libro fundamental *Carta a Li-Po*. Consideramos especialmente relevante esta obra para acercarnos y ahondar un poco más

¹³ D.T. Suzuki, *El ámbito del zen*, Barcelona, Kairós, p. 2005, p. 47.

¹⁴ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 216.

¹⁵ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, Barcelona, Tusquets, 2013, p. 127.

en las posibles semejanzas existentes entre la despojada poesía de nuestro autor y las poesías tradicionales china y japonesa que éste leía atentamente por aquel entonces. Empezaremos pues por un breve estudio de las características formales de los poetas de la Dinastía Tang, a la que perteneció Li-Po, en busca de alguna sintonía.

En la época en que escribe el poeta Li-Po (Dinastía Tang: 713-766) destacaban dos formas de versificar: los llamados *guti shi* y *jueju*. El primero es considerado de estilo antiguo y el segundo de estilo moderno. El estilo antiguo resulta más abierto y flexible que el estilo moderno, sujeto de manera más estricta a una métrica estipulada.

El *guti shi* se caracteriza por ser muy libre en la medida: los versos pueden ser de cuatro, seis o siete sílabas, aunque los más frecuentes son de siete y cinco. El número de estrofas o versos también es flexible. Su maestro indiscutible es el mismo Li-Po. Este poeta, destacado por su espontaneidad, imaginación e intensidad de sentimiento, se ha caracterizado por su inclinación hacia la libertad en el esquema métrico, por lo que se adecuaba muy bien a esta forma. No obstante, la expresión del contenido emocional no impide que muestre también su maestría en esquemas más estrictos, como puede ser el *jueju*.

El *jueju* está integrado por un cuarteto que puede ser pentasílabo o heptasílabo con cesura en las sílabas segunda y cuarta. Se estructura en base a su contenido: apertura, continuación, giro y resolución. La rima también es más restringida en esta forma. De hecho, hay dos posibilidades: abcb o aaba. Observemos como ejemplo un *jueju* de Li-Po:

NOSTALGIA EN EL SILENCIO DE LA NOCHE. (Transcripción fonética:)

Plateadas luces inundan mi lecho.
Me parece la escarcha sobre la tierra.
Contemplo la luna al alzar la cabeza
y, al bajarla, añoro mi lejano pueblo.¹⁶

Chuang gian ming yue guang, (5 a)
Yi shi di shang shuang. (5 a)
ju tou wang ming yue, (5 b)
Di tou si gu xiang. (5 a)¹⁷

Otro autor destacado de la época es Tu Fu, que sobresale por su magistral dominio técnico en los esquemas métricos, de los cuales procura no salirse. Frente a Li-Po, Tu Fu es más realista en su contenido; se centra más en la denuncia de las injusticias sociales y problemas políticos del momento. Para ello, ha de utilizar un lenguaje bien seleccionado y preciso, pues no se condensa con igual soltura un sentimiento o una pasión, en el caso de Li-Po, que un tema que intenta analizar la realidad social y se presta más a la dialéctica.

El contenido poético de Corredor-Matheos, sin embargo, se asemeja más a los poemas de otro autor Tang: el poeta y pintor Wang Wei. Ambos presentan una visión de la naturaleza que se corresponde con las ideas que preconiza el Budismo zen. Estas ideas no se alejan demasiado del taoísmo de Li-Po o del confucianismo de Tu Fu, pues el Zen contiene una parte importante de estas doctrinas. Sin embargo, cabe destacar la importancia que se le da al tema de la soledad y la tranquilidad espiritual para acceder al olvido y al vacío. El autor chino y Corredor-Matheos compartirán imágenes y símbolos afines relacionados con estos temas, como veremos más adelante. En cuanto a la forma de expresión, Wang Wei utiliza, al igual que Li-Po, tanto el *guti shi* como el *jueju*, propios de la época, aunque sobresale notablemente en este último:

¹⁶ Véase en Guojian Chen, *Poesía clásica china*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 65.

¹⁷ *Idem*, p. 66.

En la montaña sola
sólo resuena el eco.
La luz penetra honda
hasta alcanzar el mundo.¹⁸

Carta a Li-Po no contiene ningún poema que se corresponda con este cuarteto en heptasílabos llamado *jueju*, a excepción de uno inserto en *Poemas del tiempo de Carta a Li-Po* que coincide casualmente con dicha estrofa:

Mi cuerpo es ese árbol, (7 a: apertura)
la montaña y el río. (7 b: continuación)
Nadie, nadie lo sabe: (7 c: giro)
sólo yo que lo olvido.¹⁹ (7 b: resolución)

El resto de los poemas presenta variabilidad en cuanto al número de versos: desde cinco, el más corto, a veintisiete, el más largo. Como se ha dicho anteriormente predomina el heptasílabo, con la intrusión en algunos casos de versos de cuatro o cinco sílabas. Estas características, en relación a las formas chinas, se corresponderían con el *guti shi*; la forma más flexible y también la favorita Li-Po. Sin embargo, vamos a tratar tales coincidencias sólo como mera casualidad ya que nos consta que el autor no atiende ni practica conscientemente este tipo de métrica china. Sus versos son, como se ha indicado, el resultado de la división de endecasílabos; versos de tradición puramente occidental que ya habían sido utilizados por él desde el comienzo de su actividad poética.

Otro aspecto a tener en cuenta es el de la rima. La poesía china suele ser rimada, sin embargo, no se trata de una rima marcada en extremo. Su sonido es suave e incluso delicado, y sugiere un tono melancólico, característico no sólo de la poesía sino del arte en general de este país.

La obra de Corredor-Matheos, a excepción de los sonetos u otras construcciones previamente definidas, siempre ha mostrado la preferencia del autor por la asonancia. En su poesía oriental continúa con esta rima de percepción ligera, aunque camuflada por el predominio de versos libres. Manuel Mantero habla de estos últimos, los no rimados, y explica que están en el poema, entre otras cosas, para "llamar la atención sobre ciertas palabras, las rimadas, destacándose de ese modo su entrelazamiento semántico: es tiempo de besar / esta luz familiar. Y sientan / la fragancia secreta. Sólo una voz se oye. / Todo olvida su nombre."²⁰

La combinación de versos rimados en asonante con versos libres y, a su vez, de versos heptasílabos con pentasílabos o incluso eneasílabos, está en función siempre de la musicalidad. Corredor-Matheos entiende la poesía "como canto"²¹ y él mismo afirma que necesita que ésta tenga música. El efecto rítmico-sonoro de sus poemas también es suave, como en los chinos, pero no conlleva su tono melancólico. La sensación predominante es de serenidad, salpicada, a veces, por cierto desasosiego interior, derivado de su sed de trascendencia.

La poesía japonesa, en esto diferente a la china, evita la rima. Su único patrón formal a este respecto consiste en la cuenta de sílabas. El procedimiento que utiliza para ofrecer un ritmo básico dentro del poema es la alternancia de sus versos: normalmente

¹⁸ François Cheng, *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 1993, p. 16.

¹⁹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 106.

²⁰ Véase Manuel Mantero, "La poesía de Corredor-Matheos (Desde las manos)" en J.M^a Balcells ed., *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 160.

²¹ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 293.

de cinco y siete sílabas. Sus dos formas estróficas por excelencia son el *tanka* y el *haiku*.

Hasta el siglo XVI casi toda la poesía escrita en japonés atendía a la forma del *tanka*: una estrofa de cinco versos que en la cuenta de sílabas (31 en total) seguía esta organización: 5,7,5,7,7. Solía contener dos imágenes poéticas: la primera se inspiraba en la naturaleza y la segunda, era una especie de meditación acerca de la primera. Yoel Hoffmann, en su estudio *Poemas japoneses a la muerte* habla del contenido de esta composición: "Se puede comparar al poeta de *tanka* con alguien que sostiene dos espejos: uno que refleja una escena de la naturaleza y otro que lo refleja a él sosteniendo el primero."²²

Del *haiku* hemos hablado con anterioridad. Sorprende la brevedad de su forma y la carga emocional que encierra. Su gran maestro, Matsuo Basho (1644-1694) escribe el que es considerado ejemplo de revelación o iluminación zen:

Un viejo estanque.
Se zambulle una rana,
ruido del agua.²³

Aunque floreció en el siglo XVII, el *haiku* ya existía anteriormente como parte integrante del *tanka*, que sumaba dos versos más de siete sílabas al final de la estrofa. Veamos uno del autor del siglo X Ki-no-Tsurayuki:

El viento que pasa	Hana no ka ni (5)
por la umbría arboleda	koromo wa fukaku (7)
hace más grávida	narinikeri (5)
mi túnica con	ko-no-shita kage no (7)
el olor a flores. ²⁴	Kaze no ma ni ma ni. ²⁵ (7)

El *haiku* se desliga del *tanka* en favor de un contenido más esencial y sugerente. Siguiendo con la imagen de los espejos de Hoffmann, lo que se desprende es "el espejo que refleja al poeta. El *haiku* lo rompió y dejó en sus manos sólo el que refleja la naturaleza".²⁶ No cabe descripción de la experiencia sino la parte fundamental de ésta: el estado de iluminación en sí mismo. Éste es *grosso modo* el contenido de un *haiku*.

Es cierto que Corredor-Matheos adopta en muchos de sus poemas la alternancia de versos de siete y cinco sílabas. Sin embargo, ninguno cumple con el orden establecido que pudiera identificarlos como *tankas*. Los versos se suceden al arbitrio del autor:

El cielo que se agranda (7)
al vuelo de los pájaros. (7)
Esa lejana música (7)
que ha de llevarse el viento. (7)
Mi propio respirar, (7)
que bien quisiera (5)
abarcara todo esto, (7)
espacio sin memoria, (7)
mientras el sol resbala, (7)

²² Yoel Hoffmann, *Poemas japoneses a la muerte*, Barcelona, DVD ed., 2002, p. 22.

²³ Matsuo Basho, *Senda hacia tierras hondas*, Madrid, Hiperión, 1993, p. 21.

²⁴ Véase Yoel Hoffmann, *Poemas japoneses a la muerte*, cit., p. 22.

²⁵ *Idem*, 22.

²⁶ *Idem*, 22.

muere sin esperanza (7)
de volver a salir.²⁷ (7)

La estructuración de las obras de Corredor-Matheos es otro aspecto que ha cobrado una especial importancia a medida que se han sucedido sus publicaciones. El autor parece responder a un patrón determinado a la hora de seleccionar y agrupar los poemas en sus libros. Establece unas normas dentro de su ordenación: un número determinado de partes consta de un número determinado de poemas. Por ejemplo, en *Pequeña Anábasis* (1962-1964) la distribución se hace en tres partes, en relación al contenido de cada una. Después de éste viene *La patria que buscábamos* (1965-1971), dividida en cuatro partes con prácticamente el mismo número de poemas, diez, en cada una.

A pesar del significativo cambio que la obra *Carta a Li-Po* (1975) introduce en la poética de Corredor-Matheos, no sólo continúa apareciendo una meticulosa distribución, sino que se acentúa. El número elegido esta vez es el siete. Alrededor de él va a rondar toda la crítica que, teniendo en cuenta la dimensión espiritual del contenido, buscará un significado oculto o una especial justificación para tal elección.

En *Carta a Li-Po* hay siete series que constan de siete poemas cada una, más una sección aparte titulada «Poemas del tiempo de *Carta a Li-Po*», en la que se encuentran ocho poemas en la misma línea que los demás, que se han quedado fuera por no cuadrar en la simetría establecida.

Su siguiente obra, *Y tu poema empieza* (1987), contiene, a su vez, cuarenta y nueve poemas; número que es múltiplo de siete. Y en *Jardín de arena* (1994), se da de nuevo la división en siete partes, de las cuales la quinta cuenta con sus primeros siete haikus publicados. Como en *Carta a Li-Po*, a estas obras se les añaden los «Poemas del tiempo de *Y tu poema empieza*», y los «Poemas del tiempo de *Jardín de arena*», con cuatro y once poemas respectivamente.

En *El don de la ignorancia* (2004), se rompe por completo el equilibrio señalado hasta el momento. Los poemas están agrupados en cuatro partes que contienen nueve, once, veintiuno y doce poemas respectivamente. Sin embargo su siguiente libro *Un pez que va por el jardín* (2007) retoma la distribución en siete secciones, las cuales contienen una curiosa organización: la primera sección cuenta con siete poemas, la segunda con seis, la tercera con ocho, la cuarta, de nuevo, con siete, la quinta con seis, la sexta con ocho y la séptima con siete, esto es, 7, 6, 8, 7, 6, 8, 7. El siete abre y cierra el libro y además se encuadra también justo en medio de éste, por lo que deducimos que se ha impuesto de nuevo la rigurosidad. Finalmente, en su obra *Sin ruido* (2013), persiste la constante de las siete secciones pero con desigual número de poemas en cada una de ellas: nueve, ocho, ocho, nueve, seis, seis y nueve.

Así pues, la pregunta con la que tropezamos es la siguiente: ¿existe algún motivo concreto, de carácter simbólico, tras el número siete?

Ángel Crespo al dar su interpretación alude "al sentimiento occidental del número y la proporción, tan aparente y operante en alguna de las más significativas obras antiguas y medievales"²⁸ y no encuentra una referencia clara a la poesía china, que sería lógicamente la primera pista a seguir.

²⁷ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 59.

²⁸ Ángel Crespo, "La poesía de Corredor-Matheos" en J.M^a Balcells ed., *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 46.

Por otro lado, María Isabel Pioján explica la insistencia del siete a través de la numerología cabalística hebrea, como símbolo del "ascetismo poético" que experimenta el propio autor.²⁹

Manuel Mantero, por su parte, encuentra otras posibles explicaciones. Descarta la simbología occidental y judaica, teniendo en cuenta el contenido taoísta de estas obras. Sin embargo, tampoco ve claro que, habiendo tantos otros números más representativos en esta filosofía, como pueden ser el dos (yin-yang), el uno o el cero (Tao), el cinco (los cinco elementos) o el seis (los hexagramas del *I Ching*), sea el siete precisamente el escogido por Corredor-Matheos. A este respecto, reconoce la siguiente coincidencia: "el muy antiguo canon taoísta de escrituras sagradas tiene exactamente siete partes."³⁰ Aún así, la opción que más parece convencerle es la que otorga un valor simbólico al hecho de que el libro *Carta a Li-Po* sea el número siete de toda la obra poética del autor. En relación a ella y a su significado personal dentro de su trayectoria, el número siete "indica un hallazgo, el de la plena personalidad del poeta. El último libro, *Y tu poema empieza*, está incluido en ese hallazgo."³¹

Tal empeño por encontrar algún valor excepcional al número en cuestión es perfectamente comprensible, si se tiene en cuenta que su aparición coincide con las entradas de los contenidos de carácter oriental en su poética, esto es, a partir de *Carta a Li-Po*, por lo que cuesta creer que el autor haya hecho su elección al azar.

En el Diccionario de símbolos de Juan Eduardo Cirlot se recogen las nociones de Lao-Tsé acerca de la numerología extremo-oriental, de las que se podría sacar alguna conclusión:

La idea de que el uno engendra al dos y el dos al tres, se fundamenta precisamente en la noción de que toda entidad tiende a rebasarse a sí misma, a situarse en contraposición con otra. Donde hay dos elementos, lo tercero aparece en forma de unión de estos dos y luego como tres, y así sucesivamente. Después de la unidad y el binario (conflicto, eco, desdoblamiento primordial), el ternario y el cuaternario son los grupos principales; de su suma surge el septenario (...). En simbología suelen representar: ternario (orden mental o espiritual), cuaternario (orden terrestre) y septenario (orden planetario y moral).³²

El siete, la suma de ese orden mental o espiritual y del orden terrestre, bien podría aludir a la comunión del yo interior con el mundo exterior; tema primordial de la poética oriental de nuestro autor.

Cirlot también nombra las siete direcciones del espacio (las seis existentes más el centro).³³ Otro diccionario de simbología, como es el de Federico Revilla, habla del "número de la totalidad y por ello de la perfección, el acabamiento de un ciclo, la realización completa"³⁴, haciendo hincapié en la condición privilegiada que éste tiene en casi todas las culturas.

Cada una de estas interpretaciones es reflejo de la necesidad humana de establecer una especie de equilibrio y orden en el mundo que nos rodea. Lo que resulta evidente es que Corredor-Matheos tiene la intención de formar una unidad en sí misma

²⁹ María Isabel Pijoán Picas, "José Corredor-Matheos o el ascetismo de la palabra poética" en J. M^a Balcells ed., *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 135.

³⁰ Manuel Mantero, "La poesía de Corredor-Matheos (Desde las manos)", en J.M^a Balcells ed., *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., pp. 146-147.

³¹ *Idem*, p. 147.

³² Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1985, pp. 328-330.

³³ *Idem*, pp. 328-330.

³⁴ Federico Revilla, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 400-401.

en cada uno de sus libros. Prácticamente todas sus obras se encuentran perfectamente estructuradas. Balcells ha hablado de una "voluntad de arquitectura."³⁵ El autor siente una especial predilección por el siete, independientemente de haber sido influenciado o no por la numerología de culturas ancestrales. Lo elige para ordenar sus versos, su obra y quién sabe si también su vida. El caso es que le sirve para modular el caos y acercarse a la plenitud.

FORMAS ORIENTALES: EL HAIKU.

Con la llegada del que es considerado su gran maestro, Matsuo Basho (siglo XVII), el haiku japonés adquiere una serie de cambios que afianzan las características que lo reconocerán posteriormente como modelo de haiku clásico. Basho rompe con los moldes de la poesía japonesa anterior, que permitía fundamentalmente la entrada de la subjetividad del poeta en la composición y su condición, muchas veces, de entretenimiento o divertimento. El especialista Vicente Haya explica que este tipo de haiku todavía no se llamaba así, «sino *haikai*, del verbo *haikai suru*: "divertirse."»³⁶ Se trataba de la herencia de la poesía china, que abundaba en temas amorosos enmarcados en la naturaleza. Al llegar a Japón, la tradición continúa pero destaca Vicente Haya que "aparecen ciertos asombros puros por la Naturaleza, es decir, asombros sin referencia alguna al amor."³⁷ Lo que hace Basho es centrarse en un aspecto que forma parte de la esencia del japonés, que tiene que ver con un sentimiento de unidad y de comunión con los elementos naturales, inherente al talante nipón, poco dado a actitudes más individualistas. Como se ha dicho, el haiku se desvincula del tanka, estrofa anterior al siglo XVI, y se centra más en lo que el poeta recibe del exterior que en lo que nace de su propia interioridad.

El haiku de Basho será dotado de un carácter sagrado que recoge los pensamientos taoísta y budista zen y que va mucho más allá de la propia creación literaria. Para entender un haiku clásico hay que conocer su mecanismo de creación y la cultura que lo justifica. El poeta de haikus, el "*haijin*"³⁸, ha de experimentar una percepción directa del mundo externo, una apreciación espiritual sumamente intensa que le embargue y le haga olvidarse de sí mismo. Ha de sentir lo que se ha llamado "*aware*"³⁹: "cualquier clase de emoción profunda que lo exterior provoque en nosotros."⁴⁰ El *aware* que el escritor de haikus experimenta ante un suceso de la realidad natural, que él mismo contempla con atención, tiene que ver con la vivencia espontánea de una conexión con el mundo, que se revela nítido, sin subjetividades personales superpuestas a la mera existencia.

Una de las funciones del haiku es transformarnos, abandonar nuestros laberintos mentales y oxigenar nuestro mundo interior, [...] el haiku nos libera de nosotros

³⁵ Véase José María Balcells, "Corredor Matheos y la poética del despojamiento", en J.Mª Balcells ed., *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 33.

³⁶ Vicente Haya, *Aware. Iniciación al haiku japonés*, Barcelona, Kairós, 2013, p. 68.

³⁷ *Idem*, p. 209.

³⁸ Fernando Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés*, Madrid, Hiperión, 2010, p. 141.

³⁹ Vicente Haya, *Aware. Iniciación al haiku japonés*, cit., p. 13.

⁴⁰ *Idem*.

mismos y nos hace conocer algo infinitamente maravilloso, a lo que teníamos acceso inmediato: el mundo, la existencia, la vida tal cual es.⁴¹

Por este motivo, la creación de un haiku no tiene que ver con las pretensiones estéticas de un poeta, ni con su necesidad de volcar en los versos sus inquietudes y emociones personales. La subjetividad humana lo aleja de la verdadera realidad, y lo que recoge un haiku, procedente del exterior, es, como diría el propio Basho "lo que está sucediendo en este lugar, en este momento."⁴² Es el mundo el que se presenta solo y nos muestra su esencia, por lo que el *haijin* solo escribe lo que la realidad le ha revelado en un instante concreto.

Sobre las hierbas secas,
más o menos un palmo
de ramas de calor.
Basho.⁴³

El autor de haikus procura ser lo más exacto posible en la verbalización de lo que ha captado porque lo importante es lo que capta, no quien lo capta o cómo se capta. Es fundamental que el yo poético desaparezca, por lo tanto, del texto, fenómeno que ocurre paralelamente en la propia realidad del individuo. Sólo cuando el autor-hombre se diluye sumergido en el mundo, puede nacer el haiku.

El haiku es la fidelidad que debemos a la vida. El haiku es lo que capta de la realidad la realidad con la que sueñan las palabras. No es literatura; no es pensamiento. Es la palabra del ser humano cuando éste es una criatura más de la existencia, una criatura como otra cualquiera con su particular forma de expresión. Igual que la rana croa, el caballo relincha o el lobo aúlla, el ser humano hace haiku.⁴⁴

Esta despersonalización del poeta permite que la percepción sea instintiva y directa, y que se convierta en una experiencia de asombro frente el mundo. El asombro es indicio de que la mirada es nueva, ya que trasciende el objeto concreto para dar paso a la aprehensión del Todo. El siguiente haiku pertenece al poeta y también pintor Yosa Buson (1716-1783), discípulo de Basho:

Pequeña la gente que va
por el sendero del valle...
¡Las hojas nuevas!⁴⁵

En el tercer verso aparece claramente el asombro del poeta, la revelación súbita de la naturaleza, en una estampa que deja a las personas en un segundo plano, al fondo y pequeñas, pero formando parte también de la comprensión de ese Todo sagrado que conforma el mundo.

El haiku manifiesta exactamente lo que dice, sin necesidad de simbolizar o metafóricar la realidad percibida. La imagen anterior del poema de Buson no ha de interpretarse atendiendo a simbologías o metáforas portadoras de significados ocultos. Se trata de todo lo contrario. Es un requisito indispensable para la construcción de un

⁴¹ *Idem*, p. 19.

⁴² Citado por Blyth en *A History of Haiku*, vol. II, p. 351, en Fernando Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés, cit.*, p. 69.

⁴³ *Idem*, p. 127.

⁴⁴ *Idem*, p.126.

⁴⁵ *Idem*, p. 109.

verdadero haiku la no utilización de artificios que atiendan a juegos intelectuales. Recordemos que el *haijin* no sólo huye de vanagloriarse como escritor sino que se esfuerza por aniquilarse como tal para sentir que es el mundo el que habla en lugar de él. Ante Buson, por lo tanto, hay un paisaje real en el que se suceden dos planos: uno más lejano donde se encuentra la gente y otro más cercano que le sorprende de pronto con una inesperada visión, esto es, las hojas recién nacidas. Este motivo de asombro puede a simple vista parecer insuficiente al lector occidental, si no comprende la esencia del *aware* japonés. Es fundamental tener en cuenta que cualquier elemento de la existencia forma parte indispensable del Todo y contribuye a su ritmo natural, así que cualquier suceso que acontezca ante nosotros, por insignificante que parezca, podrá suscitar el asombro del poeta y por ende también el del lector. Algunas veces, el objeto de asombro da lugar a haikus "cruels, feístas, extraños o sencillamente de comprensión compleja"⁴⁶, pero el problema en estos casos no se encuentra en el haiku sino en los prejuicios del lector. Un vez son entendidos los principios que suscitan un haiku, la transmisión de lo sagrado puede darse también a través de imágenes como la siguiente:

Estiércol de caballo,
y la roja flor caída
del ciruelo, llameante⁴⁷
Buson.

Otra condición importante del haiku es que pueda ser visualizado. Vicente Haya advierte que "si no se puede imaginar la escena, no estamos ante un buen haiku."⁴⁸ Y propone un método para comprobar si el haiku cumple o no con este requisito:

Existe un truco para saber si nuestro haiku es bueno o no, y es dárselo a un niño pequeño y decirle que lo pinte. Si no sabe por dónde empezar, es que no lo ve, porque faltan elementos para que pueda imaginar la escena.⁴⁹

Recordemos como ejemplo el famoso haiku de Basho: "un viejo estanque / se zambulle una rana, / ruido del agua."⁵⁰ En este caso se logra con facilidad imaginar la escena y su posible correlación pictórica en la que indudablemente aparecería un estanque y una rana.

En cuanto al léxico, hemos podido comprobar que las palabras que intervienen en la composición de un haiku son fundamentalmente sustantivos. De lo que se trata es de nombrar la realidad de la forma más directamente posible, por lo que suele prescindirse de adjetivos o adverbios. Los verbos surgen en menor medida que los sustantivos y, o bien están en infinitivo o bien en presente; recordemos que han de señalar una experiencia sujeta a un instante inmediato. Observemos un ejemplo al respecto, formado casi exclusivamente por sustantivos y un verbo en presente:

Serenidad.
Chirríos de chicharras
empapan rocas⁵¹
Basho.

⁴⁶ *Idem*, p. 14.

⁴⁷ *Idem*, p. 417.

⁴⁸ Vicente Haya, *Aware. Iniciación al haiku japonés*, cit., p. 108.

⁴⁹ *Idem*, p. 109.

⁵⁰ Matsuo Basho, *Senda hacia tierras hondas*, cit., p. 21.

⁵¹ *Idem*, p. 76.

Este haiku pertenece a la obra *Senda de Oku* de Basho, viaje real y poético realizado por el autor, de unas "seiscientos leguas o dos mil trescientos cuarenta kilómetros de recorrido,"⁵² en el que, convertido ya al zen⁵³, expone en forma de haikus sus visiones de la naturaleza y explica a modo de diario la situación en que éstas se desarrollan. El poema anterior tiene el siguiente contexto, del que nacerá la súbita percepción fruto del "ahora":

EN el señorío de Yamagata hay un templo en plena montaña, llamado Ryushaku. Fundado por el gran maestro Jikaku, es famoso por su absoluta quietud. Siguiendo los consejos de la gente, que nos persuadía a que lo viésemos aunque fuese por poco tiempo, desde Obanzawa volvimos atrás en nuestro camino y llegamos al Ryushaku tras siete leguas de marcha. Aún no se había puesto el sol. Pedimos alojamiento a un bonzo que vivía al pie del monte, y después subimos.

Era un monte de roca viva. Eran vetustos los pinos y cipreses, suave el musgo sobre el suelo y las rocas, y estaban cerradas las puertas de los pabellones en el risco que coronaba el monte, en un silencio absoluto. Salvando abismos y trepando peñas, pudimos por fin rezar ante el pabellón de Buda. Como escena de espléndida quietud, penetró hasta lo hondo de mi corazón.⁵⁴

Finalmente, nombraremos uno de los principios más señalados por los estudios del haiku. Se destaca de forma generalizada la presencia de "imágenes que guardan relación con alguna de las cuatro estaciones,"⁵⁵ esto es, al menos una palabra que se refiera al momento del año en que se desarrolla la composición. La conexión entre un haiku y la naturaleza está íntimamente ligada al sentido de estación. El haiku capta un instante de tiempo que pertenece a una de las estaciones del año, las cuales se suceden de manera constante en su natural devenir. Pues bien, "la palabra de estación en el haiku (...) es el nexo entre el instante captado y el flujo natural de la vida cósmica. El hombre es en sí mismo parte de la naturaleza, y actualiza su contacto con ella a través de un sentido de estación."⁵⁶ Pongamos como ejemplo el siguiente haiku de Basho citado por el especialista Fernando Rodríguez Izquierdo:

Sobre la rama seca,
un cuervo se ha posado;
tarde de otoño.⁵⁷

Pero no siempre la palabra de estación o «kigo»⁵⁸ se revela de una forma tan evidente. Existe lo que se conoce como «kimu haiku»⁵⁹, esto es, haiku sin palabra de estación. No obstante, cuando no aparece de manera explícita, esta referencia temporal sigue estando tras cualquier detalle que la sugiera. Hay elementos o temas diversos que evocan lo que se percibe como la unidad entre el hombre y la naturaleza en un momento concreto y único:

⁵² *Idem*, p. 18.

⁵³ Véase la vida de Matsuo Basho en el prólogo de Antonio Cabezas a *Senda hacia tierras hondas (Senda de Oku)*, *cit.*, pp. 16-23.

⁵⁴ Matsuo Basho, *Senda hacia tierras hondas*, *cit.*, p. 76.

⁵⁵ Yoel Hoffmann, *Poemas japoneses a la muerte*, *cit.*, p. 24.

⁵⁶ Fernando Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés*, *cit.*, p. 31.

⁵⁷ *Idem*, p. 74.

⁵⁸ *Idem*, p. 137.

⁵⁹ *Idem*, p. 138.

Cuando florece el cerezo,
dos patas para el pájaro
cuatro para el caballo.⁶⁰

Onitsura (1661-1738)

En este haiku de Ueshima Onitsura, poeta japonés del período Edo (1661-1738), el cerezo en flor "representa a la primavera."⁶¹

Hasta aquí las mayores exigencias del haiku clásico, tomando como referente a Matsuo Basho. Indudablemente existen muchas matizaciones en torno a estos preceptos. No llegan a cumplirse de manera estricta ni siquiera en las composiciones del propio maestro y naturalmente, tanto sus coetáneos como sus posteriores seguidores introducirán cambios que darán lugar a haikus más flexibles, aunque eso sí, sin desviarse de su natural esencia o *aware*.

El interés de Corredor-Matheos por el haiku japonés es evidente y también esperable, sobre todo cuando el autor sintoniza con la nueva concepción vital que conlleva el descubrimiento del Budismo zen. La composición de estos poemas supone un entrenamiento de la percepción que le acerca a su concepción poética y artística. Además, la sencillez del haiku casa perfectamente con sus gustos estéticos y con la evolución que se está erigiendo dentro de su obra.

Mis primeros haikus los escribí a primeros de los 80. No he conservado todos los manuscritos con las fechas exactas, pero creo que fue por esos años. Y no he experimentado con ninguna otra forma métrica de la poesía oriental.⁶²

Los haikus de Corredor-Matheos aparecen por primera vez en su libro *Jardín de arena* (1994). Se trata de siete composiciones que, sumadas a las cuatro del apartado «Poemas del tiempo de *Jardín de arena*», reúnen once. Al año siguiente aparece su obra *Haikús «Libro de artista»*, en edición limitada e ilustrada por los dibujos de la pintora, grabadora y tapicera catalana María Asunción Raventós. Este libro incluye los siete haikus de *Jardín de arena*, uno de «Poemas del tiempo de *Jardín de arena*» y cinco más inéditos hasta el momento. Elena Vega-Sampayo añade dos haikus más a la nómina que completaría, hasta el momento, toda la creación haikuística del autor: "uno perteneciente a *Y tu poema empieza* («El mar:») y otro de *El don de la ignorancia* («Luz a lo lejos»)." ⁶³ No obstante, en los libros que siguen, comprobamos que esta práctica no sólo no ha sido abandonada sino que parece colarse, ya interiorizada, entre las diversas formas métricas que sustentan la ya definida voz de nuestro poeta. Sin atender de manera estricta a la cuenta de sílabas propia del haiku, encontramos en *Un pez que va por el jardín* (2007) el siguiente poema: "Salir del tren y verme / abrazar los olivos, / desde el tren que se aleja."⁶⁴ Asimismo en la sección «Otros poemas (1977-2009)» de *Desolación y vuelo. Poesía reunida (1951-2011)*, se incluye un poema dedicado a su esposa Feli que, como el propio autor indica, fue escrito en un abanico y dice así: "Quise hacerte un poema, / y se abrió este abanico / entre mis dedos."⁶⁵ Este haiku ya se encontraba en *Haikús «Libro de artista»*, aunque sin el verbo inicial "quise", contando de este modo con las diecisiete sílabas prescritas para tal composición.

⁶⁰ *Idem*, p. 293.

⁶¹ *Idem*, p. 137.

⁶² Véase Entrevista I, Apéndice, p. 293.

⁶³ Elena Vega-Sampayo, *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, León, op., cit., p. 164.

⁶⁴ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, Barcelona, Tusquets, 2007, p. 73.

⁶⁵ José Corredor-Matheos, *Desolación y vuelo. Poesía reunida (1951-2011)*, Barcelona, Tusquets, 2011, p. 496.

Con anterioridad hemos nombrado el viaje que realizó Corredor-Matheos a Tokio en el año 1992 para presentar la obra del pintor japonés Shichiro Enjoji. Cuenta el autor manchego, a propósito de este viaje, que una vez allí fue invitado a ir a Kyoto y Nara, acompañado por una licenciada en Literatura japonesa a la que enseñó sus haikus. La crítica no los aceptó como tales y, como dice el autor "los desmontó totalmente, porque, aunque yo creyese que cumplían los requisitos tradicionales, no era así. Desde entonces trato de conseguirlo."⁶⁶

En cuanto a la métrica, los haikus de Corredor-Matheos cumplen rigurosamente con la cuenta de sílabas en 5/7/5, salvo las excepciones nombradas anteriormente y el considerado por Elena Vega-Sampayo como "pseudo haiku"⁶⁷ de *Y tu poema empieza*:

El mar:
mientras lo miras
se evapora.⁶⁸

En este poema se insiste en el concepto de la nada o el vacío. El ser y el no ser es la dualidad que el Budismo zen aspira a eliminar para descubrir la irrealidad de todo lo que subyace en nuestra mente. Todos los elementos de la naturaleza están abocados por su propia razón de ser a convertirse en la nada. Por eso, el elemento del mar se diluye al tiempo que se vacía la mente del poeta. En capítulos posteriores de este estudio explicaremos con mayor detenimiento dicho concepto.

Con frecuencia, sus haikus esbozan reflexiones o certezas procedentes del Zen, como "¿Sabiduría? / la de esta golondrina / volando en círculo,"⁶⁹ o diálogos consigo mismo para reafirmar los preceptos a seguir: "No te preguntes / quién eres tú en verdad, / si en verdad eres Tú."⁷⁰ En el primer ejemplo se muestra la forma de vida de los animales, que no se cuestionan su existencia ni obedecen a objetivos, deseos o pretensiones de ningún tipo. En el segundo, el planteamiento va dirigido al propio ser humano, que tendría que conseguir vivir siguiendo precisamente el mismo flujo vital con que vive la golondrina del haiku anterior. Estamos ante un tema muy recurrido en la obra orientalista del autor manchego: el tema de la ignorancia. Para vivir en armonía tal y como los hacen los demás seres, es preciso deshacerse del saber y de la conciencia analítica que lo sustenta; habría que enfrentarse al mundo desnudos de subjetividad y sólo atentos a nuestra conexión vital. De este modo podremos participar del mundo y sentir el asombro que éste provoca cuando nos toca.

En los haikus de Corredor-Matheos se cumple con la presencia de elementos de la naturaleza que producen asombro y rompen, a modo de revelación, el estado meditativo del poeta:

Campo de trigo.
La urraca se ha llevado
oro en el pico.⁷¹

Además, encontramos también pistas de la época o estación del año a la que pertenece el instante de percepción. En el anterior haiku, el trigo nos da la clave sobre la

⁶⁶ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 290.

⁶⁷ Elena Vega-Sampayo, *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, cit., p. 168.

⁶⁸ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 126.

⁶⁹ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 227.

⁷⁰ *Idem*, p. 264.

⁷¹ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, op., cit., p. 228.

estación de invierno; y en el que sigue, es el otoño el que se identifica con el sonido del viento:

Día de fiesta.
El paisaje descansa.
Rumor del viento.⁷²

Se ha hablado de acceder a una percepción pura, casi mística, en la que el poeta conecta con lo universal. Por eso, en la creación de un haiku, "el hecho mismo de escribir es un acto de iluminación."⁷³ El Budismo zen denomina a este estado *satori*: algo así como una revelación espiritual que te permite adentrarte en la vida interna de las cosas. El maestro japonés Basho pasó sus últimos años de vida "inmerso en este ambiente interior de samadhi o satori"⁷⁴ y como apunta Fernando Rodríguez Izquierdo "su mejor producción está escrita en este período."⁷⁵

No podemos hablar propiamente de *satori* en el caso de Corredor-Matheos, sin embargo, sí es cierto que en sus estados meditativos parece hermanarse con la realidad que lo circunda y sentirse parte integrante de ella. Para conseguirlo, es necesario mantenerse en un ambiente de quietud y de silencio, que será roto por una repentina percepción. Es de ahí de donde nace el haiku. Pedro A. González Moreno apunta que "en esa aproximación al silencio absoluto se sitúa la búsqueda de José Corredor-Matheos, consciente de que la auténtica sabiduría es la que persigue la verdad (si es que hay verdad) en lo sencillo."⁷⁶ Así pues, "el auténtico conocimiento sólo emerge desde el silencio de la contemplación."⁷⁷

En los libros de su tercera etapa es habitual encontrar poemas que aluden al acto mismo de la escritura. Se trata de una práctica que se ha ido convirtiendo en una constante dentro de su obra. Puesto que nuestro poeta se ha encontrado con esta nueva y curiosa composición y se ha aventurado a practicarla, no es de extrañar que también a través de ella, reflexione en torno a su quehacer poético. En *Jardín de arena* aparecen haikus como los siguientes:

Como en tus versos,
en el paisaje sale
la luna nueva.⁷⁸

A partir de la analogía entre el proceso de creación del poeta y la naturaleza que contempla, se comprende que el poema ha de nacer siguiendo los dictados de su entorno, esto es, los versos se escriben con la misma fluidez y naturalidad con que actúa el mundo. Como bien indica Juan Senís Fernández al hablar de la metapoesía de nuestro autor, "la máxima aspiración es pasar de la realidad al poema, sin más."⁷⁹

⁷² Véase del poemario *Haikús* «Libro del artista» en Elena Vega-Sampayo, *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, cit., p. 164.

⁷³ Fernando Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés*, cit., p. 136.

⁷⁴ *Idem*, p. 81.

⁷⁵ *Idem*.

⁷⁶ Pedro A. González Moreno, "Desde el silencio de la contemplación", en J.M^a Balcells ed., *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 242.

⁷⁷ *Idem*.

⁷⁸ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 230.

⁷⁹ Véase Juan Senís Fernández, «La bella obra inútil» (Metapoesía, paradoja y silencio en la tercera etapa poética de José Corredor-Matheos), en Jesús Barrajón y María Rubio, ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, Madrid, Calambur, 2009, p. 285.

Estás leyendo
los versos de un poema
aún no escrito.⁸⁰

En este otro, sin embargo, se insiste en la idea de la existencia de lo poético sin ni tan siquiera darse su plasmación. El germen de la poesía se palpa ya en la realidad misma. Por eso, el haiku depende en primera instancia del mundo que lo provoca y resulta igualmente importante lo que se dice en él como lo que no. La sugestión es un rasgo determinante en este poema, en el que nos encontramos ante la preparación del poeta en espera de la mística percepción. Apunta Juan Senís Fernández que "escribir sin llegar a escribir es, por tanto, un anhelo expresado constantemente en la poesía de José Corredor-Matheos, que manifiesta además cierta supremacía de la vida sobre la escritura, de la acción sobre la poesía."⁸¹ Recordemos en este sentido el siguiente haiku citado en capítulos anteriores:

A Shichiro Enjoji
Que escriba sola.
Deja volar la pluma
en el paisaje.⁸²

Posterior a *Jardín de arena*, con una distancia en el tiempo de diecinueve años, es el libro *Sin ruido*, en el que se confirma no sólo la continuación de estos preceptos, sino también la tendencia a la extrema brevedad a modo de haiku. En el poema que citaremos a continuación aparece de nuevo la idea de que hay algo fuera del poema que sin haber pasado a la escritura constituye ya es el poema.

¿La oyes?
Es la música
del poema que intentas
escribir.⁸³

Observemos ahora el siguiente en el que se niega la eficacia de la propia escritura a la hora de expresar la verdad poética. El texto creado resulta secundario y el yo poético queda denostado ante la autenticidad de aquello que se manifiesta de forma sutil. Escribir pues, es "una actividad que obstaculiza la total entrega al acto de la pura percepción."⁸⁴

Si el poema se oculta
en el poema,
¿no será porque quiere
huir de ti?⁸⁵

⁸⁰José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 265.

⁸¹ Véase Juan Senís Fernández, «La bella obra inútil» (Metapoesía, paradoja y silencio en la tercera etapa poética de José Corredor-Matheos), en Jesús Barrajón y María Rubio, ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, cit., p. 285.

⁸²José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 231.

⁸³ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, Barcelona, Tusquest, 2013, p. 117.

⁸⁴ Pedro A. González Moreno, "Desde el silencio de la contemplación", en J.M^a Balcells, ed., *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 241.

⁸⁵ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 121.

La cultura japonesa y en consecuencia el haiku llegan a Europa en la segunda mitad del siglo XIX. Las primeras influencias las encontramos en el poeta y profesor inglés Basil Hall Chamberlain (1850-1935). Como apunta Fernando Rodríguez Izquierdo, este autor "presentó el haiku al mundo occidental como «epigramas poéticos», en 1902. En forma, el epigrama era lo más cercano al haiku; no así en contenido, pues el haiku no lleva la intención burlesca del epigrama."⁸⁶ El interés literario, por aquel entonces tenía que ver con el impresionismo, que gustaba del carácter sugerente y simbolista del haiku. En Francia, esta composición se desarrolla a principios del siglo XX bajo la terminología de «Haikai». "En 1905 Paul Louis Chouchoud (1879-1959) publicaba un pequeño libro de haikais *Aux fils de l'eau*, y un año después su ensayo *Les épigrammes lyriques du Japon*."⁸⁷

Mención aparte merecen los miembros del grupo llamado imaginista, del que hemos hablado en capítulos anteriores. En sus inicios, lo formaron poetas ingleses y americanos, que en su intento por romper con la poesía inglesa del momento, se sintieron atraídos por la filosofía del haiku y su concreción expresiva.

El movimiento se situaba en una línea antirromántica y frente a la poesía victoriana precedente, que llevaba a una nueva fe en el imperialismo inglés. Los poetas mencionados querían establecer en poesía el correlato artístico de Debussy, Stravinsky, Chekhov, pintores postimpresionistas, el ballet ruso y la filosofía de Bergson. Perseguían el versolibrismo, la simplificación de la expresión, y la elaboración de un estilo que pudiera presentar impresiones con precisión. Era una tendencia hacia la poesía objetiva, de cosas sin ideas.⁸⁸

Del grupo imaginista destacan los nombres de Ezra Pound (1885-1974) y Amy Lovell (1874-1925), como impulsores del movimiento en diferentes periodos; a éstos se suman T.E. Hulme (1883-1917), F. S. Flint (1885-1960), Hilda Doolittle (1886-1961) y Richard Aldington (1892-1962), entre otros.

Se perseguía, como su propio nombre indica, la imagen pura, exenta de interferencias subjetivas dentro del poema. En este sentido, "las analogías con el haiku son patentes."⁸⁹ Sin embargo, apunta también Fernando Rodríguez Izquierdo, que "el interés por el haiku fue una moda pasajera en el Imaginismo,"⁹⁰ aunque, sin duda, hubo de servir como práctica para las nuevas formas poéticas que estaban construyendo.

En lengua castellana, el haiku se hace visible gracias al autor mexicano José Juan Tablada (1871-1945). Sabemos que este autor visitó Japón en 1900 y se imbuyó de la cultura japonesa de manera especial. En 1919, Tablada publicó su libro *Un día...*, en el que aparecieron "los primeros (haikus) que se hayan escrito en nuestra lengua."⁹¹ Otro libro destacado es *El jarro de flores*, de 1922, también compuesto por haikus. El autor, sin embargo, los llama "haikais"⁹² desde el comienzo de su escritura. El motivo ha sido expuesto por Octavio Paz en su prólogo a las *Sendas de Oku* de Matsuo Basho:

Sus breves composiciones, aunque dispuestas generalmente en secuencias temáticas, pueden considerarse como poemas sueltos y en este sentido son haikús; al mismo

⁸⁶ Fernando Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés*, cit., p. 190.

⁸⁷ *Idem*.

⁸⁸ *Idem*, p. 192.

⁸⁹ *Idem*, p. 193.

⁹⁰ *Idem*, p. 196.

⁹¹ Véase el prólogo de Octavio Paz en Matsuo Basho, *Sendas de Oku*, Girona, Atalanta, 2014, p. 23.

⁹² Véase Fernando Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés*, cit., p. 200.

tiempo, por su construcción ingeniosa, su ironía y su amor por la imagen brillante, son haikai.⁹³

Tablada introduce rasgos novedosos que no se encontraban en el haiku tradicional, como la presencia de títulos y el uso de la rima. A su vez, la realidad hispanoamericana da entrada a un paisaje diferente que denota un profundo amor por la naturaleza regional. Aunque no solía ajustarse a la métrica establecida para el haiku, citaremos uno de los que Octavio Paz considera como "ejemplo de perfecta adaptación métrica y de real poesía."⁹⁴

Trozos de barro:
por la senda en penumbra
saltan los sapos.⁹⁵

No podemos dejar de mencionar al propio Octavio Paz (1914-1998), no sólo como estudioso y traductor del haiku sino también como hacedor de algunas de estas composiciones.

Mujeres, niños
por los caminos: frutas
desparramadas.⁹⁶

No daremos cuenta aquí de todos los autores hispanoamericanos que se han acercado al haiku, no obstante nombraremos a algunos más como los mexicanos José Rubén Romero (1890-1952), José María González de Mendoza (1893-1967), Francisco Monterde (1894-1985), Rafael Lozano (1899-), o los argentinos Álvaro Yunque (1889-1982) y Jorge Luis Borges (1899-1986).

José Corredor-Matheos, en su entrevista, opina lo siguiente en relación a la escritura de haikus en el mundo hispano:

Los hispanoamericanos son los autores que más cerca han estado del haiku. Juan Ramón Jiménez tenía cierta sintonía con lo oriental, sobre todo con lo arábigo, y Machado lo que hacía eran coplas, no haikus. Hacer haikus es otra cosa diferente y muy difícil.⁹⁷

En España, en efecto "se han producido chispas de japonésismo"⁹⁸ como apunta Fernando Rodríguez Izquierdo. Sobre Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado e incluso Federico García Lorca, quienes en algún momento de sus vidas se acercaron al mundo oriental, Octavio Paz ha dicho que "vieron en esa forma japonesa un modelo de concentración verbal, una construcción de extraordinaria simplicidad hecha de unas cuantas líneas y una pluralidad de reflejos y alusiones."⁹⁹ También se interesaron por la cultura japonesa Rafael Alberti y Luis Cernuda. De las generaciones posteriores destacamos a los catalanes Carles Riba (1893-1959) y Salvador Espriu (1913-1985), o el autor canario Luis Ferial (1927-1998). No en todos ha habido una clara conciencia de practicar el haiku tradicional, pero de alguna manera, sí se ha dejado ver el influjo de

⁹³ Véase el prólogo de Octavio Paz en Matsúo Basho, *Sendas de Oku*, cit., p. 24.

⁹⁴ *Idem.*

⁹⁵ *Idem.*

⁹⁶ Octavio Paz, *Ladera Este en Poemas (1935-1975)*, Barcelona, Seix Barral, 1981, p. 403.

⁹⁷ Véase Entrevista II, Apéndice, p. 307.

⁹⁸ Véase Fernando Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés*, cit., p. 202.

⁹⁹ Véase el prólogo de Octavio Paz en Matsúo Basho, *Sendas de Oku*, cit., p. 29.

éste en sus obras. Señalaremos como ejemplo un poema de *Nuevas Canciones* (1917-1930) de Antonio Machado:

La primavera ha venido.
¡Aleluyas blancas
de los zarzales floridos!¹⁰⁰

En el caso de Corredor-Matheos hemos de apuntar que su interés por el haiku es sincero y comprometido. Nuestro autor procura, en sus composiciones, remitir directamente a la experiencia y deja que el poder de la sugestión se imponga a lo explícitamente expresado. Además, adopta los nuevos contenidos que se le ofrecen, precedentes sobre todo del budismo zen. No obstante, la búsqueda de lo esencial es el motor de su poética y también la responsable de la cada vez más concentrada expresión. De este modo, como diría Pere Gimferrer, el lector recibe sensaciones que adivinan "el diario misterio de la existencia."¹⁰¹

DEL YO AL TÚ POÉTICO.

La presencia de la persona gramatical en poesía establece unas relaciones entre el autor y su obra que no siempre pueden apreciarse tan nítidamente en otros géneros. Los lectores que se acercan a un texto lírico suelen conectar con las emociones expresadas a través de un yo poético. Observaremos a este respecto que hay ciertas peculiaridades en la obra de José Corredor-Matheos que se salen de lo común y que, por lo tanto, constituyen un importante rasgo a tener en cuenta dentro de este estudio.

En general, la poesía de nuestro autor se caracteriza por el uso de la primera persona gramatical. Ya hemos apuntado que estamos ante una poética vital, en la que el yo textual y el escritor coinciden plenamente. Sin embargo, encontramos una diferencia que haremos notar en cuanto a la obra de su primera y segunda etapa, y la obra posterior a éstas, es decir, la llamada "poesía del despojamiento" de la tercera etapa. En la primera estamos ante un yo poético intimista, que se relaciona con el medio desde su más honda subjetividad: "Ahora voy al campo abierto / a aguardar con él el alba: / su tristeza me consuela, / su soledad me acompaña."¹⁰² La tristeza y la soledad del campo son evidentemente la proyección de los sentimientos del poeta. En su tercera etapa, sin embargo, los contenidos orientales cambian su forma de interactuar con el mundo y su preocupación parte ahora no tanto del su mundo interior, sino del exterior. El yo poético aparece, generalmente inmerso en la temática que le preocupa, esto es, la consecución de los preceptos zen. El autor dialoga consigo mismo y en ocasiones se obliga a recordar los principios que ha de seguir para poder contar su experiencia que, aunque sigue siendo íntima, parte de un punto de vista diferente:

¹⁰⁰ Antonio Machado, *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, p. 283.

¹⁰¹ Véase Pere Gimferrer, "Carta a Li-Po, de José Corredor-Matheos", en J.M^a Balcells ed., *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 266.

¹⁰² José Corredor-Matheos, *Ahora mismo*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 66.

Sopla un viento muy fuerte:
casi nada,
en este estrecho valle,
resistirá su empuje.
También mi pensamiento
viene y va
–yo le dejo que vaya–,
sin saber hacia dónde:
adonde el viento quiera.¹⁰³

En este poema de *Carta a Li-Po* la relación entre poeta y naturaleza está en función de la naturaleza y la expresión, por lo tanto, resulta más desligada de la emoción personal.

Otra persona gramatical utilizada en la obra de nuestro autor es la segunda del singular. En las etapas anteriores a *Carta a Li-Po* su aparición es muy esporádica y apenas relevante. Unas veces, señala directamente a un tú real, que puede ser la amada a la que van dirigidos los versos: "¿Cómo decirte hoy que eres el centro / de la noche, aquí, desde mi estancia?"¹⁰⁴; o a algún amigo a quien dedica un poema, como es el caso de esta carta a José M^a Rodríguez Méndez: "Querido amigo: En tu Madrid lejano / anclaste tu tristeza, tu alegría"¹⁰⁵. Encontramos también, aunque sin la notoriedad que se va a dar en su tercera etapa, la práctica del tú referido al propio poeta que dialoga consigo mismo: "¿Qué estás buscando / por las calles desiertas; qué quieres encontrar / debajo de la noche?"¹⁰⁶ En este caso, estamos ante lo que parece ser un desdoblamiento del yo inicial.

En la "poesía del despojamiento" el uso de la segunda persona se vuelve más acusado y además, va en aumento dentro de la evolución de su obra. Desde *Carta a Li-Po*, es frecuente asistir a las reflexiones de un tú que se habla, se interroga, se convence, se extraña, se sorprende... Lo que se consigue a través de este uso es cierto grado de alejamiento en el texto: "Tú abre bien los ojos, / pero no hagas preguntas"¹⁰⁷, "No hay razón para nada. / Y sé feliz así"¹⁰⁸, "Tus ojos nada dicen / no has existido nunca."¹⁰⁹ En *Y tu poema empieza*, la segunda persona ya predomina sobre la primera: "Si fuera este poema / el último que hicieras", "Tu raíz se confunde / con la tierra", "Abres los ojos: todo / cede ante tu mirada." En *Jardín de arena* ocurre lo mismo: "Hoy el mar / se ha cubierto / de flores amarillas. / Tú las miras / y dejas / que lleguen hasta ti." Poco a poco da la impresión de que el poeta se va decantando más por este pronombre aunque no desaparece del todo el yo explícito. El propio autor habla de ello en su entrevista:

Efectivamente se trata de un desdoblamiento. Cuando utilizo el "tú" siento como si hablara alguien que no soy yo, y también como si me contemplara desde fuera. Esto forma parte de una técnica de distanciamiento de ti mismo. Pero no se trata de que seas tú el que te estás viendo. Se trata de llegar más allá y sentir que eres visto.¹¹⁰

La sustitución de un pronombre por otro es una técnica que trasciende del plano textual al plano personal, es decir, el autor se encuentra viviendo una experiencia real

¹⁰³ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 94.

¹⁰⁴ José Corredor-Matheos, *Ocasión donde amarte*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 38.

¹⁰⁵ *Idem*, p. 42.

¹⁰⁶ José Corredor-Matheos, *Ahora mismo*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 74.

¹⁰⁷ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 55.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 60.

¹⁰⁹ *Idem*, p. 65.

¹¹⁰ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 293.

que consiste en la sensación descrita en la cita anterior. Por eso, -explica- "en mis poemas, lo que parece un diálogo conmigo mismo responde, en realidad, a la sensación de que no soy yo quien está escribiendo."¹¹¹

Asimismo, en la escritura la utilización de una persona u otra naturalmente supone una diferencia a tener en cuenta; la mayor o menor distancia marcada entre el poeta y el poema conlleva una emoción distinta, nacida de diversos estados de conocimiento. En el siguiente poema en prosa de su libro *Jardín de arena* aparecen las dos formas a partir de las cuales el autor evidencia esta idea:

La piña de la que hablaba hace dos años en uno de
mis poemas sigue estando ahí.

La piña de la que hablabas hace dos años en uno de
tus poemas sigue estando ahí, pero el poema ya no
es el mismo.¹¹²

Teniendo en cuenta que uno de los objetivos primordiales de la filosofía zen, y en consecuencia del arte zen, es la abolición del yo individual, esta técnica de distanciamiento puede ser entendida como el intento por parte del autor de experimentar su propia disolución. Corredor-Matheos se despegaba de sí mismo porque de esta forma se predispone a sentir la unión con el universo o con las cosas que lo componen. El estado ideal lo representaría, desde luego, la no aparición, ni siquiera, de la segunda persona. Sin embargo, ni la primera ni la segunda persona desaparecen a lo largo de toda su obra, es más, se puede decir que ambas se han consolidado como rasgos característicos de su poesía. Aparecen en todos los libros posteriores a *Carta a Li-Po*. La idea, en cambio, sí persiste y, en ocasiones, es confesada en sus poemas con total nitidez: "Piensa que ya no estás, / y borra toda huella/ de tus pasos."¹¹³

En Japón, como se ha visto en el apartado anterior, Matsuo Basho, seguidor del zen, predica la total anulación del individuo. En este sentido, Corredor-Matheos cuenta con algunos haikus en los que verdaderamente parece haberse desprendido de sí mismo:

Parque Sagrado.
Los dos mil ciervos libres
en uno solo.¹¹⁴

En sus siguientes libros, *El don de la ignorancia* y *Un pez que va por el jardín*, el yo y tú poéticos siguen presentes en prácticamente todos los poemas. Sin embargo, en su obra posterior, *Sin ruido*, se impone significativamente la forma del tú. En su evolución, podemos concluir que la voz poética se afianza en favor del distanciamiento.

Destaca, a su vez, aunque de manera puntual, la presencia de un grado más en el propósito de alejamiento. Nos referimos a la utilización de la tercera persona, que alude también al propio poeta. En un poema de *Un pez que va por el jardín* tan sólo nos topamos con "alguien" que contempla:

Olivos, montes, trigo,
piedras caídas, derribadas

¹¹¹ *Idem.*

¹¹² José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 194.

¹¹³ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 144.

¹¹⁴ Véase del poemario *Haikús* «Libro del artista» en Elena Vega-Sampayo, *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, cit., p. 164.

cercas,
una casa a lo lejos,
sombras que van creciendo
sobre el campo
que no pueden ser sombras.
Todo, despierto en el ocaso,
alerta.
Y alguien que lo contempla
desde el tren
y lo puede gozar,
pero no detenerlo.
Alguien que es monte, olivo,
y es piedra, cerca, casa.
Que es trigo que germina
y sombra, también sombra.¹¹⁵

La desaparición total de la persona también se da, aunque en menor grado, en algunos poemas. Observemos el siguiente de *Sin ruido*:

MEDIODÍA.

La curva que dibuja
en el aire la pelota
sobre un cielo muy claro,
transparente.

Tiempo sin sombra.

Todo, ya vertical:
veleros,
las gentes que pasean,
las palmeras.

y, vertical, el mar.¹¹⁶

En este poema da la impresión de que el mundo habla por sí mismo, objetivo principal de la poética de José Corredor-Matheos. Sabemos que la persona lírica se encuentra observando un paisaje, pero esta vez, no interviene en él de manera directa. De este modo, la imagen percibida surge ante el lector y éste la contempla desde la intemporalidad, palpando su trascendencia.

No obstante, con independencia de los contenidos orientales y las filosofías que los alimentan, en sus primeras obras hay poemas en los que el autor da muestras de la total aniquilación del yo poético. Nos referimos, sobre todo, a los poemas escritos en Montserrat, que ya han sido señalados como la antesala de su poesía despojada.

El ciprés se ha dormido,
en esta larga vela.
Vuelto hacia sus entrañas,
nada dice.

Bajo el ciprés,

¹¹⁵ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 71.

¹¹⁶ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 73.

la tierra está despierta.
Aguarda la sorpresa
prometida.¹¹⁷

EL LENGUAJE POÉTICO.

La poesía de José Corredor-Matheos mantiene desde sus inicios un lenguaje sencillo y coloquial, alejado de retoricismos y artificiosidades. En general, su obra contiene un léxico y una sintaxis que se aproximan bastante al habla cotidiana. Sin embargo, a partir de su tercera etapa, con la aparición de *Carta a Li-Po*, la palabra poética irá progresivamente camino de una mayor esencialización y depuración, por lo que hacemos notar la acentuación de este rasgo en su escritura. Ángel Crespo lo reseña del siguiente modo:

El poeta manchego ha querido, con el título de este libro (*Carta a Li-Po*), situarse a su manera, en la línea reformista -o mejor dicho, en la actitud reformista- que, a través de la sencillez y la economía de medios, hizo célebre al restaurador de la mejor poesía china.¹¹⁸

Efectivamente, la expresión en este libro es directa y conversacional, lo que coincide con el estilo del destinatario de la *Carta*. El poeta Li-Po también utilizaba en su época la forma menos artificiosa en su poesía. Los dos tienen en común la idea de que la belleza sólo se encuentra en la autenticidad de las cosas, por lo que la forma de remitir a ellas no debe atender a adornos innecesarios.

La sencillez proclamada, sin embargo, no conlleva en absoluto un contenido de igual característica. Como se ha apuntado, los sentimientos son de gran hondura y traslucen una complicada problemática: la adecuación de su espíritu en sus primeros contactos con la filosofía oriental.

A medida que avanza su obra, se van sucediendo algunos cambios en la utilización del lenguaje. En sus siguientes libros, *Y tu poema empieza* y *Jardín de arena*, advertimos un mayor despojamiento de la expresión, sobre todo, porque parece haberse librado de cierta terminología procedente de las culturas orientales. No obstante, se mantiene el vocabulario necesario para referirse a una cosmología determinada que ha calado hondo en nuestro autor, y que no desaparecerá. En *Jardín de arena*, la aparición de la práctica haikuística influye en su estilo de manera decisiva, también en favor de la exactitud y la concreción de aquello que es nombrado. Su visión del mundo se refleja en todos sus siguientes libros publicados pero cada vez de manera más directa y con una mayor transparencia. En el siguiente fragmento del último poema de su libro *El don de la ignorancia*, el poeta hace explícito su proceder en la creación poética:

¹¹⁷ José Corredor-Matheos, *Pequeña Anábasis*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 162.

¹¹⁸ Ángel Crespo, "La poesía de Corredor-Matheos", en José María Balcells ed., *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p.46.

Contempla la montaña
como es
y deja que el poema
sólo sea poema,
que los nombres de Dios
se borren con las olas,
y verás el poema
florecer,
descender la montaña
hasta tus pies,
disolverse en las aguas
las palabras,
los nombres y los números.
Y que el poema sea.¹¹⁹

El léxico que predomina en la poesía de Corredor-Matheos se corresponde, en su mayoría, con el mundo real que rodea al poeta. El sustantivo es, junto al verbo, la categoría más empleada. Abundan los términos referidos a la naturaleza; unas veces con carácter general (árboles, hojas, flores, pájaros, insectos, montañas, piedras ...), y otras con carácter más específico (sauce, espigas, geranios, gaviotas, mosquitos, moscas...).

No es otoño aún.
Esas flores que ponen
en sus tallos
tanto sol enfriado
por las primeras lluvias
siguen estando ahí.¹²⁰

Con frecuencia el poeta también se acerca al mar, de donde surgen vocablos como orilla, arena, barca, puerto, deriva... El mar aparece en todos sus libros de la tercera etapa como paisaje imprescindible que tiene la necesidad de frecuentar:

Sabes que no podrías
estar lejos del mar.
Perder su compañía,
su reto, su amenaza.¹²¹

En su casa suele nombrar ciertas zonas que, como veremos, tienen carácter simbólico: la terraza o la ventana; o también algunos objetos como el papel o la pluma, relacionados con el acto de la escritura. En capítulos posteriores de este estudio analizaremos su significación. También aparecen, aunque con muy escasa presencia, objetos de la vida cotidiana, como el teléfono, las cartas, los periódicos, los libros, el reloj...

No abrirás ya más cartas,
no ojearás periódicos
ni libros.¹²²

¹¹⁹ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 124.

¹²⁰ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 150.

¹²¹ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 81.

¹²² José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 142.

En cuanto al ambiente urbano apenas aparecen algunas referencias de su ciudad, Barcelona, como calles, avenidas o automóviles. José María Balcells apunta que en su poesía anterior a la tercera etapa "lo urbano es con frecuencia mera mención topográfica"¹²³ y advierte que "en el rumbo tercero de su singladura, desde *Carta a Li-Po*, de su poesía va evaporándose la ciudad, mientras la naturaleza se convierte en motivo central y omnipresente de su palabra poética."¹²⁴

Estoy oyendo coches,
allá abajo, en la calle;
televisiones, cerca,
y una estrella, muy lejos.¹²⁵

Los sustantivos son, en su mayoría, concretos; en consonancia con los objetos percibidos. Sorprende que una poética tan espiritual no esté cargada de términos abstractos pero ya hemos explicado que es en las cosas que lo rodean, en lo cotidiano, donde residen las claves para la comprensión del mundo. Como diría el autor, hay que "calar en lo invisible pero a través de lo visible."¹²⁶

Como la remisión al objeto es directa y desnuda, la ausencia de adjetivos calificativos es casi absoluta, tanto en *Carta a Li-Po* como en las obras siguientes. Apenas encontraremos unos cuantos de tipo especificativo y rara vez algún epíteto:

Abres los ojos: todo
cede ante tu mirada.
Las rosas, los geranios,
este mundo tan verde,
hace un instante opaco,
retrocede sumiso,
se abandona,
mientras cierras los ojos
y prosigue
la creación del mundo.¹²⁷

Existe un léxico singular, sobre todo, en *Carta a Li-Po*, que designa elementos procedentes del mundo oriental. Nos remitimos en este sentido al poema "Soy un poeta pobre"¹²⁸, homenaje al poeta Li-Po, que ya ha sido citado en capítulos anteriores. En él encontramos términos como emperador, té, mandarín o sandalias. En otros poemas advertimos la presencia de objetos que se repetirán en libros posteriores como la túnica o el manto. Según va avanzando su obra, en sus siguientes libros, las referencias a la cultura oriental van desapareciendo, en favor de lo esencial.

Los términos abstractos, como hemos indicado, son escasos, pero resultan fundamentales en la exposición de las filosofías orientales. Destacamos su importancia en el libro *Y tu poema empieza*, en el que aparecen, por ejemplo, espíritu, inmortalidad, paz, nada, vacío... A partir de *El don de la ignorancia* no sólo aumentan sino que, en varias ocasiones, muestran la dualidad del mundo junto a su opuesto: vida / muerte, pavor / gozo, vanidad / ignorancia, sombras / luz...

¹²³ José María Balcells, "La singularidad poética de José Corredor-Matheos" prologo a José Corredor-Matheos, *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 18.

¹²⁴ *Idem*.

¹²⁵ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 63.

¹²⁶ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 288.

¹²⁷ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 119.

¹²⁸ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 43.

En general, en sus últimas obras se repite el léxico relacionado con la naturaleza; la misma que conforma el entorno del autor. Los elementos procedentes de los paisajes que contempla y de los animales que se cruza, llenan sus versos, creando un particular universo poético.

Desde el tren.
Anochece.
Campos, olivos, sombras
que pueden ser de árboles
o de hombres con ramas
desplegadas.

Una naturaleza
que, llegada la noche,
se despierta a otra vida
de la que nada sabes.

Más que ver, adivinas.
Y adivinando, ves.

Tú lo contemplas todo,
y sientes que también
está todo mirándote.¹²⁹

Ahora bien, observamos en poemas como el anterior, correspondiente a su última obra, que el proceso de contemplar, identificar y aprehender la realidad va más allá en el sentido de que el tú poético se encuentra ahora en la última fase, esto es, inmerso en un estado de revelación y comprensión ya asumidas. Se establece una comunicación entre el hombre y el Cosmos cada vez más fluida y natural. Hay una reciprocidad entre los elementos de la naturaleza y el hombre que los descubre tras el cristal del tren; ambos reconocen la verdadera esencia que subyace en todos ellos.

Podría decirse que estos contenidos no son fáciles de transmitir mediante el lenguaje, sin recurrir a figuras literarias de significación como la metáfora. Sin embargo, nuestro autor lo consigue; podemos hablar de casi una total ausencia de este tropo. La justificación vendría dada por la necesidad, en su poética, de que la remisión a los objetos sea lo más directa posible. No obstante, él mismo reflexiona ante este hecho y explica lo siguiente:

Durante mucho tiempo he empleado muy poco la metáfora. El brillo condensado, cristalizado, que tiene, quita a mi juicio, a veces, fluidez al poema. Claro que puede darse una metáfora que se engarce con el resto del discurso insensiblemente. De todos modos, no se da frecuentemente en mi caso, porque prefiero que sea el desarrollo entero del poema el que se sitúe en otro nivel de significación.¹³⁰

Un ejemplo de metáfora podría ser la que el mismo autor reseña a propósito de sus anteriores declaraciones. Se encuentra en el siguiente fragmento de un poema de *Jardín de arena*:

Éste es el mismo mar

¹²⁹ José Corredor-Matheos, *Sin ruido, cit.*, p. 93.

¹³⁰ José Corredor-Matheos, "Mientras escribo no pienso, siento", *El Ciervo*, Barcelona, Enero 1996, pp. 23-24.

que salpicaba
tu frente con espuma
de los antiguos dioses,
que de día era espejo
luminoso,
de noche puerta oscura
donde ardía
la sombra de tu sueño.¹³¹

En este fragmento el mar se encuentra identificado con "espejo luminoso" primero, y "puerta oscura" a continuación. Las metáforas presentan los dos términos, real e imaginario, de manera explícita, y en ambos casos se alude al carácter revelador del mar; tanto el espejo como la puerta "donde ardía la sombra", iluminan y muestran el conocimiento de las verdades del mundo.

La escasez de metáforas no va reñida, sin embargo, con la presencia de símbolos, que aparecen en toda la obra del autor. Respecto a éstos, Elena Vega establece una gran diferenciación "entre los símbolos que encontramos en los seis poemarios pertenecientes a las dos primeras etapas y los que surgen en la tercera etapa con un marcadísimo sesgo oriental."¹³² En efecto, la mayoría de los símbolos de su "poesía del despojamiento" se relacionan directamente con la concepción vital del poeta y por lo tanto, representan contenidos espirituales procedentes del Taoísmo o del Budismo zen. Haremos una leve referencia en este punto a alguno de carácter oriental, aunque, como veremos, la simbología de Corredor-Matheos tiene otros muchos orígenes, procedentes de otras culturas y raíces místicas. Este aspecto será tratado con mayor detenimiento en capítulos posteriores de este estudio.

...La manera que tiene
el infinito
de caber en un cántaro,
horizontes que crecen
con el viento,
cuando la tarde acaba
y la última noche
no ha comenzado aún.¹³³

En este poema aparece un símbolo muy recurrido en las culturas orientales para mostrar la importancia de la vacuidad; se trata del cántaro o vasija. El cántaro es un recipiente que, por su condición de hueco, está siempre en disposición de ser rellenado de cualquier sustancia. El antiguo sabio chino Laozi ejemplificó uno de sus preceptos taoístas a partir de este símbolo: "La Vía es una vasija vacía. No importa cuánto la utilices, nunca podrás llenarla"¹³⁴, refiriéndose con Vía al camino o principio motor de todas las cosas. "La Vía, según Laozi, puede ser infinita y perpetuamente creativa porque no contiene nada substancial. puede producir todas las cosas porque no hay, en su interior, nada definido o determinado."¹³⁵ Del mismo modo ha de encontrarse la mente del hombre que quiere ser iluminado: vacía de pensamientos. Si no hay espacio para el nuevo aprendizaje, éste no se producirá. Es necesario mantener lo que ha sido explicado en relación al título del libro al que corresponde este poema, *El don de la*

¹³¹ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p.178.

¹³² Elena Vega-Sampayo, *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, cit., p. 120.

¹³³ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 109.

¹³⁴ Véase Toshihiko Izutsu, *Sufismo y taoísmo, Laozi y Zhuangzi Vol. II*, Madrid, Siruela, 2004, p. 131.

¹³⁵ *Idem*.

ignorancia, para que la luz de la sabiduría pueda entrar en un espíritu carente de ideas preconcebidas.

Otros procedimientos estilísticos, como son la antítesis o la paradoja, también están íntimamente relacionados con la espiritualidad que encierran los poemas orientales de la tercera etapa del autor. Tales recursos, consistentes en crear una contradicción entre dos términos, frases o ideas han sido muy utilizados, sobre todo, en la literatura mística con el fin de revelar verdades profundas o sentimientos elevados que resultaban inefables. El poeta los utiliza como soporte de su propia cosmovisión. José M. Parreño se percató de ello y comenta que se trata de "una contradicción aparente que abre la puerta del conocimiento,"¹³⁶ y pone como ejemplo los siguientes versos: "si no quieres morir / no te importe vivir."¹³⁷ Las paradojas de Corredor-Matheos son como las doctrinas enigmáticas del Zen, que se basan en los juegos de ideas y en las sugerencias. Una de estas técnicas se construye a partir de la afirmación y la negación, como en los versos anteriormente citados, pero no para permanecer en esta dualidad sino para trascenderla. El Zen entiende que "una afirmación siempre implica una negación, y una negación implica una afirmación; están interrelacionadas. Una no puede tenerse sin la otra."¹³⁸ Sin embargo, más allá de estas diferenciaciones conceptuales, más allá del sí y del no, se encuentra la verdad de las cosas y ésta es la que hay que percibir. Así pues, lo que hace el autor es poner en un mismo plano el acto de "vivir" y el de "morir" con el fin de trascenderlo y conocer intuitivamente su misterio.

Observemos otros ejemplos de elementos aparentemente contrapuestos, extraídos de la propia naturaleza de las cosas:

Las espigas no crecen
si no es entre tumbas.
La sonrisa no brota
si no es entre lágrimas.
No sale el sol, no sale,
si no es entre las nubes.
No conozco caminos
que no estén ya cortados.
No van los automóviles
si no es hacia la muerte.
No se escriben poemas
si no es para el olvido.¹³⁹

En este poema se expone de nuevo la ley universal, tanto taoísta como zen, del principio de la polaridad. Éste consiste en comprender que el mundo es un sistema de contrarios que se complementan entre sí: el *yin* y el *yang*. Por eso, todos los fenómenos que forman el Cosmos existen sólo en función de sus opuestos: la vida en función de la muerte, como así lo indican los dos primeros versos del poema; la alegría en función de la tristeza, en los dos versos siguientes; etc. El autor de *Carta a Li-Po* sugiere este precepto mediante ejemplos reales que proceden de sus experiencias cotidianas. Al final se opone la escritura, que en nuestra cultura asegura la pervivencia o el recuerdo, al olvido. Ambos igualmente importantes para comprender su razón de ser.

¹³⁶ Ver José M. Parreño, "José Corredor-Matheos: *Y tu poema empieza*", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 280.

¹³⁷ *Idem*, p. 280.

¹³⁸ D.T. Suzuki, *El ámbito del zen*, cit., p. 53.

¹³⁹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 34.

En sus siguientes libros aparecen multitud de poemas que insisten en disolver las dualidades de la existencia. El siguiente pertenece a *El don de la ignorancia*, título también contradictorio por encerrar una gran sabiduría:

Sosegar el espíritu
entre el pavor y el gozo
de vivir.
Y que el mismo sosiego
sea el signo gozoso
de que el pavor empieza.¹⁴⁰

La vida es "pavor" y también "gozo", nos dice el poeta, por lo que ha de aceptarse con igual serenidad desde sus diferentes estados. Al fin y al cabo, los dos resultan ser una misma evidencia, esto es, la de la vida.

Hemos hablado en apartados anteriores de un mecanismo de aprendizaje característico del Zen que consiste en desintelectualizar los procesos lógico-discursivos que sigue nuestra mente cuando se interroga acerca de la propia existencia. El nombre de este método es *mondo*, y lo que se persigue a través de él puede considerarse, a grandes rasgos, como una llamada a la intuición. Como se ha indicado, se trata de una secuencia de preguntas y respuestas insertas en un diálogo que termina resultando desconcertante porque la respuesta aparentemente carece de toda lógica. Existen muchos ejemplos de mundos, es decir, diálogos llevados a cabo por monjes y discípulos zen que han sido relatados y recogidos por los estudiosos de la materia. El especialista D. T. Suzuki nos muestra el siguiente: "Pregunta: «Me han dicho que una realidad humedece universalmente a todos los seres. ¿Qué es una realidad?» Respuesta: «Está lloviendo.»"¹⁴¹

Las preguntas que el interrogador hace no ofrecen la posibilidad de ser respondidas de manera razonada, ni se resuelven mediante elocuentes reflexiones metafísicas, porque el intelecto sólo resulta válido dentro de una esfera limitada. Así pues, lo que queda es siempre la pregunta misma y es en ella donde se encuentra la clave para su elucidación. El Zen dice que "la respuesta y la pregunta salen de la misma raíz. En consecuencia, cuando se coge la raíz de la pregunta, la respuesta ya está en nuestras manos sin que seamos conscientes de ello."¹⁴²

Corredor-Matheos termina muchos de sus poemas con interrogaciones a través de las cuales el poeta parece quedarse en suspenso o en estado reflexivo. Sin embargo, se trata de todo lo contrario. El yo poético, en estos casos, se suele descubrir como conecedor de una verdad que se viene gestando a lo largo de toda la composición. Veamos el siguiente ejemplo de su libro *Un pez que va por el jardín*:

Llega la ola y choca
con la roca.
Salta el agua.
La espuma te ilumina.
Tú lo contemplas todo
sabiendo que eres parte
de un juego siempre nuevo.
Cómo se crece el mar,
a cada ola.

¹⁴⁰ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 27.

¹⁴¹ *Idem*, p. 57.

¹⁴² D.T. Suzuki, *El ámbito del zen*, cit., p. 49.

Cómo te creces tú.
Y, de pronto, le dices a la ola,
a la roca, a la tarde:
—¡Deteneos!
Y todo se detiene.
Pero, ¿qué es lo que brilla
como espuma,
es duro como roca
y te ve con tus ojos?¹⁴³

El poeta se pregunta por el sentido de su existencia después de haberla experimentado de manera directa en los versos anteriores. La naturaleza y el individuo interactúan y se identifican mutuamente, reconociéndose como parte de un mismo Todo. Por lo tanto, la respuesta ya se encuentra en la propia pregunta y, en consecuencia, también en quien la formula. Lo que parece una interrogación desconcertante resulta ser una clave que lo que indica es que ya se está en posesión del saber vital. En su último libro, *Sin ruido*, encontramos esta misma interrogación más claramente resuelta:

Girasol,
qué desplante:
darle la espalda al sol.
¿Acaso has descubierto
luz que te alumbre más,
o es que sabes que el sol
está ya en ti?¹⁴⁴

El autor ofrece dos opciones, dejando para el final, la correcta. La sabiduría ya se encuentra dentro de cualquier ser. La naturaleza es conocedora de ello, pero no a través de la razón. Así pues, el humano que no se interroga con el intelecto sino que comprende a través de la intuición, está en posesión de la verdad y por lo tanto de la luz del sol que aparece en el poema, el cual adquiere carácter de revelación.

Del mismo modo, en la segunda y cuarta parte de su libro *Jardín de arena*, el autor manchego, incluye unos poemas en prosa que parecen desmontar y sacudir el propio entendimiento con el fin de provocar un despertar de signo espiritual.

Un equívoco sostiene el mundo en que se apoya la mesa.
Yo me sostengo tranquilamente sobre mis cuatro patas.¹⁴⁵

El desconcierto de enunciaciones ilógicas como ésta ayuda a paralizar el mecanismo intelectual, el cual se queda abrumado ante la imposibilidad de resolución. Es entonces cuando se vislumbra de manera espontánea el contacto con la realidad; un contacto que no ha de hacerse a través de intermediarios como la razón, sino que debe ser directo. "El proceso del Zen es un salto del pensamiento al conocimiento, de la experiencia de segunda mano a la experiencia directa,"¹⁴⁶ entendiéndose como experiencia de segunda mano a aquella que se realiza previa conceptualización o interpretación del mundo percibido.

¹⁴³ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 121.

¹⁴⁴ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 55.

¹⁴⁵ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p.215.

¹⁴⁶ Chritmas Humphreys, *Budismo Zen*, Barcelona, Azul Ed., 2007, p. 109.

En otra de estas composiciones en prosa, el poeta rompe al final el modo erróneo de percepción que estaba protagonizando en un comienzo:

Aquella mujer con un paraguas abierto en medio
del campo me recuerda a una estampa japonesa.

Deja de llover, y la estampa es ahora la de una mujer
con un paraguas cerrado en medio del campo.

Rompo el poema y me abro como un paraguas.¹⁴⁷

En su libro *Sin ruido* aparecen de manera intercalada al final de cada parte, de nuevo, unos poemas en prosa que sin embargo difieren significativamente de los incluidos en *Jardín de arena*. Nos encontramos, en su mayoría, con mensajes apocalípticos sobre el nefasto final que el autor considera que acontecerá o está aconteciendo en el mundo. Se trata de composiciones que llaman la atención sobre el erróneo modo de vida que protagonizamos cada día en nuestra sociedad; un modo que se aleja de la esencia originaria y natural del ser.

Ahora, mirad en torno: los grandes estandartes, derribados; la historia hecha pedazos, en los contenedores; los valores, negados; las puertas al misterio, bloqueadas, y la naturaleza, devastada.

¿Dónde está la memoria del pasado? ¿Dónde, la del futuro? ¿Hay alguien que recuerde una canción?¹⁴⁸

Hay reflexión en estos textos y subyace en ellos la invitación a un despertar de las conciencias sobre la verdadera condición del hombre y su razón de ser. No obstante, también aparecen dos composiciones que nos recuerdan a los enigmas zen de *Jardín de arena*. Observemos el siguiente diálogo que se da entre las dos formas personales claves de su obra, el yo y el tú poéticos:

—Dime quién soy y adónde me dirijo.

—Pregúntalo a tu sombra, que sabe más que tú.

—¿Y si no tengo sombra?

—Sí tienes sombra. A ella, que es más verdadera que tú mismo, no puedes olvidarla. Limitate a esperar.

Los momentos son duros de arrostrar y solamente ánimos cargados de alegría podrán sobrevivir.¹⁴⁹

Ante la interrogación existencial del comienzo, se insta al "tú" a buscar la respuesta dentro de sí mismo, esto es, en su parte más inconsciente y a partir de la intuición. Esta parte es referida en el poema como la "sombra", y representa el lado espiritual frente al racional.

El carácter sugestivo de los poemas de Corredor-Matheos no es exclusivo de su poesía orientalista; en realidad se trata de un rasgo que ha caracterizado toda su obra. Podemos evidenciarlo con mayor frecuencia, por ejemplo, en sus poemas de contenido existencial. Sin embargo, como hemos visto, al llegar a su tercera etapa este rasgo es reforzado por la influencia de la poesía clásica del Extremo Oriente, en la que el sentido

¹⁴⁷ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p.221.

¹⁴⁸ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p.85.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 29.

de lo enigmático es considerado como un requisito indispensable. El escritor oriental procura evitar la exposición detallada, plenamente inteligible, de sus emociones. A través de un lenguaje muy preciso evoca sentidos diferentes que luego el lector descifra o intuye de forma personal. Se considera que el lector ha de completar el poema. Donald Keene, estudioso del arte japonés, refiriéndose a este país, hace hincapié en la funcionalidad que tiene tanto "lo tácito como lo expreso, de igual manera que en la pintura... a los espacios vacíos se les hace que tengan un poder evocador tan grande como el de las montañas y pinos cuidadosamente delineados. Parece haber siempre una repugnancia instintiva por decir las palabras obvias"¹⁵⁰. Observemos esta disposición hacia lo enigmático en uno de los poemas de nuestro autor, antes de su incursión en las culturas orientales:

Algo ha madurado.
Algo no ha madurado.

Las frutas no maduran.
Y yo soy quien madura.

Las frutas están verdes,
aguardando su hora.
Yo, maduro, ¿qué aguardo?¹⁵¹

Siguiendo con las características de su lenguaje poético, habría también que destacar el remarcado uso de anáforas y paralelismos en la obra nuestro autor. Gran parte de los poemas de toda su obra se construye sobre estos dos recursos. Ambos tienen una enorme eficacia y aparecen en casi todas las líricas: la china, la babilónica, la egipcia, la hebrea, y con gran frecuencia en nuestra poesía popular tradicional. Normalmente se utilizan o para crear una determinada disposición, es decir, como elemento estructurador, o para enfatizar alguna idea o imagen significativa. Observemos en este sentido el siguiente poema de *El don de la ignorancia*:

Dejar tan sólo el hueso,
hasta que brille
como puñal o luz
que ilumine la noche
a mediodía.
Cortar de mí el tronco,
luego cortar las ramas.
Del mar, cortar las manos:
que no pueda apretar
con fuerza la garganta.
De la vida, cortar
lo que más duele:
los días y las noches.
De la muerte, cortar
el esfuerzo incansable
con que incita
a vivir para siempre.¹⁵²

¹⁵⁰ Donald Keene, *La literatura japonesa*, México, Fondo de cultura económica, 1980, p. 20.

¹⁵¹ José Corredor-Matheos, *Pequeña Anábasis en Poesía 1951-1975, cit.*, p. 167.

¹⁵² José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia, cit.*, p.19.

La repetición constante a lo largo de este poema de un sintagma nominal precedido de la preposición "de" organiza el contenido según la procedencia de la cual surge una necesidad. Ésta es simbolizada a través de la acción de "cortar", que se repite a su vez, con insistencia, para acentuar la imperiosa e inminente eliminación de las pretensiones humanas. El poeta se despoja así de todo cuanto supone una interferencia a lo puramente esencial y, acorde con los preceptos zen, a lo que impide su vacío espiritual.

Corredor-Matheos aprovecha, como vemos, las dos funciones aludidas; pero existe un efecto no menos importante, favorecido por la repetición, que es fundamental para el autor, como es el ritmo o la música. En su entrevista pone de manifiesto la relevancia de este aspecto en la creación poética:

Comencé a escribir sin un fin, porque siempre he sentido que la poesía es un acto gratuito. Alguna vez he dicho que es un acto "de obediencia". Cuando es de verdad, la poesía no se escribe atendiendo a una acción voluntaria. De pronto oyes palabras envueltas en música o una música de la que brotan algunas palabras -lo han dicho muchos poetas.¹⁵³

Ya desde la antigüedad, cuando la poesía estaba explícitamente relacionada con la música, el principio de la repetición constituía una gran estrategia para los cantores-poetas. Del mismo modo, nuestro autor hace uso, como hemos visto, de la reiteración en sus composiciones:

Sé que es una montaña
porque vuela,
porque nunca está quieta,
indecisa,
entre el cielo y la tierra.
Sé que es una montaña
porque no necesita
saber que estoy aquí,
clavado, contemplándola.¹⁵⁴

Asimismo, la escritura del autor manchego se ajusta a un ritmo especial de oralidad de acuerdo con los signos de puntuación. Manuel Mantero en su artículo "La poesía de José Corredor-Mateos" destaca el uso del punto, los dos puntos, la coma y el punto y coma, mediante los cuales se marca insistentemente la separación de los versos. Se trata de pausas significativas rítmico-semánticas que, según el crítico, están estrechamente relacionadas con la respiración del autor: "son pausas respiratorias."¹⁵⁵ A partir de ellas se configura un lenguaje que "remite a la importancia del respirar (ch'i) en el taoísmo. Todo respira, naturaleza e individuo, en armoniosa y cósmica espiral."¹⁵⁶ Corredor-Matheos ha practicado yoga y se ha concentrado en la relajación, la contemplación y la meditación. En cada una de estas prácticas la respiración juega un papel fundamental, ya que controlarla supone cierta adecuación del espíritu. Precisamente la respiración que se percibe en sus poemas de su tercera etapa es suave y pausada, por lo que se corresponde con el estado contemplativo que subyace en sus

¹⁵³ Véase Entrevista II, Apéndice, p. 301.

¹⁵⁴ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 97.

¹⁵⁵ Ver Manuel Mantero, "La poesía de José Corredor-Matheos", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 161.

¹⁵⁶ *Idem*.

poemas de carácter oriental. La atención a lo externo, desde la quietud, la soledad o el aislamiento, le hace entrar en íntima relación con el mundo. Se trata de un estado casi místico que se corresponde también con un respirar hondo y profundo:

Salgo solo al jardín.
Montserrat, allá al fondo,
sigue oculta entre nubes.
La carretera ahora
bulle de tantas luces.
Aquí es casi de noche,
pero, por Tarragona,
el cielo aún está rojo.¹⁵⁷

Manuel Mantero, en el mismo artículo anteriormente nombrado, pone de relieve además, la importancia del recurso de la respiración en otras poesías de autores occidentales de los años cincuenta, y citaremos por extenso su reflexión en torno a éstos:

Para Charles Olson, "el verso viene de la respiración, de la respiración del hombre que escribe, en el momento en que escribe." Cada verso respira, y las pausas son suspensiones de la respiración. Las pausas, esos prosodemas fundamentales tan desprestigiados... Para Allen Gineberg, cada verso largo suyo (concretamente el de Howl) es una unidad respiratoria, y confiesa que su respiración, "grande", procede de Whitman. Robert Creeley, con su encabalgadísimo verso breve muestra el ejemplo de una respiración entrecortada, demasiado rápida por el tirón de la frase hecha añicos y porque, todo hay que decirlo, su verso resulta prosa más de lo debido. Estos poetas con otros, tuvieron como maestro en su ataque contra la prosodia tradicional a Ezra Pound. La mayoría, igual que su maestro, se interesó por las filosofías, culturas y religiones de Oriente, con un brote quizá demasiado "popular" de Zen Budismo portátil para escépticos de la gran ciudad. En el Zen encontraron, sin duda, un acicate en sus luchas por revalorizar lo espontáneo, lo libre, lo individualista y el odio a lo institucional.¹⁵⁸

Se revalorizan de esta manera los signos de puntuación y serán utilizados también para dotar de espontaneidad al mismo acto de escritura. No dejaremos de nombrar en este sentido, al poeta William Carlos Williams, cazador de realidades inmediatas, que acribillaba sus poemas con signos de puntuación en busca de una mayor intensidad. Sus pausas normalmente son entrecortadas y dan velocidad a la imagen. Se trata, sin duda, de otro tipo de respiración.

The Fool's Song

I tried to put a bird in a cage.
O fool that I am!
For the bird was Truth.
Sing merrily, Truth: I tried to put
Truth in a cage!

And wuen I had the bird in teh cage,
O fool that I am!
Why, it broke my pretty cage.

La canción del necio

Intenté encerrar a un pájaro en una jaula.
¡Oh qué necio soy!
Pues el pájaro era la Verdad.
Canta alegremente, Verdad: ¡Intenté encerrar
la Verdad en una jaula!

Y cuando hube encerrado al pájaro en la jaula,
¡Oh qué necio soy!
Ay, rompió mi hermosa jaula.

¹⁵⁷José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 110.

¹⁵⁸ Ver Manuel Mantero, "La poesía de José Corredor-Matheos", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 161.

Sing merrily, Truth: I tried to put
Truth in a cage!

Canta alegremente, Verdad: ¡Intenté encerrar
la Verdad en una jaula!

And when the bird was flown from the cage,
O fool that I am!
Why, I had nor bird nor cage.
Sing merrily, Truth: I tried to put
Truth in a cage!
Heigh-ho! Truth in a cage.

Y cuando el pájaro se escapó de la jaula,
¡Oh qué necio soy!
Ay, me quedé sin pájaro y sin jaula.
Canta alegremente, Verdad: ¡Intenté encerrar
la Verdad en una jaula!
¡Pues vaya! La Verdad en una jaula!¹⁵⁹

Corredor-Matheos, sin embargo, inspira y expira su propio instante con un ritmo más lento, bajo otra disposición, que es la de alcanzar una mente clara en concordancia con el Zen:

Respiro hondo el polvo
de todos los caminos.
Veo cómo los árboles
se vuelven humo, nada.
Cómo la luz del sol
es carbón y ceniza.
El templo se derrumba.
Para qué hacer preguntas.”¹⁶⁰

ELEMENTOS ESPACIO-TEMPORALES:

Los espacios que aparecen en los poemas de José Corredor-Matheos son reales y constatables, y aunque en ocasiones se convierten en símbolos definitorios del mundo particular del autor, se corresponden con los lugares vitales en los que se produce el acto de su creación poética. María Rubio Martín, quien ha estudiado este aspecto en profundidad, establece una clasificación, atendiendo a las etapas de su obra, y distingue, entre otros, "los espacios cerrados como la casa o la habitación, lugares de tránsito como la plaza o la calle, puntos privilegiados para el ejercicio de la contemplación a través de la mirada como la terraza o el jardín"¹⁶¹, etc. Además, advierte que no sólo precisan "la descripción del ser y estar en el mundo de nuestro poeta"¹⁶² sino que además, conllevan generalmente dentro mismo del poema un "desplazamiento"¹⁶³ horizontal. Entendemos con esto que el poeta se mueve físicamente mientras pasea, unas veces; mientras viaja, otras; o se mueve en otro sentido, mientras recorre con la mirada cuanto tiene a su alrededor. Incluso el mismo verso se mueve en ocasiones:

¹⁵⁹ William Carlos Williams, *Los ánimos*, en *Antología bilingüe*, Madrid, Alianza, 2009, pp. 28-29.

¹⁶⁰ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 75.

¹⁶¹ Véase María Rubio Martín, "La errancia del paseante: formas poéticas de *extrañamiento* vital en la poesía de José Corredor-Matheos", en Jesús Barrañón y María Rubio ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, cit., p. 102.

¹⁶² *Idem*, p. 103.

¹⁶³ *Idem*.

Inesperadamente,
el verso sale,
da vueltas por la página,
roza el borde del aire,
y luego,
por sorpresa también,
vuelve al lápiz,
la pluma,
hasta tu mente,
donde entonces se borra.¹⁶⁴

Así pues, cuando hablamos de espacios en la poesía de nuestro autor, no lo hacemos pensando en imágenes estáticas, más propias de contenidos introspectivos tendentes a la reflexión, sino de paisajes procedentes de la realidad externa, que producen ecos de vida a su alrededor.

Los espacios cerrados no abundan en los libros de su tercera etapa y cuando aparecen, el poeta se mantiene atento a lo que llega desde el exterior mediante cualquier elemento que le sirva de apertura: "Ha llegado el momento. / El ventanal, abierto, / a la luz de la luna."¹⁶⁵ Igualmente, la terraza o el jardín, como anexo de la casa, constituyen un intermediario que favorece el asomo del autor al mundo: "Sentado en la terraza / oyes hablar al sauce."¹⁶⁶ Cuando sale a la calle, se produce un contacto que es expresado como favorable y que provoca un mayor movimiento vital en el yo poético: "Al salir a la calle, / este golpe de viento / me saluda / y me siento de pronto / despertar / del más profundo sueño."¹⁶⁷ El poeta pasea y se imbuye de la realidad, la observa con atención y la recibe con entusiasmo: "Pasear en la tarde / y detenerse, / respirando muy hondo. / Ver abrirse las flores / que aún estaban cerradas."¹⁶⁸ La naturaleza es el centro de su mirada, pues el objetivo es aprehenderla interiormente hasta diluirse en ella. Aparecen todos sus elementos habitando sus espacios: el viento, la lluvia, el sol..., dentro de las marcas temporales que los actualizan en un momento concreto, como el otoño, la tarde, el día... Y así, vamos asistiendo a diferentes paisajes que forman parte del mundo contemplado generalmente *in situ*:

Amanece.
El sol, como ascua viva,
se vuelca sobre el mar,
y te ves a ti mismo
caminar sobre el agua,
acercándote al sol
cada vez más,
hasta abrasarte.¹⁶⁹

Podemos encontrarlos con el paisaje costero del litoral mediterráneo o con el campo castellano de su tierra natal, o con la montaña... No hay referencias de un lugar que podamos localizar con precisión, a menos que el poema contenga una dedicatoria previa o aparezca el nombre de alguna montaña, como es el caso de Montserrat, que es señalada explícitamente en varias ocasiones. Normalmente, el paisaje es susceptible de

¹⁶⁴ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 235.

¹⁶⁵ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 64.

¹⁶⁶ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p.130.

¹⁶⁷ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 15.

¹⁶⁸ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 247.

¹⁶⁹ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 69.

ser desvinculado de cualquier singularidad que no sea la de la propia naturaleza en sí. Recordemos que estamos ante una poética de lo esencial.

Campo de La Mancha

Este campo tan ancho
viste la desnudez
que tú anhelabas.
Mirándolo descubres
lo que eres
cuando logras librarte
de todas las montañas,
los ríos y los árboles
que impiden ver en ti
más allá del paisaje,
de todos los paisajes.¹⁷⁰

Como podemos observar, no se trata de descripciones poéticas sino de instantes de percepción que el poeta recoge y expresa como si le fueran dados, como si la propia realidad fuera la que hablara ante él:

Desde el tren contemplo
la paz con que los campos
se me entregan,
la montaña que crece
si la miro,
el árbol solitario
que camina
en busca de raíces,
alguna casa aislada
que recuerda
que el hombre aún existe.¹⁷¹

El tren, el cristal de su ventana, es otro espacio intermediario de contemplación, como la terraza, el jardín o el mirador. Aparece con frecuencia en los poemas de sus últimos libros debido suponemos que a los viajes reales que el autor realiza y en los que aprovecha para llevar a cabo su creación. De una forma más evidente asistimos a una contemplación que implica movimiento.

Asimismo, durante sus viajes, ha dejado testimonio de escenarios de ciudades o países con los que ha establecido vínculos profundos. María Rubio señala la importancia de los viajes dentro de la obra de Corredor-Matheos a propósito de *Pequeña Anábasis*, libro de su segunda etapa, y destaca los poemas escritos durante un viaje realizado a Italia, Grecia y Turquía en 1964. El propio autor ha explicado que "el poema es metafóricamente un viaje. Tu vida misma es un viaje"¹⁷² — nos dice—, por lo que no es de extrañar que en ellos se propicie un estado idóneo para la escritura. En su tercera etapa encontramos referencias en *Jardín de arena*, al Teatro Olímpico de Vicenza y a Venencia, ciudades italianas frecuentadas por el autor, especialmente la segunda, de la que recuerda con emoción el canal de Giudecca.¹⁷³ También hemos destacado en relación a los haikus incluidos en este libro, su viaje a Kyoto (Japón),

¹⁷⁰ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 93.

¹⁷¹ *Idem*, p.85.

¹⁷² Véase Entrevista II, Apéndice, p. 310.

¹⁷³ *Idem*.

donde visitó el jardín Ryoan-ji. En *El don de la ignorancia* aparece el paisaje que rodea el cementerio de Sète en Francia en un poema "Ante la tumba de Paul Valéry"¹⁷⁴, así como la Iglesia de Santa Sofía en Ohrid (Macedonia), a la que acudió con motivo de un homenaje al poeta y amigo Lu Yuan. En *Un pez que va por el jardín*, aparece una ciudad grecorromana llamada Paestum que se encuentra en Salerno (Italia), y en otro poema, unos versos nacidos navegando por el Nilo; en este caso el tránsito en barco equivaldría al mismo proceso de creación que se gestaba en el tren. Finalmente, nos detendremos en un poema originado en la ciudad de Berlín, concretamente en el Parque de Tiergarten, bajo las siguientes circunstancias:

Fui con Feli a Berlín. Habíamos ido a visitar la Puerta de Brandeburgo y al lado está el Parque de Tiergarten. Mientras paseábamos, Feli se adelantó, porque iba lloviendo y nos mojábamos. Entonces yo escribí ese poema.¹⁷⁵

El poema señalado es el siguiente:

Los árboles del parque
aguardaban tu paso.
Tú, en cambio, cuánto ignoras
de ellos y de ti.
El agua de la lluvia
te hace olvidarlo todo:
que has venido de lejos,
que ibas a algún sitio,
donde acaso te esperan.
Los árboles del parque
se abren a tu paso
y el otoño se viste
con sus oros.
Qué dolor alejarme
de estos árboles
y olvidar lo que soy:
sólo un árbol en busca
de raíces,
bajo el brillante manto
de la lluvia.¹⁷⁶

Otros elementos espacio-temporales presentes en la poesía de Corredor-Matheos tales como «ahora», «hoy», «este», «aquí» han sido señalados por la crítica María Teresa Bella "como señales insistentes de la voz del poeta y como pautas de un testimonio subjetivo, individual e intransferible."¹⁷⁷ Asimismo Elena Vega-Sampayo destaca la frecuencia de poemas "que comienzan con partículas temporales (en especial adverbios como «ahora», «ya» y «hoy»; en menor medida «mañana», «todavía», «a veces», «una vez», «antes», «esta noche», «el día», «en los tiempos antiguos», «esta tarde», «siempre», «en septiembre», «cien años»)"¹⁷⁸, dejando constancia de la importancia que tienen en sus textos. Efectivamente tales marcas, espaciales o

¹⁷⁴ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 33.

¹⁷⁵ Véase Entrevista II, Apéndice, p. 311.

¹⁷⁶ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 83.

¹⁷⁷ Ver María Teresa Bella, "José Corredor-Matheos. Poesía (1951-1975)", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., pp. 271-272.

¹⁷⁸ Elena Vega-Sampayo, *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, cit., p. 275.

temporales, son el resultado de una experiencia vivida por el poeta en un momento determinado, y aparecen con frecuencia a lo largo de toda su obra. Sin embargo, al dar testimonio de dicha experiencia no pretende que la reconozcamos como algo exclusivamente suyo. En su tercera etapa, y por influencia del Zen, el elemento temporal se suscribe al instante. El Zen dice: "busca el aquí y el ahora"¹⁷⁹. Y es en ese instante, en su transitoriedad, donde germina el poema, es decir, en un espacio de tiempo que termina correspondiéndose con la ausencia de temporalidad. Chantal Maillard explica, a propósito del elemento temporal en el Zen, que la eternidad "no le pertenece a la historia sino al instante, considerado éste no como unidad de tiempo sino como la expresión más simple de la tensión emergente que conforma el universo."¹⁸⁰ No podía ser de otra manera, si tenemos en cuenta el criterio poético de nuestro autor. Por eso, su obra se compone de realidades captadas, que aunque se suceden en un momento único, trascienden y escapan a la precisión temporal.

Tendido aquí en la arena,
mientras veo volar
las gaviotas
me pregunto: ¿y el mar,
sabrá volar el mar?¹⁸¹

En la misma línea y de forma correlativa ha de tenerse en cuenta la abundancia y el predominio de verbos en tiempo presente, así como la forma no personal de infinitivo, que dan al poema un sentido de inmediatez. En ningún momento parece que estemos observando, en la distancia, el pasado del autor. Lo que se percibe es una experiencia que se está viviendo en el momento de su escritura. De este modo, el presente se eterniza y permite al poema renacer con cada lectura.

La concepción temporal del autor es expuesta claramente en el siguiente poema de *Carta a Li-Po*:

Hoy es mi cumpleaños.
Sumar, no importa qué,
siempre es restar.
Te empobrecen los años:
no es ésta la canción
que tú esperabas.
Pero no hay que volver
atrás la vista.
Eres de todos modos,
una estatua de sal,
y están los perros
lamiendo tus sandalias.
Ni tampoco mirar
hacia delante,
callejón sin salida,
sino a este pozo abierto
del presente,
donde tengo mis pies,
de donde viene el eco

¹⁷⁹ *Idem*, p. 15.

¹⁸⁰ Chantal Maillard, *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Madrid, Akal, 2008, p. 52.

¹⁸¹ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 23.

de esta cifra
que nada significa.¹⁸²

Para Corredor-Matheos, al igual que para las filosofías orientales, el presente es el único tiempo válido y constatable. Se trata de un presente inmediato, relacionado con el instante o el ahora en que se sucede una experiencia. El poema atrapa un fragmento de vida que mientras es contado no permanece estático sino en movimiento, tal cual la realidad. La naturaleza está siempre en movimiento y nosotros con ella. El poeta ha de captar y reflejar esta verdad para armonizar con un universo que es mudable y fugaz.

FORMAS CLÁSICAS: EL SONETO.

José Corredor-Matheos se muestra desde un principio como un virtuoso de las formas estróficas tradicionales de nuestra literatura. Le gustan, dentro de la lírica más popular, las coplas y los romances, y es al mismo tiempo conocedor de la forma clásica del soneto. Estas composiciones son intercaladas a lo largo de sus dos primeras etapas en la mayoría de sus poemarios, y son abandonadas por completo en los libros que componen la tercera. Sin embargo, a pesar del estilo definido de la poesía orientalista de su obra última, hemos de indicar que la práctica del soneto no desaparece de su actividad creativa, por lo que dedicaremos este apartado a su estudio.

El soneto, para el autor, resulta un medio de expresión que da voz a sus primeros poemas, en los que vuelca sus contenidos más serios y emociones más profundas. Atendamos como ejemplo al poema que inaugura su primera publicación, *Ocasión donde amarte*:

Hoy he roto mi puerta porque nada
nos queda por perder. Porque ni el día
es nuestro ya, ni queda todavía
lugar donde dormir, después de cada

muerte del corazón, después de cada
vez que nos abandona la alegría,
después que el corazón se nos enfría
y se nos cae sin ruido en la calzada.

Hoy he lanzado al mar un viejo armario
con mis libros, el traje y los zapatos
que constituyen todo mi vestuario.

He escrito en la madera un garabato
con las señas de un hombre imaginario,
y he lanzado las olas a rebato.¹⁸³

¹⁸² José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 86.

¹⁸³ José Corredor-Matheos, *Ocasión donde amarte*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 37.

Se trata de un poema de corte amoroso que esboza el tema del desamor. Su tono melancólico configura, entre otros aspectos, el carácter intimista de sus primeras obras. En ellas, la presencia del soneto adquiere un especial protagonismo y, en este momento, parece formar parte incuestionable de su voz poética. Sin embargo, como se ha indicado, otras formas más breves y carentes de una estructuración fija, comienzan a abrirse camino en su poesía. Progresivamente, el soneto termina convirtiéndose para el autor en una especie de *hobbie*; él lo llama "vicio", que no cumple con su concepción artística, en general, tendente a lo espontáneo y lo intuitivo. No significa esto que lo formal vaya a ser desatendido, —el poeta es tremendamente riguroso en estas cuestiones—, pero la depuración y desnudez de la palabra pronto se convierten en su prioridad, lo cual no resulta compatible con los moldes de cuartetos y tercetos bien rimados. Recordemos que el origen de lo poético es fruto de una llamada casi mística, que requiere de una expresión que contenga tan sólo lo esencial. Por eso, más adelante, el autor se tomará la práctica del soneto como un juego o un reto, y lo expresará de la siguiente manera en uno de ellos:

¿Quién dice que el soneto está obsoleto?
¿Quién osará negar el que este vicio,
que para el mal poeta es maleficio,
para el que no lo es será un gran reto?

Desde lo más abstracto a lo concreto
se puede armar con él buen artificio,
remover lo profundo de su quicio
y sacar a la luz lo más secreto.

Todo el poder reside en la palabra,
y una palabra sola creó el mundo.
Puede el soneto ser abracadabra

del afán más trivial o el más profundo.
Arroja alegre al aire el alfabeto,
y que se escriba solo tu soneto.¹⁸⁴

En cualquier caso, lo que sí recogen estos poemas son los contenidos propios de sus definidas temáticas dentro de cada obra y además esbozan, en no pocas ocasiones, su convicción sobre el fenómeno de la creación poética, como es el caso del último endecasílabo del soneto anterior: "y que se escriba solo tu soneto".

Ocasión donde amarte (1953), su primera obra, cuenta con siete sonetos, y *Ahora mismo* (1960), su segunda, incluye once. En su siguiente libro, *Poema para un nuevo libro* (1962), curiosamente no encontramos ninguno, pero a continuación de éste, aparecen cuatro en *Libro provisional* (1967). De nuevo, se sucede una interrupción en la creación del soneto con su libro *Pequeña Anábasis* (1981), y vuelve a presentarse con nueve ejemplares en *La patria que buscábamos* (1981).

Más tarde, se publican en separatas sus *Cuaderno de sonetos* (1996) y *Segundo cuaderno de sonetos* (2002), formados por doce y diez sonetos respectivamente. Elena Vega-Sampayo hace una precisión respecto a éstos y señala que "cuatro de estos veintidós sonetos no están formados a partir de endecasílabos sino a partir de heptasílabos."¹⁸⁵

¹⁸⁴ José Corredor-Matheos, *Segundo cuaderno de sonetos*, cit., p. 9.

¹⁸⁵ Elena Vega-Sampayo, *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, cit., p. 160.

Los críticos no han pasado por alto la dedicación que el autor le brinda al soneto, incluso estando ya su obra definida. Sus poemas mayores, en contraposición a la forma clásica, se singularizan por una versificación sintetizada, que elimina lo accesorio, y atiende incluso a los silencios. No obstante, coinciden en señalar que esta maestría le ha beneficiado en su destreza y es la que ha favorecido la posterior estilización de su obra.

Corredor-Matheos parece componer sonetos como quien necesita practicar series de escalas antes de poder interpretar al piano obras de mayor calado. Ensayar lo ritual, en cierto modo mecánico, prepara para el virtuosismo en el campo de la experimentación que implicarán sus composiciones más personales y audaces en versolibrismo.¹⁸⁶

Antes de producirse la entrada de contenidos orientales en su obra, los sonetos de Corredor-Matheos se centran en diversos núcleos temáticos tales como: el desamor, el dolor íntimo por la existencia y el paso del tiempo ... ("Con tu mano cansada y viajera / apagarás las flores una a una, / bajo la luz más alta de la luna, / allí donde quedó la primavera."¹⁸⁷); la vida sencilla y lo cotidiano ("Todo se ha vuelto ahora muy sencillo, / sin secretos. Las cosas tienen prisa / por quedarse desnudas en la brisa / y esperar la verdad como un cuchillo."¹⁸⁸); contenidos de corte existencialista, con una fuerte presencia de la muerte ("Todo mes es cruel, engendra muerte / en el pecho entreabierto de los hombres / y aunque empiece a crecer nadie lo advierte."¹⁸⁹); o aspectos solidarios, en conexión con el resto de los hombres ("Los vecinos se asoman a sus puertas. / Parecen responder a una llamada. / Grita un poco más fuerte, y nos despiertas."¹⁹⁰); entre otros.

En ocasiones asoma cierto barroquismo, el tono se vuelve más grave, y su poesía adquiere un carácter conceptual que nos recuerda a un poeta admirado por nuestro autor: Francisco de Quevedo. El tema en este caso es naturalmente la muerte y el paso del tiempo:

*a Torcuato,
en la muerte de su padre.*

El intenso perfume de la muerte
va poniendo tus márgenes de luto
y un sabor astrológico de fruto
ya sazonado, cálido, inerte.

Vienen todos los ojos para verte.
Los brazos van cavando su tributo
en la tierra caliente del minuto,
en la zanja profunda de tu suerte

Te desnudas sin prisa. Muy despacio.
Queda más tiempo aún. Sin un lamento
te tiendes a lo largo del espacio.

Y olvidando tus manos en el viento,
renaces en el aire, en el palacio

¹⁸⁶ *Idem*, p. 156.

¹⁸⁷ José Corredor-Matheos, *Ocasión donde amarte*, en *Poesía 1951-1975, cit.*, p. 41.

¹⁸⁸ José Corredor-Matheos, *Ahora mismo*, en *Poesía 1951-1975, cit.*, p. 54.

¹⁸⁹ José Corredor-Matheos, *Libro provisional*, en *Poesía 1951-1975, cit.*, p. 143.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 142.

del tiempo, tu fluir, tu acabamiento.¹⁹¹

Otros poemas en los que se ha detectado la tradición barroca son los "que tienen en la manera de narrar su propio hacerse"¹⁹² es decir, los metapoemas. Elena Vega-Sampayo encuentra una clara correspondencia entre el "soneto de Lope de Vega «Un soneto me manda a hacer Violante»"¹⁹³ y los tres siguientes incluidos en sus cuadernos de sonetos: "Solo por divertirme haré un soneto"¹⁹⁴; "¿Quién dice que el soneto está obsoleto"¹⁹⁵ y "¿Es lícito que empiece este soneto?"¹⁹⁶ El propio autor en su entrevista reconoce esta influencia:

He seguido escribiendo también muchos sonetos. Algunos conectan con esa poesía íntima y desnuda, aunque otros, la mayoría, son de carácter barroco. Estos últimos son para mí como un juego, en el que me aparto mucho de la poesía desnuda.¹⁹⁷

Uno de los autores clásicos más admirados por el autor es San Juan de la Cruz, al que también le hace un guiño en su *Segundo cuaderno de sonetos*. El poema presenta en su dedicatoria el conocido verso "*estando ya mi casa sosegada*"¹⁹⁸, seguido del nombre del poeta, San Juan de la Cruz. El tema se vuelve naturalmente místico y se habla, con total serenidad, del sentido del vivir y del morir. Citaremos los dos últimos tercetos por considerarlos más idóneos para su ejemplificación:

Qué sencillo morir. Y qué sencillo
poder vivir al fin como si todo
fuera un ir devanándose el ovillo,

y nunca hubiera sido de otro modo.
Todo vuelve a ser tuyo, siendo nada,
estando ya la noche iluminada.¹⁹⁹

En su obra reunida, *Desolación y vuelo* (2011), se incluyen en la sección "Otros poemas" siete sonetos de los doce de *Cuaderno de sonetos* y tres de los diez de *Segundo cuaderno de sonetos*. En el primero aparecen los poemas "Qué soledad aquí, qué podredumbre.", "Lo que alcanza mi vista está vestido.", "Para morir hay que tener billete.", "¿Quién cumple ochenta años y ninguno?", "Llevas ya muchos años de viaje", "Vuelve a sonar la general alarma", y finalmente un soneto que ha sido modificado en su primer verso de esta edición: "Un hombre mea a orilla de una tapia.", pasa a ser "Un hombre orina, absorto, ante una tapia."²⁰⁰ En el segundo, se seleccionan los siguientes: "Al cabo, todo sigue siendo todo,", "Después de muchas vueltas en secreto," y "¿Es lícito que empiece este soneto". Aparte de éstos, localizamos cuatro composiciones nuevas, "¿Quién, hace tantos años, nos dijera,", "Nos convocó a Turín Gregorio Prieto,", "Lorenço Gomis fizo un libro muy loado." y "Tú, amigo Luis Alberto, é de Cuenca

¹⁹¹ José Corredor-Matheos, *Ocasión donde amarte*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 40.

¹⁹² Elena Vega-Sampayo, *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, cit., p. 161.

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ José Corredor-Matheos, *Cuaderno de sonetos*, Barcelona, Cafè Central, 1996, p. 5.

¹⁹⁵ José Corredor-Matheos, *Segundo cuaderno de sonetos*, cit., p. 9.

¹⁹⁶ *Idem.*, p. 10.

¹⁹⁷ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 289.

¹⁹⁸ José Corredor-Matheos, *Segundo cuaderno de sonetos*, cit., p. 2.

¹⁹⁹ *Idem.*

²⁰⁰ José Corredor-Matheos, *Desolación y vuelo. Poesía reunida (1951-2011)*, Barcelona, Tusquets, 2011, p. 491.

nomnado,". Todos ellos se introducen con una dedicatoria: la primera, "A *Manolo Arce, / en los veinticinco años / de su Galería Sur*"²⁰¹, va dirigida al escritor y también crítico de arte Manuel Arce Lago, atendiendo a su inquietud artística; la segunda, "A *Esther Almarcha, María Rubio y Elena Sáenz / Magaña, a quienes el poeta confesó que no había / estado nunca en el Palacio del Viso del Marqués*"²⁰², a tres profesoras universitarias, especialistas en arte y literatura; el tercero, "A *Lorenço Gomis, que escribió / en cuaderna vía su Libro de Adán y Eva*"²⁰³; y el cuarto es "Para un homenaje a *Luis Alberto de Cuenca*"²⁰⁴, ambos amigos y poetas contemporáneos del autor. Citaremos el primer cuarteto de uno de ellos, "Nos convocó a Turín Gregorio Prieto," poema en el que se alude a una circunstancia real vivida por el autor y las tres profesoras, que fueron convocados por el pintor Gregorio Prieto, artista estudiado por Corredor-Matheos en varios trabajos, de entre los que destacamos su monográfico de 1998²⁰⁵. En este poema, además, hallamos de forma más evidente la referencia al soneto de Lope de Vega anteriormente mencionado, y señalado por Elena Vega-Sampayo.

*A Esther Almarcha, María Rubio y Elena Sáenz
Magaña, a quienes el poeta confesó que no había
estado nunca en el Palacio del Viso del Marqués*

Nos convocó a Turín Gregorio Prieto,
y no una Violante, sino tres,
dan en hablar del Viso del Marqués
y ponen al poeta en un aprieto.²⁰⁶

Estos poemas referidos a vivencias concretas han sido destacados nuevamente por la crítica, en relación a la poesía de Lope de Vega, y su "línea de poesía de circunstancias."²⁰⁷ De la obra de Corredor-Matheos, escoge como ejemplo el soneto dedicado "A Feli, en la noche de Reyes", en el que el poeta "le «regala» a su esposa este soneto como ofrenda en el día de los Reyes Magos, después de buscar infructuosamente un anillo."²⁰⁸

También con matiz circunstancial, destaca un grupo significativo de sonetos dedicados a escritores y pintores por los que nuestro autor siente interés y/o mantiene alguna relación de amistad. Ya hemos reseñado el de Manuel Arce (1928-), Lorenço Gomis (1924-2005) y Luis Alberto de Cuenca (1950-) en su *Poesía reunida*. La mayoría de los que se nombran a continuación están ubicados en *La patria que buscábamos*. Entre los pintores encontramos a Pablo Picasso (1881-1973), a Benjamín Palencia (1894-1980) y a Godofredo Ortega Muñoz (1899-1982). De todos ellos Corredor-Matheos ha hecho algún estudio como crítico de arte. Nombraremos en este sentido los monográficos *Vida y obra de Benjamín Palencia*²⁰⁹ y el más reciente de los estudios dedicados al pintor extremeño, *Godofredo Ortega Muñoz: una pintura pura, una realidad transparente*, en homenaje por el vigesimoquinto aniversario de su fallecimiento.²¹⁰ De los escritores homenajeados destacamos a Miguel Ángel Asturias

²⁰¹ *Idem*, p. 497.

²⁰² *Idem*, p. 501.

²⁰³ *Idem*, p. 502.

²⁰⁴ *Idem*, p. 503.

²⁰⁵ Véase José Corredor-Matheos, *Gregorio Prieto*, Madrid, Fundación Gregorio Prieto, 1998.

²⁰⁶ José Corredor-Matheos, *Desolación y vuelo. Poesía reunida (1951-2011)*, cit., p. 501.

²⁰⁷ Elena Vega-Sampayo, *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, cit., p. 161.

²⁰⁸ *Idem*.

²⁰⁹ Véase José Corredor-Matheos, *Vida y obra de Benjamín Palencia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

²¹⁰ Véase José Corredor-Matheos, *Godofredo Ortega Muñoz: una pintura pura, una realidad transparente*, Junta de Extremadura, Fundación Ortega Muñoz, 2007.

(1899-1974), Rafael Alberti (1902-1999) y Miguel Hernández (1910-1942). A continuación, citaremos unos versos escritos a propósito del poema de Miguel Hernández "Mayo es hoy más colérico y potente", en el que a modo de oda o cantata épica se ensalza el sentimiento solidario y de hermandad que nos dejó el poeta alicantino:

«Mayo es hoy más colérico y potente.»
Miguel Hernández canta con vosotros.
Al galope sus versos, como potros,
mientras su sangre vuelve hacia la fuente.

Esparciste en el aire tu simiente,
y ha germinado al fin. Y ya son otros
los tiempos, que han traído, con vosotros,
un mayo más colérico y potente.²¹¹

En ocasiones, el autor elige también el soneto para dirigir una carta-homenaje a algún amigo íntimo. Es el caso de Rafael Alberti ("Este es el puerto aquel del que saliste. / El mismo mar. Y el cielo. Pero todo / lo que rebulle en tierra es de otro modo: / ni vivo ni bien muerto, alegre o triste."²¹²) o el escritor y dramaturgo José M^a Rodríguez Méndez (1925-2009).

Carta a José M^a Rodríguez Méndez

Querido amigo: En tu Madrid lejano
anclaste tu tristeza, tu alegría,
tu extraño corazón que cada día
va tomando la forma de tu mano.

Tu otra mano indecisa, de artesano
de nubes, asesina, desearía
un cuello que cortar, una agonía
donde poder dolerse de antemano.

Nada sucede aquí. Todo te espera
para que desentierres su secreto,
en el mismo lugar, de igual manera.

Todo te está esperando en el concreto
y verdadero abrazo, y en la entera
sombra de la amistad y del soneto.²¹³

Finalmente hemos de nombrar los cuatro sonetos del libro *Ahora mismo*, agrupados bajo el nombre de *Sonetos espirituales*, que homenajean al poeta originario de dicho título, Juan Ramón Jiménez. Hay una correlación clara entre este libro del poeta de Moguer (*Sonetos espirituales*, escrito en 1914) y la obra en la que se insertan los poemas de Corredor-Matheos. Por un lado nos encontramos con una temática amorosa más espiritual que sensual; y por otro, con un cambio de dirección estética que comienza a encauzar la palabra hacia su depuración. Se ha visto en esta obra de Juan Ramón Jiménez el comienzo de un progresivo despojamiento en busca de lo esencial

²¹¹ José Corredor-Matheos, *La patria que buscábamos*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 223.

²¹² *Idem*, p. 225.

²¹³ José Corredor-Matheos, *Ocasión donde amarte*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 42.

poético.²¹⁴ El soneto y su prestigio clásico es el molde elegido en ese momento para alcanzar lo puramente auténtico. Pero pronto, en su siguiente libro, *Estío* (1915), se romperá con la regularidad estrófica y aparecerá el verso libre. Corredor-Matheos ya desde ésta, su segunda obra, se encuentra en la misma vía que el maestro de Moguer, y se plantea la necesidad de conseguir un lenguaje poético más preciso y verdadero: "¿ Y si el silencio fuese la palabra / que intentaba decir mi boca muda? / ¿Si no hubiese mejor abracadabra / que la palabra sola, tan desnuda?"²¹⁵ La búsqueda de una expresión propia acorde con su visión de lo poético se encuentra, de este modo, en marcha, y se sucederá a lo largo de su trayectoria, siempre en aumento y camino de lo esencial, aunque paralelamente nos sorprenda y deleite, de vez en cuando, con algún soneto.

²¹⁴ Véase Allen W. Phillips, "Prólogo" en Juan Ramón Jiménez, *Sonetos espirituales*, Madrid, Taurus, 1982, pp. 9-44.

²¹⁵ José Corredor-Matheos, *Ahora mismo*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 78.

4. CORREDOR-MATHEOS Y EL PENSAMIENTO ORIENTAL.

LA DESCONCEPTUALIZACIÓN ZEN.

Históricamente se considera el Budismo zen como la confluencia de diversas concepciones vitales que se originan en China, pero que se consolidan en Japón. Su procedencia se remonta al 520 d. C., año en que llegó a China el gran maestro indio Bodhidharma. Se cuenta que " Bodhidharma se retiró por varios años a un monasterio situado en el estado de Wei, donde pasó tiempo «mirando la pared» hasta que finalmente encontró, un discípulo adecuado en Hui-k'ó, que luego se convirtió en el Segundo Patriarca del Zen en la China."¹ No obstante, se considera como verdadero fundador del Zen al cuarto patriarca, Hui-Neng (638-713), quien escribió un poema que resume su principal postulado. Este poema fue la respuesta a otro anterior que le mostró uno de sus mejores discípulos, Shen-Hsiu.² A continuación citaremos ambos poemas comenzando por el de Shen-Hsiu:

El cuerpo es un árbol *bodhi* (del despertar),
la mente es como un bruñido espejo;
vigilad que se mantenga limpio
y no dejéis que en él se acumule polvo.³

A lo que Hui-Neng respondió:

No hay árbol *bodhi*
ni espejo bruñido.
Puesto que todo está vacío
¿dónde puede caer el polvo?⁴

A partir de aquí, comienza a asentarse una concepción de vida que incluye a otras doctrinas ya existentes que hemos de tener en cuenta, porque no difieren demasiado de los preceptos más esenciales del Zen: el Taoísmo chino y el Budismo *mahayana* indio. Todas aluden a la necesidad de seguir un «camino de liberación»⁵, entendido éste como un modo de comprender y percibir la realidad a expensas de nuestro usual proceso intelectual; la liberación apunta, por lo tanto, a un cambio en el funcionamiento de la mente.

No es fácil para la mentalidad occidental acceder a formas de pensamiento que resultan completamente dispares en su mecanismo básico, esto es, "en los métodos mismo del pensar."⁶ El primer problema que se nos plantea en relación a la comprensión del pensamiento oriental, tiene que ver con el modo de percepción de la realidad. Normalmente, la percepción que el individuo experimenta en el día a día suele estar

¹ Alan W. Watts, *El camino del Zen*, Barcelona, Edhasa, 2012, p. 176.

² Véase Chantal Maillard, *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Madrid, Akal, 2008, p. 55.

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ *Idem.*, p. 27.

⁶ Alan W. Watts, *El camino del Zen, cit.*, p. 28.

mediatizada o por sus sentimientos o por su propia mente que, en constante acción, está siempre cargada de pensamientos. Pocas veces fijamos la vista sobre cualquier elemento externo sin otra pretensión que la de verlo, es decir, sin que éste nos sirva de medio utilitario para nuestras reflexiones. Estamos más acostumbrados a percibir de un modo lógico-discursivo que intuitivo. El pensamiento oriental, sin embargo, y en particular el Zen, apuesta por una relación lo más directa posible con el mundo de los objetos, rechazando cualquier interferencia racional que interpongamos entre ambos. Lo que interesa es acceder a una realidad esencial y verdadera, sin tintes de subjetividad humana.

El especialista Alan W. Watts, destacado estudioso de las filosofías orientales, establece una excelente analogía a partir del sentido de la vista, para explicarlo:

Tenemos dos tipos de visión: central y periférica, que guardan cierta semejanza con la luz enfocada y la luz difusa. La visión central se usa para trabajos precisos como la lectura, en la cual nuestros ojos enfocan una pequeña superficie tras otra como si fueran reflectores. La visión periférica es menos consciente, menos brillante que el intenso rayo del reflector. La usamos para ver de noche, y para tomar nota «subconscientemente» de objetos y movimientos que no se hallan en la línea directa de nuestra visión central. A diferencia de la luz del reflector, puede abarcar varias cosas al mismo tiempo.⁷

De este modo, la visión central se correspondería con el pensamiento consciente, así como con la percepción racional que deriva de éste, mientras que la visión periférica tendría que ver más con una especie de saber subconsciente a través del cual se fragua un tipo de percepción intuitiva y espontánea, que no requiere de análisis alguno. El pensamiento oriental aboga por desarrollar la segunda y dejar de confiar tan excesivamente en la primera. Pues el conocimiento de la realidad se limita demasiado cuando recurrimos a un sólo foco de atención. Particularmente "el Taoísmo se interesa por el conocimiento no convencional, por comprender la vida directamente, en lugar de prestar atención a los términos lineales y abstractos del pensamiento representativo."⁸

Así pues, el motor que activa una verdadera percepción no reside en el pensar mediatizado por el ego, es decir, por la autoconsciencia, sino por otras funciones más espontáneas que son connaturales al hombre y que han de abrirse paso en su realización integral.

Corredor-Matheos, preocupado desde sus comienzos poéticos por la comprensión del mundo externo, da un salto importante en su tercera etapa y se adentra en esta perspectiva oriental que se descubre ante él como una posibilidad más certera. La intuición, que ya formaba parte de su concepción estético-vital, va a pasar a un primer plano con respecto a la razón y le va a llevar por caminos más hondos, en los que, sin embargo, prevalece una mayor claridad. En uno de sus poemas, el poeta dice: "No piensas ya en nada, / y ahora aciertas, / y no sabes en qué."⁹ La visión de la realidad se torna más certera cuando la mente se calma y deja de intelectualizar.

El Dr. Daisetz Suzuki, importante especialista en Budismo y arte zen, también habla de la diferencia que existe entre la percepción intuitiva y la percepción conceptual. Para ejemplificarla muestra dos poemas en los que sus distintos autores observan una flor:

⁷ *Idem*, pp. 36-37.

⁸ *Idem*, p. 40.

⁹ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, Barcelona, Tusquets, 2007, p. 117.

Flor en el muro agrietado,
te arranco de las grietas,
te sostengo, raíz y todo, en mi mano,
pequeña flor – pero si yo pudiera comprender
lo que tú eres, raíz y todo, y todo en todo,
podría conocer lo que Dios y el hombre son.

Tennyson

Observando de cerca,
la nazuna está florecida
en el seto.

Basho

Suzuki apunta que el poeta inglés Alfred Tennyson mantiene una "actitud completamente inquisitiva, filosóficamente hablando... ¿Tiene Basho la misma mente inquisitiva? No, su mente estaba lejos de ser así. En primer lugar, Basho nunca pensaría en arrancar inmisericordiosamente la pobre nazuna con "su raíz y todo" para sujetarla en su mano y preguntarle algo de sí mismo. Basho la conocía mejor que Tennyson. No era un científico empeñado en análisis ni en experimentos, ni era tampoco un filósofo. Cuando vio la nazuna con su flor blanca, tan humilde, tan inocente, y sin embargo con toda su individualidad, creciendo entre la vegetación circundante, al instante comprendió que la hierba no era distinta a él mismo."¹⁰ El interés de Tennyson no está en la flor como tal. Repara en ella sólo en base a su interés personal, que es el de reflexionar acerca de la existencia de Dios y del ser humano. Un poeta zen, como es Basho, lo que intenta es captar la esencia de la flor en sí; aprehender su mismidad, sin interferencias o vinculaciones personales que la aparten de lo que ella es realmente.

Sin embargo, más allá de detenerse a observar la naturaleza con mayor o menor atención, lo que persigue el Zen es llegar a un estado mental determinado, a través del cual puedan establecerse relaciones de unión un tanto espirituales o místicas con los demás componentes del universo. Se trata de un estado de súper conciencia que permite corroborar una de las sentencias más famosas del Budismo: "Cielo y tierra proceden de la misma fuente; las diez mil cosas y yo somos uno."¹¹

Para el Zen el mundo está compuesto por una pluralidad que sigue un mismo movimiento o ritmo interno. Cada uno de sus elementos o fenómenos son entendidos no sólo como entes individuales sino como manifestaciones de un Todo orgánico. De esta forma, las diez mil cosas son una misma cosa, al tiempo que también son las diez mil cosas por separado y de manera individual. Al entrar en dicho ritmo interno la esencialidad de cada ser confluye, y se produce una identificación o sentimiento de unidad, que hace que las diferencias desaparezcan. Cuando un artista zen se interrelaciona con un objeto está siguiendo este principio: "Todo en Uno y Uno en Todo."¹² Por esto, Basho, al contemplar la flor intuitivamente, sintonizó con su vida interna y experimentó su aprehensión; sintió la armonía existente entre ambos y, por lo tanto, existente en el Cosmos. Hay un ejemplo muy conocido del filósofo-poeta Chuang-Tzu, uno de los padres del Taoísmo, que cuenta su experiencia. Veámosla a través de la versión de Octavio Paz:

¹⁰ D. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 179.

¹¹ D. Suzuki, *Budismo zen*, Barcelona, Kairós, 2003, p. 55.

¹² D. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa, cit.*, p. 32.

Soñé que era una mariposa. Volaba en el jardín de rama en rama. Sólo tenía conciencia de mi existencia de mariposa y no la tenía de mi personalidad de hombre. Desperté y ahora no sé si soñaba que era una mariposa o si soy una mariposa que sueña que es Chuang-Tzu.¹³

El estado de unión al que accede el artista se produce gracias a una mente pura y transparente, pues quien crea una obra ha de "captar el ritmo del universo, introducirse en él y expresar las relaciones. Entrar en armonía con la ley del Tao es imprescindible; solamente así podrá el artista trazar las líneas que corresponden al movimiento interno de las cosas o describirlas poéticamente."¹⁴ Si la mente se encuentra repleta de complejidades intelectuales lo único que consigue es alejarse del verdadero ser y de las interiores pulsaciones que responden a su origen. Las ideas, los juicios, las expectativas, etc., gestados a través de la razón, han llenado un recipiente que antes estaba vacío (mente pura). Es necesario regresar al estado inicial en el que operan los demás seres para poder comulgar con ellos y recuperar así la identidad primera y esencial. El objetivo del Zen no es otro que éste: "restaurar la experiencia de la inseparabilidad original"¹⁵, es decir, retornar al Uno y al Todo.

Observemos al respecto un fragmento de un poema de Corredor-Matheos, referido a esta última idea:

Umbráculo cerrado.
¿Siguen ahí sus árboles
cuando yo los miro?
¿Viven fuera de mí,
o acaso son sus vidas
y la mía
una única vida?¹⁶

Los métodos utilizados por los maestros zen para eliminar el proceso analítico de la razón son de lo más insólitos. No se dedican a instruir a los discípulos con largos sermones llenos de teorías abstractas: "la dificultad del Zen reside en volver nuestra atención de lo abstracto a lo concreto, del yo simbólico a nuestra verdadera naturaleza. Mientras nos limitemos a hablar de ello, a dar vueltas en nuestras mentes a ideas acerca del «símbolo» y de la «realidad», o sigamos repitiendo: «yo soy la idea de mí mismo», todo esto seguirá siendo mera abstracción."¹⁷ Lo que se procura es no hablar del Zen, sino adentrar al discípulo directamente en él. Sus enseñanzas son, pues, eminentemente prácticas y suelen seguir dos caminos: uno verbal y otro basado en la acción. De lo que se trata es de alcanzar la mente en sí; la súper conciencia de la que hablábamos anteriormente, para poder armonizar con la Realidad.

El camino que hemos llamado verbal no atiende a las normas lógicas de la lingüística ya que intenta romper con el carácter conceptualizador de las palabras y del lenguaje. Veamos un ejemplo de Xuedou, gran maestro y literato de los siglos XI y XII. Cuando alguien preguntó a Xuedou "¿Cuál es el sentido del zen?", éste respondió: "Las montañas son altas; los océanos, profundos."¹⁸ Se trata, como ya se ha indicado en

¹³ Octavio Paz, *Chuang-Tzu*, Madrid, Siruela, 2000, p. 53.

¹⁴ Chantal Maillard, *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, p. 63.

¹⁵ D. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, cit., p. 139.

¹⁶ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 65.

¹⁷ Alan W. Watts, *El camino del Zen*, cit., p. 250.

¹⁸ Thomas Cleary, *La esencia del zen. Los textos clásicos de los maestros chinos*, Barcelona, Kairós, 2001, p. 37.

capítulos anteriores, del característico método denominado mundo, en japonés, "que a veces se denomina vagamente «el cuento zen»."¹⁹ A través de estas anécdotas se persigue "precipitar en la mente del que pregunta cierto tipo de súbita conciencia, o poner a prueba la hondura de su penetración."²⁰ A continuación expondremos el que es considerado primer ejemplo de mundo:

Hui-k'ó pidió a Bodhidharma una y otra vez que lo instruyera, pero siempre era rechazado. Sin embargo, continuó sentado meditando fuera de la caverna esperando pacientemente en la nieve con la esperanza de que Bodhidharma por último cediera. Desesperado, al fin se cortó su brazo izquierdo y se lo presentó a Bodhidharma como testimonio de su angustiada sinceridad. Entonces Bodhidharma por fin le preguntó qué quería.

- No tengo paz en mi espíritu (hsin) -dijo Hui-k'ó-. Te ruego que lo pacifiques.
- Trae tu espíritu aquí y ponlo ante mí -replicó Bodhidharma- y te lo apaciguaré.
- Pero cuando busco mi espíritu no lo encuentro -dijo Hui-k'ó.
- Ahí tienes -replicó en seguida Bodhidharma-. Ya he apaciguado tu espíritu.²¹

Las respuestas son generalmente extrañas. A través de ellas se intenta modificar el mecanismo de pensamiento discursivo utilizado por el discípulo en sus preguntas. Las palabras del maestro interrumpen el movimiento de su mente y le acercan a una comprensión más interiorizada y profunda del mundo. Una comprensión que resulta inefable. Los maestros zen tienen un dicho: "Examina las palabras vivas y no las muertas."²² Las palabras vivas son las que nos hacen despertar a una captación más inmediata de la realidad y nos apartan de lo que los maestros llaman "sonambulismo lógico-intelectual"²³ (palabras muertas). El Zen debe apuntar directamente a una mente libre y despojada de cuantos prejuicios haya adquirido, pues estos se comportan igual que una telaraña opaca que empaña sus alrededores.

El camino basado en la acción tiene el mismo fin. Hay múltiples narraciones o historias que cuentan cómo un maestro reprende a su alumno en el momento en que éste comienza un discurso intelectual. Generalmente les propinan algún golpe para que adquieran la comprensión verdadera de la que hablábamos en el párrafo anterior. Se trata de paralizar la sucesión de pensamientos que está produciendo en ese momento. Cuenta Suzuki que "cuando alguien preguntó a Rinzai cuál era la esencia de la enseñanza budista, el maestro bajó de su asiento y, agarrando al interlocutor por la parte delantera de su túnica, lo abofeteó y lo soltó."²⁴

La preocupación por alcanzar la captación inmediata de la realidad es algo que han tenido en cuenta también algunos autores de Occidente. Sin embargo, en este otro lado, nos decantamos por el apego hacia la actividad intelectual y filosófica, más que por un modo de entendimiento práctico o espontáneo. Nos falta tal vez la fe o confianza en esa especie de configuración cósmica que regula y mueve la existencia de todos: nos resulta tremendamente difícil vivir por vivir, sin más. No obstante, en ocasiones, surge el anhelo por conseguir la captación de un mundo latente al margen de la reflexión humana y el ansía de lograr un mayor acercamiento a la naturaleza que nos envuelve. Suzuki expone esta misma idea de la manera siguiente:

¹⁹ Alan W. Watts, *El camino del Zen*, cit, p. 182.

²⁰ *Idem*.

²¹ Véase la cita de Alan W. Watts en *El camino del Zen*, cit, p. 181.

²² D. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, cit., p. 16.

²³ *Idem*.

²⁴ *Idem*, p. 16.

Por muy civilizados y educados que estemos en un entorno artificialmente inventado, todos parecemos poseer un innato anhelo de la primitiva simplicidad ligado a una forma de vida natural. De ahí la afición de los habitantes de las ciudades por las acampadas veraniegas en los bosques, los viajes por el desierto, o las excursiones por caminos nunca hollados. Con todo esto pretendemos por unos momentos sumergirnos en el seno de la Naturaleza y sentir directamente su pulsación... La vida, en sí misma, es bastante simple, pero al ser contemplada por el intelecto analizador puede ofrecer inigualables complejidades. Con todos los aparatos de que dispone la ciencia, no hemos sondeado todavía los misterios de la vida. Pero, una vez situados en su corriente, parecemos ser capaces de entenderlos, a pesar de su pluralidad y enmarañamiento aparentemente interminables.²⁵

Hay un poeta que, sin llegar a conseguir embarcarse en esta corriente vital, toma conciencia de ella y se lamenta por la poderosa barrera que impone el intelecto, a través de la cual es imposible acceder a la naturaleza. Se trata de Alberto Caeiro, uno de los heterónimos del gran metafísico portugués Fernando Pessoa:

¿Quién me manda a mí querer entender?
¿Quién me dijo que había que entender?
Cuando el verano me pasa por la cara
la mano leve y caliente de su brisa,
sólo tengo que sentir agrado porque es brisa
o que sentir desagrado porque está caliente²⁶

La percepción que persigue Caeiro es más sensorial que espiritual, lo cual la hace distinta a la propugnada por el zen, que implica, como hemos visto, la experiencia de la aprehensión y la unidad. La angustia que siente este poeta procede de la conciencia de saberse preso de sí mismo; de no poder traspasar el límite de sus pensamientos. En otro poema dice: "Con filosofía no hay árboles: hay sólo ideas. / Hay sólo cada uno de nosotros, como una cueva. / Hay sólo una ventana cerrada, y todo el mundo allá fuera; / y un sueño de lo que se podría ver si la ventana / se abriera."²⁷ El sueño del que habla Caeiro es el único tipo de percepción posible para él. Un maestro zen hizo esta misma observación mientras miraba una flor: "los hombres del mundo ven esta flor como en un sueño"²⁸, queriendo decir que generalmente no mantienen una visión real.

La referencia a Caeiro no es arbitraria. Antonio Fernández Molina encuentra cierta similitud entre Corredor-Matheos y el heterónimo pessoano. Sin embargo, el primero está imbuido por el espíritu de la poesía china y ataja el problema a través de la sabiduría que ésta conlleva. El autor cuenta con la certeza de poder acceder a un estado natural que le permita una percepción real. No obstante, no es tarea fácil y Corredor-Matheos lo sabe. Su mente occidental soporta el peso de un raciocinio analítico mucho mayor que el que encontramos en el pensamiento oriental. Por eso, en sus primeros intentos la experiencia deseada no termina de cuajar y se repiten momentos como el que sigue:

No acierto a comprender
lo que quieren decirme
estas piedras, los árboles,
todo lo que me habla.

²⁵ D. Suzuki, *Budismo zen, cit.*, p. 84.

²⁶ José Luis García Martín, *Fernando Pessoa*, Madrid, Júcar, 1983, p. 203.

²⁷ *Idem.*, p. 213.

²⁸ D. Suzuki, *Budismo zen, cit.*, pp. 54-55.

Claro resol perfila
 las cosas, aquí mismo,
 mientras me esfuerzo
 en comprender en vano.²⁹

Desentenderse de la interpretación personal no es misión que pueda ser cumplida en cualquier instante, ni durar más que un instante. Hay momentos puntuales de concentración o meditación en los que la intuición gana y se superpone a la razón pero éstos son efímeros y requieren de una cierta predisposición. Es muy probable que el pensamiento irrumpa y lo estropee todo. Octavio Paz dice en un ensayo que "el remedio contra la sensación y su dispersión instantánea es la reflexión. Entre una sensación y otra, entre un instante y otro, la reflexión interpone una distancia que es también un puente: una medida."³⁰ Tal puente o medida se traduce en el intento por comprender lo que ocurre en la experiencia de la captación real. Pero es esta pretensión, que aparentemente se encamina hacia la claridad, lo que la tuerce hacia el lado contrario: donde la oscuridad.

El poeta norteamericano William Carlos Williams, con quien Corredor-Matheos presenta afinidad, negaba también la utilidad de los pensamientos a la hora de captar los objetos. El fin era conseguir que hablasen por sí mismos; la captación en favor del objeto en sí. Pero esto sólo ocurre cuando cesan las ideas sobre ellos. Su técnica de creación consistía en observar sin comentarios. El estudioso Kenneth Burke define así este proceso: "Aquí está el ojo, ahí está la cosa sobre la que el ojo se detiene. Lo que transcurre mientras dura esa relación entre uno y otra, eso es el poema."³¹ El resultado es la expresión directa de una sensación concreta, experimentada como impresión súbita por el autor:

The Red Wheelbarrow

So much depends
 upon

a red wheel
 barrow

glazed with rain
 water

beside the white
 chickens

La carretilla encarnada.

Cuánto depende
 de una

carretilla
 roja

esmaltada con gotas
 de lluvia

junto a las gallinas
 blancas.³²

Este despojamiento en la expresión, como si se hubiese podado el lenguaje sobrante del poema, es una característica, como hemos visto, de la escritura de Corredor-Matheos. Tanto él como el norteamericano desnudan sus versos en busca de claridad, transparencia y esencialidad. Por supuesto no se trata de un recurso meramente estético, pues surge de forma paralela al modo de entender la relación del hombre con el mundo que lo rodea.

²⁹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, Pamplona, Pamiela, 2000, p. 49.

³⁰ Octavio Paz, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987, p. 172.

³¹ Véase la cita de John Malcom Brinnin en, *Tres escritores norteamericanos VII, John Crowe Ranson, Ezra Pound, William Carlos Williams*, Madrid, Gredos, 1965, p. 127.

³² William Carlos Williams, *Antología bilingüe* (trad. de Juan Miguel López Merino), Madrid, Alianza, 2009, pp. 100-101.

El autor manchego utiliza con frecuencia en sus poemas la imagen del agua que limpia. Se trata de una limpieza metafísica que deja ver el lado más profundo y esencial de la naturaleza: "Ha limpiado la lluvia / lo que impedía al pino, / el ciprés, / la morera y el sauce / darnos su olor. El agua / ha refrescado el aire / y ha dejado el paisaje / transparente."³³ La suciedad eliminada por este agua equivale al pensamiento. Cuando se desvanece, los ojos pueden ver con transparencia un asombroso mundo nuevo. Tras un verso como éste: "Un pensamiento solo / que corre hacia la muerte,"³⁴ el poeta entra en contacto directo con la experiencia de la identificación total: "Absorto ante las aguas / olvido mis preguntas / yo soy árbol, montaña, / yo soy río y olvido."³⁵ El maestro zen Hongzhi de la dinastía Song (960-1279) expresa esto mismo a modo de precepto: "debes sacudir el polvo y la suciedad de tus pensamientos subjetivos. Si el practicante lo logra, alcanzará un zen carente de esfuerzo en el que solamente hay una conciencia espontánea y panorámica."³⁶

Hemos de vaciar cuantos prejuicios hayamos acumulado a lo largo de la vida: ideas, conceptos, valoraciones personales..., y recuperar la espontaneidad de quien ve por primera vez, tal y como se perciben las cosas en la infancia: con "esa peculiar naturalidad y ingenuidad que torna tan graciosos a los niños pequeños, y que a veces reaparece en los santos y sabios."³⁷ En efecto, los niños son un buen ejemplo de este tipo de percepción. Resulta muy significativo, en este sentido, que Chuang-tzu utilice la expresión "higiene mental"³⁸ al describir la percepción de un niño:

El niño mira las cosas todo el día sin pestañear; ello es así porque sus ojos no están enfocados en ningún objeto particular. Anda sin saber adónde va, y se detiene sin saber qué está haciendo. Se confunde con lo que lo rodea y se mueve llevándolo consigo. Estos son los principios de la higiene mental.³⁹

Corredor-Matheos lo advierte en una entrevista: "tenemos que ser como niños."⁴⁰ En uno de los poemas de *Carta a Li-Po* refleja la mirada de su hijo y su respuesta inmediata, fruto de una motivación auténtica y desinteresada:

Mi hijo, el más pequeño,
mira de pronto el sol,
que le pone en los ojos
toda la luz del mundo.
Sonríe muy feliz,
y, durante un instante,
todo se ha detenido
ante el prodigio.⁴¹

La presencia infantil es común en la poesía de nuestro autor, lo que refleja una especial atención a este mundo en su vida real y cotidiana. Recordemos su estudio u homenaje a la infancia titulado *El juguete en España* (1989), o los poemarios dedicados

³³ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit, p. 56.

³⁴ *Idem*, p. 46.

³⁵ *Idem*, p. 53.

³⁶ Thomas Cleary, *La esencia del zen*, cit., p. 182.

³⁷ Alan W. Watts, *El camino del Zen*, cit., p.40.

³⁸ *Idem*, p. 64.

³⁹ Véase la cita de Alan W. Watts en, *El camino del Zen*, cit., p. 64.

⁴⁰ Santiago Martínez, "Corredor-Matheos, sin metáforas", Barcelona, *La Vanguardia*, 27 de octubre de 2004, p. 12.

⁴¹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 88.

a sus nietas: *Canciones para Judit, Canciones para Marta y Canciones para Irene* (1998, 2000 y 2014 respectivamente). El autor simpatiza con esta etapa de la vida porque la reconoce como más pura y cercana a la esencialidad del ser.

El especialista Suzuki también repara en ello y, en su estudio *El zen y la cultura japonesa*, habla de un tipo de vida libre y natural, en relación a un monje budista del Japón llamado Ryokwan (1758-1831) que llevó una vida tan espontánea y carente de pretensiones como la de un niño:

Ser natural significa, por consiguiente, ser como un niño, aunque no necesariamente con la simplicidad intelectual de un niño o su crudeza emocional. En cierto sentido, un niño es un conglomerado de impulsos egoístas, pero en su afirmación de éstos es completamente natural, no tiene escrúpulos ni hace cálculos en cuanto a consideraciones prácticas y méritos o desméritos mundanos... Ignora todas las artimañas y engaños sociales que practican todos los adultos decentes, convencionales y respetuosos con las leyes. No vive bajo constricciones artificiales, inventadas por los humanos.⁴²

Digamos que los niños, en cierto modo ajenos a condicionamientos sociales y a la necesidad de ahondar en cuestiones de carácter existencial, presentan actuaciones aparentemente más auténticas y sencillas que los adultos, y por eso se acercan, más que éstos, al ritmo vital de la naturaleza. De lo que se trata es de liberarnos de la determinación de la razón, que todo lo juzga. Los adultos están llenos de propósitos y Suzuki dice "ser libre significa falta de intención."⁴³ Cuando la percepción es libre, es decir, carece de intención, volvemos a nuestra naturaleza esencial.

Para la mentalidad taoísta una vida vacía y sin finalidad no sugiere nada deprimente. Por el contrario, insinúa la libertad de las nubes y de los arroyos, que vagan sin rumbo, y flores en desfiladeros impenetrables, hermosas sin nadie que las vea, y la marea del océano que siempre baña la arena sin objeto.⁴⁴

En el arte oriental subyace esta actitud de la no intención o propósito con respecto a la obra. Se trata, claro está, de la estética que refleja los principios del Taoísmo y del Budismo, que contó con un especial apogeo durante las épocas correspondientes a las dinastías Tang y Sung (del siglo VII al XIII).⁴⁵ "Los temas favoritos de los artistas zen, tanto los pintores como los poetas, son lo que nosotros llamaríamos las cosas naturales, concretas y seculares."⁴⁶ Pues se considera que "la obra de arte no sólo representa la naturaleza, sino que ella misma es una obra de la naturaleza."⁴⁷ Por este motivo, el ego del artista no ha de diferir de la obra en sí, ya que ésta a su vez, no difiere de la propia naturaleza. Un autor expresa lo que percibe en atención al objeto y no al individuo que lo contempla: "la mente habrá de reflejar, como un espejo, lo que percibe, para luego plasmarlo sin intervención de la memoria reconstructiva, con la inmediatez que el contacto directo con el objeto permite." De este modo, cualquier proyecto preconcebido supondría una contradicción. Incluso la técnica utilizada implica ausencia de artificio, y se valora en todo momento la naturalidad y la espontaneidad a la hora de crear:

⁴² D. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, cit., p. 250.

⁴³ *Idem*, p. 251.

⁴⁴ Alan W. Watts, *El camino del Zen*, cit., pp. 286-287.

⁴⁵ Véase Chantal Maillard, *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, p. 62.

⁴⁶ Alan W. Watts, *El camino del Zen*, cit., p.335.

⁴⁷ *Idem*.

Desde el momento en que se concibe una meta se hace imposible practicar la disciplina del arte, dominar el rigor mismo de su técnica. Bajo la mirada crítica y vigilante de un maestro se puede practicar la escritura de caracteres chinos durante días y días, meses y meses. Pero el maestro vigila como un jardinero cuida el crecimiento de un árbol, y quiere que su alumno tenga la actitud del árbol: la actitud del crecimiento sin finalidad para el cual no hay atajos porque cada etapa del camino es a la vez principio y fin.⁴⁸

Corredor-Matheos, en su condición de poeta, comparte este postulado cuando dice: "creo que escribir poesía no es un acto exactamente voluntario ni intencionado."⁴⁹ Pero lo lleva también al plano del espectador, donde incluso al ejercer como crítico advierte lo siguiente: "en el momento de contemplar una obra de arte o leer un poema o escuchar música, te tienes que vaciar de todos tus conocimientos, de toda tu experiencia. Es necesario olvidarse de todo, para que la poesía entre en ti."⁵⁰ Uno de los poemas de *Carta a Li-Po* ejemplifica con mucha claridad todo lo expuesto hasta el momento. Está dedicado al matrimonio de pintores catalanes, amigos suyos, Albert Ràfols y María Girona, que pertenecieron al grupo artístico *Els Vuit* en el año 1946, compuesto por seis artistas más de vanguardia: el poeta Jordi Sarsanedas, el escultor Miguel Gusils, los pintores Joan Palá, Ricardo Lorenzo y Vicenç Rossell, y el músico Joan Comellas. Corredor-Matheos ha hecho además un estudio sobre la obra de María Girona que lleva como título su mismo nombre.

A Albert Ràfols y María Girona

La pintura está ahí.
No preguntes qué es.
Si intentas apresarla
se escurre entre los dedos.
Si quisiera explicártela
no hallaría palabras.
Confórmate con ver
lo que tus ojos miran,
y no busques razones,
que no las necesitas.
Abandona los ojos,
pon en paz los sentidos
y recoge el espíritu
para un largo viaje.
Hoy, un aroma nuevo
ha perfumado el aire.
Tú abre bien los ojos,
pero no hagas preguntas.⁵¹

⁴⁸ Alan W. Watts, *El camino del Zen*, cit., pp. 338-339.

⁴⁹ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 293.

⁵⁰ *Idem*, p. 291.

⁵¹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 55.

ILUMINACIÓN O *SATORI*.

El Budismo zen en China difiere del Budismo de la India básicamente en los procedimientos elegidos para la búsqueda de la iluminación. El Budismo indio considera necesario el "ejercicio continuo de la observación mental y del esfuerzo constante por barrer de la mente todo pensamiento y mantenerla en calma"⁵², mientras que el Zen, aunque el mismo nombre significa "meditación"⁵³, lo que preconiza es "la iluminación súbita"⁵⁴, es decir, la comprensión espontánea e inmediata de la realidad. Este despertar de la verdadera conciencia a través de "un solo relámpago intuitivo"⁵⁵ se conoce con el nombre de "*tun wu* o, en japonés, *satori*."⁵⁶ La especialista y escritora Chantal Maillard lo explica del siguiente modo:

La filosofía del zen consiste en ver directamente el misterio de nuestro propio ser, que de acuerdo al zen, es en sí mismo la Realidad. El zen nos aconseja así no seguir la enseñanza verbal o escrita del Buda, no creer en otro ser supremo que en uno mismo, no practicar métodos ascéticos de aprendizaje, sino llegar a una experiencia interior que debe surgir de lo más recóndito y profundo de nuestro ser. Ésta es una apelación a un modo intuitivo de comprender, que consiste en experimentar lo que en japonés se conoce como *satori* (*wu* en chino).⁵⁷

La iluminación o *satori* es un estado de conciencia en el que el sujeto alcanza la totalidad del ser, es decir, conecta de una manera profunda y espiritual con todos los seres que conforman la Realidad. Si tenemos en cuenta que cada uno de los elementos del Cosmos se encuentra en los demás (recordemos la máxima "Todo en Uno y Uno en Todo" que esbozábamos en el apartado anterior), el sujeto será capaz de realizar a un tiempo tanto su identidad como su alteridad. Vivir esta experiencia constituye el fin último del Zen. Ya desde las enseñanzas de Buda, procedentes de la India, se incidía en esta idea. Así como Buda, el Iluminado, consigue estar en cada uno de los diez mil seres, el hombre zen tendrá como objetivo identificarse e incluso transmutarse en todo cuanto le rodee. Habrá de conectar con una especie de esfera comunitaria en la que se encuentra el misterio y significado de la vida, que es la Unidad. Los seguidores del Budismo, a partir de esta creencia, sienten un fervoroso respeto por todo cuanto pertenece a la naturaleza, pues en cualquiera de sus elementos se halla la naturaleza de Buda, la naturaleza de sus parientes más cercanos, la naturaleza de ellos mismos. Existe a este respecto un dicho de un monje-estudioso llamado Sojo (384-414) que dice lo siguiente:

El cielo, la tierra y yo tenemos una misma raíz,
las diez mil cosas y yo somos una misma sustancia.⁵⁸

⁵² Chantal Maillard, *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo, cit.*, p. 55.

⁵³ Alan W. Watts, *El camino del Zen, cit.*, p. 163.

⁵⁴ Chantal Maillard, *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo, cit.*, p. 55.

⁵⁵ Alan W. Watts, *El camino del Zen, cit.*, p. 174.

⁵⁶ *Idem.*

⁵⁷ D. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa, cit.*, p. 148.

⁵⁸ *Idem*, p. 235.

En un poema de Corredor-Matheos se alude a la importancia y respeto que merecen todos los seres que nos rodean, incluidos aquéllos que, en nuestra sociedad occidental, provocan más una molestia que un sentimiento de hermandad, por ejemplo, las moscas:

Por las moscas,
que tanto me incomodan,
sé que existo.
Seguid siendo testigos,
dad fe de mi existencia.
No acierto a imaginar
lo que sería
un mundo sin vosotras.
Os ahuyento y respeto
vuestra vida,
sagrada como todas.
Hay en vosotras algo
que me dice
que debo aprovechar
vuestra presencia
y descubrir mi vuelo
en vuestro vuelo.⁵⁹

Destacamos la enseñanza adquirida por el poeta, que reacciona ante la irrupción de las moscas, entendiendo la importancia de dicha conexión: "debo aprovechar vuestra presencia / y descubrir mi vuelo / en vuestro vuelo."⁶⁰ Así pues, como ha apuntado José María Balcells, "las moscas, como cualquier otro elemento vivo de la naturaleza, comportan y aportan descubrimientos al ser humano, y acaso uno primordial sea la constatación empírica de que existe, de acuerdo con el siguiente dicho del Tao: «Ninguna cosa es en sí misma si no es relativamente a otras.»"⁶¹

Como se ha advertido entonces, la iluminación consiste en recuperar esta unión original con el universo. Además, de acuerdo con el Zen, cualquier persona tiene la capacidad de estar iluminada; aunque se trata de una experiencia que, independientemente de que esté mediada por los libros o los maestros, depende siempre de uno mismo. Es un camino único e individual.

Generalmente el artista zen intenta reflejar en su obra la experiencia de la iluminación. Se habla de identificación e incluso transmutación entre el sujeto creador y el objeto que se va a representar. En referencia a la pintura china Suzuki cita a Georges Duthuit, autor de *Chinese Mysticism and Modern Painting*, que apunta lo siguiente:

Cuando los artistas chinos pintan, lo importante es la concentración de pensamiento y la pronta y vigorosa respuesta de la mano a la voluntad que la dirige. La tradición les ordena ver, o más bien sentir, como un todo la obra que va a ser realizada antes de embarcarse en ella... El que reflexiona y mueve su pincel empeñado en pintar, se equivoca en grado sumo respecto al arte de pintar... Dibuja bambúes durante diez años,

⁵⁹ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 67.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ José María Balcells, "Orientalismo y espiritualidad occidental en la poética de José Corredor-Matheos", en Jesús Barrajón Muñoz y María Rubio Martín ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, Castilla-La Mancha, Calambur, 2009, p. 250.

conviértete en bambú y, después cuando estés dibujando, olvida todo lo que sabes sobre los bambúes.⁶²

Lo mismo ocurriría en poesía. Corredor-Matheos, por ejemplo, expone lo siguiente en un poema de *Carta a Li-Po*:

Me recuesto en la orilla.
Sin darme cuenta trazo
sobre la arena húmeda
signos que no conozco:
viene el agua y los borra.
Cruza una barca sola,
con músicas y risas.
Absorto ante las aguas
olvido mis preguntas.
Yo soy árbol, montaña;
yo soy río, y olvido.”⁶³

El proceso de creación que sigue tanto el artista chino como el poeta manchego sería más o menos como sigue: el sujeto creador se adentra en el objeto contemplado y siente su naturaleza interna, a continuación se diluye en un estado original del que ambos forman parte y en el que cualquier identidad es anulada u olvidada, incluso la del propio creador.

Corredor-Matheos conoce el arte chino y su contenido espiritual. En los versos anteriores parece haber una alusión directa a esta experiencia y resultaría lógico pensar que estamos ante su propia iluminación. José María Balcells afirma que "nos hallamos ante una suerte de ejercicio espiritual que radica en el concepto zen del *satori* o iluminación, que estriba en adentrarse en el ser de las cosas y en descubrir, allí, la irrealidad personal del yo."⁶⁴ El propio autor, sin embargo, nos aclara cuál es el verdadero estado en el que se encuentra durante la actividad poética:

Lo que he tenido son sensaciones que habrán tenido muchas personas, probablemente todo el mundo, en determinados momentos. En mi caso, sobre todo en el momento de escribir, en que te sientes identificado con todo, en un estado que elimina las diferencias. Es algo que, en mi opinión, le pasa a todo poeta, en mayor o menor medida.⁶⁵

Lo que se evidencia, en cualquier caso, es el resultado de una trascendental identificación con la realidad que ha sido aprehendida, a través de una contemplación que adquiere carácter espiritual. Esta experiencia es detectada ya desde *Carta a Li-Po* y va alcanzando una mayor relevancia a partir del libro *Y tu poema empieza*: "Sentado en la terraza / oyes hablar al sauce. / Y te salen raíces: / se hace por fin la luz / en tu memoria."⁶⁶ En este ejemplo, la fusión es más directa: cuando al poeta le salen raíces, esto es, se transmuta en el otro, entonces recobra la conciencia iluminada ("se hace por fin la luz"⁶⁷). En *Carta a Li-Po*, no obstante, son frecuentes los momentos en que esta

⁶² D. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, cit., p. 93.

⁶³ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 53.

⁶⁴ Véase José María Balcells, "José Corredor-Matheos y la poética del despojamiento", en J. M^a Balcells ed., *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 89.

⁶⁵ Véase Entrevista I, Apéndice, pp. 290-291.

⁶⁶ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza* en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 130.

⁶⁷ *Idem*.

sintonía con el mundo externo se resiste, a causa, probablemente, de una inadecuada predisposición del espíritu. En momentos así, surgen versos como los que siguen: "Hoy el día es pesado, / y mi cuerpo, de plomo / derretido."⁶⁸ José María Sala Valldaura señala el contraste entre los dos sentimientos: el de la identificación y el de su imposibilidad: "se trata de una necesaria contradicción en el intento de captar, mediante el lenguaje poético y la propia experiencia vital, las cosas: he aquí, en síntesis, el núcleo temático de *Carta a Li-Po*."⁶⁹ Sin embargo, en sus siguientes obras, como diría Manuel Mantero, "la identidad sujeto-objeto va a conseguirse."⁷⁰ Los nuevos poemas dejan ver una fusión más directa con la naturaleza: "Ahora sabes quién eres: / eres tomillo, espliego, / aquel arbusto / cuyo nombre no importa."⁷¹

Para alcanzar el *satori* es necesario que los seres, sujeto y objeto, se reconozcan de manera recíproca. Suzuki lo ejemplifica así: "Cuando veo una flor, no sólo debo verla yo a ella, sino que también ella debe verme a mí."⁷² A través de esta relación mutua, cada ser abandona su identidad individual y pasa a formar parte de una entidad mayor en la que el ser y el no-ser son lo mismo: "la flor se disuelve en algo superior a una flor y yo me disuelvo en algo superior a un objeto individual."⁷³ En este estado se produce un despertar, una intuición sobre lo que realmente somos y se esclarece el misterio de la vida: "Cuando tiene lugar una mutua identificación, la flor es yo mismo y yo soy la flor."⁷⁴ En los últimos libros de Corredor-Matheos es frecuente la presencia de tal correspondencia. Observemos lo que dice el final de uno de los poemas de su obra *Sin ruido*:

Un naturaleza
que, llegada la noche,
se despierta a otra vida
de la que nada sabes.

Más que ver, adivinas.
Y, adivinando, ves.

Tú lo contemplas todo,
y sientes que también
está todo mirándote.⁷⁵

Al artista zen se le requiere, incluso, entrar en íntima relación con el objeto antes de ser representado. Es común contar historias o anécdotas acerca de cómo el artista acude a un maestro en busca del espíritu zen para poder realizar su obra. Suzuki cuenta la siguiente:

Uno de los maestros Kano fue requerido en una ocasión con objeto de pintar un dragón en el techo de uno de los principales edificios pertenecientes a Myosynki...El pintor recurrió...al abad de un monasterio zen, un gran maestro de aquella época, y le preguntó

⁶⁸ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 83.

⁶⁹ Véase José María Sala Valldaura, "José Corredor-Matheos, poeta", en J. M^a Balcells ed., *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 117.

⁷⁰ Véase Manuel Mantero, "La poesía de Corredor-Matheos (Desde las manos)", en J. M^a Balcells ed., *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 149.

⁷¹ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza* en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 117.

⁷² D. Suzuki, *Budismo Zen*, cit., p. 54.

⁷³ *Idem*, p. 56.

⁷⁴ *Idem*, p. 54.

⁷⁵ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, Barcelona, Tusquets, 2013, p. 93.

sobre la forma de proceder en su trabajo. El maestro le dijo simplemente: "Conviértete en dragón." El artista kano no acabó de entender cómo debía interpretar el consejo, pero tras mucha reflexión, la idea comenzó a ser comprendida. Cuando finalmente regresó a donde estaba el maestro, no era ya un simple artista tratando de pintar un dragón, sino el propio dragón...Se trataba, pues, de un dragón pintándose a sí mismo, no de un artista humano tratando de representar una criatura mítica.⁷⁶

El reconocimiento y la transmutación del artista en la obra sólo es posible cuando las diferencias individuales han sido anuladas, esto es, cuando se trasciende la dualidad sujeto-objeto, que el Budismo considera que no existe: "el conocimiento de Brahman se representa como el descubrimiento de que este mundo que parecía ser Muchos es en verdad Uno, que «todo es Brahman» y que «toda dualidad es el falso producto de la imaginación»"⁷⁷. Si un artista se siente inmerso en este nivel común, la obra resultante será algo así como un microcosmos que refleja la acción del gran macrocosmos vital.

Corredor-Matheos ha escrito un poema en su libro *Un pez que va por el jardín* en el que reconoce la no diferencia o no dualidad entre los seres, lo que desemboca naturalmente en la experiencia de la identificación:

¿Qué diferencia habría
si en vez de ser un hombre
fuese un árbol?
Podría contemplar
cómo pasa el tiempo
como si no pasase
y no preguntaría
qué diferencia hay
entre un hombre y un árbol.
No hay diferencia
alguna.
Porque eres ya un árbol,
y contemplas el tiempo,
suspendido en sus ramas.⁷⁸

El sentimiento de vivir la alteridad a partir del árbol permite, en este caso, al autor, deshacerse de una de las mayores inquietudes que aquejan al ser humano: el paso del tiempo. La naturaleza vive ajena a este condicionante, que además es arbitrario y se aleja de la verdadera esencia del ser. Por eso, el poeta adivina que "podría contemplar / cómo pasa el tiempo / como si no pasase."⁷⁹

En la obra poética de Corredor-Matheos también encontramos claramente esbozada la idea de la transmutación. En el siguiente poema, correspondiente al libro *Y tu poema empieza*, describe todo el proceso y lo va trazando detenidamente:

Un árbol no es un árbol,
ni un insecto un insecto,
ni una piedra una piedra.
Y los ves transformarse,
ser una cosa y otra,

⁷⁶ D. Suzuki, *Budismo Zen, cit.*, p. 106.

⁷⁷ Alan W. Watts, *El camino del Zen, cit.*, pp. 92-93.

⁷⁸ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín, cit.*, p. 87.

⁷⁹ *Idem.*

sin dejar de ser eso:
árbol, insecto, piedra.
¿Por qué tú has de ser tú?
Oyes crecer la tarde,
vertical como un árbol,
leve como un insecto,
dura como una piedra,
y tú eres el vacío
en el que todo cabe,
el vacío que queda
cuando dejas que todo
sea tal como es:
árbol, insecto, piedra.⁸⁰

En este poema, el "tú" poético, que es en realidad el "yo", cuestiona su identidad y se reconoce como continuación de los otros elementos de la naturaleza. A su vez, éstos se transforman y redefinen entre el ser y el no ser. Cada uno, perteneciente a un estrato diferente: vegetal, animal y mineral, entra en ese estado superior que el poeta llama simbólicamente "la tarde", en la que sólo permanece lo más esencial de cada cual: "vertical", "leve" y "dura." Cuando todo se unifica, las diferencias desaparecen y el vacío invade cualquier presencia, incluida la del propio autor: es aquí donde radica la toma de conciencia sobre la propia mismidad.

En poesía, la composición que representa directamente la experiencia zen es el haiku. Ya hemos dedicado en el capítulo anterior un breve apartado al estudio de este tipo de poemas y nos hemos detenido en el análisis de algunos realizados por nuestro autor. No volveremos sobre los haikus de Corredor-Matheos nuevamente, pero sí hemos de apuntar algunos aspectos que se encuentran directamente relacionados con la experiencia zen o *satori*, de la que venimos hablando.

Al referirse al conocido poema de Matsuo Basho: "Un viejo estanque; / al zambullirse una rana, / ruido de agua"⁸¹, Fernando Rodríguez Izquierdo considera que éste es un ejemplo claro de que el *satori* "podía convertirse en la más pura inspiración poética."⁸² El especialista explica que "el verso es en sí mismo iluminación porque es intuición momentánea en comunicación con la naturaleza, viendo en ella la ley de Buda."⁸³ Asimismo, Suzuki explica que en el momento de su escritura, el poeta japonés, "percibió el universo entero. No sólo la totalidad del entorno quedó absorbido en el sonido desvaneciéndose en él, sino que el propio Basho quedó completamente anulado de su conciencia. Ambos, el sujeto y el objeto... dejaron de ser algo que se confronta y se condiciona recíprocamente."⁸⁴ Así pues, estas composiciones pueden mostrar la vuelta del ser a la naturaleza.

En los haikus de Basho rara vez aparece el yo poético. El poeta japonés opera desde un estado de conciencia que es colectivo, no individual. Se trata de una especie de inconsciente cósmico al que están conectados todos los seres. Por eso, sobre el haiku ya citado, Suzuki explica que "el estanque era el estanque, Basho era Basho, la rana era la rana; permanecían tal como eran o como habían sido desde el pasado sin comienzo. Pero Basho no era distinto del estanque cuando miró hacia él, ni era distinto de la rana cuando escuchó el ruido del agua producido por su salto. El salto, el ruido, la rana, el

⁸⁰ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 127.

⁸¹ *Idem*, p. 77.

⁸² Fernando Rodríguez Izquierdo, *El haiku japonés*, Madrid, Hiperión, 2010, p. 76.

⁸³ *Idem*, p. 79.

⁸⁴ D. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, cit., p. 155.

estanque y Basho, estaban solos en uno y uno en todos. Había una absoluta totalidad, es decir, una absoluta identidad, o, para hacer uso de la terminología budista, un perfecto estado de Vaciedad."⁸⁵ Resulta curioso observar cómo, por este motivo, el artista zen nunca muestra un especial interés por protagonizar su obra. Lo que persigue, al eliminar las diferencias, es la liberación de su yo individual para ser incluido en la totalidad.

Corredor-Matheos no es ni oriental ni budista pero participa del contenido más esencial del Zen. Su mente occidental imposibilita muchas veces la anulación del yo, que asoma honestamente en la mayoría de sus poemas, incluso en algunos haikus. Eso sí, según avanza su producción, como ya se ha indicado, el yo poético se transforma en "tú", lo que indica cierto distanciamiento de sí mismo, a medio camino de su liberación total: "Como en tus versos, / en el paisaje sale / la luna nueva."⁸⁶ Muchos de sus poemas podrían derivar en un haiku al estilo de los de Basho ya que parecen describir el camino que lleva a la autoanulación y, en consecuencia, al sentimiento de unidad o *satori*. El siguiente poema alude, en su segundo verso, al famoso haiku de Basho y a dicho sentimiento, pero también a la imposibilidad de alcanzarlo:

Los árboles, el cielo,
las aguas del estanque.
Un sentimiento nuevo
puede romperlo todo,
dispersar las estrellas,
abrir grietas al mundo.
Pero mi corazón
seguirá, para siempre,
contando los segundos,
descontando los segundos.⁸⁷

El poeta se muestra conocedor del misterio. Hay algo que "puede romperlo todo" y revelar, de pronto, esa verdad sobre la existencia que ansía palpar. En este libro, *Carta a Li-Po*, como se ha indicado, el yo poético se encuentra apegado a la individualidad y sus juicios. Pero en libros posteriores, como es el caso de *Un pez que va por el jardín*, la serenidad aplaca los deseos personales y aparece un "tú" más armonizado e inmerso en un grado mayor de atención hacia lo externo:

Todo lo que vas viendo
te sorprende.
¿Qué puedes esperar
más que lo inesperado?
Que las hierbas que pisas
son carne de tu carne.
Que la luna saldrá
cuando tú se lo digas.
Que no hay diferencias
entre el jardín y tú.

La iluminación, tanto en Oriente como en Occidente, es difícil de entender si no es apelando a la intuición, en lugar de a la razón. Hemos desarrollado la que se centra en la unión con los demás seres que nos rodean, esto es, la concerniente al Taoísmo y al

⁸⁵ D. Suzuki, *Budismo Zen*, cit., pp. 127-128.

⁸⁶ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 230.

⁸⁷ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 38.

Budismo zen; mientras que la mística occidental, por ejemplo de la mano del dominico alemán Maestro Eckhart o del carmelita español San Juan de la Cruz, se refiere fundamentalmente a la unión con Dios. En uno u otro caso, lo que se experimenta es un sentimiento de totalidad y conexión con algo superior al ego mismo que nos limita y condiciona. La diferencia fundamental estriba, de nuevo, en el camino que conduce a este estado. El Maestro Eckhart habla de "traspaso"⁸⁸, entendido como el regreso a la unidad divina, de la que nos hemos alejado. Se trata de un cambio inmediato, más que de un proceso, "es un camino de un solo paso: desasirse del falso yo."⁸⁹ La experiencia de San Juan es expuesta, sin embargo, paso a paso o vía a vía, a partir de un recorrido en ascenso: purgación, iluminación y unión. Finalmente, la experiencia zen, que como observamos se acerca más a la visión del dominico, consiste en el despertar de nuestra propia naturaleza sin seguir paso ascético alguno, y en atención a un solo estado: el *satori*, que englobaría tanto la iluminación como la unión.

LA NADA O EL VACÍO.

Sólo cuando no tienes nada en tu mente y no hay mente en las cosas estás vacante y espiritual, vacío y maravilloso.⁹⁰

El concepto de "nada" o "vacío" aparece ya desde el siglo XII a. C. recogido en el *I Ching (Libro de las mutaciones)*, un libro anónimo de sabiduría china que indica normas de conducta sabias para la vida. Sin embargo, quienes convierten el "vacío" en elemento central de su sistema filosófico y religioso son los taoístas y, a través de ellos, los grandes maestros del Budismo chan (Zen) a partir de la dinastía Tang (S. VII-IX). Para entender la importancia del "vacío" tanto en el Taoísmo como en el pensamiento zen hemos de explicar, aunque sólo sea levemente, lo que para ellos sería la configuración del universo y el mecanismo que lo rige.

Se concibe el Universo en base a la ley de la polaridad, a través de la cual la existencia de los fenómenos se explica en función de un opuesto, que le sirve de complemento. Así por ejemplo, la luz se entiende sólo porque existe la oscuridad, la belleza en función de lo feo, la vida en relación a la muerte, etc. Ningún elemento existe de manera individual sino dependiendo de su otro. Pero la relación entre opuestos no es sólo de dependencia sino también de interacción mutua pues cada cual puede transmutar en el otro. De esta forma, el universo, sin dejar de ser una Unidad o un Todo orgánico, está en incesante movimiento. Se producen cambios constantemente, como el cambio de las estaciones, por lo que el mundo natural, lejos de permanecer intacto, se constituye en base a un continuo fluir. Las metamorfosis se producen gracias a dos fuerzas o alientos vitales llamados yin y yang, que poseen todos los seres que componen el mundo. El yin es la fuerza receptiva y el yang la fuerza activa; la constante interacción que hay entre

⁸⁸ Véase Alois Maria Haas, *Maestro Eckhart. Figura normativa para la vida espiritual*, Barcelona, Herder, 2002, p. 31.

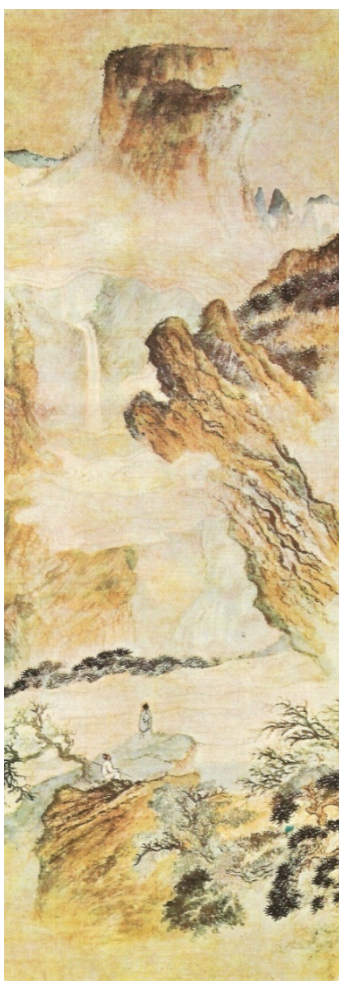
⁸⁹ Teresa Guardans, *La verdad del silencio. Por los caminos del asombro*, Barcelona, Herder, 2009, p. 191.

⁹⁰ Véase el maestro zen de la dinastía Tang Te-shan en Alan W. Watts, *El camino del Zen, cit.*, p. 260.

ambas hace posible la transmutación. Ahora bien, tal interacción se da en un estado intermedio que existe entre ambos, que permite la disolución de cada elemento antes de transmutarse en otro. Este estado intermedio es el vacío. Su importancia es capital pues sin él los opuestos chocarían se manera rígida.

Los opuestos complementarios del yin y del yang impregnan todos los seres, aunque de cada uno de ellos pueda decirse que son yin o yang por naturaleza. Ambos opuestos, juntos, armonizan el "vapor de la Oquedad" (*qi* o *ch'í*), esto es: la fuerza generadora del Tao, el vacío.⁹¹

Donde mejor queda ejemplificado el efecto del vacío, como elemento mediador, es en el arte pictórico. Es frecuente encontrar cuadros paisajísticos chinos en los que las montañas y los ríos son separados por una especie de niebla que al mismo tiempo los une. Ambos elementos parecen disolverse en ella. De esa forma la montaña puede hacerse río y el río puede hacerse montaña. La oscilación entre los dos polos es tarea de la misteriosa niebla, es decir, del vacío. A través de él cualquier elemento puede erigirse en el otro. Y son estas relaciones entre los distintos elementos de la naturaleza las que propician un sistema de perfecta armonía cósmica. Observemos un cuadro de estas características, perteneciente al pintor de la dinastía Qing, Shitao (1641-1701), que se titula *La cascada en el monte Lou*.⁹²



⁹¹ Chantal Maillard, *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo, cit.*, p. 36.

⁹² François Cheng, *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 1993, lámina 12, pp. 64-65.

Corredor-Matheos habla de esta fenomenología en sus poemas. Observemos uno en el que, casualmente, alude a la pintura. Está dedicado al pintor Manuel Viola (Zaragoza, 1919-1987), amigo suyo durante los años 1958 y 1963, y que perteneció al grupo madrileño El Paso junto a otros artistas como Saura, Canogar, Millares, Feito. Todos defendían una especie de arte metafísico. Corredor-Matheos ha escrito bastante sobre él y en un artículo titulado "Como un meteoro" ha dicho lo siguiente:

Estos relámpagos de su pintura alumbran la noche oscura de lo que puede ser el alma con una espontaneidad absoluta...La luz y la sombra se despeñan desde lo alto, en una cascada que nos puede segar. Percibimos que esta aventura es la nuestra, que en esta caída o ascensión, estamos directamente implicados. Hay aquí un aliento poderoso, que da ganas de llamar metafísico, palabra que puede ayudarnos a comprender esta ansia ilimitada de fusión con el universo.⁹³

Como veremos la dedicatoria no es gratuita, pues el poema encierra esta misma concepción estético-vital que pintor y poeta parecen compartir:

Al pintor Viola

Tú, hoy, nos has mostrado
el vacío universo
a la luz de un relámpago.
El pincel nos repite:
sombra y luz son lo mismo.
Y clavas el cuchillo
en donde más nos duele.
Cuando llega la noche
charlamos y bebemos
hasta la madrugada,
a la luz de tus cuadros.⁹⁴

En este poema Corredor-Matheos nombra el vacío como si hablase de una gran verdad que no sólo resplandece, sino que también duele, ya que pone al descubierto la otra cara del universo o doble naturaleza de la existencia, que abarca la condición de ser y no-ser. El pincel, esto es, el artista refleja en su obra el principio de polaridad que iguala sombra y luz, recordando con ello que el mundo de lo diverso es en realidad Uno: las diferencias confluyen y desaparecen mediante la acción del vacío.

Los últimos versos recuerdan a los homenajes o poemas de la amistad que escribían los poetas Tang, especialmente Li-Po. En uno de ellos titulado "Una noche entre amigos" el poeta chino dice: "Para ahuyentar las eternas tristezas del mundo, / nos entregamos a beber, centenares de jarras. / La hermosa noche nos invita a íntimos coloquios, / y la brillante luna nos quita el sueño."⁹⁵

El vacío mantiene además una relación directa con el origen del universo. Si atendemos a la ley de la polaridad, en un principio u origen habría de encontrarse la contraposición entre el mundo de lo definido o visible y el mundo de lo indefinido o invisible. De este modo, el vacío no sólo constituiría el elemento a través del cual se relacionan las cosas sino también constituiría el origen de esas cosas. Chantal Maillard, en un estudio titulado "Expresar el vacío" lo ha explicado de la siguiente forma:

⁹³ Véase José Corredor-Matheos, "Como un meteoro" en *Manuel Viola*, Madrid, Guadalimar, 1987, p. 10.

⁹⁴ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 108.

⁹⁵ Chen Guojian, *Li Po, Cien poemas*, Barcelona, Icaria, 2002, p. 105.

El vacío ocupa las formas, les da vida. Del uno (soplo original) sale el dos: el yin (fuerza receptiva) y el yang (fuerza activa); y entre el yin y el yang actúa el tres: el soplo o vacío mediador que procede del vacío original y que pone a los opuestos en movimiento dando lugar a los 10.000 seres. Este vacío mediador mantiene a los seres en relación con el vacío supremo...⁹⁶

Si todos los seres albergamos el Uno o Todo primordial, también habremos de albergar el vacío primordial. Se acepta por igual la existencia del mundo de lo visible y el mundo de lo invisible, por lo que se evidencia la existencia del ser y del no-ser también en relación al hombre. El concepto del vacío se sostiene en la rotación de ambos; el paso del ser al no-ser y viceversa.

Hoy, el cielo y la tierra
van conmigo,
sin saber hacia dónde.
No me puedo engañar.
Yo no soy nada:
Sólo un globo cautivo,
una pelota.
Se me puede coger:
y nada coges.⁹⁷

Esta idea no sólo aparece en la obra poética oriental de Corredor-Matheos, como veremos, sino también en otros libros como *Metamorfosis Ponç-Kafka* de 1978, en el que, a propósito de la obra pictórica de Joan Ponç (1927-1984), pintor catalán y amigo suyo, nos dice: "Éste nos describe un mundo en metamorfosis constante: nada es esto o aquello, sino el paso de una forma a otra. Sólo puente: tránsito de algo inexistente a otro ser o cosa también inexistente, que estalla con estruendo."⁹⁸

La resolución al problema existencial de Corredor-Matheos reflejado en su "poesía de la existencia" de los años 50 y 60, se encuentra en la aceptación de estas doctrinas, pero sobre todo, en la aceptación de la existencia de un vacío o una nada que todo lo invade, incluso al propio yo o ser individual. La mayoría de los poemas pertenecientes a su última etapa poética tienen alguna referencia al vacío. En ellos, el autor niega de manera sistemática todo cuanto observa, incluyéndose a sí mismo como punto culminante:

Vacío, el universo.
No hay soles, ni planetas,
ni arroyos, ni montañas.
No estás tú, no, ni nadie.
Sólo una luz perdida
que va hiriendo la noche.
Un pensamiento solo
que corre hacia la muerte.⁹⁹

⁹⁶ Véase Chantal Maillard, "Expresar el vacío" en *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Madrid, Akal, 1995, pp. 68-69.

⁹⁷ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 95.

⁹⁸ José Corredor-Matheos, *Metamorfosis Ponç-Kafka*, Barcelona, Polígrafa, 1978, pp. 17-18.

⁹⁹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 46.

Pudiera parecer que estamos ante una visión nihilista y negativa del ser, ya que éste se aniquila cuando interpretamos que la mente muere. Sin embargo, el propio autor explica que en la imagen "Un pensamiento solo / que corre hacia la muerte", se puede pensar en que aquello que llamamos mente es simplemente una asociación de sensaciones, sin entidad propia, algo que, en verdad, no es. Y si muere, nada muere."¹⁰⁰ Es preciso, además, que se dé esta muerte de la mente o del intelecto que obstaculiza el estado de iluminación e identificación con el resto de los seres. De este modo, la disolución del yo, lejos de considerarse una experiencia negativa, resulta necesaria para entrar en sintonía con nuestra verdadera mismidad. Pedro A. González Moreno, en su estudio sobre la poética de Corredor-Matheos titulado "Desde el silencio de la contemplación" también incide en el tratamiento de este asunto: "La experimentación del vacío no es, por supuesto, un estado de angustia existencial ni de carencias; al contrario, es una sensación de plenitud, purificante y enriquecedora."¹⁰¹ Se trata sencillamente de aceptar vida y muerte, ser y no-ser, como la misma cosa. He aquí el misterio de la existencia, y he aquí la aceptación serena por parte del poeta: "Si no quieres morir, / no te importe vivir."¹⁰²

Alcanzar el vacío es dar ese paso que nos conduce al no-ser: la anulación del yo. Esto requiere, como hemos dicho, de un vaciamiento interior que sólo puede obrarse mediante el desapego por todo cuanto albergamos en nuestro interior: los deseos, las expectativas, las frustraciones, los recuerdos... y, en suma, lo que nos mantiene presos de nuestra propia subjetividad. Se trata de lograr un desapego tal, que incluso abarque la vida en sí.

El *Bhagavad Gîtâ*, libro a través del cual Corredor-Matheos se introduce en la filosofía oriental, en este caso de la India, está lleno de consejos que instan a vivir sin apegos. Una de sus sentencias dice: "Permanece asentada la sabiduría de aquel que no siente apego por nada, en ningún lugar, que, cuando se le presenta algo, sea bueno o sea malo, ni siente alegría ni siente aversión."¹⁰³ En relación a esto, Corredor-Matheos hace la siguiente propuesta en un poema de *Carta a Li-Po*: "No hay ninguna razón / para estar triste / ni para estar alegre. / No hay razón para nada. / Y sé feliz así."¹⁰⁴

El Budismo habla a su vez de anular cualquier atisbo de egoísmo humano, pues éste nos aleja de la inclusión en la Totalidad. También ellos aconsejan un despojamiento riguroso hasta la vacuidad. Veamos lo que dice uno de los maestros zen perteneciente a la ancestral Escuela de la Montaña del Este, Yuanwu (1063-1135):

Abandona todas tus fantasías, opiniones, interpretaciones y conocimientos mundanos, y renuncia a las racionalizaciones, al egoísmo y a la competitividad. Sé como un árbol seco, como la fría ceniza. Sólo cuando cesen los sentimientos, depongas toda opinión y tu mente se halle limpia y desnuda, se revelará ante tus ojos la realización zen.¹⁰⁵

La poesía oriental, portadora de estos contenidos, también ha ejercido una fuerte influencia en Corredor-Matheos. Donald Keene, en su estudio *La poesía japonesa* habla de sus temas más frecuentes en relación al desapego zen: "La caída de la flor del cerezo

¹⁰⁰ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 294.

¹⁰¹ Véase Pedro A. González Moreno, "Desde el silencio de la contemplación" en J. M^a. Balcells ed., *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 241.

¹⁰² José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 141.

¹⁰³ *Bhagavad Gîtâ* (traducción de Francesc Gutiérrez), *Los pequeños libros de la sabiduría*, Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 2000, p. 32.

¹⁰⁴ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 60.

¹⁰⁵ Thomas Cleary, *La esencia del zen (Los textos clásicos de los maestros chinos)*, Barcelona, Kairós, 2001, p. 60.

y la dispersión de las hojas del otoño son temas favoritos porque ambos sugieren el paso del tiempo y la brevedad de la existencia humana. Semejante poesía tiene un fondo religioso: aquel tipo de budismo que enseñó que las cosas de este mundo carecen de sentido y pronto se marchitan y que confiar en ellas es depositar nuestra fe en el polvo y la ceniza."¹⁰⁶ Corredor-Matheos, que también repara en el otoño como estación de lo efímero, nos dice en un poema: "No pises el otoño. / Pasa sin detenerte / sobre sus secas hojas, / sobre el viejo deseo / de no vivir ya más."¹⁰⁷ La referencia es clara: es necesario recordar nuestra condición mortal pues ésta se manifiesta como dualidad de la vida, y ambas están presentes en la totalidad de nuestro ser. De nada sirve aferrarse a este mundo. Conviene convencerse "de que todo está listo / para arder como leña, / de que todo esta noche / se volverá ceniza."¹⁰⁸ Hay, por lo tanto, que desviar la atención de uno mismo y llevarla más allá de todo, donde el vacío.

No sólo en Oriente se ha insistido en los peligros que encierra el apego a la hora de alcanzar niveles espirituales profundos. La mística europea, igualmente conocida por Corredor-Matheos, también advierte de tal obstaculización. El individuo ha de olvidarse de sí mismo tanto para acercarse a Dios como para llegar más allá de Él. Curiosamente, lo que está más allá de Él es el vacío. Ya hemos hecho notar el interés que el poeta manchego mantiene por los místicos alemanes Eckhart (1260-1328) y Angelo Silesio (1624-1677). Ambos, desde su punto de vista, la ortodoxia cristiana, coinciden con el Zen en profesar la existencia de una nada o vacío al que se llega después de superar el apego a todo, incluso a la religión o al mismo Dios. Estas ideas, evidentemente, no pasarían desapercibidas ante los ojos de la Inquisición. El maestro Eckhart, que ejerció como docente en París y predicó en Estrasburgo y Colonia, fue acusado de herejía y sometido a un largo proceso en el que se estudiarían algunas proposiciones extraídas de sus escritos. Entre ellas destacamos la siguiente: "Nosotros seremos transformados en Dios y convertidos totalmente en él; de la misma manera en que en el sacramento el pan es convertido en el cuerpo de Cristo, así seré yo transformado, ya que él mismo me hace su ser uno y no simplemente semejante; por el Dios vivo, en verdad, que allí no hay ninguna distinción."¹⁰⁹ Encontramos en estas palabras la idea de Unidad, a través de la cual todos los seres quedan igualados, incluyendo en este caso al mismo Dios. El Santo Oficio vería en esto la desacralización de la naturaleza divina, que estaba siendo rebajada a la humana. Pero, ¿cómo acceder a esta Unidad o Todo? El maestro dice: "hay gente sobre la tierra que engendra a Nuestro Señor espiritualmente así como su madre lo engendró corporalmente. Se le preguntó quiénes eran esas gentes. Y entonces dijo: están vacías de las cosas y contemplan el espejo de la verdad y han llegado a ello sin saberlo; están en la tierra, pero su casa está en el cielo y se hallan en paz: caminan como los niños."¹¹⁰ El hombre, según Eckhart, es capaz de acceder a ese estado superior engendrando a Cristo en su interior, con lo cual es susceptible de ser divinizado. Para ello insta al vaciamiento interior, es decir, al desapego total, tal y como profesa el Budismo, pues en éste se encuentra su estado original. Pero eso no es todo; el maestro llega más allá y afirma la existencia de una Nada que es necesario alcanzar y que es anterior incluso a Dios. Su concepción acerca de la existencia del mundo es la siguiente:

Quando estaba en mi primera causa no tenía ningún Dios y yo era causa de mí mismo; allí nada quise ni nada desee, ya que era un ser vacío y me conocía a mí mismo gozando

¹⁰⁶ Donald Keene, *La literatura japonesa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980, p. 42.

¹⁰⁷ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 98.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 66.

¹⁰⁹ Maestro Eckhart, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 1998, p. 176.

¹¹⁰ *Idem*, p. 147.

de la verdad... Pero cuando por libre decisión de mi voluntad salí y recibí mi ser creado, entonces tuve un Dios; pues antes de que las criaturas fueran, Dios no era todavía Dios: pero era lo que era. Y cuando las criaturas llegaron a ser y recibieron su ser creado, entonces Dios no era Dios en sí mismo, sino que era Dios en las criaturas.¹¹¹

Salvando algunas excepciones, entre las que se encuentra la creencia en un dios, las doctrinas de Eckhart están curiosamente muy cercanas al Budismo. Muchos autores así lo han señalado, por ejemplo, Suzuki, que en su estudio sobre el Budismo zen comenta: "Eckhart no tuvo conocimiento alguno del budismo y Buda no tuvo conocimiento de Eckhart, no obstante, sus enseñanzas concuerdan perfectamente. Cuando leo a Eckhart me parece estar leyendo un texto budista, con diferencias exclusivamente terminológicas; en lo que respecta a la comprensión interior, coinciden plenamente."¹¹²

Otro místico al que Corredor-Matheos ha leído con atención es Ángel Silesio. Sus ideas coinciden en lo fundamental con las de su antecesor el maestro Eckhart, y serán recogidas con forma de breves poesías líricas en su obra *El peregrino Querúbico* (1657).¹¹³ Citaremos una de sus máximas, en la que se comprueba la importancia del vacío interior o despojamiento de sí mismo, y la práctica de alcanzarlo mediante la conducta ascética de la negación: "Nada es, sino tú y yo, y si no somos dos, tampoco Dios es ya Dios, y los cielos se desmoronan."¹¹⁴

También hemos nombrado con anterioridad al poeta y pensador persa Omar Jayyam (1040-1123), a quien Corredor-Matheos dedica un poema en *El don de la ignorancia*, relacionado con la idea del despojamiento absoluto. Para Jayyam el ser humano surge y retorna de una nada, en la que los individuos se convierten en un Todo que los iguala. Ese Todo, "al que se considera el equivalente de Dios"¹¹⁵ es algunas veces denostado por considerarlo "un ser arbitrario que ordena cosas que El mismo nos impide cumplir al habernos hecho tal como nos ha hecho y dado los instintos que nos ha dado."¹¹⁶ Otras veces, en cambio, lo reconoce como "pura bondad."¹¹⁷ En medio de este debate, que por supuesto, levantó en aquella época (siglos XI y XII) polémicas y enfrentamientos por parte de musulmanes y cristianos, Omar Jayyam encuentra como vía de escape la autoeliminación o conciencia del no ser. En uno de sus rubaiyyat expone:

Vi a un hombre escondido en un desierto.
Ni creía, ni no creía, pero no acumulaba sus bienes.
Nada sabía de Dios, ni de ninguna certeza.
¿Quién habrá que posea valentía tan alta?¹¹⁸

Observemos a continuación lo que le dice Corredor-Matheos a este autor en el poema antes referido: "arráncame una a una / las certezas. / Que quede tan desnudo / como las claras dunas del desierto."¹¹⁹ Existe una clara consonancia no sólo entre los mensajes sino también respecto a un elemento simbólico de connotaciones mística: el

¹¹¹ *Idem*, pp. 76-77.

¹¹² D. Suzuki, *Budismo Zen*, cit., 2003, p. 59.

¹¹³ Véase Elémire Zolla, *Los místicos de occidente III (Místicos italianos, ingleses, alemanes y flamencos de la Edad Moderna)*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 392.

¹¹⁴ *Idem*, p. 394.

¹¹⁵ Véase la introducción de Carlos Areán en Omar Jayyam, *Rubaiyyat*, cit., p. 43.

¹¹⁶ *Idem*, p. 37.

¹¹⁷ *Idem*.

¹¹⁸ Omar Jayyam, *Rubaiyyat*, Madrid, Visor, 2003, p. 77.

¹¹⁹ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 38.

desierto. En general, el desierto "implica dos sentidos simbólicos esenciales: es la indiferenciación principal, o es la extensión superficial, estéril, bajo la cual debe ser buscada la Realidad."¹²⁰ "Para el maestro Eckhart, el desierto en el que reina sólo Dios es la indiferenciación reencontrada por la experiencia espiritual, idéntica en eso a la mar del simbolismo búdico. Para Angelus Silesius, la Deidad es el desierto, e incluso: «Yo debo subir aún más arriba que Dios, a un desierto», es decir, hasta la indistinción del principio."¹²¹ En el caso de Omar Jayyam el desierto equivale a la austeridad suprema en la cual no cabe pensamiento alguno, ni sobre las cuestiones mundanas ni sobre las espirituales, incluida la existencia de Dios. Asimismo, Corredor-Matheos, que nombra a Dios en contadas ocasiones, asume el mundo sin conceptos que lo definen y explican, afrontando que esa nada o vacío es la única verdad que confiere sentido:

A Luci y Miguel Lisbona

Si ahora miro el cielo
no es que vaya a implorar,
en que ansío su luz,
su infinita distancia,
el poder alejarme
de tanta oscuridad.
Y si a veces, en cambio,
miro al suelo
es para comprobar
este vacío
en que apoyo mis pies.
¿Puede todo vivir
sin dios que lo sustente,
en un mundo en que nada
tiene sostén ni asiento?
Vuelvo sobre mis pasos,
sin mirar donde piso,
sin mirar hacia arriba
ni hacia abajo.
Sin luz ni oscuridad,
sin dios y sin angustia,
mientras las nubes siguen
su camino
por ese cielo inmóvil.¹²²

La dualidad "sin dios y sin angustia" supone la elucidación al problema. Pues si aceptamos la noción abstracta de un dios que sustenta y pone orden, también habremos de cargar con la angustia del desorden ante la posibilidad de su ausencia. Es necesario, por lo tanto, ir más allá también de estos opuestos y trascenderlos por completo.

*A Maria Teresa
y Pere Martínez*

Qué delicia sería
tener conciencia clara
de que todo esta noche
es sólo un espejismo,
y respirar entonces

¹²⁰ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2012, p. 410.

¹²¹ *Idem.*

¹²² José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., pp. 37-38.

como por vez primera,
gozando, ya sin ansia,
la pura inexistencia.¹²³

Corredor-Matheos, en otro poema, esta vez dedicado a la poeta norteamericana Emily Dickinson (1830-1886), celebra el haberse librado de la propia identidad y la angustia y orfandad que su diferenciación produce, esto es, reconoce como un alivio no sentir al fin la cita inicial correspondiente a la autora, a la cual se dirige: "How dreary to be somebody" (la tristeza de ser alguien):

How dreary to be somebody
Emily Dickinson

Sí, Emily, qué triste
creer que eres alguien.
Qué dicha descubrir
que era todo un error.
Que eres esa rana
cansada de croar.
Que aquel a quien espera
la muerte no eres tú.
Pero ¿no siendo nadie,
qué eres tú?¹²⁴

Emily Dickinson, por quien Corredor-Matheos siente una especial afinidad, fecundó su obra ahondando siempre en los niveles más profundos y esenciales del ser. También se dio a la búsqueda del sentido del mundo, desde una soledad tanto física como referencial, y sorprende, como apunta nuestro autor, que en sus circunstancias haya llegado "al mismo espacio que otros muchos poetas de diferentes culturas."¹²⁵ Acerca de su poesía, Amalia Rodríguez Monroy comenta que "se ofrece al lector como esa vasija que el artesano ha moldeado para circundar con sus bordes el vacío y permitimos concebirlo como lleno. Pero la artesana de esa palabra *ex nihilo* nos insta además a permanecer en el borde, a seguir los contornos de su circunferencia y asomarnos, desde ahí, al vacío."¹²⁶ Los dos poetas comparten la inquietud de llegar más allá de todo, incluso de sí mismos. Corredor-Matheos ya hemos visto qué camino sigue, y Dickinson, rondando siempre su propia muerte, también intuye que la verdad ha de estar cerca de la auto-negación. El poema anterior de Corredor-Matheos es una alusión directa al que exponemos a continuación de Emily Dickinson:

I'm Nobody! Who are you?
Are you-Nobody-too?
Then there's a pair of us!
Don't tell! They'd banish us-you know!

¡Yo soy nadie! ¿Quién eres tú?
¿Eres-Nadie-también?
¡Ya somos dos, entonces!
¡No digas nada! ¡Nos desterrarían-ya sabes!

How dreary-to be- Somebody!
How public-like a Frog-
To tell your name-the livelong June-
To an admiring Bog!¹²⁷

Ser-Alguien-¡Qué funesto!
¡Qué vulgar!-como una Rana-
¡Cantándole tu nombre-día tras día-
A la primera Charca que te admire!¹²⁸

¹²³ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 117.

¹²⁴ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 134.

¹²⁵ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 295.

¹²⁶ Emily Dickinson, *Antología bilingüe*, (prólogo de Amalia Rodríguez Monroy), Madrid, Alianza, 2001, p. 8.

¹²⁷ *Idem*, p. 80.

Si se agotan las posibilidades de encontrar respuestas a preguntas metafísicas en relación al yo individual, habrá que salir de ese yo y observar más ampliamente y con mayor claridad: "Mientras mi pensamiento está desnudo-puedo distinguir, pero cuando les pongo su Vestido-parecen todos iguales y entumecidos."¹²⁹ ¿Acaso insinuaba Dickinson que había que despojarse de ideas y pensamientos prejuiciados que la apartaban de lo que ella intuía como esencial?: "Me from Myself-to banish / Had I Art- /... / How have I peace / Except by subjugating / Consciousness?"¹³⁰ Emily Dickinson escribió muchos poemas en los que describía no sólo su propio entierro sino todo cuanto rodeaba a la muerte. Ella descubre que es en ese límite donde su ser se muestra más completo, por lo que entendemos que, en cierto modo, también se acercó al vacío.

La auténtica liberación, así pues, surge una vez se ha alcanzado el desapego también a la vida. En realidad, es como si se muriese permaneciendo en ella, y es esta disposición a la muerte la que da fe de estar en ese estado, como fuera de sí. El maestro zen Huanglong (Dinastía Song: 960-1279) lo expresa del siguiente modo: "Yo no moro donde habita la gente de hoy en día ni tampoco actúo como ellos. Si realmente quieres comprender lo que esto significa debes estar dispuesto a arrojarte a una pira ardiente."¹³¹ Se trata de llegar al punto más extremo: el borde que antecede el salto al vacío. Corredor-Matheos lo conoce bien, y nos lo describe, a su manera, en el siguiente poema de *Y tu poema empieza*:

Puedes usar el arma
que apoyas en tu sien.
El mundo, sin sentido,
te podrá devolver,
si no lo haces,
el sabor inocente
de la nada.¹³²

Ese "sabor inocente de la nada" es el estado de serenidad absoluta que adquiere aquel que se ha liberado de todos los obstáculos de la mente, y dentro de su desasimiento comprende que todo carece de valor, incluso su propia vida. Es entonces cuando su modo de existir se vuelve más natural y espontáneo, centrado en un presente inmediato que está al margen del pasado y del futuro, eternos condicionantes de la actuación.

Acaso todo sea
tan sencillo
como que nada es,
ni ha sido, ni será.
Que este mismo poema
ni siquiera se ha escrito.
Tú escribe, convencido
de que todo,
en este instante,
es.¹³³

¹²⁸ *Idem*, p. 81.

¹²⁹ *Idem*, "Carta al Sr. Higginson", p. 28.

¹³⁰ (Yo de Mí misma- desterrarme- / si el Don tuviera- /... / ¿Cómo hallar paz / si no es sometiendo / A la Conciencia?) *Idem*, pp. 204-205.

¹³¹ Thomas Cleary, *La esencia del zen*, cit., p. 44.

¹³² José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 133.

En el acto de crear, como hemos visto, el vacío adquiere un papel primordial en Corredor-Matheos. Pero anulado el yo, ¿de dónde surgen sus poemas y cómo? No se crea a partir de la razón o el sentimiento; se crea a partir de la nada, de la cual emana el secreto de todos los orígenes. La experiencia consiste en sentir que la obra se crea sola, procedente de ese plano superior donde operamos todos de manera unitaria. Por eso, "El paso de la creatividad a la creación exige un vaciamiento interior previo, que reducirá al creador a lo que podríamos llamar un estado de ignorancia."¹³⁴ Una vez se ha disuelto la individualidad, el autor dice que el artista introduce "cierto orden en un magma indiferenciado... en impulsos, sensaciones. No los lanza voluntariamente: los recibe y se pone en disposición de que se ordenen solos en el momento en que la mente los acepta."¹³⁵

Sensación de que todo,
ahora, en torno a mí,
ha dejado de ser,
y no hay nada, no hay nada
que se pueda cantar,
si no es el canto mismo.¹³⁶

LA DUALIDAD VIDA-MUERTE.

La muerte supone para la mente humana uno de los mayores problemas a los el hombre se enfrenta irremediamente a lo largo de su vida. La conciencia de estar vivo lo lleva a evidenciar la muerte como una angustiada inquietud existencial. Esto da lugar a que en prácticamente todas las religiones y filosofías surjan meditaciones en torno a la finitud del ser. En este apartado, nos centraremos fundamentalmente en la solución que adopta el Budismo zen y otras concepciones afines, por ser ésta la vía que elige y expone en su obra poética José Corredor-Matheos.

Ya en una entrevista de 1990, nuestro autor contestó a algunas preguntas directas que le hicieron en relación a este asunto. Reproduciremos un fragmento de la misma:

-La vida, ¿qué es la vida?
-Un frenesí.
-¿Y la muerte?
-La muerte, una ilusión verdaderamente; sí, yo creo que la muerte no existe.
-Entonces, cuando cesa el latido, ¿qué pasa?
-Pues, no lo sabemos, a lo mejor no se acaba.
-¿Eres creyente?

¹³³ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 131.

¹³⁴ José Corredor-Matheos, "Creación y creatividad en el arte", Revista *Nexus* (núm. 25), Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2000, p. 79.

¹³⁵ *Idem*.

¹³⁶ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 101.

-Yo no soy creyente de ninguna religión determinada. Pero creo que después de la muerte, el hombre puede dejar de existir en cuanto individuo, pero quizás haya mucho más... inconcebible, que vive en nosotros y nosotros dentro de "eso."¹³⁷

A continuación, intentaremos esclarecer y explicar, en torno a estas respuestas, aquello a lo que el poeta podría estarse refiriendo.

A través del Budismo la vida y la muerte se constituyen como dos aspectos de una misma realidad; dos caras inseparables que, si bien son entendidas en primera instancia como dualidad, han de ser trascendidas e insertas en la Totalidad. Cuando el pensamiento divide el mundo, tiende a elegir en favor de una u otra opción, pero ya hemos observado a partir de la ley de la transmutación cuán errados estamos encerrando de forma rígida y categóricamente la realidad que nos rodea. Nuestra visión tradicional entiende el nacimiento y la muerte como una suerte de principio y fin de la existencia del ser. Sin embargo, las filosofías orientales, y en particular el Zen, demuestran que esta concepción no es más que el producto de una percepción equivocada. Todo cambia y se transforma, por lo que todo es y no es a un tiempo. También la vida es no-vida y la muerte, no-muerte.

La Transmutación de las cosas concebida por Zhuangzi debe ser interpretada en función de dos puntos de referencia. Por una parte, indica una situación metafísica en que todas las cosas son «transmutables» una en otra, hasta tal punto que acaban fundiéndose en una Unidad absoluta. En este sentido, trasciende el «tiempo», es un orden supratemporal. Para alguien que haya experimentado el Gran Despertar, todas las cosas son Una, todas son la Realidad. Sin embargo, al mismo tiempo, esta Realidad única descubre a la persona en cuestión una visión caleidoscópica de cosas infinitamente diversas y variopintas, «esencialmente» diferentes unas de otras. El mundo del Ser, desde esta perspectiva, es múltiple. Ambos aspectos quedan conciliados si consideramos estas «cosas» como formas fenoménicas del Uno absoluto.¹³⁸

Si entendemos que nada de lo que existe mantiene una identidad permanente e inmutable, no es posible reafirmar absolutamente nada, ni siquiera, la vida y la muerte. Al eliminar la distinción que delimita estos estados, habremos trascendido su dualidad; ya no existirán de manera independiente el uno del otro, sino que estarán insertos en una entidad mayor, ajenos a cualquier restricción.

Los maestros zen poseen una mente única, no dual, que les permite percibir todo cuanto les rodea como una Unidad. Entienden la vida y la muerte como una ininterrumpida secuencia, que participa, como todas las demás cosas, de la naturaleza esencial de la que emana todo: el vacío primigenio. Así pues, cuando alguien muere, no muere en realidad; tan sólo pasa al estado originario en el que el ser y el no-ser son lo mismo. Este estado no es estático, como se ha indicado; en él se operan las transformaciones y el movimiento que propiciará un nuevo renacer. Ahora bien, es importante matizar que, en el ámbito del Zen, este renacimiento no implica que se mantenga una individualidad concreta y específica de una u otra identidad. Todos los seres pasamos a formar parte de un magma superior en el que ha sido eliminada cualquier discriminación, y donde es recuperado el origen de nuestra verdadera mismidad, la cual es común.

Acerca de un hombre iluminado, Zhuangzi (Chuang-tzu) nos dice:

¹³⁷ Pedro Peral, entrevista "24 horas en la vida de José Corredor-Matheos" en *La Tribuna en Domingo*, Barcelona, 02-12-1990, p. 20.

¹³⁸ Toshihiko Izutsu, *Sufismo y taoísmo. Laozi y Zhuangzi Vol. II*, Madrid, Siruela, 2004, p. 38.

No le interesa saber por qué vive. Ni le interesa saber por qué muere. Ni siquiera sabe qué viene antes y qué después (o sea: la Vida y la Muerte, en su mente, no se diferencian entre sí, dado que dicha distinción es insignificante). Siguiendo el curso natural de la Transmutación, se ha convertido en una cosa. Ahora se limita a esperar la siguiente Transmutación.¹³⁹

Existen muchos relatos en los que los maestros de Extremo-Oriente se enfrentan sabiamente a la muerte. A continuación, mostraremos uno protagonizado por el anteriormente citado Chuang-tzu, quien reacciona ante la muerte de su esposa del siguiente modo:

La mujer de Chuang-tzu murió y Hui-tzu fue a darle el pésame. Chuang-tzu se hallaba sentado con los pies cruzados en forma de cedazo y cantaba marcando el compás con un barreño. Hui-tzu le dijo:

-Que no llores la muerte de la que fue tu vida y crió a tus hijos, es ya mucho, pero cantar marcando el compás con un barreño, ¿no es ya pasarse de la raya?

-No -dijo Chuang-tzu-. Al principio, cuando murió, naturalmente hubo de afectarme un instante, pero, considerando luego el origen de ella, no sólo descubrí que fue cosa sin vida sino también sin soplo. Algo huidizo e inasequible se transforma en soplo, el soplo en figura, la figura en vida, y ahora he aquí que la vida se transforma en muerte. Este proceso es semejante al sucederse de las cuatro estaciones: primavera, otoño, invierno, y verano. En este momento, en que ella reposa tranquila, dormida en la gran casa, me pareció que el continuar yo gimiendo y sollozando era no comprender el curso del Destino. Es por eso que me abstengo de llorar.¹⁴⁰

Cuando se llega a este conocimiento, la mente "despierta" consigue también liberarse completamente de las cadenas del tiempo, y la muerte es recibida como la parte suprema de esa liberación.

Asimismo, si la vida y la muerte se disuelven mediante el vacío y se hacen Uno, todo lo que la razón entiende como realidad concreta se nos presenta como intangible e ilusorio. La verdadera existencia de las cosas es, pues, una ilusión. El maestro zen Takkan (1573-1645) antes de morir escribió para sus discípulos "el ideograma de la palabra «sueño»"¹⁴¹ con la que resumió lo esencial último que debían comprender. Ya se ha indicado que la percepción que experimentamos a través del intelecto cuenta con limitaciones que no permiten acceder más que a un aspecto reducido de la verdad. El maestro Takkan sugirió, por este motivo, desconfiar de esta percepción y considerar sus apreciaciones tan sólo como un sueño. Así pues, el objetivo es despertar de ese sueño en el que nos encontramos, esto es, alcanzar la iluminación, y percibir la existencia desde un plano superior. El problema de la vida y la muerte queda así resuelto; ambos estado pasan a formar parte de una irrealidad de la que no nos deberíamos preocupar.

Cuando Corredor-Matheos respondió en su entrevista que la muerte era una ilusión, el autor ya se encontraba caminando por derroteros orientales que justificarían, a su vez, poemas como el que sigue:

Sueño es lo que nos queda
en un globo dorado
envuelto por la lluvia.
Sueño es lo que no es,
aunque dore tu mente

¹³⁹ Véase la cita de Toshihiko Izutsu, *Sufismo y taoísmo. Laozi y Zhuangzi*, Vol. II, cit., p. 39.

¹⁴⁰ Chuang-tzu, *Obra completa* (versión de Cristóbal Serra), Palma de Mallorca, ed. Cort, 2005, p. 175.

¹⁴¹ *Idem*, p. 44.

en la vigilia,
mientras intenta ahogarte.
Y tú, no siendo nada,
eres lo que no es sueño,
sino duro perfil
de mediodía,
el cuchillo que vuelves
contra ti.
Despertar es el grito
de la garganta herida.
Despertar es morir
con los ojos abiertos,
dando la espalda al sueño.¹⁴²

Cuando el poeta se identifica con la nada, está dando ese salto al vacío, que es la muerte. El ego es el que vive la estafa del sueño, una vida que no es, y si éste es eliminado, se produce el despertar. Así pues, morir es pasar a un estado de conciencia en el que no hay ya separación entre el yo y los demás; una estado en el que "con los ojos abiertos" se supera finalmente el conflicto planteado entre la vida y muerte.

Como curiosidad y estableciendo cierta semejanza con el asunto anteriormente tratado, señalaremos otra tradición espiritual que, en el tránsito a la muerte, también pone énfasis en la supresión del ego. En *El libro tibetano de los muertos*, obra descubierta en el siglo XIII, que contiene las doctrinas del Budismo tántrico del Tíbet, se insta a quien se está muriendo a liberarse "de las tribulaciones a las que su «yo» metafísico (en sentido literal) se ve inexorablemente sometido, a causa de su karma personal, durante el llamado «estado intermedio»."¹⁴³ Se trata de ayudar a través de su lectura a que el moribundo alcance la supremacía espiritual. Si el muerto, desde su estado de supra-consciencia, reconoce su verdadera naturaleza, entonces retorna a ese vacío insustancial donde el yo subjetivo ha sido eliminado y alcanza así la iluminación. Citaremos un fragmento de las indicaciones a seguir:

¡Oh, hijo dilecto, llamado...! Ha llegado para ti el momento de buscar la senda [de la liberación espiritual]. En cuanto cese tu respiración [aparecerá] ante ti la denominada "luz clara fundamental" de la primera fase del estado intermedio, cuyo sentido te había indicado tu lama. Al cesar la respiración aflorará tu conciencia trascendente, impoluta y desadornada, [esencia de] lucidez y vacío, sin foco ni límites, y [a través de ella] se hará patente el Absoluto, vacío y desnudo como el espacio etéreo. Cuando llegue el momento, reconoce tú mismo [aquella luz clara] y permanece en ese estado.¹⁴⁴

En el siguiente poema perteneciente a uno de sus últimos libros, Corredor-Matheos mantiene un estrecho vínculo con el mundo de los muertos. Es lógico que desaparezca la distancia entre vivos y muertos, si los unos y los otros, bien en vida, bien en muerte, forman parte de un destino único:

No, los muertos no hablan,
pero escuchan.
Aunque puedan ser tantas
las preguntas
que querrías hacerles...

¹⁴² José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 135.

¹⁴³ Véase el prólogo de Ramón N. Prats en *El libro de los muertos tibetano*, Madrid, Siruela, 2007, p. 17.

¹⁴⁴ Ramón N. Prats (ed. y traductor), *El libro de los muertos tibetano*, cit., p. 38.

¿Lo han olvidado todo,
hasta su nombre,
o es que por el contrario,
son memoria tan sólo?
¿Sentiste alguna vez
el aleteo insomne
de sus pasos?
No desean rozarte,
perturbar tu costumbre
de vivir,
pero te necesitan,
y tú los necesitas.
Los muertos no te ven,
como tú no los ves,
pero ellos te sienten,
como los sientes tú.¹⁴⁵

La necesidad mutua no es otra que la importancia de ser conscientes en todo momento de que la propia muerte también forma parte de nosotros, y que es a partir de ésta que sentimos que la vida nos está siendo revelada: "y sentir cómo a todo / lo ilumina / la misma única muerte / que me ilumina a mí."¹⁴⁶

Más allá de lo que entendemos como muerte, el Budismo también acepta que, una vez que hemos nacido, estamos destinados a morir en vida en una sucesión inacabable, que ocurre a cada instante, y que aún más si cabe la complementariedad de los dos estados:

El nacimiento y la muerte momentáneos, es decir, la creación y la destrucción momentánea, ocurren a cada millonésima de segundo, o a la misma e increíble velocidad fenoménica a la que las células viejas mueren y las nuevas nacen. Puede decirse que constantemente está naciendo un nuevo ser, y que una persona a los 60 años es diferente a cuando tenía 30 o 10 años. Por lo tanto, vivir es morir, y morir es vivir. En realidad, con cada inhalación renacemos, y con cada exhalación morimos.¹⁴⁷

Corredor-Matheos utiliza con asiduidad en sus poemas los conceptos de nacimiento y muerte, en relación a sucesos cotidianos del tipo: "el paisaje / nace y muere / en tus ojos"¹⁴⁸; por lo que entiende que esta fenomenología no sólo se restringe a la noción más convencional que suscribe la muerte tan sólo a la evidencia del cese de las funciones vitales. Se da cuenta de que nacimiento y muerte se remiten mutuamente en un círculo infinito que los confunde o, como diría el estudioso y especialista en Zen, Rishi Philip Kapleau, son asumidos como "una misma puerta que desde fuera recibe el nombre de «entrada» y desde dentro el de «salida»."¹⁴⁹ Tener conciencia de ambas desde esta perspectiva es asumir y sentir que las dos forman parte de ti en cualquier momento:

Si de verdad es hora
ya no trates
de fingir por más tiempo,

¹⁴⁵ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 99.

¹⁴⁶ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 59.

¹⁴⁷ Rishi Philip Kapleau, *El zen de la vida y la muerte*, Barcelona, Oniro (Espasa), 2012, p. 54.

¹⁴⁸ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 95.

¹⁴⁹ Rishi Philip Kapleau, *El zen de la vida y la muerte*, cit., p. 42.

y deja que la muerte
te descubra
y entre la vida en ti.¹⁵⁰

Así pues, en su tercera etapa, nuestro autor, no muestra intranquilidad ni temor ante una entidad desconocida, esto es, ante la muerte, pues se ha adentrado en unas coordenadas vitales que operan, como vemos, en otra dimensión.

Sin embargo, antes de llegar a este punto, Corredor-Matheos pasa por diferentes fases y recorre un largo y coherente camino, que estimamos de gran relevancia y que ha de tenerse en consideración.

En las tres obras anteriores a *Carta a Li-Po*, pertenecientes a la etapa "Poesía de la Existencia,"¹⁵¹ José María Balcells ha destacado una cosmovisión personal en torno a "la dialéctica entre la realidad de la vida y de la muerte"¹⁵², ambas caras asumidas ya como la misma cosa pero entendidas bajo el dolor y la desolación propias del existencialismo. Pedro A. González Moreno apunta que "igual que la poesía no puede definirse por lo que es, sino por lo que no es, la vida para Corredor-Matheos tampoco puede ser definida positivamente, ya que sólo adquiere significado en oposición a la muerte o en complementariedad con ella"¹⁵³, por lo que ambas "aparecen fundidas de tal modo, que la afirmación de la primera conlleva indefectiblemente la afirmación de la segunda."¹⁵⁴ El poeta se encuentra desamparado ante esta fatalidad y concibe al ser humano como heredero de una aciaga condición, que lo enfrenta, irremediablemente solo, a esta trágica respuesta: "Y yo -muerto también- / vivo con esta carga, / tan viva, de mi muerte, / sin saber esperar."¹⁵⁵ Esta paradoja nos recuerda, sin duda, a los místicos españoles Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz: "Vivo sin vivir en mí / y de tal manera espero / que muero porque no muero."¹⁵⁶ Sin embargo, al poeta manchego, que carece de la fe en un dios que garantice la salvación eterna tras la muerte, le sobrevienen momentos de angustia y aflicción. En la sección «Montserrat» de *Pequeña Anábasis* encontramos el siguiente poema:

Con la esperanza de vivir
un día
vamos contentos
a la muerte.

La vida -saco roto-
nos desengaña a todos.¹⁵⁷

Muchos autores occidentales han sollozado ante la idea de un no-dios y la consecuente soledad del hombre. Se han enfrentado a un pavoroso silencio del que deducirían el absurdo y la sinrazón del ser. También en *Pequeña Anábasis* aparecen

¹⁵⁰ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 159.

¹⁵¹ Véase el prólogo de Ángel Crespo, "La poesía de Corredor-Matheos" en José Corredor-Matheos, *Poesía (1951-1975)*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981, p. 22.

¹⁵² Véase José María Balcells, "José Corredor-Matheos y la poética del despojamiento" en J. M^a Balcells ed., *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 74.

¹⁵³ Véase Pedro A. González Moreno, "José Corredor-Matheos o la asunción al nihilismo" en Jesús Barrajón y María Rubio ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, Madrid, Calambur, 2009, p. 26.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 27.

¹⁵⁵ José Corredor-Matheos, *Poema para un nuevo libro en Poesía 1951-1975*, cit., p. 86.

¹⁵⁶ San Juan de la Cruz, *Poesía*, edición de Domingo Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1992, p. 267.

¹⁵⁷ José Corredor-Matheos, *Pequeña Anábasis*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 165.

versos como los que siguen: "En esta soledad / que me he creado / no oigo hablar otra voz / sino la mía. / Su monótono canto / sin sorpresa / aumenta este silencio."¹⁵⁸ Es la línea por la que se han desarrollado las poéticas de autores como César Vallejo, Blas de Otero, Dámaso Alonso, en sus libros más existencialistas. Sin embargo, hay un aspecto que marca una significativa diferencia en el tratamiento de estos temas, y es que, como dice Pedro A. González Moreno, Corredor-Matheos "nunca llega a transmitirnos una auténtica sensación de angustia, y ello se debe a que el poeta ha asumido la realidad y ha llegado a aceptarla quizá con una insatisfacción de fondo pero con un admirable estoicismo."¹⁵⁹ Ahora bien, este entendimiento del mundo ("Todo está bien ahora. / Supongo que estoy vivo"¹⁶⁰), nacido de una gran decepción ("Y demasiadas fuerzas para nada"¹⁶¹), no iba a ser el punto definitivo de llegada. Su inclinación por los aspectos espirituales y sus consecuentes lecturas: *Bhagavad Gîtâ*, la poesía china y japonesa tradicionales, el Taoísmo y el Budismo zen, los místicos españoles y alemanes..., vienen a mostrarle, como hemos visto, que hay otro modo de comprensión de la existencia mucho más alentador.

Otra de las lecturas tenidas en cuenta por el autor manchego procede de nuestra tradición occidental más clásica. El sabio y emperador romano Marco Aurelio (121-180 d. de C.), autor de una de las principales obras del estoicismo, *Meditaciones*, asume y aguarda serenamente la muerte porque considera que ésta "no es otra cosa que disolución de elementos de que está compuesto cada ser vivo. Y si para los mismos elementos nada temible hay en el hecho de que cada uno se transforme de continuo en otro, ¿por qué recelar de la transformación y disolución de todas las cosas? Pues esto es conforme con la naturaleza, y nada es malo si es conforme a la naturaleza."¹⁶² Se trata de una visión que dista muy poco de lo expuesto hasta el momento.

En *Carta a Li-Po*, libro con el que comienza su tercera etapa del "Despojamiento", la crítica ha detectado, sin embargo, en relación al tema de la muerte, que todavía puede observarse "cierta desolación y dramatismo: «y tendré que morir / un instante cualquiera, / siendo, para mí mismo, / sólo un desconocido»."¹⁶³ No obstante, a medida que avanza su obra, y paralelamente al interés que va cobrando el tema del vacío en su poética, la dualidad vida-muerte deja de ser un problema no resuelto. Atendamos por ejemplo a este poema de su libro *Jardín de arena*:

La inscripción de la lápida
aclarar que la vida
va siguiendo su curso.
Ver morir a otro hombre
que aún no eres tú,
ver nacer -como un rayo-
a un hijo tuyo,
descubrir que la vida
puede volver si quieres
a las fuentes
-como el rayo a las nubes-.
La lápida se parte

¹⁵⁸ *Idem*, p. 168.

¹⁵⁹ Véase Pedro A. González Moreno, "José Corredor-Matheos o la asunción al nihilismo" en J. M^a Balcells, ed., *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 64.

¹⁶⁰ José Corredor-Matheos, *Poema para un nuevo libro en Poesía 1951-1975*, cit. p. 83.

¹⁶¹ *Idem*, p. 92.

¹⁶² Marco Aurelio, *Meditaciones*, Barcelona, Gredos, 2008, p. 77.

¹⁶³ Véase Mariola García-Lavernia Gil, "Presencia del budismo y el Tao en José Corredor-Matheos" en Jesús Barraón y María Rubio ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, cit., p. 201.

en mil mitades
si la miras con ojos
penetrantes.¹⁶⁴

El poeta enuncia, convencido, que hay unas "fuentes", esto es, un origen primigenio o vacío al que volver, por lo que el nacimiento y la muerte, con su doble naturaleza de no-nacimiento y de no-muerte, parte ahora "en mil mitades" todo el desasosiego de antaño.

La fundamental constatación del no-ser recibe su expresión más tajante en un poema incluido en *Y tu poema empieza* que lleva como cita inicial o título "A modo de epitafio":

Aquí no yace nadie.
Seguid vuestro camino
hacia la nada
y borrad este nombre
en la memoria.¹⁶⁵

Se trata, sin duda, de todo lo que contrariamente han deseado aquellos creadores de nuestras culturas más antiguas hasta hoy: la inmortalidad. Sin embargo, para el Budismo este concepto carece de lógica porque no se entiende que pueda haber vida donde no hay muerte.

Una autora preocupada e incluso obsesionada con el tema de la muerte es la poeta ya citada es este estudio Emily Dickinson, quien deshecha la idea de inmortalidad e incluso la creencia en un Dios que nos aliente en el más allá. La autora se enfrenta a una incertidumbre que, en su caso, jamás será resuelta. Aunque comprende que la muerte constituye la mayor evidencia de la vida, no logrará subsanar el fracaso y la angustia que produce reconocer que se trata de "un acontecimiento del que nada puede saberse, que sólo se puede rozar a tientas."¹⁶⁶

From Black to Black- A Threadless Way I pushed Mechanic feet- To stop -or perish- or advance - Alike indifferent	De Vacío a Vacío- un sendero sin Hilo Pisé con pies de Autómata- y detenerse -morirse- o avanzar- eran indiferentes. ¹⁶⁷
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Corredor-Matheos ha de comprender con hondura los derroteros transitados por la poeta norteamericana. Del mismo modo, también es consciente del trágico peso que todos los humanos que lo rodean cargan cada día a causa de esta incertidumbre. El siguiente poema es un gesto solidario y empático hacia todos ellos, quienes, por otra parte, constituyen junto al poeta la Unidad:

Estos rostros
que pasan junto a mí
parecen los de un dios
desconocido
que habite en el dolor.

¹⁶⁴ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 199.

¹⁶⁵ *Idem*, p. 129.

¹⁶⁶ Véase el prólogo de Rubén Martín en Emily Dickinson, *Poemas a la muerte*, Madrid, Bartleby ed., 2010, p. 9.

¹⁶⁷ Emily Dickinson, *Poemas a la muerte*, cit., p. 111.

En sus ojos descubro
lacerantes deseos
de olvidar,
lacerantes deseos de vivir.
Sus rostros son espejo
donde todo se mira,
para desvanecerse.
¿Cómo pasar de largo,
si mi suerte es la suya,
si mi vida y mi muerte
son las suyas?¹⁶⁸

¹⁶⁸ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 97.

5. SIMBOLISMO Y TRASCENDENCIA.

Los símbolos o imágenes que aparecen en la poesía de José Corredor-Matheos se suceden con coherencia a lo largo de todos sus poemarios y son reiterados todas las veces que el poeta los precisa en cada caso; esto ha dado lugar a la presencia de un mundo poético singular y un lenguaje reconocible como propio. Hemos de indicar, sin embargo, que éstos han sido claramente delimitados en dos grandes bloques que engloban toda su obra. Ya hemos nombrado la diferenciación que establece Elena Vega-Sampayo entre los símbolos de sus dos primeras etapas poéticas y los que aparecen en la tercera, donde los contenidos espirituales orientales marcan un consecuente cambio de perspectiva.¹ Podemos rastrear en la simbología de sus primeros libros ciertas confluencias con el simbolismo francés de finales del siglo XIX y lo que éste supuso en toda Europa y América. Nos referimos, en este sentido, a la búsqueda del lado trascendente de las cosas, a la invocación de lo invisible, a partir de un viaje interior que permite al poeta comunicarse con una realidad desconocida y acceder a su misterio. Los simbolistas partían de la idea de que existen capas profundas de la realidad que no pueden ser percibidas a través de los sentidos ni del intelecto, sino por medio de la intuición poética que se produce en el lenguaje simbólico. Se trataba de acceder, a partir de la palabra, al conocimiento del sentido oculto que encierra el mundo.

José María Balcells señala como característicos de sus primeros libros los símbolos de "la casa, la noche, el río"² o también "el camino, la sombra, la lluvia"³... En su mayoría estas imágenes no desaparecen de su obra posterior aunque van a adquirir una significación diferente. Josep Maria Sala Valladura considera, sin embargo, que en las tempranas obras de Corredor-Matheos "cobran mayor interés por su originalidad las imágenes en torno a las ideas de «desnudarse» y «vestirse», recurrentes, con valores polisémicos de su poesía; así, «te desnudas sin prisa» equivale a morir (Poesía, p. 40), y en alguna otra ocasión, en cambio, la desnudez se vincula con el descubrimiento y el conocimiento del mundo, muy al modo de Salinas y Guillén:

Me siento entre las cosas como un santo:
vestido de esta luz. Y tan desnudo."⁴

En los otros casos, por ejemplo, en los de la casa o la noche, es interesante observar el valor sugestivo que alcanzan versos como los que siguen: "A veces me sorprendes en la noche / por los largos pasillos de mi casa. / Me sobrecoge tu presencia. Llegas / sin que puedan oírse tus pisadas."⁵

La simbología que aparece en la poesía que inaugura su libro *Carta a Li-Po* (1975), esto es, su última etapa, se aleja de la anterior y se aproxima a la tradicional

¹ Véase Elena Vega-Sampayo, *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, Serie Tesis Doctorales 2007, León, Universidad de León ed., 2008, p. 143.

²Véase José María Balcells en el prólogo "La singularidad poética de José Corredor-Matheos" en José Corredor-Matheos, *Poesía (1970-1994)*, Navarra, Pamiela, 2000, p. 14.

³ *Idem*.

⁴ Véase Josep Maria Sala Valladura, "José Corredor-Matheos, poeta", en *La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación de los cincuenta*, Barcelona, Anthropos, 1993, p. 112.

⁵ José Corredor-Matheos, *Ahora mismo en Poesía 1951-1975*, Barcelona, Plaza y Janés, 1981, p. 63.

visión simbólica del mundo antiguo. Es aquélla que tiene que ver con la visión mítica y religiosa de las diferentes culturas, las cuales suelen además coincidir, y hacen que el símbolo adquiera carácter universal; nos referimos por ejemplo a los símbolos del agua, el fuego, la luz, etc. No obstante, los símbolos de la poética de carácter orientalista de Corredor-Matheos han de ser analizados teniendo en cuenta dos aspectos fundamentales: por un lado, el poeta nos habla en la mayoría de los casos de elementos reales e inmediatos que están ante sí, pues recordemos que lo que busca es la comprensión y aprehensión de la realidad más inmediata. Por otro lado, atendiendo al contenido espiritual, los poemas también resultarán instrumentos de transmisión de verdades inefables. El lenguaje, por su propia naturaleza, no es capaz de expresar lo absoluto, lo verdadero, lo esencial... pero sí puede dejar tras de sí esa "sensación indefinible", o ese "aroma o un aire musical" del que hablaba el poeta en su artículo "Sobre lo que no es poesía."⁶ Estamos ante una poética de la intuición que intenta transmitir lo que el poeta escucha silenciosamente en atención al mundo cotidiano. Los símbolos penetran allí donde no alcanza el lenguaje usual y nos dejan ante la última "capa de la cebolla"⁷. Lo que apenas vamos a encontrar son metáforas. Como ya se ha indicado, el lenguaje de Corredor-Matheos no atiende a asociaciones o identificaciones que oscurezcan con su vestimenta al elemento real. El poeta, en una entrevista titulada precisamente "Corredor-Matheos, sin metáforas", explica dicha ausencia con las siguientes palabras: "Mi poesía no admite metáforas, prefiero que discurra, que sea como agua que se desliza; más que cristalizaciones, yo prefiero que el lenguaje sea fluido".⁸

Así pues, la simbología que muestran sus libros desde *Carta a Li-Po* hasta *Sin ruido* (2013) está fundamentalmente relacionada con el enfoque vital que comportan los contenidos orientales con los que el autor entra en contacto. Asistimos, en este sentido, a un primer acercamiento, una progresiva asimilación y una consolidación posterior. Sin embargo, no todos los símbolos van a estar claramente delimitados como procedentes de Extremo-Oriente. En realidad, tampoco podemos afirmar que pertenezcan a un ámbito cultural determinado y reducido. Corredor-Matheos posee una amplísima cultura que incluye y traspasa la frontera de la que procedería lógicamente su influencia más inmediata: la española. Estamos ante un simbolismo de lo universal, relacionado, como él mismo diría "con la espiritualidad de todos los tiempos"⁹. Tampoco se trata de una simbología consciente; las imágenes son reales pero se convierten en símbolos al transportar una honda comprensión que llega a través de la intuición y las hace trascender. El propio autor habla de ello y dice:

No sé si mi poesía contiene algo de esa simbología, el caso es que no la busco porque pienso que el símbolo se ha de encarnar solo, ha de surgir desde dentro y no desde fuera. Asimismo considero que un poema no se hace desde fuera. Si es buscado, más que símbolo propiamente dicho, se trata de alegoría.¹⁰

El poeta contempla el mundo y cuando consigue sentirse parte de él, entonces surge lo que en uno de sus versos llama la "entraña viva": "Despacio voy mirando / las

⁶ Cfr. J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, p. 31.

⁷ *Idem*, p. 31.

⁸ Santiago Martínez, "Corredor-Matheos, sin metáforas", Barcelona, *La Vanguardia*, 27 de octubre de 2004, p. 12.

⁹ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 293.

¹⁰ *Idem*, pp. 293-294.

cosas una a una, / hasta sentir que toco / entraña viva..."¹¹ Se trata de algo así como la esencialidad última del objeto observado y, en consecuencia, la esencialidad también de sí mismo, a través de la cual vibra ese ritmo armonioso del Cosmos que atañe a todos sus componentes. Sin embargo, la atención que Corredor-Matheos muestra por el Budismo zen no le lleva a eliminar de su expresión poética, como hemos visto, estas imágenes simbólicas. El Zen, enemigo de la abstracción, prefiere prescindir de todo lo que no sea señalar la cosa en sí y desecha los símbolos o al menos no los concibe del mismo modo que la tradición occidental. Recordemos que para esta filosofía los humanos vemos la realidad empañada por el intelecto: bien humanizamos el mundo, bien depositamos sobre él valores concernientes a nuestros sentidos, pero no alcanzamos a impregnarnos de su mera objetividad. Suzuki, en su estudio *Budismo zen*, aclara que "Para los budistas ser es significar. Ser y significar son uno y no son separables,"¹² y analiza el ya citado haiku de Basho sobre el que, según él, no pesan significaciones ocultas: "En la filosofía budista, nada hay tras el viejo estanque, puesto que éste es completo en sí mismo y no apunta a ninguna otra realidad detrás, más allá o fuera de él. El viejo estanque (o el agua o la rana) es en sí mismo la realidad."¹³ No obstante, no basta con señalar el mundo, también hay que aprehenderlo, pues éste no se conoce sin una honda comprensión previa, que es intuitiva, y que el poeta ha de experimentar para poder hablar de él. Recordemos la relación de unidad mística o *satori* que preconiza esta filosofía. Por eso, no debemos interpretar un poema zen como mera descripción de un paisaje externo, de hecho encontraremos pocos elementos propiamente descriptivos en ellos. Lo que se pretende es sugerir el mundo, y así todo quedará claro y oculto a un tiempo, dependiendo de la predisposición espiritual del lector.

Corredor-Matheos, en esta línea espiritual, advierte también la inutilidad de la palabra para la transmisión de sus contenidos por lo que sus poemas presentan elementos reales asociados a connotaciones sugerentes, muy lejos de llegar a ser metáforas o alegorías, y algunas veces, lejos también del símbolo, debido al carácter inexpresable de la intuición. En ocasiones aparecen incluso imágenes oníricas, cargadas de magia, que se entrecruzan simultáneamente con la realidad situacional del poeta. Veamos un ejemplo en el siguiente fragmento de un poema de *Carta a Li-Po*:

Sobre el cristal del fondo,
las hojas del geranio
recuerdan un soldado,
un soldado que avanza.
Estoy oyendo coches,
allá abajo, en la calle;
televisiones, cerca,
y una estrella muy lejos.
Ese soldado avanza
por campos desolados,
cruzando las trincheras.¹⁴

El poeta da entrada a la imaginación, al subconsciente, a lo que está más allá de la razón, y lo hace como si se tratara de un componente más que se integra en la realidad.

¹¹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, Navarra, Pamiela, 2000, p. 69.

¹² D. Suzuki, *Budismo zen*, Barcelona Kairós, 2003, p. 130.

¹³ *Idem*, p. 129.

¹⁴ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, *cit.*, p. 63.

En otro poema de su libro *El don de la ignorancia* (2004), sin embargo, descubrimos otro procedimiento: el poema nace a propósito de una lectura, concretamente *El jardín del tiempo*, de James Graham Ballard (1930-2009), escritor inglés de ciencia ficción. En su entrevista, el autor nos explica su contenido:

Unos personajes que se encuentran en una casa de campo temen a unas hordas o ejércitos de gente que se acercan por el horizonte y amenazan con destruirlo todo. Pero el propietario de la casa tiene unas flores maravillosas en el jardín que pueden hacer retroceder el tiempo, y cada vez que rompe una rosa, las hordas desaparecen. De esta manera, va rompiendo las rosas hasta que al final queda una sola, que si se rompe hará que todo termine para siempre. Y esta imagen es la referencia que aparece en ese poema. Tendríamos que alcanzar esa rosa que destruye el tiempo.¹⁵

El poema en cuestión está cargado de referencias a la anterior historia, aunque naturalmente se desliga de ella y renace cargado de un sentido místico que trataremos de explicar:

¿Dónde se oculta el sol?
¿Quién está amenazando
con su espada
lo que aún tiene vida
por morir?
¿Qué nueva luz alumbr
el horizonte?
¿Qué nueva soledad
nos ha cubierto
con su manto de hierro?
Nos queda por romper
una única rosa
de cristal.
Una única rosa.¹⁶

En un momento de no iluminación ("¿Dónde se oculta el sol?"), el apego a la vida nos hace temer a la muerte, y por lo tanto, al transcurrir del tiempo; pero si no existe el elemento temporal, es decir, si nos deshacemos del objeto que lo encarna, "la rosa", no sólo habremos trascendido la dualidad vida y muerte, sino que además no lucharemos contra "hordas" que amenazan, y fluiremos, tal vez junto a ellas, en un mismo devenir.

En su artículo "La poética de los elementos en José Corredor-Matheos", Teresa Claramunt trata de desvelar el simbolismo de los versos de nuestro autor, que encierran, como dice, "un mundo primitivo, puro, donde sentimos la universalidad de la palabra poética, donde se hace la luz y el hombre topa con su ser."¹⁷ Al analizar sus elementos poéticos deduce que "Resulta difícil dilucidar si el misticismo poético de Corredor-Matheos es de raíz oriental u occidental"¹⁸ y concluye con una interesante observación acerca de la fascinante coincidencia expresiva que existe entre muchos autores místicos de distintas épocas: "El lenguaje de los místicos ofrece sorprendentes afinidades en las

¹⁵ Véase Entrevista II, Apéndice, p. 314.

¹⁶ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 111.

¹⁷ Véase Teresa Claramunt, "La poética de los elementos en José Corredor-Matheos" en J.M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos, op. cit.*, p. 197.

¹⁸ *Idem*, p. 208.

más diversas tradiciones."¹⁹ Asimismo, cita a José Ángel Valente, que en su ensayo "Sobre el lenguaje de los místicos: convergencia y transmisión", apunta que "Ciertas experiencias extremas tienden a formas análogas de lenguaje (o de suspensión del lenguaje) y a formas análogas de simbolización."²⁰ Realmente, hemos observado y observaremos con mayor detenimiento en este capítulo, que son muchos los autores de diferentes épocas y registros culturales que coinciden en sus manifestaciones literarias de temática común. Los elementos de la naturaleza, sin duda los más cercanos al misterio y verdadero sentido del mundo, han sido y son objeto de observación e interpretación, con el afán de revelar una espiritualidad compartida y esencial. Desde Fray Luis de León y San Juan de La Cruz hasta el Maestro Eckhart, Rabindranath Tagore, los poetas taoístas y zen de China y Japón...

En su tercera etapa, la poesía de Corredor-Matheos aflora desde niveles subyacentes que atañen a un mismo pulso vital y anima la espiritualidad de todo aquello que configura el mundo. Por eso, cualquier lector podrá acercarse a sus versos y descubrir que, de algún modo, le conciernen.

LA NATURALEZA.

La naturaleza impregna toda la obra de José Corredor-Matheos. Se trata de un sentimiento de atracción y afinidad que desvela, ya desde sus comienzos, una raíz más honda, con cierto carácter panteísta, que, según avanza su obra, va adquiriendo diferentes sentidos. El propio autor ha expresado que "la naturaleza suele tener un papel tan relevante en la poesía que muchas veces el poeta siente que su voz surge de su seno."²¹ En relación a esto, hemos de apuntar que no sólo estamos ante una constante de su escritura, sino también, ante el fundamento de una concepción vital que se va forjando a lo largo de su vida.

En sus primeros libros, las alusiones a los diversos elementos naturales tienen que ver con el mundo interior del poeta y sus emociones. Veamos un ejemplo en estos versos de *Ocasión donde amarte* (1951-1953): "El viento y las palabras / pasarán por mi cuerpo / como el aire y la lluvia / pasan sobre las piedras. / Buscaremos la sombra / de algún eterno árbol / y dormiremos sólo, / soñando que tenemos / un corazón de nuevo / y una esperanza nueva, / como tienen los pájaros."²² Normalmente, con un tono amable, se ha detenido ante ella también en busca de paz y sosiego, como refugio y alivio para su cansancio espiritual, tal es el caso de su retiro en el monasterio de Montserrat, reflejado en su obra *Pequeña Anábasis* (1962-1964): "Con esta paz, / ¿se olvida lo que importa? / Se oye crecer la hierba, / y se afina el oído. / Algo, acaso olvidado, / vuelve a crecer también / y a echar raíces. / Sólo una voz se oye. / Todo olvida su nombre. / Un árbol habla."²³ Ya en esta obra se atisba su preponderancia en relación al individuo y

¹⁹ *Idem*, p. 209.

²⁰ José Ángel Valente, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 1991, pp. 166-167.

²¹ José Corredor-Matheos, "Ángel Crespo: poesía y naturaleza" en *Escritos sobre el arte y la poesía en Castilla-La Mancha*, Castilla-La Mancha, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 2010, p. 233.

²² José Corredor-Matheos, *Ocasión donde amarte* en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 46.

²³ José Corredor-Matheos, *Pequeña Anábasis* en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 159.

sus íntimos clamores. Pero además, nos encontramos también en estos primeros libros con la sospecha de que en ella se encuentra la respuesta al misterio del hombre y su existencia. El poeta, en medio de los elementos que componen la naturaleza, atisba ya que hay otro modo de ver y sentir el mundo externo. Se trata de la vía de apertura hacia su acercamiento y tratamiento posterior:

Alargo el brazo y toco
algún seco sarmiento.
Bajo los pies escucho
toda la tierra junta,
alzándose a mi paso.
Sobre mi rostro bajan
suaves aves del cielo;
baten sus grandes alas,
nublándome los ojos.
Levanto el rostro y veo
lo que ver no podía:
mi oscuridad, la luz
que brota de los árboles.
Luego, el viento remueve
mi cuerpo de ceniza,
mientras todo recobra
rumor y nombre propio.²⁴

A partir de su tercera etapa poética y de acuerdo con los contenidos orientales, la naturaleza va a tener un alcance mayor, pues el autor va a procurar un contacto con ella que implique el hallazgo de una identidad común. Ya hemos hablado del sentido de hermanamiento que se da entre el yo poético y los elementos naturales que éste contempla. Recordemos a su vez la trascendencia de la identificación entre ambos en relación al sentimiento de unión o *satori*. José María Balcells advierte la diferencia entre el tratamiento de la naturaleza en los poemas de etapas anteriores y esta nueva visión en la que ahora "lo procedente será vivir aceptando la naturaleza sin cuestionarla, sólo viéndola, sólo sintiéndola: ahí se desvela la incógnita."²⁵ En este nuevo recorrido el poeta se acostumbra a no conceptualizar, a no razonar y a no preguntar intelectualmente por los fenómenos del mundo, con el fin de sentir y vivir la naturaleza de una manera intuitiva y espontánea. Sólo así será capaz el ser humano de comprender la realidad en su marco más esencial. Se trata de participar en el mundo de una forma más auténtica, a través de una contemplación que escapa a lo meramente estético, a la utilización interesada e instrumental de la naturaleza, y lleva al poeta a un plano espiritual y elevado.

El nuevo proceder de Corredor-Matheos tiene su origen más directo, como hemos visto, en la filosofía oriental budista zen. El Budismo profesa el respeto y la gratitud a la naturaleza de la que el hombre forma parte sin distinción jerárquica, sino de una forma equitativa. Esta matización es necesaria teniendo en cuenta que el mundo occidental no piensa o, al menos, no actúa de acuerdo con esta idea. Por el contrario, no duda en modificarla, someterla e incluso exterminarla en función de su propio interés. El estudioso japonés Suzuki reflexiona sobre este asunto y se detiene ante el concepto occidental de "conquista de la naturaleza", procedente según él del helenismo, a través

²⁴ José Corredor-Matheos, *La patria que buscábamos*, en *Poesía 1951-1975, cit.*, p. 234.

²⁵ José María Balcells, "José Corredor-Matheos y la poética del despojamiento" en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos, cit.*, p. 89.

del cual "se hace a la tierra servidora del hombre, y se supone que los vientos y el mar deben obedecerle. En Oriente, sin embargo, esta idea de someter a la naturaleza a las órdenes o al servicio del hombre de acuerdo a sus deseos egoístas nunca ha tenido vigencia. Para nosotros la naturaleza nunca ha sido hostil, no es ningún enemigo al que haya que poner bajo el poder del hombre... Si escalamos una elevada montaña, ¿por qué no decir que hemos hecho de ella una buena amiga? Mirar las cosas que tenemos a nuestro alrededor para conquistarlas no es la actitud oriental hacia la naturaleza."²⁶

Así pues, en el arte tradicional de Oriente, no se atiende a la percepción del elemento natural sintiéndolo como inferior al artista, es decir, anteponiendo el yo creador al elemento en sí o centrándose únicamente en su belleza estética. De una planta, por ejemplo, dice Suzuki, "No es sólo la forma de estas hojas lo que resulta poético, sino el modo en que ellas -de hecho, todas las plantas- crecen de la tierra, y que hace que el observador sienta que también él está viviendo la misma vida que ellas viven."²⁷ El amor a la naturaleza tiene su correlato en esta creencia religiosa, de la que mana el sentimiento real de estar viviendo una y la misma vida que todos los seres. Por eso, Suzuki también explica que los budistas "cuando escuchan el canto de un pájaro de la montaña, reconocen la voz de sus padres; cuando ven las flores de loto en el estanque, descubren en ellas la incontable magnificencia del *Buda-Ksetra* o reino de Buda. Incluso cuando se enfrentan a un enemigo y le quitan la vida en nombre de una gran causa, ruegan por él para que sus propios méritos redunden en la salvación del enemigo muerto. Ésta es, además la razón por la que tienen el llamado rito del alma, realizado, por ejemplo, para los dondiegos que se suprimen para dar a la habitación todo su realce, para todos los pobres animales a los que se da muerte por motivos diversos en beneficio de la humanidad..."²⁸

El propio Corredor-Matheos afirma que "El ser humano, aunque al mismo tiempo sea otra cosa, es también continuación de la naturaleza,"²⁹ y en un poema de *Carta a Li-Po* dice: "Si no mato a ese insecto / viviré eternamente."³⁰ Así pues, si el poeta abraza a la naturaleza también se abrazará a sí mismo, y su poesía nacerá siendo partícipe de esta comunión. Por esto, el autor piensa, en palabras de Balcells, que "la poesía habita en la naturaleza y es la naturaleza la que, en verdad, crea el poema."³¹

Ya hemos apuntado, a través de Ángel Crespo, la similitud existente entre Corredor-Matheos y el poeta y pintor chino Wang Wei (701-761). El tratamiento que ambos hacen de la naturaleza en sus poesías está en consonancia con el Budismo zen, por lo que muchos de sus versos confluyen en ciertos aspectos, como veremos más adelante. Es interesante observar la apreciación del crítico Guojian Chen sobre los poemas de Wang Wei, que dice "están llenos de ideas budistas que exhortan a la quietud del alma e invitan a la vida retirada, por lo que nos recuerdan los versos del gran poeta español Fray Luis de León."³² Comprobémoslo a través de su siguiente poema, titulado *Mi retiro en la montaña Zhogna*:

Ya en mi edad madura,
me gustó el budismo.
En el ocaso de mi vida,

²⁶ D. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 222.

²⁷ *Idem*, p. 223.

²⁸ *Idem*, p. 252.

²⁹ Santiago Martínez, "Corredor-Matheos sin metáforas", *cit.*, p. 12.

³⁰ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, *cit.*, p. 118.

³¹ José María Balcells, "José Corredor-Matheos y la poética del despojamiento", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, *cit.*, p. 94.

³² Guojian Chen, *Poesía clásica china*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 151.

decidí vivir mi retiro
al pie de esta montaña.
Cuando se me antoja,
salgo a pasear solo,
y el deleite me embarga,
sin que pueda expresarlo.
Llego hasta donde termina el arroyo
y me siento a contemplar
las nubes viajeras.
Por casualidad,
me encuentro con un anciano
que vive en el bosque.
Charlando, charlando y riendo,
me olvido del regreso.³³

En efecto, este poema se puede relacionar con la famosa *Oda a la vida retirada* del ascético español, que tengamos en cuenta fue escrita ocho siglos después y es portadora de otra religión diferente a la del autor chino. En dicha *Oda* encontramos versos como los que siguen:

Vivir quiero conmigo,
gozar quiero del bien que devo al cielo,
a solas, sin testigo,
libre de amor, de zelo,
de odio, de esperanças, de rezelo.

Del monte en la ladera
por mi mano plantado tengo un huerto,
que con la primavera
de bella flor cubierto
ya muestra en esperanza el fruto cierto.³⁴

Se ha dicho que el modelo temático de fray Luis fue el poeta latino Horacio, que ya había cantado "las delicias y encantos de la vida rústica,... en el Epodo II, *Beatus Ille*"³⁵, frente a la vida agitada de las ciudades. Por su parte, también San Juan de la Cruz muestra un intenso amor por la naturaleza y profesa el recogimiento en ella ya que, como apunta, en un estudio, José Jiménez Lozano, "entre los árboles y las verduras (San Juan) encuentra, desde luego, una dulzura y una complicidad, que no encuentra entre los hombres, como escribe en la carta desde la Peñuela a doña Ana de Mercado y Peñalosa, el 19 de agosto de 1591, poco antes de morir: "Esta mañana hemos venido de coger nuestros garbanzos, y, así, las mañanas. Otro día los trillaremos. Es lindo manosear estas criaturas mudas, mejor que no ser manoseados de las vivas."³⁶ Los dos autores del Segundo Renacimiento buscan, esencialmente, la soledad y quietud necesarias para la meditación religiosa. La naturaleza es un refugio donde se puede lograr el crecimiento personal y espiritual. A este respecto, Corredor-Matheos en su retiro de nueve días en el monasterio de Montserrat escribe también una poesía que alaba la vida del campo:

³³ *Idem*, p. 153.

³⁴ Fray Luis de León, *Poesías Completas* (Cristóbal Cuevas, ed.), Madrid, Castalia, 2000, p. 90.

³⁵ Ricardo Senabre cita a P. Ángel C. Vega en *Estudios sobre fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca Ediciones, 1998, pp. 12-13.

³⁶ San Juan de la Cruz, *Poesía completa* (José Jiménez Lozano, ed.), Valladolid, Ámbito, 1994, p. 53.

Qué amoroso el cuidado
con que riega las flores,
las simples hierbas
y aún la seca tierra.
Es un monje callado,
hecho a vivir aquí,
como una planta.
Canta a este Dios
que da vida a sus flores,
y olvida las palabras
de los hombres.
Como una planta
crece cada día
y, en busca de la luz,
alza sus hojas.³⁷

Sin embargo, nuestro autor, lejos de concentrarse en la meditación ascética de la religión católica, acude a la naturaleza y a la vida sencilla que ésta conlleva con el fin de conseguir paz y sosiego espiritual. Hallamos otra diferencia en cuanto a la utilización del tópico *Beatus Ille*, pues tanto para fray Luis como para San Juan, "siguiendo una antigua tradición alegórica, los elementos de la naturaleza prestan con extraordinaria docilidad sus significados a nociones de un ámbito religioso."³⁸ En el anterior poema de Corredor-Matheos, en cambio, no parece que la naturaleza adquiera únicamente este papel. No hay alegoría en la poesía de nuestro autor. Lo que encontramos es un acercamiento real que propicia, si aún no identificaciones, sí comparaciones entre el hombre y la naturaleza, por lo que, ya desde este momento, se encuentra más cercano a la concepción del poeta de la Dinastía Tang que a los heterodoxos españoles. Su especial atención a las plantas y las flores y la intuitiva sensación de poder vivir tal y como ellas viven conecta con la puesta en práctica de su posible consecución años más tarde. A través del Budismo, intentará realmente vivir como la naturaleza vive, como Wang Wei vivía, imbuido en un sentimiento de unidad con su ambiente: "¡Venga ya la primavera que hace florecer las plantas sobre la montaña! ¡Los peces graciosos rebullen en el agua y las gaviotas echan a volar a todo vuelo; los faisanes cantan al amanecer en medio de los campos de esmeralda, aún brillantes de rocío!"³⁹

Eremitas de distintas culturas han desarrollado prácticas para alcanzar la comunión con la divinidad o con el cosmos mismo, ejercitando un aligeramiento interior y llevando una vida sencilla de modo que nada obstaculice la unión. Existe un término japonés, en consonancia con el Zen, que define en cierto modo esta forma rústica y sencilla de estar en el mundo, tan cerca de la naturaleza: el *wabi*, que "significa realmente «pobreza», o negativamente, «no estar de moda en la sociedad de su tiempo»."⁴⁰ Lo que viene a representar este estado de "pobreza" es el "no ser dependiente de las cosas terrenas –riqueza, poder, reputación- y sin embargo, sentir interiormente la presencia de algo sumamente valioso por encima del tiempo y la posición social... Referido a la vida práctica cotidiana, *wabi* es sentirse satisfecho con una pequeña cabaña, una habitación de dos o tres tatami (esteras), como la cabaña de Thoreau, con un plato de verduras recogidas por las proximidades, mientras se escucha

³⁷ José Corredor-Matheos, *Pequeña Anábasis*, en *Poesía 1951-1975, cit.*, p. 169.

³⁸ Ricardo Senabre, *Estudios sobre fray Luis de León, op., cit.*, p. 33.

³⁹ Ver Wang Wei, fragmento de *El ermitaño en la montaña*, en François Cheng, *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 1993, p. 35.

⁴⁰ D. Suzuki, *Budismo Zen, cit.*, p. 83.

quizá el suave murmullo de un benigno chaparrón primaveral."⁴¹ En contraposición al *Beatus Ille*, el *wabi* apela al interior de la naturaleza, que existe por sí misma, al margen de las subjetivas interpretaciones del individuo. Esta idea es poéticamente ejemplificada por uno de los antiguos "maestros de té japonés", que subraya cuán importante es el menor atisbo de vida en cualquier elemento natural:

A quienes sólo anhelan que florezcan los cerezos,
¡cómo me gustaría enseñarles la primavera
que brilla desde un trozo de verdor
en la aldea de montaña cubierta por la nieve!⁴²

Corredor-Matheos comprende que es necesario disfrutar de ciertos momentos *wabi* en su vida, siendo éstos además los que originan mayoritariamente su creación poética. Él conoce la importancia de las "sensaciones sencillas, / como un amanecer / perdido en la montaña."⁴³ Sin abandonar de manera definitiva su residencia en la ciudad de Barcelona, sale al encuentro de la naturaleza a través de innumerables paseos por diferentes paisajes; una vez allí, se sumerge en ellos y se siente sólo como uno más de sus elementos. Santiago Martínez, en su entrevista, apunta que "se trata de espacios que forman parte de la experiencia del poeta: el mar de la infancia en Vilanova, el paisaje de Gelida o Sa Riera, las excursiones juveniles por el Montseny y Les Guilleries."⁴⁴ Las obras de su tercera etapa poética están llenas de referencias a estos y otros parajes naturales. Sería interesante observar el tratamiento de la naturaleza en uno de sus poemas; el siguiente está incluido en *Jardín de arena*:

Un horizonte donde el mar
Parece dar la vuelta
Y caer en cascada
Sobre el mundo.
Rocas que se arrojaron
A las aguas
Como suicidas.
Trozos de playa
Ahora solitaria
Donde el sol va buscando
Inútilmente
Un cuerpo que dé sombra.
Pinos dispersos.
Zarza en llamas.
Insectos invisibles.
Tierra sedienta
Que aguarda el primer trueno
Y el fragor de la lluvia.
Mirador desde el cual
No veo, siento,
Todo lo que respira
En torno a mí.⁴⁵

⁴¹ D. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, cit., p. 25.

⁴² D. Suzuki, *Budismo zen*, cit., p. 86.

⁴³ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 137.

⁴⁴ Santiago Martínez, "Corredor-Matheos sin metáforas", cit., p. 12.

⁴⁵ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 254.

Existen también otros ambientes de creación no tan explícitamente naturales como, por ejemplo, la ciudad en la que vive, donde la naturaleza asoma de una manera más escasa pero igualmente prodigiosa. Tal y como indicaba en su poema el "maestro de té japonés", Corredor-Matheos muestra su capacidad para apreciar cualquier manifestación de la naturaleza que tenga lugar, por insignificante que pueda parecer. En una anécdota que él mismo cuenta en su entrevista nos da ejemplo de ello:

Una vez fui a hacer la declaración de la renta con mi mujer, que es la que lleva esos asuntos, y me encontraba en la gestoría sentado, como un convidado de piedra, para escuchar y firmar. En un momento dado, el gestor se puso a hablar por teléfono y mi mujer se entretuvo mirando los papeles. Yo me dediqué a mirar por la ventana; entraba la luz de la tarde, era mayo, y el sol doraba unas ramas que se acercaban a los cristales. Entonces, escribí un poema. Me sentí solo en ese espacio gestor. Uno puede sentirse solo en todas partes.⁴⁶

Probablemente hubo algo de *wabi* en este momento.

Esta forma oriental de percibir la naturaleza hace mella en otros autores occidentales con quienes Corredor-Matheos podría tener relación puesto que comparte no sólo el condicionamiento de una cultura similar, sino también el interés y la curiosidad por otras formas de significar el mundo, más esenciales y cercanas a la naturaleza. Suzuki menciona, en relación al Zen, el movimiento trascendentalista norteamericano del siglo XIX, y centra su atención tanto a Ralf Waldo Emerson (1803-1882) como en su discípulo Henry David Thoreau (1817-1862). De éste último, destaca su "similitud poética con Saisyō o Bashō y su deuda con la forma oriental de percibir la naturaleza."⁴⁷ En efecto, los autores trascendentalistas, entre los que se encuentran también escritores como Orestes Brownson, Margaret Fuller, Elisabeth Peabody, Bronson Alcott, Jones Very, etc., se acercaron a la mística oriental, en busca de una propuesta de vida que los alejara del ritmo frenético de la sociedad de su tiempo. Veían con temor el crecimiento exacerbado de un sistema capitalista que encontraban deshumanizado y desnaturalizado: "No encontrarás salud en la sociedad, sino en la Naturaleza. A menos que nuestros pies se planten por fin en medio de la Naturaleza, todos nuestros rostros acabarán pálidos y lívidos,"⁴⁸ dice Thoreau en su obra *Historia natural de Massachussets*, de 1842. Este autor, siguiendo sus propios postulados, se retiró, durante dos años, en 1845, a una cabaña "en unos terrenos propiedad de Emerson junto a la laguna de Walden"⁴⁹ con el fin de vivir de una forma sencilla, en plena naturaleza, apartado de todo aquello que pudiera alejarle de su búsqueda espiritual. "Intentar que el propio yo se encontrara como en casa en el mundo se convirtió en el objetivo principal de Thoreau a lo largo de su vida,"⁵⁰ apunta el crítico Frederick Garber, y por las declaraciones del propio Thoreau, no cabe duda de que en determinados momentos su cometido se cumplió: "Los contenidos alientos del día que despierta llegan a los oídos con un movimiento ondulatorio: sobre la colina y el valle, los pastos y los bosques, llegan hasta mí, y me encuentro en el mundo como en casa."⁵¹ Este mismo planteamiento es el que mueve la poética estético-vital de Corredor-

⁴⁶ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 297.

⁴⁷ D. Suzuki, *El zen y la cultura japonesa*, cit., p. 229.

⁴⁸ Henry David Thoreau, *Breviario para ciudadanos libres* (Selección, traducción, presentación y apéndice de Mauricio Bach), Barcelona, Península, 1999, p. 51.

⁴⁹ *Idem*, p. 108.

⁵⁰ Frederick Garber, *Historia de la literatura norteamericana*, en Emory Elliot (ed.), Madrid, Cátedra, 1991, p. 385.

⁵¹ *Idem*, p. 385.

Matheos, que, recordemos, emprende una búsqueda de aceptación e inclusión en la realidad exterior. Ambos comparten la certeza de que para ello han de conectar con estos alientos que impulsan la vida de todos los seres. Se trata, como hemos explicado, de que todos y cada uno de los componentes del cosmos se encuentren insertos en un mismo fluir armónico. Por eso, Thoreau dice "Mi pulso debe bombear al ritmo de la Naturaleza."⁵² Y Corredor-Matheos, por su parte, escribe poemas como éste: "Un poco de viento basta a veces para que recobre / la confianza en mí mismo. / Confía en ti mismo, para que se levante el viento."⁵³ El autor manchego siente la beneficiosa relación recíproca que existe entre el hombre y la naturaleza, y al tiempo, muestra un profundo agradecimiento hacia ésta.

En su artículo "Lo atemporal y lo permanente en José Corredor-Matheos", Neus Aguado señala la similitud existente también entre Corredor-Matheos y otro autor que vivió en atención a la naturaleza y conectó con su ritmo interno, éste es Rabindranath Tagore (1861-1941), premio Nobel (1913) y símbolo supremo de la cultura de la India. Neus Aguado compara las dos poéticas y señala lo siguiente: "ambos hablan de la trascendencia de la experiencia íntima, del problema patrio, exaltan de forma espiritual la contemplación de la naturaleza y, para expresar la soledad cósmica, se valen de estrofas sencillas y huyen de la retórica. A la par, el campo es la escenografía de significativos poemas, cuando no el tema en sí."⁵⁴ El pensamiento religioso de Tagore tiene mucho que ver con las doctrinas del sabio chino Lao-Tsé y el concepto de Unidad: "este mundo que por los sentidos y la mente percibimos, así como también mediante las experiencias de la vida, es profundamente una misma cosa con nosotros."⁵⁵ El punto de confluencia entre los dos autores se encuentra principalmente en este aspecto. La comprensión espiritual de una verdad suprema que anida en la naturaleza impulsa a ambos en sus creaciones artísticas, nacidas siempre de la experiencia vital. Veamos un fragmento de uno de los poemas del poeta hindú y observemos lo cerca que se encuentra además de las poesías china y japonesa clásicas, con las que hemos venido relacionando a Corredor-Matheos:

Iba yo caminando, no sabía por qué. Era después de mediodía, y el viento andaba entre las ramas del bambú. Las sombras caídas, alargando los brazos, le cogían los pies a la luz fugitiva. Los cucos habían dejado de cantar. Yo iba caminando, no sabía por qué.⁵⁶

La clave de este poema del libro *El jardinero* (1913) se encuentra en la expresión "no sabía por qué", a través de la cual el autor incide en lo importante que es prescindir de cualquier motivo racional e interesado en su acercamiento a la realidad natural. La contemplación de la naturaleza ha de convertirse en acto de aprehensión inmediata, sin importar el porqué de la atención humana; sólo la intuición puede hacer que caminemos junto a ella y como ella. En efecto se trata de caminar, fluir, moverse al fin y al cabo, pues es importante señalar que tanto la contemplación como la aprehensión se efectúan siguiendo la condición de variabilidad que caracteriza a la naturaleza. Éste es el centro del pensamiento taoísta: el Tao venera e imita a la naturaleza, y como ella, sigue la alternancia de las cuatro estaciones que se suceden mediante el principio de la transformación. De este modo, los elementos naturales se

⁵² Henry David Thoreau, *Breviario para ciudadanos libres*, cit., p. 87.

⁵³ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 186.

⁵⁴ Véase Neus Aguado, "Lo atemporal y lo permanente en José Corredor-Matheos" en J. M^a Balcells (ed), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 169.

⁵⁵ Tagore, *La religión del hombre*, Buenos Aires, Aguilar, 1960, p. 19.

⁵⁶ Rabindranath Tagore, *El jardinero. Con un poema de Juan Ramón Jiménez* (Trad. Zenobia Campubrí Aymar y Juan Ramón Jiménez), Buenos Aires, Losada, 1963, p. 38.

perciben dentro de un despliegue dinámico de autogeneración y modelación. El cosmos, entendido como entidad orgánica que lo abarca todo, es impulsado por ciertas energías o alientos vitales que actúan incluso sobre entidades puramente materiales. Al conectar con esta fuerza o ritmo vital, el poeta encuentra su razón de ser; la misma razón de ser que anida en la naturaleza. Por este motivo, el arte nacido de la aprehensión de la naturaleza, refleja su incesante continuidad.

Corredor-Matheos concibe su creación poética de igual forma. Los contenidos de sus poemas nunca permanecen estáticos. Muchas veces son como esas pinturas chinas en las que los elementos naturales son representados en medio de sus procesos transformacionales. Recordemos, por ejemplo, los cuadros del pintor Shitao (1641-1717), en los que las ondulaciones de las montañas desafían el estatismo de un ser supuestamente inerte. El mismo nombre de este pintor, Shitao, es muy revelador al respecto pues "significa literalmente Ola de piedras, y parece signar la nostalgia propia de Shitao por un mundo de los elementos en devenir, dividido entre el estado líquido y el estado sólido. Además, este nombre encarna, por excelencia, la concepción dinámica de la transformación, que es la base de la pintura china."⁵⁷ Asimismo, nuestro poeta, más allá de lo meramente visual, percibe, como veremos en el siguiente poema, el fenómeno oculto de la movilidad de la montaña. Corredor-Matheos, al igual que Tagore y al igual que el Zen, señala la fortuna de la montaña por no tener conciencia ni sobre sí misma ni sobre los demás; es el estado ansiado por el poeta, que reconoce en la no racionalización una manera más espontánea de estar en el mundo:



Sé que es una montaña
porque vuela,
porque nunca está quieta,
indecisa
entre el cielo y la tierra.
Sé que es una montaña
porque no necesita
saber que estoy aquí,
clavado, contemplándola.⁵⁹

⁵⁷ François Cheng, *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 1993, p. 96.

⁵⁸ Véase la lámina 2 en el citado *Vacío y plenitud*, pp. 64-65.

⁵⁹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 97.

Como hemos podido comprobar, la naturaleza es elemento capital en la poesía de Corredor-Matheos, así como también lo es en su vida personal. En la mayoría de sus poemas hay algo más que su mera presencia; la lluvia, el cielo, las montañas, las plantas... conforman su sentido más esencial. Salir en su busca y conectar con ella equivale a encontrarse uno mismo, sintiéndose, por fin, inmerso en su armoniosa unidad.

A todos los que tengan
que morir
aconsejas que vayan
por el campo
recién llovido y sientan
la fragancia secreta
que ha desvelado el agua,
percibiendo la dicha
de tener que vivir.⁶⁰

LOS CUATRO ELEMENTOS.

La teoría china acerca de los elementos naturales "dataría del segundo milenio antes de nuestra era y habría aparecido en un pequeño tratado, que pasa por ser el más antiguo de la filosofía china: el *Hong-Fan*."⁶¹ Se trata en esta cultura de cinco elementos, en lugar de cuatro. El maestro taoísta Tsou Yen (-350 a -270), considerado uno de los primeros geógrafos de China, identificó las siguientes fuerzas o energías del mundo: "(1) la madera, que como combustible origina (2) el fuego, que produce cenizas y da nacimiento a (3) la tierra, que en sus minas contiene (4) el metal, que (como en la superficie de un espejo metálico) atrae al rocío y así da origen a (5) el agua, que a su vez alimenta a (1) la madera."⁶² Como vemos, en este sistema los elementos mantienen una relación de interdependencia; se originan los unos a los otros ("surgimiento mutuo"⁶³). Pero también se disponen siguiendo otro orden; un tipo de relación que se llama "conquista mutua", a través de la cual: "(1) la madera, en la forma de arado, vence a (2) la tierra, que, comprimiéndola y encauzándola, conquista a (3) el agua, que, por extinción, vence a (4) el fuego, el cual, por derretimiento, licuifica a (5) el metal, que a su vez, corta a (1) la madera."⁶⁴ Así, los elementos se renuevan los unos en los otros al tiempo que se eliminan también mutuamente. Tal movimiento consigue armonizar y establecer un orden cósmico a través de dos intermediarios o fuerzas vitales básicas: el yin y el yang, que existen, al igual que los distintos elementos, de forma interdependiente, y mantienen entre sí una relación de polaridad.

⁶⁰ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 153.

⁶¹ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2012, p. 438.

⁶² Alan Watts, *El camino del Tao*, Barcelona, Kairós, 2000, p. 74.

⁶³ *Idem*, p. 74.

⁶⁴ *Idem*, p. 75.

En Occidente, sin embargo, los elementos son cuatro, aunque el proceso que mantienen entre sí es parecido al oriental. El primero en afirmar y establecer la división de las cuatro sustancias primigenias: agua, fuego, aire y tierra, fue el filósofo y poeta de la antigüedad clásica Empédocles (c. 493 a. C. – 433 a. C.), quien los consideraba principios originarios de la naturaleza. Para Empédocles todas las cosas están compuestas por los cuatro elementos y no existe la posibilidad de que ningún cambio origine la creación de nueva materia; sólo puede darse el cambio en sus combinaciones: "no hay ninguna naturaleza de las cosas que son, sino solamente mezcla y separación de lo mezclado, si bien a esto lo llaman naturaleza los hombres."⁶⁵ Creía, además, que tales combinaciones y separaciones eran causadas por dos fuerzas activas y opuestas, amor y odio, que darían lugar a una variedad infinita de formas.

Aristóteles, por su parte, haciendo uso de las teorías de su antecesor, explicó los movimientos naturales de estos elementos en función del lugar adecuado que debía ocupar cada uno: "teoría de los lugares naturales". Estos lugares estarían distribuidos en esferas concéntricas de mayor a menor pesadez: "La tierra y el agua tienden hacia abajo; el aire y el fuego hacia arriba. Los elementos en el mundo real están disgregados, mezclados; en un hipotético mundo perfecto, estarían cada uno en su lugar natural, en perfecto reposo en la plenitud de su acto; de aquí que sus movimientos naturales sean siempre en la misma dirección y sentido: los más pesados (tierra y agua) hacia el centro del universo; los más ligeros (aire y fuego) hacia la periferia."⁶⁶

También, en China se establecen correspondencias espaciales e incluso temporales, siendo identificada el agua con "lo bajo, el invierno y el norte (situado en la parte de abajo del mapa)"⁶⁷, el fuego "con lo alto, el verano y el sur"⁶⁸, la madera "con la primavera y el este"⁶⁹, el metal "con el otoño y el oeste"⁷⁰, y finalmente, la tierra se encontraría "en el centro, prestando su asistencia a todos los demás puntos y elementos"⁷¹.

Evidentemente la tradición especulativa sobre los elementos que componen el mundo es enorme. No obstante, hemos contrapuesto las dos visiones, oriental y occidental, en atención a las tradiciones que más conciernen a Corredor-Matheos y, por supuesto, habiendo rastreado los elementos naturales que frecuentan su poesía. Sabemos que además, estos elementos tienen en las distintas culturas un correlato simbólico que resulta interesante tener en cuenta para el análisis de las imágenes poéticas. Los estudios de Gaston Bachelard son, desde este punto de vista, de gran interés. Él mismo decía:

Desde el momento en que las imágenes se ofrecen en serie, descubren una materia prima, un elemento fundamental. La fisiología de la imaginación más aún que su anatomía, obedece a la ley de los cuatro elementos.⁷²

En la poesía de Corredor-Matheos, los elementos aparecen tal y como son percibidos y expuestos en Oriente, es decir, siempre en relación a los otros y sujetos a la particularidad del movimiento, que permite que éstos interactúen entre sí. Sin embargo, los elementos claramente definibles en su poesía se corresponderían con los de la tradición occidental, esto es, con las cuatro sustancias. Además, entre ellas destacamos

⁶⁵ Aristóteles, *Metafísica*, Madrid, Gredos, 1994, p. 214.

⁶⁶ Andrés Molina Mejía, *El pensamiento clásico: Platón y Aristóteles*, Málaga, Ágora, 1992, p. 79.

⁶⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos, cit.*, p. 438.

⁶⁸ *Idem.*

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ *Idem.*

⁷² Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 17.

una que no es considerada en China y que, sin embargo, es definitiva en la obra de nuestro autor: el aire. De hecho, los elementos predominantes de su poética oriental son el agua y el aire. El primero tiende al centro y el segundo a la periferia. Ambos interactúan, sobre todo, en relación a los componentes del elemento tierra, a los que bien dispersan dejando ver su multiplicidad, bien unifican anulando la delimitación de sus formas. El fuego, como veremos, aparece con menor frecuencia; está cargado de simbolismo y apunta más a la interioridad del poeta que al elemento en sí.

En este estudio trataremos de agrupar los elementos naturales que aparecen en las obras de su tercera etapa dentro de cada una de estas sustancias tradicionales para proceder, con cierto orden, a su análisis. Asimismo, nos detendremos más en unos que en otros en atención a su importancia y frecuencia de aparición.

El agua.

La simbología del agua se manifiesta en todas las culturas de manera diversa, pero según Chevalier y Gheerbrant sus interpretaciones "pueden reducirse a tres temas dominantes: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración."⁷³ De las tres significaciones la que predomina y descifra mayoritariamente las imágenes poéticas de Corredor-Matheos, es la segunda. Aparece, sobre todo, en su tercera etapa, aunque con las matizaciones pertinentes en atención a las formas de pensamiento propias del Taoísmo y del Budismo zen.

En las primeras etapas o primeros libros la preeminencia del agua es muy escasa y está cargada de connotaciones que apuntan a la interioridad del poeta. Prevalece la lluvia, pero ésta adquiere en cada caso el sentido que demanda el asunto principal del poema. En los siguientes versos, por ejemplo, la lluvia alude al descenso o declive del ánimo, el desvanecimiento de las ilusiones:

Tienes tu corazón con la dulzura
que han dejado los años y la nieve.
Tendrás tu corazón donde le lleve
el viento sin timón de tu aventura.

Bajaré con la lluvia de la altura,
que irá poniendo a su caída en breve
el cansancio del agua cuando llueve
en el silencio aquél de la llanura.⁷⁴

Otra imagen del agua viene dada bajo la forma de las olas. De igual manera, en este caso, lejos de señalar al objeto en sí, descubre una inquietud, esta vez, el paso del tiempo: "Transcurrirán los años y las olas, / y donde tú persistas en la muerte, / sólo estará tu corazón a solas."⁷⁵

⁷³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, cit., p. 52.

⁷⁴ José Corredor-Matheos, *Ocasión donde amarte*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 47.

⁷⁵ *Idem*, p. 41.

En su tercera etapa, y una vez se asientan los contenidos orientales en su poética, el tratamiento del agua varía notablemente. Recordemos que el poeta ya no recurrirá a la naturaleza más que para percibirla en atención a ella misma, por lo que el elemento agua, que ahora contará con una presencia más que considerable, será real fuera y dentro del verso. No sólo asistirá al acto mismo de la escritura, sino que incluso lo propiciará: "Volverás a escribir / aquello que te dicte / la lluvia en su murmullo."⁷⁶

En atención a la significación oriental, en el *Diccionario de Símbolos* de Juan Eduardo Cirlot aparece, entre otras, la siguiente interpretación sobre el agua:

Lao-Tsé prestó gran atención al fenómeno rotatorio de una fenomenología a la vez física y espiritual y dijo: "El agua no se para ni de día ni de noche. Si circula por la altura, origina la lluvia y el rocío. Si circula por lo bajo, forma los torrentes y los ríos. El agua sobresale en hacer el bien. Si se le opone un dique, se detiene. Si se le abre camino, discurre por él. He aquí por qué se dice que no lucha. Y sin embargo, nada le iguala en romper lo fuerte y lo duro."⁷⁷

El agua en la poesía de José Corredor-Matheos es la evidencia del fluir del mundo, de su eterna constancia; aparece siempre animosa con todos sus semejantes (los diez mil seres) y los descubre siempre dentro de su propia esencialidad. En los libros de su tercera etapa, su forma más frecuente es, de nuevo, la lluvia. Se trata de un fenómeno extraordinariamente revelador e inspirador para nuestro autor. Con independencia de ser o no interpretada como símbolo de algo, la lluvia, elemento real y externo, despierta la creatividad del poeta, pues le recuerda esa misteriosa conexión cósmica que existe entre el Hombre y la Naturaleza. En uno de sus poemas de *Jardín de arena* manifiesta con total claridad el efecto que ésta produce en él:

La lluvia es una de las cosas que más me gustan
de este mundo.

Lo que más me gusta de todo es el mundo.

Ahora, como llueve en el mundo, estoy contento
de verdad.⁷⁸

Entre ambos, poeta y lluvia, debe establecerse algo así como una reconfortante simbiosis que ilumina y constata la verdadera ubicación del individuo. De este modo, el mundo es comprendido por el autor.

Para el Tao, el agua representa el conocimiento inconsciente de la vida; la esencia de todas las cosas del mundo. Para acceder a éste, Lao-Tsé recomienda al hombre que fluya tal y como lo hace el agua, pues en su movimiento se encuentra la mayor sabiduría:

El hombre superior es como el agua.
El agua beneficia a todas las cosas
y no compite con ellas.
Habita en los lugares humildes que todos desdeñan.
Por ello está cerca del Tao.⁷⁹

⁷⁶ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, Barcelona, Tusquets, 2007, p. 79.

⁷⁷ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, p. 70.

⁷⁸ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena* en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 218.

⁷⁹ Lao Tsé, *Tao Te King (El Libro del Tao)*, *Los pequeños libros de la sabiduría*, Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 1997, p. 17.

Así pues, el fluir del agua, sea en forma de lluvia, río, ola... es el ejemplo a seguir dentro de esta filosofía.

La especialista Teresa Claramunt analiza estas imágenes y confirma que "el agua es también purificación."⁸⁰ Así pues, nos centraremos, como ya hemos indicado, en esta acepción, teniendo en cuenta el pensamiento oriental, no sólo del Tao sino también del Zen. El agua, en forma de lluvia, limpia y desvela una realidad esencial y transparente que es perseguida por el autor: "Sentado en mi terraza, / oigo cómo la lluvia / borra todas las sendas."⁸¹ No se trata, en este sentido, de purificar los objetos pertenecientes al mundo externo en sí, sino de lograr dicho efecto en relación al mundo interno del poeta: purificar la mente, desechar su subjetividad, eliminar el yo... Recordemos la importancia que para el Zen tiene el no pensamiento. De este modo, la lluvia cae, atraviesa la mente, la limpia y la vacía; la predispone para la aprehensión de un mundo exterior que ahora es absolutamente esencial.

Bienvenida la lluvia,
que viene a devolverte
esta clara conciencia
de vivir.
Dejas que el agua corra
por tu rostro,
lavándote de todo tu pasado
y tu futuro,
y respiras aromas
que te ofrece
una naturaleza renovada.
El mundo ahora está
entrando en ti,
llenándote, vaciándote.⁸²

Una vez el poeta ve con claridad, se identifica con los objetos, los aprehende. El agua le permite evadirse de sí mismo y conectar con la Totalidad. Observemos otro ejemplo a través del siguiente poema:

Me recuesto en la orilla.
Sin darme cuenta trazo
sobre la arena húmeda
signos que no conozco:
viene el agua y los borra.
Cruza una barca sola,
con músicas y risas.
Absorto ante las aguas
olvido mis preguntas.
Yo soy árbol, montaña.
yo soy río, y olvido.⁸³

⁸⁰ Véase Teresa Claramunt, "La poética de los elementos en José Corredor-Matheos" en J. M^a Balcells ed., *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 200.

⁸¹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 45.

⁸² José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, Barcelona, Tusquets, 2013, p. 43.

⁸³ *Idem*, p. 53.

Esos "signos que no conozco" hacen referencia a su mecanismo intelectual, concentrado en descifrar el misterio de la vida. El agua acaba con ellos. "Absorto ante las aguas" se libera de sus interrogaciones y consigue así la respuesta: el vacío. Con la eliminación del yo o la disolución en el vacío, encontramos momentos sumamente íntimos y solitarios. Es la lluvia la que aclimata su espíritu y lo libera poco a poco de los contenidos de la mente, camino de la nada: "Esta lluvia, primera / del otoño, / te hace ver que la nada / ya está en ti."⁸⁴

Siguiendo con la imagen de la lluvia, hemos de apuntar que uno de los poetas chinos preferidos por Corredor-Matheos, Wang Wei, también utiliza la lluvia en sus poemas con la misma finalidad, es decir, como símbolo de purificación, limpieza o vaciamiento de la mente. Recordemos que este autor de la dinastía Tang se singulariza, entre otras cosas, por seguir los preceptos zen. Observemos uno de sus poemas:

ANOCHECER OTOÑAL
EN MI CABAÑA DE LA MONTAÑA

Montaña solitaria,
limpiada por la lluvia.
El anochecer trae
la frescura del otoño.
La luna brilla entre pinos,
y su manantial cristalino
corre encima de las piedras.⁸⁵

La pureza y transparencia de la percepción garantizan la conexión espiritual con la naturaleza. Así lo refleja el poeta-pintor. Sin embargo, Corredor-Matheos, en medio de su proceso de aprendizaje, unas veces consigue con éxito la ansiada percepción, como en los poemas anteriores, y otras, se encuentra con el obstáculo del pensamiento formal, que siempre retorna. Cuando la lluvia desaparece, la unión mística se va con ella, el pesimismo invade el verso y surge la queja: "qué esperanza de paz / habrá cuando la lluvia / se haya filtrado ya / bajo la tierra, / reine la sequedad / y todos los perfumes / se encierren en su pomo / para siempre."⁸⁶

Por otro lado, también hay momentos en los que el autor rechaza el efecto de la lluvia: "Hoy no quiero que llueva. / La lluvia me desnuda"⁸⁷. Y en lugar de esencializarse, prefiere cubrirse de su propia subjetividad: "y hoy quiero que mi manto / deslumbre por la noche / a las luciérnagas"⁸⁸, es decir, sentir la individualidad, la diferencia respecto a los demás seres. "Su manto", aquello que lo viste y lo cubre: pensamientos, ideas, recuerdos... le muestra esa otra visión que es opaca pero que verifica la transparencia. Recordemos el principio de los opuestos.

En la mayoría de sus poemas, no obstante, el autor insiste en el efecto que la lluvia produce en la consecución de una percepción pura: "tus dos ojos, abiertos, / lavados por la lluvia."⁸⁹ La práctica zen le facilita el estado idóneo para la supuesta limpieza y le devuelve, en definitiva, la conciencia del ser verdadero:

⁸⁴ *Idem*, p. 25.

⁸⁵ Guojian Chen, *Poesía clásica china*, cit., p. 153.

⁸⁶ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 58.

⁸⁷ *Idem*, p. 79.

⁸⁸ *Idem*, p. 79.

⁸⁹ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 261.

Qué gran felicidad,
respirar este aire
fresco del mes de abril,
al salir de mi casa,
y que sea la lluvia
la que abra mi mente,
me devuelva mi nombre,
me devuelva mi rostro,
me devuelva mi voz.⁹⁰

La lluvia presenta, a su vez, un claro correlato con la escritura. Corredor-Matheos la asocia directamente con su experiencia creativa: "llovía, y de pronto ha dejado de llover. / Escribía, y de pronto he dejado de escribir."⁹¹ En este sentido el agua es, como apuntábamos al comienzo, fuente de inspiración, elemento que fecunda al verbo, a la palabra: "Si lloviera estoy seguro que escribiría un poema."⁹²

Otro elemento frecuente en relación al agua es el río. Su cometido no es tanto la purificación como la consecuencia directa de ésta: la fusión e identificación con el mundo externo. El poeta expresa en diferentes poemas: "yo soy río."⁹³ La imagen del río es, sin embargo, anterior a su poética oriental. Nos detendremos primero en observar cuál era su simbología entonces, para matizar posteriormente su nueva visión.

Teresa Claramunt destaca la importancia de la imagen del río en la obra corredoriana anterior a *Carta a Li-Po*; en su libro *Ahora mismo* (1960) este elemento, según la autora, simboliza "la existencia humana, y su fluir se identifica con la sucesión de los sentimientos, de las tensiones, de las emociones, de las vivencias, en definitiva."⁹⁴

Perdí lo que soñaba,
lo que estaba perdido.
Ahora, en cambio, soy dueño
de mi propio vacío.
Me gusta ver las cosas,
saber que soy un río;
pero me asusta, en cambio,
todo lo que adivino.
Me despiertan las voces
futuras del olvido.
Verlo todo despacio
es lo que no consigo:
el ansia me cabalga
y es muy largo el camino.
Pido Pan: me dan pan;
Vino, y me dan vino.⁹⁵

Cuando el poeta atiende a su carácter cíclico, la estudiosa apunta que "su muerte (del río) y su continua renovación, le convierte no sólo en símbolo de vida sino también

⁹⁰ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, Barcelona, Tusquets, 2004, p. 61.

⁹¹ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 222.

⁹² *Idem*, p. 185.

⁹³ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 53.

⁹⁴ Véase Teresa Claramunt, "La poética de los elementos en José Corredor-Matheos", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 202.

⁹⁵ José Corredor-Matheos, *Ahora mismo*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 68.

en emblema de inmortalidad."⁹⁶ De este modo, se adivina en el autor el deseo de ser inmortal. El autor "Quisiera ser un río"⁹⁷, pues éste posee algo de lo que el ser humano carece, pero se trata de un río "sin orillas, ni peces: / río sólo, sin agua."⁹⁸ No es un elemento real; el río al que se refiere el autor trae consigo el anhelo de algo oculto que hemos revelado anteriormente: la inmortalidad.

A partir de *Carta a Li-Po*, naturalmente, esta perspectiva cambia. Con frecuencia, el río forma parte de las alusiones u homenajes que el poeta rinde a la antigua China. Recordemos el río de Li-Po en "Soy un poeta pobre": "Esta tarde a las cinco / he de coger la barca, / allá en el río Azul."⁹⁹ Otro ejemplo sería también el del poema "El pescador, de pie": "Me levanto y me envuelvo / sin prisas en el manto. / Olvido pronto el río, / que viene de tan lejos, / y sigo al pescador, / que conoce el camino."¹⁰⁰ En estos casos estamos ante ríos concretos que ambientan el paisaje "que viene de tan lejos", es decir, del mundo oriental. No obstante, en otros poemas adquieren una significación especial. Aparece con ellos de nuevo la práctica zen. Observemos el siguiente:

Es un fardo pesado.
En cuanto llegue al río
lo arrojaré a las aguas
que, sin quererlo, pasan.
De pie en alguna piedra
contemplaré los círculos,
hasta olvidarlo todo,
hasta olvidar que olvido.
Después dará lo mismo
quedarme allí sentado
que volver a mi casa
y atender mis asuntos.
He llegado a la orilla,
con mi pesada carga.
Está seco aún el cauce.
Pero yo soy el río.¹⁰¹

El poeta, en busca del desapego, se acerca al río y a través de la meditación arroja ese "fardo pesado", es decir, sus pensamientos, al agua. Su efecto purificador los hace desaparecer río abajo. Las aguas en movimiento, "que, sin quererlo, pasan", que siguen el fluir natural o el camino del Tao, ejemplifican el modo como habría de vivir el hombre, o como habría de funcionar su mente, esto es, dejándose llevar de manera inconsciente. Esto da lugar a que el yo poético consiga la identificación espontánea con el elemento natural, objeto de su percepción: "Pero yo soy río".

En los poemas en los que aflora su conciencia, tal y como ocurría con la lluvia, el poeta invoca el efecto purificador del río; surge el temor de no poder acceder a su ansiada esencialidad: "¡Oh, montañas, oh ríos!, / llevadme donde os pido, / y no dejéis que un día / me devore la noche."¹⁰² Se encomienda a la naturaleza para no quedar

⁹⁶ Ver Teresa Claramunt, "La poética de los elementos en José Corredor-Matheos", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 202.

⁹⁷ José Corredor-Matheos, *Ahora mismo en Poesía 1951-1975*, cit., p.70.

⁹⁸ *Idem.*

⁹⁹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 43.

¹⁰⁰ *Idem*, p. 48.

¹⁰¹ *Idem*, p. 103.

¹⁰² *Idem*, p. 104.

atrapado en el mundo de las percepciones subjetivas. Él quiere estar donde las montañas y los ríos, atento a la experiencia de la identificación: "Mi cuerpo es ese árbol, / la montaña y el río."¹⁰³

La imagen del río no aparecerá en los dos libros posteriores a *Carta a Li-Po: Y tu poema empieza* y *Jardín de arena*. Pero es recuperada en los siguientes, aunque sin demasiada relevancia: en *El don de la ignorancia* surge sólo en dos poemas en los que no adquiere el mismo protagonismo ("Las rocas discurren / con la calma de un río."¹⁰⁴). En *Un pez que va por el jardín*, apenas hay una referencia al río Nilo que resulta circunstancial ("Mientras el barco avanza / por el Nilo"¹⁰⁵). Y finalmente, en *Sin ruido*, tampoco resulta determinante la única alusión que existe, en atención, además, a otro poema de un poeta Tang, Wang Chih-Huan (688-742), que le canta al Río Amarillo de Qinghai.¹⁰⁶

En su lugar, será frecuente en las posteriores obras, la presencia del mar. Lo más probable es que tal sustitución se deba a un cambio de paisaje por parte del autor en su vida real, pues, como ya hemos apuntado, los objetos que aparecen en su obra suelen estar presentes en el acto creativo.

La contemplación del mar, normalmente, despierta en el autor el deseo de sumergirse en su inmensidad, despojado de todo lo que no sea más que él mismo, es decir, transportando sólo su yo esencial.

Ves el mar
a lo lejos.
Infinito consuelo
de saber
que algún día
has de ser
en sus aguas
sólo una ola
rota.¹⁰⁷

El mar es la entrada al vacío, la abertura a la disolución del yo: "Miraba, absorto, el mar, / pero el mar ya no está."¹⁰⁸ El poeta lo percibe en toda su plenitud, reconociendo su doble naturaleza del ser y del no ser: "me asomaré al vacío / que ha dejado / y empezaré a llamarle / por su nombre."¹⁰⁹ Es entonces cuando lo reconoce en toda su pureza. En un poema de *Sin ruido*, lo manifiesta, incluso, en ascensión mística: "Y, vertical, el mar."¹¹⁰ En este caso, el mar se eleva portador del conocimiento supremo, lo que nos indica cuán importante es para el poeta mantenerse cerca de él: "Sabes que no podrías / estar lejos del mar. / Perder su compañía, / su reto, su amenaza."¹¹¹ El reto que supone el mar para el poeta es el de comulgar con él para alcanzar un estado de iluminación y conseguir "Ser una gota más."¹¹²

La imagen de las olas, en esta etapa, adquiere un matiz diferente respecto al angustiado paso del tiempo que encontrábamos en sus primeras obras. Las olas, siempre

¹⁰³ *Idem*, p. 106.

¹⁰⁴ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 47.

¹⁰⁵ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 53.

¹⁰⁶ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 97.

¹⁰⁷ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 182.

¹⁰⁸ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 39.

¹⁰⁹ *Idem*.

¹¹⁰ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 73.

¹¹¹ *Idem*, p. 81.

¹¹² *Idem*.

en movimiento cíclico, reflejan el continuo fluir del mundo, que en atención ahora al momento presente, se hacen y deshacen, esto es, nacen y mueren de manera constante, asociadas, de esta forma, junto a la variable "espuma", al brillo de la verdad de la existencia:

La espuma te ilumina.
Tú lo comprendes todo
sabiendo que eres parte
de un juego siempre nuevo.
Cómo se crece el mar,
a cada ola.
Cómo te creces tú.¹¹³

La lluvia, el río y el mar contienen al elemento agua en movimiento; su transcurso evidencia la presencia de un cosmos activo que camina incesante. Así pues, para el poeta resulta generalmente positiva. Por el contrario, cuando el agua aparece estancada e inmóvil, su sentido se vuelve negativo:

Pasa la noche luego
en caminar a ciegas
-pantanos solitarios,
desiertas avenidas-
y vuelve siempre el sol,
distinto, nuevo,
a abrir en los espejos
viejas, hondas heridas.
La noche no ha servido
para nada.¹¹⁴

La imagen "pantanos solitarios" alude a la carencia de vida; el agua estática queda apartada del ritmo cósmico. Dentro del poema se traduce como un sentimiento de decaimiento por parte del yo poético, que no alcanza a ver con claridad un mundo que él intuye más auténtico. Junto a "desiertas avenidas" la soledad se acentúa; tal vez estemos ante la orfandad de quien no se siente integrado en el devenir del mundo. El poeta deambula conscientemente por las tinieblas ("caminar a ciegas"), y la falta de armonía le produce angustia, "viejas, hondas heridas." En posteriores obras, como *El don de la ignorancia*, las aguas, aunque en movimiento, también pierden, en algún momento concreto, su condición transparente y dejan de iluminar: "¿Por qué, por qué esta angustia / que me inunda de pronto / con sus aguas oscuras, / que me arroja desnudo / a la apagada arena / de la playa?"¹¹⁵ Se trata de nuevo de esa falta de conexión con la realidad que lo circunda. Se produce, en consecuencia, un sentimiento de angustia. Del mismo modo, en su última obra, *Sin ruido*, aflora un mar que, en lugar de liberar y esencializar la percepción del poeta, es "de plomo", esto es, está cargado del peso de las inquietudes existenciales no resueltas: "Hoy, el mar es de plomo / y no puede volar. / Amenaza aplastarte."¹¹⁶ En estas situaciones la solución es intentar detener el

¹¹³ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 121.

¹¹⁴ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 50.

¹¹⁵ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 91.

¹¹⁶ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p.77.

mecanismo mental que las provoca lo antes posible: "Aléjate de él"¹¹⁷. La solución está, y el poeta lo sabe, en vaciar la mente y olvidar el estado que lo perturba:

Contempla el gran vacío
que habrá dejado en ti
y no mires atrás
para ver si te sigue.¹¹⁸

El aire.

El elemento aire está ancestralmente asociado a ese "mundo sutil intermedio entre el cielo y la tierra"¹¹⁹ en el que se desarrolla un conocimiento que, más allá de lo humano, se expande hacia niveles de entendimiento superiores que tienen que ver con lo espiritual. Del mismo modo, por su carácter volátil, se ha relacionado con el espacio donde se fragua la imaginación y la creatividad. Así lo ha expresado, por ejemplo, Gaston Bachelard: "El aire imaginario es la hormona que nos hace crecer psíquicamente".¹²⁰

La escritura de Corredor-Matheos nace de sus vivencias espirituales y es el aire o el viento, la brisa, el vuelo, los pájaros, el cielo... quienes las hacen emerger: "y que de entre los dedos / alcen el vuelo, mudas, / asombradas palabras."¹²¹ El autor advierte su presencia en muchos de sus poemas con versos como: "Se ha levantado brisa"¹²², "Se levanta más aire"¹²³, "Sopla un viento muy fuerte"¹²⁴, "Oyes cantar el viento"¹²⁵... Todas ellas presentan, como veremos, un carácter simbólico particular, pero mantienen en común el efecto de una llamada urgente que hace que el poeta sienta que tiene algo que decir. Pues como diría Juan E. Cirlot el aire está ligado "al hálito vital creador y, en consecuencia, a la palabra."¹²⁶

En sus primeras obras, el aire en Corredor-Matheos, que "se manifiesta de un modo persistente como viento,"¹²⁷ adquiere diversas significaciones dependiendo de la emoción o el ánimo que embarga al poeta en cada caso: "pero estaré contigo en la indecisa / tenacidad del viento enamorado."¹²⁸ Se trata de emociones que se formulan desde fuera, como si existiese una fuerza exterior que direcciona a su antojo y es responsable de un destino inexorable: "otro invisible viento te limita, / y el invierno total así te abrasa"¹²⁹ o "heredera de un viento sin fortuna, / te quedarás dormida y

¹¹⁷ *Idem.*

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, cit., p. 67.

¹²⁰ Gaston Bachelard, *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 22.

¹²¹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 33.

¹²² *Idem.*, p. 49.

¹²³ *Idem.*, p. 73.

¹²⁴ *Idem.*, p. 94.

¹²⁵ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 136.

¹²⁶ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, cit., p. 74.

¹²⁷ Véase Teresa Claramunt, "La poética de los elementos en José Corredor-Matheos" en *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 198.

¹²⁸ José Corredor-Matheos, *Ahora mismo*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 62.

¹²⁹ José Corredor-Matheos, *Ocasión donde amarte*, en *Poesía 1951-1975*, cit., p. 39.

prisionera."¹³⁰ Sin embargo, este viento está estrechamente ligado a los cauces íntimos por los que circula, esto es, al sentimiento que da lugar al poema.

En su tercera etapa, el poeta ve el mundo con otros ojos, y el aire o viento, que ahora sí se encuentra fuera, como un elemento más de la naturaleza, despertará en él otras impresiones. En primer lugar, lo que provoca el aire es movimiento. Cuando el autor lo percibe, se produce paralelamente un movimiento de su espíritu, una sacudida interna, un despertar del yo inconsciente. El aire se convierte en un chasquido que alerta y desemboca en un instante de percepción. Es, entonces, cuando propicia la conexión del poeta con el mundo palpable.

Al salir a la calle,
este golpe de viento
me saluda
y me siento de pronto
despertar
del más profundo sueño.
La paloma que pasa
frente a mí
parece conocerme,
y yo me reconozco.¹³¹

El viento trae consigo la sabiduría ansiada por el poeta; se trata de un saber intuitivo que proporciona las claves para estar en el mundo. Los seres que habitan el espacio aéreo y que son animados por la presencia del viento se mantienen despiertos, en un estado de iluminación, que les permite vivir sin más, esto es, ajenos a cuestionamientos acerca de su existencia. El poeta ve pasar las nubes, ve volar los pájaros o ve moverse las copas de los árboles, sin que éstos opongan resistencia a ese sople que los anima. Todos se relacionan y fluyen armoniosamente con el viento. Es entonces cuando, a modo de mundo zen, el autor pregunta: "¿Estáis, igual que yo, ignorantes de todo, o la sabiduría / os la ha dictado el viento, / el mismo que me turba / y me serena?"¹³² Mantenerse en la ignorancia, es decir, no pretender conocer intelectualmente, da paso a la comprensión mística, que es espontánea y natural.

El viento no actúa de forma deliberada, lo hace sin esfuerzo y sin voluntad; tampoco lleva o trae a los otros elementos a algún lugar concreto prefijado: "Este viento, / que ignora / cuál es el Norte, / el Sur, / el Este / y el Oeste."¹³³ No hay intención, y ésta es su verdad; la misma que traspone a los demás:

*A Mari Rosi y
Daniel Laguna*
Soy amigo del viento
y de las nubes,
amigo de los árboles.
El viento me pregunta
una y otra vez
quién soy y quién no soy,
y luego me arrebató,
llevándome a lugares
de donde ya no vuelvo.

¹³⁰ *Idem*, p. 41.

¹³¹ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 15.

¹³² José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 69.

¹³³ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 59.

Las nubes siempre pasan,
sin saber hacia dónde,
y las veo pasar,
con un íntimo gozo
cuando llueve.
Sé que todos los árboles,
habitan más allá,
pero su voz es clara
cuando la alcanzo a oír.
Tú eres el viento, el viento,
y eres también la nube,
sin forma y sin destino.
Eres también el árbol
que te habla.
El árbol que da luz
cuando tú estás en sombra.¹³⁴

El poeta busca su identidad y la encuentra en relación a los otros. La interrogación del viento, en este sentido, es fundamental. Somos el ser y también el no-ser. Es una invitación a trascender la dualidad, a cruzar la frontera en la que sujeto y objeto se diluyen. Así pues, el viento simboliza también el cambio y la inconstancia, y conduce al resto de los elementos a la desmaterialización: "sin forma y sin destino."¹³⁵

En ocasiones, el viento también los induce a que se dejen llevar, a que fluyan siguiendo el movimiento que él mantiene. En el caso del hombre, ha de ser la mente la que se sume a dicho movimiento, sucumbiendo en estado de abandono al curso de las cosas:

Sopla un viento muy fuerte:
casi nada,
en este estrecho valle,
resistirá su empuje.
También mi pensamiento
viene y va
-yo le dejo que vaya-,
sin saber hacia dónde:
adonde el viento quiera.¹³⁶

El objetivo final, en este sentido, es la liberación del yo. No obstante, hay que suprimir, a su vez, del deseo de conseguirlo: "No hay que hacerse ilusiones, / sino esperar sin prisas / a que la brisa arranque / las hojas, una a una."¹³⁷ Detengámonos, a propósito de esto, en uno de sus haikus en el que una golondrina vuela sin ningún tipo de pretensión, acto reconocido como sabio por el autor:

¿Sabiduría?
La de esa golondrina
volando en círculo.¹³⁸

¹³⁴ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., pp.17-18.

¹³⁵ *Idem.*

¹³⁶ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 94.

¹³⁷ *Idem.*, p. 85.

¹³⁸ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 227.

Dentro de la variedad semántica de lo aéreo, aparece, como hemos visto, el vuelo: tema frecuente que, a su vez, será encarnado por uno de los seres que con más insistencia protagonizan los versos del poeta: el pájaro.

La imagen del pájaro en el espacio celeste es especialmente sugestiva para nuestro autor. Como diría Juan E. Cirlot "Todo ser alado es un símbolo de espiritualización, ya para los egipcios. La tradición hindú dice que los pájaros representan los estados superiores del ser. Esta significación del pájaro como alma es muy frecuente en todos los folklores."¹³⁹ Es cierto que hay una conexión espiritual entre el poeta y el pájaro cuando éste lo contempla en su vuelo. El autor parece querer elevarse también y abstraerse como éste en la inmensidad del cielo:

El cielo que se agranda
al vuelo de los pájaros.
Esa lejana música
que ha de llevarse el viento.
Mi propio respirar,
que bien quisiera
abarcarse todo esto.¹⁴⁰

En *Carta a Li-Po* predomina el anhelo por volar, es decir, por elevarse y participar del conocimiento primordial. Sin embargo, en algunos de sus versos no siempre lo consigue: "Levantaría el vuelo, / pues tengo algo que hacer / allá en las altas cumbres, / pero no tengo fuerzas."¹⁴¹ Para ello es necesario prepararse y albergar una auténtica predisposición: "Abandona los ojos, / pon en paz los sentidos / y recoge el espíritu / para un largo viaje. / Hoy, un aroma nuevo / ha perfumado el aire."¹⁴² Es entonces cuando en medio de la contemplación el poeta nos cuenta: "Pasa una nube blanca. / La sabia asciende. Canta / algún pájaro. Late / algo que está escondido. / Saboreo este aire / de pulmón encharcado."¹⁴³ La clave se encuentra, sin duda, en ese "algo que está escondido" y que el poeta y el pájaro reconocen a través del aire; el pájaro lo canta, el poeta lo escribe.

Cuando se da el salto al vacío, es decir, cuando se va más allá de esa intuición primera, todo se desvanece en favor del sentimiento de unidad que caracteriza la culminación de la práctica zen. Corredor-Matheos la señala a través de la negación de los pájaros. Sirva como ejemplo el siguiente poema de *Jardín de arena*: "El pájaro que ayer / cantaba alegremente / ya no existe. / Hay otros muchos pájaros / cantando, que tu escuchas / al borde de la nada."¹⁴⁴ La imagen del pájaro es, en este caso, un paso intermedio camino del total vaciamiento interior. El poeta la experimenta como una especie de ascensión espiritual de la que, en última instancia, sólo queda el silencio o la ausencia del yo:

Sé que es una paloma
(...)
como sé, estoy seguro,
que yo, no siendo nada,
soy un hombre

¹³⁹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, cit., p. 356.

¹⁴⁰ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 59.

¹⁴¹ *Idem*, p. 83.

¹⁴² *Idem*, p. 55.

¹⁴³ *Idem*, p. 73.

¹⁴⁴ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 209.

que ve alzar el vuelo
a una paloma
que va rompiendo el aire
y deja la mañana
vacía para siempre.¹⁴⁵

El libro *El don de la ignorancia*, concretamente la mitad de su tercera parte, ha sido destacada por Lola Josa como "la cima de perfección del vuelo místico en la poesía de Corredor-Matheos."¹⁴⁶ La especialista apunta las confluencias que se dan en torno al tratamiento del ascenso espiritual a partir de lo aéreo entre nuestro autor y San Juan de la Cruz: "en ambos poetas la naturaleza alude a lo divino."¹⁴⁷ El autor manchego mira al cielo en busca de la luz del saber, esto es, la razón del existir. En el aire está el misterio de la comunión que hace a los seres partícipes de un sentido único. San Juan de la Cruz, dentro de la doctrina cristiana, aludió a tal vínculo dándose cuenta de que "no sólo está Dios en la criaturas, sino que las criaturas mismas son Dios."¹⁴⁸ Así pues, aunque a través de otras vías, Corredor-Matheos también descubre que hay algo allá arriba de lo que él, incluso como hombre, puede formar parte. El comportamiento de las aves es fundamental a este respecto. Ellas, en todas sus formas, le darán la clave. Encontramos diferentes especies como las palomas ("soy un hombre / que ve alzar el vuelo / a una paloma"¹⁴⁹), las gaviotas ("Alguna gaviota / rompe el aire sin ruido"¹⁵⁰), o los gorriónes ("No sabe el gorrión / que es gorrión, / aunque advierte que él / no es una alondra / ni un águila real"¹⁵¹). A propósito de éste último, el aprendizaje tiene que ver, como bien explica Balcells, con "la «docta ignorancia» que se nos propone que consideremos, porque ese pájaro, como cualquier otro animal, no ha adquirido conocimiento alguno de índole ontológica, ni metafísica, ni se interroga acerca de su origen, ni acerca de su fin, ni de dónde procede ni si le aguarda, o no, un final."¹⁵²

Su siguiente libro, *Un pez que va por el jardín*, está también plagado de referencias aéreas. En relación a las aves, hemos de apuntar que es más usual encontrar el nombre genérico pájaro que los específicos que concretan sus tipos: "Los pájaros rebuscan / en la tierra, / beben en esos charcos / dejados por la lluvia / y abren nuevos caminos / en los pliegues del aire."¹⁵³ No obstante, aparece una excepción en un poema en el que el yo poético reconoce compartir afinidad con un gorrión: "Me siento más cercano / de ese gorrión / que va dando saltitos / de una rama a otra rama"¹⁵⁴ y confiesa sus limitaciones en relación a otros pájaros que vuelan, es decir, que superan el leve ascenso que conlleva la acción de saltar. Si atendemos a la simbología del vuelo en Corredor-Matheos, comprenderemos que se trata de la medida de conocimiento que el poeta considera que posee: "Yo no soy más que un pájaro que no sabe volar"¹⁵⁵; un conocimiento a medias entre el nivel superior que alcanza el pájaro y la falta de

¹⁴⁵ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 73.

¹⁴⁶ Lola Josa, "Al aire del vuelo de *El don de la ignorancia* de José Corredor-Matheos", en *José Corredor-Matheos, Poeta*, Cuadernos de Estudio y Cultura, Barcelona, ACEC, 2008, p. 19.

¹⁴⁷ *Idem*, p. 31.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 24.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 71.

¹⁵⁰ *Idem*, p. 79.

¹⁵¹ *Idem*, p. 73.

¹⁵² José María Balcells, "Orientalismo y espiritualidad occidental en la poética de José Corredor-Matheos", en Jesús Barrajón Muñoz y María Rubio Martín ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, cit., p. 249.

¹⁵³ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 67.

¹⁵⁴ *Idem*, p. 115.

¹⁵⁵ *Idem*.

conocimiento que muestran, generalmente, los hombres. El poeta sabe cómo ha de vivir de acuerdo con su ser original, pero se siente todavía atrapado en las cavernas de la mente, con "sus sombras y sus luces,"¹⁵⁶ esto es, siendo aún una mezcla de razón e intuición.

Dentro de esta temática, topamos a su vez con un interesante poema en su última obra *Sin ruido*, en el que la imagen de una paloma muerta representa, como así lo expresa el poeta, el mundo en general. Se trata de un mundo que suponemos ha de ser el referido a las sociedades humanas, que no se preocupa ni intenta vivir acorde con la naturaleza que lo rodea, y mucho menos, reconocer a partir de ella su propia identidad.

Paloma muerta,
ahora, ¿es que sigues volando
o, inmóvil,
ahí, al paso
de los que van
y vienen,
eres signo de un mundo
que renuncia a volar?¹⁵⁷

Siguiendo con la nomenclatura de las aves, destacamos finalmente un poema en el que de manera significativa desaparece incluso la mención a los pájaros. Su evocación es sugerida, pero no nombrada, pues no es necesario nombrar por separado a un ser que forma parte de un universo en el que todos somos Uno.

A Nilo Palenzuela

Olvidan lo que son,
gozosos en el aire
y en la luz,
y ven por transparencia
aquello que a los ojos
se les niega.
Ahora se han posado
sin ruido en una rama
y emiten algún canto
que tan sólo adivino.
Alzan el vuelo,
y yo vuelo con ellos,
sin deseos,
sin pensamientos ya,
sin otro cuerpo
que el que me presta
el aire.¹⁵⁸

El poeta es conocedor de la transparencia con que los pájaros perciben el mundo, por lo que se suma al vuelo de éstos y se mueve en libertad por el aire, ese conducto que desvela la mismidad de las cosas y posibilita su aprehensión.

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 53.

¹⁵⁸ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 105.

El fuego.

En sus primeros libros de carácter orientalista, el elemento fuego no destaca de forma cuantitativa, pero hemos de apuntar que la sugestión que produce en los escasos poemas en los que se rastrea su desconcertante presencia, hace que se convierta en un símbolo de suma importancia. "El fuego es un dolor / oculto bajo el ala,"¹⁵⁹ nos dice Corredor-Matheos en el único poema de *Carta a Li-Po* en el que aparece el fuego de forma explícita. Teresa Claramunt ya nos advierte en su estudio que éste "no es un símbolo dominante en la poesía de Corredor-Matheos,"¹⁶⁰ y explica su ausencia apuntando que "la agresividad del fuego alteraría el ritmo apacible de su poesía."¹⁶¹

No estamos ante un elemento que se manifieste de forma real y situacional en el acto creativo, como ocurre con los demás elementos. El fuego es una fuerza profunda; un motor oculto que unas veces es considerado como necesario y otras, en cambio, produce desazón. En el verso anteriormente citado, el fuego "es un dolor", porque representa el ansia de absoluto que padece el poeta; es un ansia que le aqueja pero que también le mantiene alerta. Cuando el autor abandona los momentos de meditación y retorna a la vida cotidiana, puede alejarse, en cierto modo, de su estado de comunión con el cosmos, sin embargo, la mayor parte de las veces, consigue retener este conocimiento espiritual, gracias a la pervivencia, dentro de él, de este fuego.

-Vigila, ten cuidado,
que el fuego no se apague-.
Mientras lees y escribes
y piensas en mil cosas,
el fuego te vigila
y tú ardes confiado.¹⁶²

Según avanza su obra y sobre todo a partir de *El don de la ignorancia*, las imágenes relacionadas con el elemento fuego, van a ir cobrando protagonismo y van a mostrar el aspecto más místico de la poesía de nuestro autor.

El fuego como tal apenas aparece, aunque es interesante anotar sus escasas alusiones, ya que resultan estar estrechamente ligadas al mundo de la creatividad: la escritura ("Tú escribes en el fuego / como otros en el agua"¹⁶³) y la pintura ("Pintura que es un fuego / que todo lo consume / y que todo lo niega, / para afirmar lo único / que importa."¹⁶⁴). En el primer caso, los versos dedicados a la escritura del poeta Gonzalo Rojas, se convierten en la declaración por parte de Corredor-Matheos de que la poesía implica trascendencia. El Agua y el fuego, los dos antagonistas, suelen compartir simbólicamente la misma significación de purificación o esencialización, no obstante, el autor le otorga y añade a su amigo escritor un valor que sólo el fuego representa y que es resaltado así en su poética; nos referimos a la acción de la iluminación. En la segunda

¹⁵⁹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 66.

¹⁶⁰ Véase Teresa Claramunt, "La poética de los elementos en José Corredor-Matheos", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 203.

¹⁶¹ *Idem*.

¹⁶² José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 158.

¹⁶³ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 35.

¹⁶⁴ *Idem*, p. 41.

cita, ocurre algo parecido. El poema nace "Ante una pintura de Pierre Soulages"¹⁶⁵, la cual representa la revelación de lo que se encuentra más allá del conocimiento consciente y convencional, donde el vacío pone al descubierto una mirada, la del artista, que es certera y que también implica un estado de iluminación.

El carácter simbólico del fuego respecto a la iluminación no es exclusivo de una sola tradición, aunque haya sido relacionado en primera instancia con el pensamiento místico de la religión cristiana. Se trataría en este caso, y esto es claramente expuesto en la obra de San Juan de la Cruz, de una de las vías que conducen a la unión con Dios y representa la superación de las limitaciones terrenales. Asimismo, los taoístas "entran en el fuego para liberarse del condicionamiento humano"¹⁶⁶ y conectar con la divinidad. Por otro lado, "Buddha substituye el fuego sacrificial del Hinduismo por el fuego interior, que es a la vez conocimiento penetrante, iluminación y destrucción de la envoltura."¹⁶⁷ Este conocimiento supremo que reverbera en el interior e insta a acceder a un estado superior, es en definitiva, el que aparece en la obra de nuestro autor. Generalmente se manifiesta como luz, pero con mayor frecuencia se hace latente en quien la proporciona, esto es, a través del sol.

Ya desde *Carta a Li-Po* el sol es causa de asombro y dicha por cuanto brinda su beneficencia y esplendor. En el siguiente poema es el hijo del autor quien, siendo niño, lo percibe en toda su pureza:

Mi hijo, el más pequeño,
mira de pronto el sol,
que le pone en los ojos
toda la luz del mundo.
Sonríe muy feliz,
y, durante un instante,
todo se ha detenido
ante el prodigio.¹⁶⁸

El sol es el que aporta vida sobre la tierra. Aparece allí donde el mundo iluminado parece estar predisposto para su aprehensión. El autor reconoce haberlo percibido antaño, y lo rememora en versos como los que siguen:

Ese silencio, ¿dónde,
dónde lo oí yo antes?
¿Un día lejano,
cuando salía el sol
y era todo muy tierno,
recién nacido el mundo?
Dos perros juegan, vedlos
empapados de luz.¹⁶⁹

Podemos afirmar que Corredor-Matheos es un poeta "solar", a diferencia de su referente chino Li-Po. Los poetas de la dinastía Tang se caracterizaron por la constante presencia de la luna en sus versos, adquiriendo éstos, como se ha dicho, un tono

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, cit., p. 512.

¹⁶⁷ *Idem.*

¹⁶⁸ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 88.

¹⁶⁹ *Idem.*, p. 69.

melancólico. La poesía del autor manchego se nutre del asombro entusiasta ante la realidad, por lo que, en este sentido, difiere en su tono.

A la luz que el sol proyecta se sucede un despertar interior que tiene que ver, como ya se ha indicado, con el conocimiento intuitivo de las cosas. Observemos la simbología del sol en el siguiente poema:

El cielo es casi gris,
casi azul, y se abre
lentamente. El sol
¿qué sol? Asiste
detrás, detrás del mundo,
al nuevo despertar.¹⁷⁰

Un paso más es descubrir que la luz del sol se encuentra dentro de uno mismo. La propia naturaleza lo sabe y el poeta lo reafirma a través de ésta:

Girasol.
qué desplante:
darle la espalda al sol.
¿Acaso has descubierto
luz que te alumbre más,
o es que sabes que el sol
está ya en ti?¹⁷¹

Estar iluminado es ser consciente también de que el paso final es alcanzar el vacío: "Cómo resbala el sol / sobre las hojas. / Sensación de que todo, / en torno a mí, / ha dejado de ser."¹⁷² En favor de este propósito, el sol procura la detención del pensamiento: "Me da el sol en los ojos. / Nada pienso"¹⁷³, acción determinante que, sin embargo, no siempre se consigue. Por eso, en sus poemas se hace presente también la dificultad que supone desprenderse de todo lo que, normalmente, llena la mente, lo que se traduce, siguiendo con su simbología, en la desaparición del sol y su consecuente acción: "Se nubla el sol. / Mi cuerpo vuelve, tenso, / a soportar el peso / de la historia."¹⁷⁴ Pero, observemos cómo a partir de una metáfora bastante contundente, el poeta expresa el desgraciado paso de la percepción iluminada a la opacidad de la razón: "Lo que era oro, apenas / es escoria."¹⁷⁵

La luz, a su vez, adquiere su significación en relación a la simbología que encierra su opuesto: la oscuridad. La oposición luz-oscuridad aparece representada en la poética de Corredor-Matheos, bien de manera directa, bien mediante el día y la noche. Cuando es de día, el poeta, inmerso en la claridad, percibe el mundo con optimismo:

Rompe el silencio el día
con su grito de júbilo,
devora lo que había
esparcido en la hierba
y hace brillar de pronto
hojarasca reseca,

¹⁷⁰ *Idem*, p. 56.

¹⁷¹ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 55.

¹⁷² José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 101.

¹⁷³ *Idem*, p. 103.

¹⁷⁴ *Idem*.

¹⁷⁵ *Idem*.

que no era ya de nadie.¹⁷⁶

El día es purificación de la realidad y, por lo tanto, estado de iluminación perfecto. Sin embargo, la noche es oscuridad, confusión. Con la oscuridad la mente se llena de pensamientos, reflexiones e inquietudes que dificultan la intuitiva percepción. Surge, entonces, en el poeta, la queja.

El día no ha servido
para nada.
Viene la noche y llena
de luz negra
los espejos más claros,
hunde en mortal sopor
todas las cosas,
deshace con paciencia
lo que estaba tejido.
Pasa la noche luego
en caminar a ciegas
-pantanos solitarios,
desiertas avenidas-,
y vuelve siempre el sol,
distinto, nuevo,
a abrir en los espejos
viejas, hondas heridas.
La noche no ha servido
para nada.¹⁷⁷

La llegada de la noche supone, como ya hemos apuntado, un cambio de estado espiritual. La transparencia ("los espejos más claros") es invadida por las dudas, los deseos, las pretensiones, etc. ("luz negra"), y la realidad se transforma. Aparecen entonces todo tipo de expresiones negativas: "mortal sopor", "caminar a ciegas", "pantanos solitarios" y "desiertas avenidas". Estas dos últimas, que son imágenes concretas, dejan tras de sí la sensación de inmovilidad, de no vida, de soledad. La mente se vuelve inquieta y la percepción se empaña. En los últimos seis versos del poema, el carácter cíclico de la naturaleza hace que vuelva de nuevo el día ("y vuelve siempre el sol"). Así pues, la realidad se esclarece, la percepción resulta más pura y una luz, ahora incluso hiriente por cuanto verdadera, evidencia el mundo ("a abrir en los espejos / viejas, hondas heridas").

Posteriormente, encontraremos poemas en los que se equiparan los opuestos día y noche y se supera su dualidad: "Ahora, el día y la noche / pesan en la balanza / exactamente igual."¹⁷⁸ El libro que insiste y desarrolla la simbología de estos supuestos contrarios es *Un pez que va por el jardín*. En uno de sus poemas, la unión de uno y otro parece ser la solución a la aprehensión: "Cómo ansío volver / a contemplar / esos troncos, sus hojas, / sintiendo que son míos, / dejando que las sombras / se mezclen con la luz."¹⁷⁹ La identificación de sombra y luz es un paso más que se hace explícito en otro de sus poemas. Ambas son necesarias y se complementan, por lo que el poeta primero valora la sombra como estado necesario para tomar conciencia de la luz: "¿Pero

¹⁷⁶ *Idem*, p. 66.

¹⁷⁷ *Idem*, p. 50.

¹⁷⁸ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 152.

¹⁷⁹ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 65.

no vemos más / en la penumbra, / donde todo se vela / y se desvela?"¹⁸⁰; y luego, anula su diferenciación: "¿Pero qué nueva sombra / ha embargado mi espíritu, / y en qué se diferencia / de la luz?"¹⁸¹

Otra concepción de la noche es la que recuerda a la noche sanjuaniana en la que se da la unión con Dios. El símbolo central que utiliza San Juan de la Cruz para señalar el estado idóneo que le permite alcanzar dicha unión es la noche, que se presenta siempre como posibilidad: "Baste recordar que las dos obras dedicadas a explorar «cómo» podrá un alma disponerse para llegar en breve a la «divina unión» (*La subida del Monte del Carmelo* y *la Noche Oscura*) arrancan y avanzan inspiradas y guiadas por el poema «Noche oscura», esa noche que encierra todos los modos y los «cómo»: Noche dichosa, «noche que guiaste», «¡Oh noche que juntaste Amado con amada, amada en el Amado transformada!»"¹⁸² Del mismo modo, y en homenaje al poeta carmelita, Corredor-Matheos no identifica la noche con oscuridad sino con su revés, con la iluminación: "estando ya la noche iluminada"¹⁸³ En ocasiones, la noche también "anuncia algo que esperas / y no sabes qué es"¹⁸⁴, por lo que se convierte en el espacio idóneo para el descubrimiento y la revelación. El espíritu se aclimata ("Te sientes al fin libre"¹⁸⁵) y se deja llevar ("sin que sepas adónde"¹⁸⁶) camino de la iluminación o consecución del vacío.

Dejas que el cielo
vaya oscureciéndose,
y la noche te anuncia
que todo lo que ves
va a desaparecer.
Sin embargo, qué paz,
qué sensación
de que todo está bien.
¿Quién es el que respira
sin angustia
en el hondo silencio
de la noche?"¹⁸⁷

La tierra.

Cuando Corredor-Matheos sale a la terraza, al jardín, al campo... lo hace para que, con fortuna, su vista tropiece con los elementos naturales que no siempre nos rodean. Busca poder aprehender las flores, las plantas, los árboles, las montañas... con

¹⁸⁰ *Idem*, p. 107.

¹⁸¹ *Idem*, pp 107-108.

¹⁸² Teresa Guardans, *La verdad del silencio. Por los caminos del asombro*, cit., p. 146.

¹⁸³ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 30.

¹⁸⁴ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 93.

¹⁸⁵ *Idem*.

¹⁸⁶ *Idem*.

¹⁸⁷ *Idem*, p. 95.

el fin de descubrirse a sí mismo en ellos y exhalar el ser común que los habita o sentir la identidad común que los hermana. El propio autor lo ha expresado del siguiente modo:

Todo poeta, enfrentado a la naturaleza termina por percibir que forma parte inseparable de ella y puede terminar por sentir un sentimiento oceánico por el que se disuelve en ese vasto, infinito mundo, y con la anulación de su yo recobra por unos instantes la libertad.¹⁸⁸

La tierra, espacio en el que él se encuentra, ofrece para su contemplación no sólo el mundo vegetal sino también aquellos elementos aparentemente inmóviles e inertes como son las piedras o las montañas. Es interesante apuntar que ni los unos ni los otros aparecen en su poética aferrados al suelo de manera estática: los geranios avanzan ("las hojas del geranio / recuerdan un soldado, / un soldado que avanza."¹⁸⁹), las montañas vuelan ("Sé que es una montaña / porque vuela, / porque nunca está quieta, / indecisa / entre el cielo y la tierra."¹⁹⁰).

La montaña, tan recurrente en las poesías china y japonesa, posee, como apunta Teresa Claramunt "un valor sagrado."¹⁹¹ Su interpretación está estrechamente ligada a la espiritualidad que encierran sus correspondientes filosofías: "Es así el encuentro del cielo y la tierra, la morada de los dioses y el término de ascensión humana."¹⁹² "Próxima está la montaña / a la morada del Dios del Cielo"¹⁹³, dirá el poeta chino Wang Wei en uno de sus poemas. Para el sabio oriental la montaña es algo así como un alto en el camino, un momentáneo descanso que le permite meditar envuelto en su calma. Observemos el siguiente poema, esta vez, de Li-Po, que muestra la montaña como lugar de retiro y descanso:

A YUAN DANQIU, MORADOR
DE LA MONTAÑA

Vives en la Montaña de Levante,
deleitándote con la belleza del paisaje.
Desde tu lozana primavera,
te acuestas en la solitaria selva.
Y duermes todavía
cuando el sol ya calcina.
Las mangas de tu túnica se limpian
con la brisa de los pinos.
Se purifican tu corazón y tus oídos
con el arroyo que entre las peñas serpentea.
¡Cuánto te envidio!
Alejado de bullicios y contiendas,
reparas con una nube diáfana
bajo tu cabeza.¹⁹⁴

¹⁸⁸ José Corredor-Matheos, "Ángel Crespo: poesía y naturaleza" en *Escritos sobre el arte y la poesía en Castilla-La Mancha*, cit., p. 235.

¹⁸⁹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 63.

¹⁹⁰ *Idem*, p. 97.

¹⁹¹ Véase Teresa Claramunt, "La poética de los elementos en José Corredor-Matheos", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 204.

¹⁹² Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, cit., p. 722.

¹⁹³ Guojian Chen, *Poesía clásica china*, cit., p. 151.

¹⁹⁴ *Idem*, p. 163.

En la poesía de Corredor-Matheos, la montaña aparece, como en Li-Po, rodeada de los elementos que, en cierto modo, la conforman: los ríos, los árboles... y la contempla atendiendo muy especialmente a su transmutación para con éstos. Los unos se fusionan y convierten en los otros (recuérdese la ley de la transmutación). El poeta frente a la montaña sigue el supuesto movimiento de la naturaleza y la siente volar ("Ahora, aquella montaña / que seguía inmóvil / ha volado hacia mí."¹⁹⁵), ve en ella su fluir cósmico y la reconoce en su esencia. Su percepción, que va más allá de la afirmación física, trasciende en su ascético deseo de fusión. Por este motivo en reiteradas ocasiones confiesa su propia identificación: "Yo soy árbol, montaña"¹⁹⁶, "Mi cuerpo es ese árbol, / la montaña y el río."¹⁹⁷ La montaña supone a su vez el encuentro con "la masa primordial no diferenciada"¹⁹⁸, el contacto con el estado superior que evoca el principio u origen del mundo. El poeta, unas veces, la alcanza y reconoce su mismidad: "sostienes las montañas / con las manos / y te sientes tan libre / como el águila,"¹⁹⁹ pero otras, no se siente capaz de aprehender lo que en ella se revela como suprema sabiduría, por lo que aparecen en su poética palabras que reflejan momentos de decaimiento: "Qué angustia, en la cumbre / de la desolación. / Y qué desolación, / tan lejos de la cumbre."²⁰⁰ En este poema "la cumbre" no es un elemento real, sino la proyección de su anhelo por conectar y albergar el verdadero origen.

En efecto, éste es el cometido de su poética: tomar contacto espiritual con las esencias del mundo; esencias que contienen la forma y el vacío al mismo tiempo. Estas realidades aparecen definidas, unas veces; desdibujadas, otras; y diluidas en la nada o el vacío, las más de las veces, marcando los instantes culminantes de sus versos: "Veo cómo los árboles / se vuelven humo, nada."²⁰¹

El árbol, impreciso en su generalidad ("no hay ramas en los árboles"²⁰²) o específico por su nombre particular ("lo que impedía al pino, / el ciprés, / la morera y el sauce / darnos su olor."²⁰³) forma parte también de la realidad de Corredor-Matheos. La identificación poeta-árbol es muy frecuente. Teresa Claramunt la destaca de manera especial ya que según indica, su presencia "sintetiza los cuatro elementos cósmicos: el agua circula con su savia; la tierra se integra en su cuerpo a través de sus raíces; el aire alimenta sus hojas; el fuego surge gracias a su frotamiento."²⁰⁴ La sintonía cósmica sugerida a través de la identificación con el árbol se advierte, de este modo, como plena o completa. No resulta extraño asociar la imagen de un bosque, un gran manto verde, con la toma de contacto, quizás más inmediata, con la naturaleza. Nuestro autor, en ocasiones, parece beberse con los ojos todo su color, su aroma, su vida interna...:

Abre los ojos: todo
cede ante su mirada:
las rosas, los geranios,
este mundo tan verde,
hace un instante opaco,
retrocede sumiso,

¹⁹⁵ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 87.

¹⁹⁶ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 97.

¹⁹⁷ *Idem*, p. 106.

¹⁹⁸ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, cit., p. 722.

¹⁹⁹ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 97.

²⁰⁰ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 21.

²⁰¹ *Idem*, p. 75.

²⁰² *Idem*, p. 84.

²⁰³ *Idem*, p. 56.

²⁰⁴ Véase Teresa Claramunt, "La poética de los elementos en José Corredor-Matheos", en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 206.

se abandona,
mientras cierras los ojos
y prosigue
la creación del mundo.²⁰⁵

Cuando se consuma la verdadera aprehensión del mundo vegetal, aparece un efecto recíproco por parte de la naturaleza, ya que ésta también parece aprehender a su vez al hombre. El resultado es la fusión de ambos: hombre y vegetal. Detengámonos, a propósito de esto, en el siguiente poema de *Y tu poema empieza*:

No conoces los nombres
de las plantas: reconoces aromas,
lo que esperan de ti
cuando las miras.
Su perfume te envuelve
como una antigua túnica.
Sus colores te miran
con tus ojos.
Ahora sabes quién eres:
eres tomillo, espliego,
aquel arbusto
cuyo nombre no importa.
Tu raíz se confunde
con la tierra.
El verde de tus hojas.²⁰⁶

Todos los elementos se encuentran en un mismo orden de importancia, no hay uno que esté más valorado que otro: el arbusto, por ejemplo, aparece junto al tomillo sin diferencia entre ambos. Las filosofías orientales así los consideran, más aún cuando son tenidos en cuenta como formando parte de un mismo Todo. Un solo soplo vital los alienta y unifica. El poeta se une a éste y se muestra al final del poema convertido en ¿árbol, arbusto, planta...?, en lo esencial, al fin y al cabo.

El árbol también sirve "para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración; los árboles de hoja caduca sobre todo evocan un ciclo, ya que cada año se despojan y se recubren de hojas."²⁰⁷ En muchos poemas, el poeta cobra conciencia de la transitoriedad del mundo natural; un mundo que se sucede sin descanso y que sigue el principio universal del cambio y la permanencia, por lo que se muestra iluminado: "El otoño me llena / los pulmones / con su luz, y las hojas / van volviendo, una a una, / hasta las ramas."²⁰⁸ En este otro poema, extraído de *El don de la ignorancia*, se establece un símil entre la clarividencia de la muerte y las hojas del otoño:

¿Qué músicas son éstas
que hieren mis oídos
como hojas de otoño?
¿Quién es el que me dicta
lo que escribo
y me hace vivir

²⁰⁵ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 119.

²⁰⁶ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 117.

²⁰⁷ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, cit., p. 118.

²⁰⁸ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 81.

con la clara conciencia
de mi muerte?²⁰⁹

Así pues, las hojas de los árboles o el árbol en sí, se muestran como entes reveladores de la sabiduría de la naturaleza y, tal y como ocurría con otros elementos, le muestra al poeta, no sólo la verdad sobre la vida y la muerte, sino también la forma de estar en el mundo: "descubrir en los árboles / la semilla del fuego, / ver crecer los arbustos / con su ritmo tranquilo / y sentir cómo a todo / lo ilumina / la misma única muerte / que me ilumina a mí."²¹⁰

Con las flores ocurre lo mismo que con el árbol. Aparecen tanto el nombre genérico "flores" como los específicos "rosas", "geranios", "girasol"... extraídos del mundo real del poeta. Casi todas cobran vida y se muestran personificadas. Recordemos la actitud del geranio en el poema ya citado: "Girasol, / qué desplante: / darle la espalda al sol."²¹¹ Haremos notar aquí, el caso especial de una manzana ante la cual el poeta sorprendido recibe una súbita revelación que culmina en la identificación del tú poético:

Por la ventana abierta
¿qué pasa con la tarde?
La manzana que tienes
en la mano
te sorprende de pronto.
Contemplas la manzana
y vas viendo lo que no es visible
ni invisible.
La manzana eres tú,
y la tarde eres tú.
Pero tú, tú ¿quién eres?²¹²

Junto al mundo vegetal se encuentra en repetidos versos un elemento que bien podría ser considerado como su opuesto: la piedra. Cirlot, en su *Diccionario de símbolos*, la explica a través de la filosofía alquimista como "la unidad de los contrarios, la integración del yo consciente con su parte femenina o inconsciente... símbolo de totalidad."²¹³ En los poemas orientalistas de Corredor-Matheos la piedra aparece formando parte del entorno sin una diferencia evidente con respecto a los otros elementos. A través de ella pasa el mismo hálito vital que a través de los demás seres, y por eso, su supuesto carácter inanimado no resulta ser tal. Así pues, la piedra también tiene algo que aportar al poeta, por lo que éste la busca para su aprehensión como busca a los árboles o a las montañas: "No acierto a comprender / lo que quieren decirme / estas piedras, los árboles, / todo lo que me habla."²¹⁴ En *Jardín de arena* aparece en uno de los haikus la fusión entre piedra-flor. De este modo, el autor equipara aún más si cabe ambos elementos:

Jardín de arena.
Con las últimas lluvias,
flores de piedra.²¹⁵

²⁰⁹ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 15.

²¹⁰ *Idem*, p. 59.

²¹¹ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 55.

²¹² José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 65.

²¹³ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, cit., p. 368.

²¹⁴ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 49.

²¹⁵ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 226.

Tal y como las filosofías orientales que aquí nos ocupan profesan, los contrarios se complementan e interactúan entre sí; recordemos el principio de las dos fuerzas, yin y yang. La imagen del poema muestra la visión del autor. Es el reflejo de su sabio conocimiento para con la naturaleza.

LOS ELEMENTOS COTIDIANOS.

Junto a los elementos naturales de los que se rodea Corredor-Matheos siempre que puede, aparecen en su poética los que forman parte de su realidad o hábitat cotidiano: aquéllos con los que tropieza cada día en su casa, en su ciudad, en el mundo puramente humano que le rodea y que, en consecuencia, adquiere también una relevancia particular. En realidad, hoy en día lo insólito, al menos en Occidente, es vivir en medio de la naturaleza de manera permanente. Acudimos al campo, a las montañas, a la playa... para descansar del ajetreo de un mundo organizado en torno al trabajo, el asfalto, el ruido y el artificio. Cabe a este respecto citar a un autor que expresó apasionadamente esta idea, Henry David Thoreau:

Fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente, enfrentarme sólo a los hechos esenciales de la vida y ver si podía aprender lo que la vida tenía que enseñar, y para no descubrir, cuando tuviera que morir, que no había vivido.²¹⁶

El Zen, sin embargo, se centra en la experiencia diaria, sin importar si estamos o no en un entorno adecuado. El sabio busca la iluminación dondequiera que esté sintiendo incluso necesaria la inmersión en su realidad cotidiana. El maestro zen Dahui Zonggao (1089-1163) de la dinastía Song en China, insistía especialmente en esta idea:

Para obtener la iluminación no es necesario abandonar la familia y los amigos, dejar el trabajo, hacerse vegetariano, convertirse en asceta o retirarse a un lugar solitario y dedicarse a fantasear en la fantasmagórica caverna del Zen muerto.²¹⁷

Corredor-Matheos no pretende huir de su realidad mundana. Podemos comprobarlo en sus versos cuando reflejan, de acuerdo con su concepción artística, la captación inmediata del medio en el que se encuentra. Él mismo lo explica en una entrevista:

Los maestros zen dicen que no es necesario retirarte; puedes vivir con los demás y hacer como si creyeras en la vida, y como diría yo en un poema “pero no cuentes a nadie mi secreto”. Yo sé que la vida a nivel social es un teatro, pero hay que hacer como que te lo crees aunque sólo sea hasta un cierto nivel. Cada vez soy más consciente de que hay muchas cosas que no importan, pero no puedes alejarte de la realidad. Los budistas zen

²¹⁶ Henry David Thoreau, *Walden*, (Javier Alcoriza y Antonio Lastra ed.) Madrid, Cátedra, 2005, p. 138.

²¹⁷ Thomas Cleary, *La esencia del zen. Los textos clásicos de los maestros chinos*. Barcelona, Kairós, 2001, p. 96.

creen que eres uno con los demás, la misma cosa, el mismo ser o el mismo no-ser y esto sólo lo puedes experimentar en sociedad.²¹⁸

Recordemos, también, a propósito de esto, al grupo imaginista norteamericano, con el que comparte no sólo su conexión con la concepción artística extremo-oriental, sino también su inmersión en un referente parecido. El contacto con lo externo da como resultado versos como los que siguen: "Esa motocicleta / con el escape libre / viene a partirte en dos, / y sin ruido la noche / de hace día."²¹⁹

Sin embargo, Corredor-Matheos no se recrea excesivamente en el ambiente de la ciudad y en la forma de vida occidental. Aparecen referencias a los objetos de le rodean porque se encuentran ante sí circunstancialmente, unidos casi siempre a los elementos naturales estudiados en el apartado anterior, los cuales son mucho más tenidos en cuenta por el autor: "Esas velas latinas, / sobre el mar, tan azul."²²⁰ En ocasiones, incluso nos alerta sobre la necesidad de despojarnos o liberarnos de ellas y de lo que representan:

Deja la mesa así,
sin comensal.
Observa, desde lejos,
marchitarse
las hojas en los árboles.
No atiendas al teléfono.
Deja que el viento vaya
y que vuelva después.
No abrirás ya más cartas,
no ojearás periódicos
ni libros.
Deja que tu automóvil
te abandone.
Deja que tu reloj
siga marcando
un tiempo que no es tuyo.
Deja que todo sea
cual si tú
nunca hubieras nacido.²²¹

En el poema aparecen de manera alterna dos mundos paralelos: uno esencial y verdadero, en consonancia con el ritmo vital de la naturaleza, y otro artificial, que tiene que ver con la voluntad humana. El poeta aconseja centrarse en la primera opción, la que armoniza con el movimiento cósmico ("Deja que el viento vaya / y que vuelva después"); y abandonar la segunda, que es producto de una forma de vida creada por el hombre ("Deja que tu reloj / siga marcando / un tiempo que no es tuyo"). El final es rotundo; se enfatiza la negación de un mundo que no fluye de un modo natural y que, por lo tanto, se desvía del sentido original del ser.

En otros poemas, el desvanecimiento de las referencias sociales de Occidente se hace explícito por encontrarse el yo poético inmerso en su propia esencialidad. Es como si asistiese a ese mundo desde otro distinto; y así, la farándula, desde lejos, carece de importancia:

²¹⁸ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 296-297.

²¹⁹ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 156.

²²⁰ *Idem*, p. 124.

²²¹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 142.

Se oyen músicas, risas.
Vuelan bengalas, gritos.
Una fiesta lucida:
grandes bailes,
alegría y olvido.
Te engañas, de verdad:
nadie celebra nada,
nadie quiere festejos.
Sólo la oscuridad,
y este silencio...
Se celebra una fiesta:
no sé cuál.²²²

Se trata de alcanzar un estado de sabiduría, desde el silencio de la nada, que permita contemplar serenamente la desamortización de lo anecdótico e intrascendente.

Lugares de acceso.

En la poesía del despojamiento de Corredor-Matheos destacan por su frecuencia de aparición ciertos espacios que funcionan como "puntos privilegiados para el ejercicio de la contemplación a través de la mirada."²²³ El poeta se sitúa en ellos y los nombra en sus poemas como portadores de un mismo sentido: el de puerta de acceso al mundo externo. Clasificamos, a este respecto, los elementos de la terraza, la orilla, la ventana y el jardín.

La terraza es un elemento real y cercano, ligado a la vida del autor, que resulta imprescindible en su proceso espiritual y artístico-creativo. Él mismo la nombra en su entrevista: "En mi apartamento de Barcelona tengo una terracita, y de ella han salido también algunas escenas de mis poemas."²²⁴ Lo cierto es que la terraza es una imagen repetida en muchos poemas, sobre todo, de su obra *Carta a Li-Po*, en la que aparece siete veces. En sus posteriores libros tan sólo es nombrada una vez en *Y tu poema empieza* y otra en *Un pez que va por el jardín*. Su presencia connota la abertura a través de la cual se establece una vía de comunicación con la realidad que pretende aprehender.

Escribir un poema
que nada signifique.
Salir a la terraza,
respirar en la noche,
no esperar que alguien vuelva,
no desear ya nada.

²²² *Idem*, p. 78.

²²³ María Rubio Martín, "La errancia del paseante: formas poéticas de *extrañamiento* vital en la poesía de José Corredor-Matheos", en Jesús Barrajón Muñoz y María Rubio Martín, *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, cit., p. 102.

²²⁴ Véase Entrevista I, Apéndice, p. 293.

Abrir sólo las manos,
y que de entre los dedos
alcen el vuelo, mudas,
asombradas palabras.²²⁵

Resulta revelador en el anterior poema el verbo "salir" en relación a esta parte de la casa pues dicha acción se traduce en la predisposición del poeta a encontrarse con lo externo. En la terraza se gesta, por lo tanto, el ambiente propicio para la creación. Dentro del proceso a seguir, la terraza es el acceso del autor a la naturaleza, a la conexión directa con ella, a la consecución de su identificación y a su posterior disolución en el vacío: "Sentado en mi terraza, / oigo cómo la lluvia / borra todas las sendas."²²⁶ Cuando la aprehensión de la realidad se ve truncada, la terraza se vuelve simbólicamente oscura y el tono es entonces pesimista: "No hay nadie que acompañe / tu huida sin encuentro, / ni hay luz en las terrazas / de la noche infinita."²²⁷ Podría considerarse como variante de la terraza otro lugar transitado por el autor: la orilla. Ubicado en la playa o en alguna zona costera, el poeta se asoma de nuevo a la naturaleza y consigue la templanza idónea que aviva el estado contemplativo. La orilla lo conecta, evidentemente, con el paisaje marítimo:

Esas barcas varadas
en la arena
se levantan de pronto
y surcan otras aguas,
hacia otras soledades.
Desde la orilla ves
cómo se alejan,
igual que si supieran
hacia dónde.²²⁸

Otro lugar de acceso frecuente es la ventana o el ventanal. La mirada del poeta se cuela a través de lo que seguramente resulta ser la parte más importante de la casa. La apertura de la vivienda, aunque en grado menor, resulta fundamental, y así aparece recalcado en sus versos: "Siento vergüenza y miro / por la abierta ventana"²²⁹, "El ventanal abierto, / a la luz de la luna."²³⁰ Pero la ventana no sólo supone el orificio que ha de cruzar el yo poético; a través de ésta también acontece la entrada, desde fuera, de la madre naturaleza que viene a despertar su verdadera conciencia:

La ventana, entreabierta,
y una ligera brisa
que llega hasta tus sienes
como si fuese éste
su último destino.
Qué paz, la de sentirte
estar aquí, no estando.²³¹

²²⁵ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 33.

²²⁶ *Idem*, p. 45.

²²⁷ *Idem*, p. 107.

²²⁸ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 79.

²²⁹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po, en Poesía (1970-1994)*, cit., p. 36.

²³⁰ *Idem*, p. 64.

²³¹ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 41.

Cuando, por el contrario, el yo poético no encuentra acceso al exterior, las imágenes que se suceden forman parte de sus temores e inquietudes, siendo éstas el reflejo de la desesperanza: "Anoche tuve un sueño / de casas sin ventanas, / de hogares apagados / y torres derruidas."²³²

El jardín supone con respecto a la terraza y la ventana un grado más de beneficencia ya que él mismo implica la presencia de elementos naturales: "Salgo solo al jardín. / Montserrat, allá al fondo, / Sigue oculta entre nubes."²³³ Es como si el jardín se prolongase hacia el paisaje propiamente externo. El espacio se sugiere como más abierto; como no perteneciente al interior. Estamos, de esta forma, ante una especie de microcosmos en el que se origina de manera directa el estado de iluminación. "El jardín en Extremos Oriente es el mundo en pequeño, pero es también la naturaleza restaurada en su estado original, o la invitación a restaurar la naturaleza original del ser."²³⁴ En relación a esto último, Corredor-Matheos parece reconocer en sus poemas su verdadera mismidad cuando se encuentra en esta morada de índole espiritual:

Algo que no ha nacido
florece en el jardín.
Sonrís contemplando
los ojos de ese niño,
los ojos de aquel perro,
el volar de las cosas
que no pueden volar.
Crees sentir en ti
algo muy poderoso,
a punto de nacer,
pero te engañas.
Sientes que estás a punto
de poder conocer
lo incognoscible,
y te engañas también.
No piensas ya en nada,
a ahora aciertas,
y no sabes en qué.²³⁵

El poeta advierte la esencia del ser y del no ser, la doble naturaleza que da entrada al desapego y anula el deseo de saber. Aquello que florece sólo puede ser descubierto de forma intuitiva y espontánea, sin proceso intelectual. El propio autor, en otro poema se pregunta "¿Qué puedes esperar, / más que lo inesperado?"²³⁶, mientras va "recorriendo a solas / el jardín."²³⁷ Esta es la actitud que ha de mantener en este lugar prodigioso en el que adivina que va a confirmar una verdad ya percibida: "Que no hay diferencias / entre el jardín y tú."²³⁸

Ya se ha hablado en este estudio del jardín zen. Lo cierto es que con más o menos vegetación, los jardines que aparecen en sus versos, y por lo tanto, en su vida, cumplen una misma función, que tiene que ver con el despertar interior.

²³² José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 104.

²³³ *Idem*, p. 110.

²³⁴ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, cit., p. 603.

²³⁵ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 117.

²³⁶ *Idem*, p. 123.

²³⁷ *Idem*.

²³⁸ *Idem*.

Elementos del mundo oriental.

Algunos singulares elementos que aparecen en la poesía de José Corredor-Matheos son los procedentes del mundo oriental, esto es, una realidad mucho más lejana que irrumpe en sus versos y homenajea la poesía china tradicional. Se trata de un mundo que vive en la imaginación del autor gracias a la lectura de sus poetas más destacados y que, como veremos, presentan un valor simbólico trascendental en consonancia con los preceptos filosóficos del lugar del que proceden.

Relacionados con la vestimenta de los monjes, sabios o ermitaños de Extremo-Oriente nos encontramos con la túnica y el manto. Cirlot recoge en su *Diccionario de símbolos* una significación para ambos que nos sirve como orientación: "Mientras el manto simboliza el límite último de la personalidad, y la máscara que envuelve al Selbst, la túnica puede simbolizar el yo o el alma, es decir, la zona en contacto más directo con el espíritu."²³⁹ Observemos a continuación los versos en los que se incluye este atuendo en un fragmento del poeta Tang Li-Po: "Las mangas de tu túnica se limpian / con la brisa de los pinos. / Se purifican tu corazón y tus oídos / con el arroyo que entre las peñas serpentea."²⁴⁰ La limpieza de la túnica, en este contexto, podría ser interpretada como purificación del alma ya que, junto al corazón y los oídos, sugiere el despojamiento de cuanto pueda alejar al poeta de su esencialidad espiritual. En Corredor-Matheos observaremos que esta imagen mantiene una simbología que puede considerarse afín a la de Li-Po, es decir, la túnica puede ser interpretada como alma. Dentro de su obra poética, aparece tan sólo en dos ocasiones en las que se evoca esta relación, aunque se revela en cada caso un estado espiritual diferente. En un poema de *Carta a Li-Po* la túnica aparece rodeada de connotaciones negativas que se traducen en la no consecución de la iluminación: "pero no tengo fuerzas / y puede más que yo / todo el peso del mundo / colgado de mi túnica."²⁴¹ El condicionamiento de la sociedad y sus preocupaciones mundanas no permiten que el alma del poeta se libere y alcance un estado superior, por eso siente sobre sí un enorme peso u obstáculo que impide su ascensión. La túnica es pues aquello que subyace como esencia del ser. Treinta y ocho años después, aparece de nuevo esta imagen en su obra *Sin ruido*, junto a unos versos que difieren bastante de los de *Carta a Li-Po*. En ellos, el poeta no siente peso alguno sobre su túnica-alma, ya que en este caso, el tú poético se encuentra en el estado de iluminación propio de los sabios: "Te han vestido la túnica / de aquellos / que llaman elegidos / y avanzas confiado."²⁴²

El manto, por el contrario, aparece con otro sentido. En el apartado anterior de este capítulo era interpretado como la parte opaca reticente al efecto purificador del agua, es decir, aquellos pensamientos que formando parte del yo poético no permitían su despojamiento interior: "Hoy no quiero que llueva. / La lluvia me desnuda, / y hoy quiero que mi manto / deslumbre por la noche / a las luciérnagas."²⁴³ Así pues, el manto,

²³⁹ Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, cit., pp. 455-456.

²⁴⁰ Guojian Chen, *Poesía clásica china*, cit., p. 151.

²⁴¹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p.83.

²⁴² José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p.19.

²⁴³ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p.79.

en oposición a la túnica, simboliza la parte no esencial, aquella vestimenta que oculta el interior. En su libro *El don de la ignorancia* se nos presenta un manto que acrecienta el peso de todo lo que no es esencial: "¿Qué nueva soledad / nos ha cubierto / con su manto de hierro?"²⁴⁴ El elemento hierro acentúa sin duda el desasosiego sugerido por esta imagen.

El calzado de los monjes budistas, esto es, las sandalias, se manifiesta en los versos de Corredor-Matheos con mayor insistencia que en el caso de los anteriores elementos. Las sandalias vienen a ser "lo interpuesto entre el suelo de la tierra y el cuerpo pesado y vivo"²⁴⁵, por eso sería interesante centrarnos en el significado trascendental que pudiera tener la parte del cuerpo que se relaciona con ellas, esto es, los pies. Los pies son la parte del cuerpo que físicamente está en contacto directo con el mundo y se asocian metafóricamente al sentido místico de seguir un camino: "El pie del hombre deja su huella en los senderos -buenos o malos- que eligió, en función de su libre albedrío."²⁴⁶ En el caso de nuestro autor ya sabemos cuál es el objetivo último de su andadura: alcanzar el vacío zen. Por este motivo, los pies del poeta, al igual que el resto de su cuerpo, siempre parecen querer despegarse del suelo y liberarse de cualquier elemento no esencial que le impida situarse en un nivel superior: "Antes que rompa el alba / alcanzaré la cumbre / que parece lejana. / Entonces será tiempo / de arrojar las sandalias / y de seguir descalzo."²⁴⁷ Es en relación a este asunto que descubrimos la significación de las sandalias. En su deseo por alcanzar la cumbre, es decir, por ascender espiritualmente, el hombre ha de desprenderse de todo cuanto le mantiene sujeto al suelo; de ahí la acción de descalzarse. Así pues, entendemos en estos versos que las sandalias suponen una limitación a la hora de continuar el camino. En otro poema en el que aparece la imagen de las sandalias, se desarrolla el tema de la condición efímera del hombre. Se trata de una especie de reflexión sobre el paso de los años en la que advierte: "Pero no hay que volver / atrás la vista. / Eres, de todos modos, / una estatua de sal, / y están los perros / lamiendo tus sandalias."²⁴⁸ Las sandalias se quedan en la tierra como olvidadas mientras el espíritu trasciende, por lo que hacen la función del elemento corpóreo que tradicionalmente es considerado como perecedero frente a la parte etérea del ser. En estos versos la idea del tiempo que pasa se convierte en un absurdo más dentro de nuestros condicionantes conceptuales. Es preciso existir sin limitaciones, sin pasado ni futuro, sólo atentos al momento presente, para poder observar: "sino a este pozo abierto / del presente, / donde tengo mis pies, / de donde viene el eco / de esta cifra / que nada significa."²⁴⁹ Así pues, pueden ser interpretadas las sandalias como las preocupaciones, pretensiones, expectativas, concepciones espacio-temporales..., meramente racionales, que acompañan al poeta y que éste intenta desechar.

Otro elemento interesante es el de la lámpara. En los preceptos zen se utiliza como imagen para vislumbrar, a modo de alegoría, una de sus enseñanzas. Está relacionada con la iluminación espiritual que alcanzan sus seguidores, los cuales han de centrarse en su propia experiencia individual, y no en las enseñanzas teóricas procedentes de maestros y libros; las palabras de éstos sólo ponen en marcha el pensamiento conceptual. Ya hemos apuntado en anteriores capítulos cuán importante es

²⁴⁴ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 111.

²⁴⁵ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, cit., p. 909.

²⁴⁶ *Idem*, p. 826.

²⁴⁷ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poesía (1970-1994)*, cit., p. 45.

²⁴⁸ *Idem*, p. 86.

²⁴⁹ *Idem*.

la experimentación activa de la percepción zen. Paradójicamente el maestro Ying-an deja por escrito las indicaciones a seguir:

La lámpara solitaria.

Para aprender Zen, hazlo a la luz del candil solitario que alumbra en un funeral.
No te limites pensando que en un determinado momento llegarás a alcanzar el Zen.²⁵⁰

La lámpara simboliza la luz o fuerza interior que anida en cada uno de nosotros; encenderla, es decir, alcanzar el estado de iluminación espiritual ha de trabajarse individualmente y sin ayuda de premisas externas. Corredor-Matheos, en un paseo solitario, se descubre atrapado entre la opción de salir al exterior a buscar la luz o de hallarla a través de su propia "lámpara". Observemos el siguiente fragmento de dicho poema:

Se ha levantado brisa.
Se oyen voces lejanas.
Yo escucho lo que suena
en mi interior.
Pero no basta así.
Enciendo al fin mi lámpara,
y voy hacia mi casa
silbando, por si acaso.²⁵¹

En el momento justo en que cesan sus pretensiones y se despreocupa, aunque sea a modo de resignación ("Pero no basta así"), se enciende la "lámpara" del poeta. Sin embargo, bastan dos versos más para que se desvíe de nuevo, y surja la humana esperanza debajo de la expresión: "por si acaso". Anular el mecanismo de la mente es, sin duda, sumamente complicado.

En sus últimos libros y en atención sobre todo a uno de los pensadores y poetas más elogiados por nuestro autor, Omar Jayyam, aparece un símbolo muy poco recurrido hasta el momento en su obra: el cáliz. Ya ha sido citado el poema de *En El don de la ignorancia* que homenajea a este autor. Extraemos nuevamente los últimos versos para atender a dicho objeto:

Omar Jayyam, brindemos,
porque aunque todo sea
viento, espejismo, sueño,
quiero seguir oyendo
tus palabras,
contemplar tu figura
de apagada ceniza
y beber en silencio
el vino de tu cáliz.²⁵²

El simbolismo del cáliz, de la copa o incluso del emblemático *graal* "se presenta con dos aspectos esenciales: el vaso de la abundancia, y el que contiene el bálsamo de la inmortalidad."²⁵³ La referencia mística más acorde con el pensamiento del poeta persa estaría sin duda en la segunda acepción. En su estudio Carlos Areán advierte que en

²⁵⁰ Thomas Cleary, *La esencia del zen. Los textos clásicos de los maestros chinos, cit.*, p. 113.

²⁵¹ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poemas (1970-1994), cit.*, p.49.

²⁵² José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia, cit.*, p. 38.

²⁵³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos, cit.*, p. 338.

relación a la inmortalidad "existen para Omar Jayyam dos posibilidades: o el ser humano retorna a la nada tras la muerte o existe un Dios misericordioso que le deparará la salvación."²⁵⁴ Corredor-Matheos se decanta claramente por la primera opción, en consonancia con sus creencias zen. En el poema reconoce la realidad como "viento, espejismo, sueño", esto es, como mero reflejo del no ser. El cáliz, en este sentido, es portador de esta sabiduría que el autor manchego reafirma en palabras de Jayyam. El poeta persa se muestra en un gran número de rubaiyyat brindando con vino ante esta certeza:

Levántate y llena tu copa, muchacho,
con un vino añejo. Mañana
buscarás sin jamás alcanzarla
esta brizna de ser que fue tuya en tu nada.²⁵⁵

Asimismo, la significación que adquiere este símbolo dentro de la literatura islámica, nos acerca al sentido de cáliz como revelación ya que "simboliza generalmente el corazón, entendido en el sentido de intuición, de punta fina del alma."²⁵⁶ En atención a esto, pueden ser interpretados estos otros versos de Corredor-Matheos pertenecientes a su libro *Sin ruido*: "Cáliz que, si lo apuras, / alumbrará las sombras / profundas que hay en ti."²⁵⁷

En relación también a la nada o el vacío ya nos ha aparecido otro símbolo tratado en el capítulo tercero de este estudio: el cántaro o la vasija. Ha sido entendido según los preceptos taoístas, por su condición de hueco, como imagen de lo que la mente debe alcanzar para predisponerse a la iluminación.

Elementos del mundo cotidiano.

Los objetos corrientes que forman parte de la cotidianeidad de Corredor-Matheos también se encuentran evidentemente dentro de su campo de visión y por lo tanto, también sugieren o comportan alguna significación. Si bien es verdad que son minoritarios en relación a los naturales, no dejan de tener su importancia aunque sólo sea por contraste. El poeta reflexiona en torno a ellos y la manera como considera que ha de percibirlos: "Cómo cuesta aprender / a ver las cosas / que comparten tu vida."²⁵⁸ Normalmente no nos detenemos a observar aquello que nos rodea porque no mantenemos de forma permanente la atención hacia lo externo o porque priorizamos y adjudicamos mayor valor a unas cosas sobre otras. Por lo que, cuando nos percatamos de ciertos objetos que nos acompañan cada día y nos cercioramos de que nuestra percepción hasta el momento ha sido simplemente superficial, se produce un efecto de

²⁵⁴ Véase el prólogo de Carlos Areán, "Omar Jayyam y su mundo" en Omar Jayyam, *Rubaiyyat*, Visor, Madrid, 2003, p. 37.

²⁵⁵ Omar Jayyam, *Rubaiyyat*, cit., p. 75.

²⁵⁶ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, cit., p. 340.

²⁵⁷ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 15.

²⁵⁸ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 37.

sorpresa: "Te son tan necesarias / como, a la vez, extrañas, / y tan desconocidas..."²⁵⁹ El autor se da cuenta de este asunto y extrapola esta idea hacia la vida en general: "Te cuesta ver las cosas / que comparten tu vida, / como te cuesta ver / tu propia vida."²⁶⁰ De lo que se trata es de conseguir y mantener un tipo de percepción que va más allá de la mera visualización y que, de nuevo, pone de relieve una mirada intuitiva y honda, concedora del verdadero sentido del mundo.

En su acercamiento a lo externo, el poeta siente las esencias, pero también la dificultad de su elucidación:

No sabrías decir
qué es lo que palpita
en todas estas cosas
que te envuelven
en su estar silencioso,
como de eterna espera.²⁶¹

Una vez que los objetos se muestran y se descubren en su equitativo grado de importancia, el siguiente paso es el desapego: "Te tienes que librar / de los objetos."²⁶² Pues éstos, al igual que cualquier otro tipo de elemento, y con el agravante de su condición material, también suponen un obstáculo para alcanzar el vacío: "Pero ansías ser libre, / de ellos y de ti."²⁶³ El poeta sigue, de esta manera, el procedimiento zen:

La manera que tienes
de irte despidiendo
de las cosas,
una a una,
es también la de irte
recibiendo
para hacerlas más tuyas
y liberarte, al fin,
de ellas y de ti,
en un acto de amor.²⁶⁴

En su forma específica, los objetos que aparecen en la poética de Corredor-Matheos son de diversa procedencia. Encontramos, por ejemplo, juguetes infantiles como la pelota: "La curva que dibuja / en el aire la pelota / sobre un cielo muy claro, / transparente"²⁶⁵, que se mueve y participa del ritmo de los elementos naturales; o el cubito de un niño, que contrasta en su color con los colores propios de la naturaleza:

Me hacen feliz los verdes
de las hojas,
los ocreos de la tierra,
los azules del cielo,
el blanco de las nubes,
los rojos de la falda

²⁵⁹ *Idem.*

²⁶⁰ *Idem.*

²⁶¹ José Corredor-Matheos, *Sin ruido, cit.*, p. 33.

²⁶² *Idem.*, p. 37.

²⁶³ *Idem.*

²⁶⁴ *Idem.*, p. 39.

²⁶⁵ José Corredor-Matheos, *Sin ruido, cit.*, p. 73.

de la mujer que pasa
con su perro
y el cubito del niño
que corre por la hierba.
¿Qué color es el mío?²⁶⁶

En el espacio marítimo, el poeta también observa las barcas y veleros que sugieren armonía en su desplazamiento sobre el agua: "La barca que se mece / allá en el puerto / te invita a que contemples / el lento movimiento / de las aguas."²⁶⁷

En sus viajes, desde el tren, suelen aparecer en los paisajes que contempla, estampas de la vida del campo, con sus casas a lo lejos: "alguna casa aislada / que recuerda / que el hombre aún existe"²⁶⁸, o los aparejos de trabajo: "y algún carro cargado / con toda la fatiga / de los hombres"²⁶⁹, que aparte de evidenciar la conexión del hombre con éstos, aluden su sencilla y natural cotidianeidad.

Sin embargo, para acercarnos con mayor claridad a la relación que establece el poeta con los objetos, nos detendremos en el siguiente poema:

¿Es sólo un calcetín
eso que brilla
en medio de la calle
o alguna ave herida
que no puede volar?
Sucio, agujereado,
su fulgor me deslumbra
en pleno mediodía.
¿He de pasar de largo
o lo he de guardar
con todos mis tesoros?
¿Quién lo dejó caer,
como al azar,
para que me saliera ahora
al paso,
calcetín que es capaz
de volar como un pájaro,
desplomarse en la tierra
como un pájaro,
y viene a recordarme
que él y yo compartimos
la caída y el vuelo?²⁷⁰

Corredor-Matheos atiende en sus percepciones al ejercicio de la transmutación, a través del cual todos los objetos son susceptibles de convertirse en los otros. Se trata, en este sentido, como ha dicho Nilo Palenzuela de "un arte de la comunión."²⁷¹ Un objeto tan aparentemente superfluo, como es un calcetín, entra a formar parte del mundo esencial en el que se desenvuelve el poeta, y en una suerte de personificación adquiere los rasgos de un pájaro primero y de un humano después. El destino que ha seguido al

²⁶⁶ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 69.

²⁶⁷ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 75.

²⁶⁸ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit., p. 85.

²⁶⁹ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 89.

²⁷⁰ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., p. 19.

²⁷¹ Véase Nilo Palenzuela, "Corredor-Matheos: la voz, la transparencia" en Jesús Barrajón y María Rubio ed., *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, cit., p. 356.

caer desde algún edificio le hace ahora, aunque "sucio, agujereado", partícipe del ritmo vital que concierne al animal o al hombre, y se convierte de este modo en objeto revelador: "su fulgor me deslumbra / en pleno mediodía." Realmente su apreciación se justifica a partir de la simbología del vuelo y la caída, esto es, del conocimiento lumínico y el desconocimiento mundano por los que fluctúa el ser.

Con frecuencia, en muchos de sus libros hay objetos del mundo de la pintura y la escritura: "Cuando escribes no piensas / en el blanco papel. / Ni diriges tu lápiz / o tu pluma, / ni rebuscas tampoco / en la memoria."²⁷² El autor insiste en estos casos en anular el carácter utilitario de estos materiales, pues proyecta sobre ellos su propia concepción poética. El acto de la escritura en sí, y a su vez, los utensilios que la materializan, han de estar despojados de toda intención y voluntad:

Escribes porque sí.
El ruido de la pluma
en el papel,
el rumor que va entrando
por la abierta ventana
y el silencio,
sobre todo el silencio,
te dictan lo que escribes.
Aunque no es escribir
lo que importa.²⁷³

En el caso de la pintura, este vocabulario suele surgir ante la contemplación de cuadros de los diversos artistas con los que el autor ha mantenido relación: (Ante un cuadro de Jordi Pallarés) "Tus ojos nos espantan, / porque podemos vernos / abiertos en canal / sobre tus lienzos, / después del sacrificio."²⁷⁴ En estos poemas, el autor celebra la capacidad que estos pintores poseen para captar el lado trascendente de la vida:

Ante un cuadro
de Marc Rothko
Marc Rothko sabe ver
las cosas como son:
un resplandor sin cuerpo,
vivo color al borde
de las sombras.
Coge el pincel y deja
que arda el rojo,
pinte de azul el aire,
crezca el verde y el ocre
se remanse.²⁷⁵

También en estos casos, y puesto que no sólo la poesía sino el arte en general, nace sin el control de la consciencia, los instrumentos de trabajo parecen tener vida propia y actuar ajenos al autor: "Los pinceles se mueven, / pero tú no los mueves. / Los colores se extienden / en la tabla, / sin que tú los extiendas."²⁷⁶ Corredor-Matheos, como

²⁷² José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poemas (1970-1994)*, cit., p. 210.

²⁷³ José Corredor-Matheos, *Un pez que va por el jardín*, cit., pp. 31-32.

²⁷⁴ *Idem*, p. 47.

²⁷⁵ *Idem*, p. 59.

²⁷⁶ José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit., p. 109

ya se ha indicado, defiende la creación intuitiva y espontánea, y por eso, la sensación que ha de tener el artista es la de que el cuadro se pinta solo.

Las manos del poeta.

La imagen poética de las manos en Corredor-Matheos no sólo se repite en prácticamente todos sus libros, sino que además evoluciona a través de ellos cambiando de sentido. Consideramos que su estudio resulta por lo tanto ineludible y que merece, además, un apartado único.

Manuel Mantero ha realizado un exhaustivo análisis en torno a la simbología de esta imagen en un artículo titulado "La poesía de José Corredor-Matheos (Desde las manos)." De él extraemos la siguiente reflexión:

Son las manos nuestra extensión psíquica y nuestro enlace más privilegiado con las cosas. En los gestos de la mano concentran simbólicamente sus mensajes lo sagrado y lo profano, y hacia ella va nuestro pensar y nuestra energía en busca de expresión en tacto.²⁷⁷

En la obra de nuestro autor, las manos son, en general, la concreción de los sentimientos más hondos y esenciales del yo poético, y por lo tanto, justificación de su quehacer. "Donde hay manos en la poesía de Corredor-Matheos -dice Mantero- ahí están sus temas importantes."²⁷⁸ Las manos van siempre íntimamente enlazadas a su manera de entender la realidad y, en consecuencia, a su estado emocional, por lo que su interpretación variará en función de la determinada situación personal en la que se encuentre el poeta.

En su época de juventud, la opresión y el temor impuestos por el régimen franquista dan lugar a unas manos que, rozando una finísima frontera entre la esperanza y la desesperanza, contraponen vida y muerte:

Sobre el aire volando,
viene una mano herida,
viene una mano sola.
La esperanza o la muerte
es lo que ya está cerca,
sobre el aire volando.²⁷⁹

A medida que avanza su obra poética las manos seguirán siendo portadoras del ánimo y la voluntad del autor. El ambiente en el que se insertan se volverá, en cambio, más íntimo e introspectivo: "Bajo mis manos vacilantes / guardo el color que me cobija. / Mucho dolor, para mis fuerzas, / para mi sueño, para nada."²⁸⁰ El autor camina, en esta

²⁷⁷ Véase Manuel Mantero, "La poesía de José Corredor-Matheos (Desde las manos)" en J. M^a Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, cit., p. 137.

²⁷⁸ *Idem*, p. 148.

²⁷⁹ José Corredor-Matheos, *Ahora mismo en Poesía 1951-1975*, cit., p. 60.

²⁸⁰ José Corredor-Matheos, *Poema para un nuevo libro en Poesía 1951-1975*, cit., p. 86.

época, por derroteros existencialistas en busca de comprensión y consuelo. Es entonces cuando recurre al tú poético, esa segunda persona o desdoblamiento con quien intenta compartir su pena: "¿Y esta luz que, a intervalos, / me va dejando a oscuras? / Tierna es tu mano; no me dejes. / Tanto me pesa todo, / que no lo siento ya."²⁸¹ Su visión existencial, sin embargo, se esconde con frecuencia tras un melancólico vitalismo. Observemos, en este sentido, el siguiente poema:

Dame la mano. Sueña
que descansa en las mías.
Esta tristeza es nuestra:
la aventura perdida.

Sueña que este vacío
que llena nuestros pechos
es hondo amor: el mismo
que algún día fue cierto.

Quédate así. Sonríe.
No te aflijas. La vida
tiene estas cosas. Nunca
-si fue verdad- se olvida.²⁸²

El deseo de animar a esta mano triste y afligida refleja el objetivo perseguido por Corredor-Matheos en esta época, década del sesenta, correspondiente a la publicación de su obra *Poema para un nuevo libro*, en el que se vislumbra, bajo un tono de resignación, el intento de comprender y aceptar la realidad del ser.

Llegados a *Carta a Li-Po*, 1975, la perspectiva cambia. Las manos se contagian del clima místico que caracteriza a la nueva poesía y adquieren una simbología más espiritual, acorde, sobre todo, con los preceptos de Extremo-Oriente.

Algunas veces, simbolizan la predisposición para recibir intuitivamente las esencias del mundo, a través, en este caso, de un *mudra*, gesto de la mano, que en el hinduismo significa "ausencia de temor"²⁸³: "Abrir sólo las manos, / y que de entre los dedos / alcen el vuelo, mudas, asombradas palabras."²⁸⁴ Mediante la no intervención, el poeta deja que los versos nazcan a partir de lo que ha de manifestarse por sí solo.

Otras veces, aparecen como portadoras o recipientes de la propia experiencia interior: "Has vuelto de la luna / con las manos repletas, / con las manos vacías."²⁸⁵ En estos versos, el autor parece referirse al proceso de liberación que sigue la mente: en un principio aflora cargada de pretensiones ("las manos repletas"), y después, despojada de ellas ("manos vacías"). De este modo, se puede interpretar que se ha alcanzado el vacío zen y, por lo tanto, el estado de plenitud. No obstante, este mismo poema continúa, y aunque finaliza con la repetición de los mismos versos, se da en ellos una interesante variación: "Has vuelto de la luna / con las manos repletas, / con las manos cortadas."²⁸⁶ En este caso, las manos cortadas suponen con respecto a las manos vacías una mayor acentuación de esta idea. La desaparición total del yo queda representada mediante la aniquilación de las manos.

²⁸¹ *Idem*, pp. 86-87.

²⁸² *Idem*, p. 84.

²⁸³ Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, cit., p. 682.

²⁸⁴ José Corredor-Matheos, *Carta a Li-Po*, en *Poemas (1970-1994)*, cit., p. 49.

²⁸⁵ *Idem*, p. 47.

²⁸⁶ *Idem*, p. 47.

El poeta chino Li-Po también representa la extensión del espíritu a través de la imagen de sus manos. La utiliza en sus poemas como gesto simbólico del contacto de éste con la naturaleza. La alusión es directa y sus objetivos tienen que ver con las altas esferas:

UNA NOCHE EN EL TEMPLO
DE LA CUMBRE

De noche, templo de la cumbre.
Alzo la mano y palpo las estrellas.
Pero no me atrevo a elevar la voz:
Temo molestar a los moradores del Cielo.²⁸⁷

Asimismo, en otro de sus poemas, reproduce la elevación de la mano para alcanzar un elemento fundamental en su poética, la luna: "emerjo por entre las nubes ondulantes, / levanto la mano, toco la luna / y paseo por encima de todas las montañas."²⁸⁸ De esta forma, el poeta chino consigue proyectar su sentimiento de unión con el universo.

La actitud de Li-Po parece más activa que la de Corredor-Matheos. Taoísta el primero, partidario del Budismo zen el segundo, las formas de proceder varían un poco. El autor manchego insiste en conseguir la disolución del yo, su vaciamiento interior, para alcanzar la verdadera aprehensión del mundo externo. Las manos han de estar vacías de toda manifestación subjetiva, incluida la propia intención de vaciarse, por lo que la imagen de alzar las manos para tocar, tal y como lo hace Li-Po, puede parecer demasiado pretenciosa en él.

En su siguiente obra corroboramos esta última idea. Observemos este poema perteneciente a *Y tu poema empieza*: "Poder tumbarse al sol, / sin mover ni una mano / cuando desciende el pájaro / hasta tocar tu sien."²⁸⁹ Es la naturaleza la que lo colma a él cuando su espíritu se encuentra preparado, es decir, cuando no espera nada.

En *Jardín de arena*, en cambio, es más frecuente asistir al momento cumbre de enlace espiritual o conexión cósmica con el mundo. En estos instantes también aparecen las manos:

Geometría del tiempo,
cristalizado aquí
en las rocas desiertas
bajo el sol,
dormidas en mis manos,
que las han inventado
y las contemplan
sintiéndolas crecer,
vivas ya para siempre.²⁹⁰

La identificación del yo poético con el mundo (las rocas), la fusión de ambos, queda representada por las manos, que son, en verdad, el espíritu del poeta.

En su siguiente libro, *El don de la ignorancia*, de nuevo, las manos son el reflejo del estado interior del poeta: "Desolado es mi rostro / si me miro / en algún frío espejo, /

²⁸⁷ Guojian Chen, *Poesía clásica china*, cit., p. 169.

²⁸⁸ Li-Po, *Cien poemas*, Barcelona, Icaria, 2002, p. 50.

²⁸⁹ José Corredor-Matheos, *Y tu poema empieza*, en *Poemas (1970-1994)*, cit., p. 116.

²⁹⁰ José Corredor-Matheos, *Jardín de arena*, en *Poemas (1970-1994)*, cit., p. 174.

desoladas mis manos / que sostienen el mundo, / desolada la mente / que sostiene mi mano."²⁹¹ No obstante, en este caso, el sentimiento de desolación se ha extendido a otras partes corporales que representan el estado mental que embarga por completo al yo poético. Hay una clara equivalencia, en este caso, entre mano y mente.

Finalmente, y tras la ausencia de esta imagen en su libro *Un pez que va por el jardín*, en su última obra, *Sin ruido*, volvemos a toparnos con las manos. En el siguiente poema, aparecen como responsables de la aprehensión del mundo natural: "Entre las blancas nubes / sostienes las montañas / con las manos / y te sientes tan libre / como el águila."²⁹² Así pues, las manos resultan ser el enlace directo con el mundo exterior, por lo que no es de extrañar que se encarnen en sus poemas tan insistentemente como símbolo.

²⁹¹ José Corredor-Matheos, *El don de la ignorancia*, cit, p. 25.

²⁹² José Corredor-Matheos, *Sin ruido*, cit, p. 97.

6. CONCLUSIONES.

José Corredor-Matheos pertenece a la nómina de autores que inician su trayectoria en la década de los cincuenta, coincidiendo de esta forma con los diferentes grupos generacionales del momento, entre los que se encuentran los "poetas de la experiencia", como los denominaría José M^a Castellet, los "poetas sociales", agrupados por el poeta Leopoldo de Luis, o los que entienden la poesía como conocimiento, al modo de José Ángel Valente. Sin embargo, su lenguaje poético se singulariza y aleja de todos ellos, acercándose a otras formas que él consideró más afines a su concepción poética. Dos rasgos principales determinan toda su poesía, aunque en diferentes grados y bajo diversos puntos de vista a lo largo de sus etapas poético-vitales: la preferencia por un lenguaje esencial y la búsqueda de la comprensión de la vida o realidad total del ser humano.

El escritor y crítico Ángel Crespo señala la primera etapa de su trayectoria poética en la década de los 50, con sus dos primeras obras, *Ocasión donde amarte*, de 1953 y *Ahora mismo*, de 1960. En ellos Corredor-Matheos se centra en el tema amoroso, familiar, la naturaleza en sintonía con el hombre y el elemento temporal, fundamentalmente. La segunda etapa, abarca la década de los 60 y contiene las obras escritas durante los años que van desde 1962 hasta 1971, esto es, *Poema para un nuevo libro*, *Libro provisional*, *Pequeña Anábasis* y *La patria que buscábamos*. En este periodo su obra ha evolucionado hacia una poesía de corte existencialista en atención a las grandes incógnitas del ser humano y la búsqueda del sentido de la vida. En todos estos libros prevalece una línea intimista y reflexiva, y una métrica que comienza apuntando hacia formas tradicionales como el soneto o el romance y termina decantándose por una versificación más breve en consonancia con su particular búsqueda de lo esencial poético. La obra *Carta a Li-Po* aparece en 1975 e inaugura, según Crespo, la que sería su tercera etapa. Es entonces cuando Corredor-Matheos da entrada a sus contenidos orientales. José M^a Balcells incluye en esta última etapa sus siguientes títulos: *Y tu poema empieza* de 1987, *Jardín de arena* de 1994 y *El don de la ignorancia* de 2004; y complementa esta clasificación, concediéndole a cada ciclo una denominación temática. Así, la primera etapa se llamaría "Poesía de la vida cotidiana", la segunda, "Poesía de la existencia" y la tercera "Poesía del despojamiento". Hemos considerado que sus dos siguientes obras debían incluirse también en la esta última etapa "del despojamiento," ya que no distan en demasía de los anteriores, ni en la forma expresiva ni en su temática de corte oriental. Se trata de los libros *Un pez que va por el jardín*, de 2007, y *Sin ruido*, de 2013.

En estas obras se advierte la lectura de las poesías tradicionales de China, concretamente aquella que procede de los poetas de la Dinastía Tang (618-907): Li-Po, Tu Fu y Wang Wei. Las escrituras de estos autores portan las grandes filosofías orientales Confucianista, Taoísta y Budista chan (Zen). Corredor-Matheos se imbuirá de la espiritualidad de estas y otras lecturas, que influirán notablemente su poesía.

En el primer libro de su tercera etapa, *Carta a Li-Po*, Corredor-Matheos presta una especial atención al poeta Li-Po (1661-1707), destinatario de su *Carta*, que vivió en consonancia con el Taoísmo e impregnó sus versos de variados temas acordes con su vida cotidiana: el amor y la nostalgia, la aspiración a la libertad y a la vida de ermitaño, el desprecio por la tiranía de los poderosos en defensa de los más necesitados, el cariño hacia los amigos, las descripciones de la guerra, de la vida en las zonas fronterizas... A su vez, en el aspecto formal se aprecian claras confluencias con nuestro autor: expresión sencilla, un lenguaje coloquial de la época, libre de convencionalismos y el despojamiento de todo aquello que no resulte esencial.

También presta atención a otros poetas de la Dinastía Tang, como son Tu Fu y Wang Wei, partidarios del Confucianismo el primero y del Budismo el segundo. Nuestro autor simpatiza particularmente con el Budismo zen, por lo que se asemeja fundamentalmente con el poeta Wang Wei. El enfoque de los contenidos e incluso muchas de las imágenes son compartidos por ambos.

La aproximación de Corredor-Matheos a la espiritualidad oriental y en concreto al Budismo zen ha sido analizada en uno de los capítulos de este estudio. Cabe destacar aquí la importancia de los libros de Daisetz T. Suzuki sobre la cultura oriental y su forma de pensamiento, así como los estudios específicos de Alan W. Watts sobre el Taoísmo y el Budismo zen. Estas formas de pensamiento suponen en nuestro autor una nueva visión de la realidad, asumida con total compromiso ya que es llevada, aparte de a su creación poética, a todos los campos de su vida.

Uno de los conceptos desarrollados es el de la desconceptualización: una meta que persiguen aquéllos que aspiran a experimentar un tipo de percepción instintiva de la realidad en lugar de una percepción conceptual. Se pretende que la relación entre el individuo y el mundo de los objetos sea lo más directa posible por lo que es preciso eliminar todo lo que el intelecto, cargado de conceptos subjetivos, añade como interferencia entre ambos. Se trata de centrar la atención en lo que percibe el espíritu de manera inconsciente. Generalmente los escritores occidentales se sirven de los elementos del mundo externo para reflejar a través de ellos sus preocupaciones, inquietudes o emociones. Sin embargo, el artista oriental, y en particular el zen, de lo que se preocupa es de captar la esencia de aquello que contempla, de aprehender su mismidad sin vinculaciones ni relaciones ajenas a lo que éste es realmente. Resulta imprescindible, en este sentido, vaciar la mente de cualquier pensamiento y mantenerla pura y transparente, predispuesta a recibir lo que el mundo exterior muestra ante sí. Corredor-Matheos, conforme a estos postulados, persigue un modo de entendimiento directo y espontáneo, pues ansía acceder a una realidad de la que se encuentra alejado, pero de la que sabe que forma parte. No sólo percibir sino aprehender el mundo, sentirlo y reconocerlo en su esencia se convierte en su misión. Se da cuenta de que su escritura no ha de ser voluntaria ni intencionada, sino fruto de la naturalidad y espontaneidad con que deberíamos sentir cuanto nos rodea.

Estrechamente relacionado con lo anterior está el concepto que hemos estudiado en la poesía de Corredor-Matheos: el estado de iluminación o *satori* zen. Cuando el individuo se encuentra inmerso en la contemplación puede llegar a alcanzar un estado de conciencia mediante el cual conecta espiritualmente con todos los seres que conforman la realidad. Esta conexión se traduce en un sentimiento de identificación e incluso transmutación en todo lo que nos rodea. A través de la iluminación el hombre recupera la unión original con el universo, pierde su especificidad y se constituye como

un Todo. Los autores zen intentan que sus obras sean producidas a partir de esta situación ya que de ella se desprende lo que consideran su verdadera esencialidad. En muchos de los poemas de Corredor-Matheos aparecen las propuestas a seguir para alcanzar este estado; unas veces confiesa que las persigue y otras, las lleva a cabo sin más. En cualquier caso el propio autor, declara que aunque en sus poemas parece experimentar dicha iluminación, de lo que se trata es de un sentimiento de unión o identificación con todo, una especie de hermanamiento que elimina las diferencias. En sus versos efectivamente se da esta identificación directa con los elementos naturales contemplados, pero ésta va evolucionando gradualmente hacia una aprehensión cada vez más espiritual, que se refleja en la transmutación del yo poético con el resto de los seres.

El siguiente concepto que hemos estudiado es de suma importancia para el Zen y se convierte en la idea más repetida de la poética oriental de nuestro autor: nos referimos al "vacío". Se trata del elemento central del sistema filosófico y religioso del Zen. Es el imprescindible espacio en el que interactúan los elementos que conforman el universo y que como ya hemos apuntado se relacionan entre sí en función de sus opuestos. Por medio de éste, los contrarios en lugar de enfrentarse, se diluyen los unos en los otros, es decir, anulan sus diferencias. De este modo, el vacío nos indica que lo diverso o diferente es en realidad una misma entidad: un Todo orgánico, una Unidad. Observamos a este respecto algunos poemas de Corredor-Matheos que presentan directamente la pérdida de identidad de los elementos y por consiguiente, su anulación. La existencia de lo visible y lo invisible es tenida en cuenta también en la definición del hombre, que albergará a su vez la doble naturaleza del ser y del no-ser. La posibilidad en el hombre de anularse o diluirse en el vacío hace que éste también pueda ser incluido en una entidad cósmica mayor. Por lo que puede deducirse que en la negación de uno mismo se encuentra la comprensión de la verdadera naturaleza del ser. Con la aceptación del vacío y la anulación del yo nuestro autor conecta con los demás seres, sintiéndose parte integrante de un Universo que camina junto y en una misma dirección. No es extraño que la mayor parte de sus poemas tengan como tema central la necesidad de alcanzarlo ya que además el poeta entiende que su obra ha de surgir desde este estado de vacuidad.

El entendimiento de la muerte y, en consecuencia, de la vida del ser humano y los demás seres, supuso una clara preocupación para el poeta, sobre todo, en su segunda etapa existencialista. A través del Budismo, sin embargo, Corredor-Matheos, va a dar solución a su misterio. Esta filosofía entiende que la vida y la muerte son dos aspectos de una misma realidad, y que si bien son entendidas en primera instancia como dualidad, han de ser trascendidas e insertas en la Totalidad. La ley de la transmutación hace que el mundo varíe constantemente y que cualquier elemento se convierta en el otro siguiendo un mismo mecanismo natural. Así pues, nacimiento y muerte no se entienden como una suerte de principio y fin sino como una sucesión de cambios que hace que todo sea y no sea a un tiempo. También la vida resultará ser no-vida y la muerte, no-muerte. Si entendemos que nada de lo que existe mantiene una identidad permanente e inmutable, no es posible afirmar absolutamente nada, ni siquiera, la vida y la muerte. Al eliminar la distinción que delimita estos estados, habremos trascendido su dualidad; ya no existirán de manera independiente, sino que estarán insertos en una entidad mayor, ajenos a cualquier restricción.

Nos hemos detenido en otros autores, a los Corredor-Matheos considera de suma importancia. Por un lado, los místicos alemanes, de entre los que destacamos al maestro Eckhart (1260-1328), que advertía de la necesidad de desprenderse de sí mismo para

llegar más allá de todo; asimismo, para el poeta y pensador persa Omar Jayyam (1040-1123) el ser humano surge y retorna de una nada, en la que los individuos se convierten en un Todo que los iguala. También, la norteamericana Emily Dickinson (1830-1886) buscó el sentido del mundo intuyendo que la verdad tenía algo que ver con la autonegación. Corredor-Matheos se siente especialmente cercano a ella; la entiende y comprende desde la serenidad de quien supera las mismas aquejantes inquietudes.

La visión de la naturaleza adquiere en su poética oriental una dimensión diferente con respecto a sus obras anteriores. En sus poemas el hombre y la naturaleza son considerados de forma equitativa de acuerdo con la filosofía zen, que no hace distinción entre uno y otro. Encontramos similitud en este sentido entre Corredor-Matheos y el poeta chino Wang Wei; ambos persiguen sentir la naturaleza e identificarse con ella, poder vivir tal y como ella vive. Por eso buscan acercarse y dedicar tiempo a su contemplación, es decir, retirarse del mundo artificial y social del hombre hacia el mundo natural que propicia dicha identificación. Hemos relacionado esta especie de retiro con el de los autores españoles fray Luis de León y San Juan de la Cruz, que consideraron la naturaleza como un refugio para el crecimiento personal y espiritual. Sin embargo, Corredor-Matheos y Wang Wei se encuentran más próximos al concepto oriental denominado *wabi* que consiste en llevar una vida lo más rústica y sencilla posible con el fin de estar en el mundo tal y como los demás elementos de la naturaleza están. Del mismo modo, confluye el sabio indio Rabindranath Tagore (1861-1941) con las doctrinas de Lao-Tsé (ss. VI-V a. C.), padre del Taoísmo, al comprender que de lo que se trata es de fluir al ritmo de la naturaleza de manera intuitiva y entrar en su principio de incesante transformación. Los elementos naturales que aparecen en los poemas de Corredor-Matheos no son ajenos a esta condición de variabilidad y surgen en medio de su dinamismo para recordarle al poeta que, sin ser conscientes de ello, forman parte de una armoniosa unidad.

En la cosmovisión de Corredor-Matheos han tenido también particular importancia escritores de lenguas occidentales. Entre los franceses destacamos a Gérard de Nerval (1808-1855), que también se sintió atraído por el Oriente y se dejó influenciar por su literatura. Su poesía se caracteriza por buscar la perfección formal, en favor de la pureza, y por su contenido, que proyecta un mundo oculto más allá de la realidad. A su vez, de entre los escritores decimonónicos franceses, Corredor-Matheos siente una especial preferencia por la poesía de Paul Verlaine (1844-1896), quien a través del dominio extraordinario de la expresión formal presenta una poesía nacida de la intuición, conteniendo así una emoción que se considera inefable y que es la evocación de lo esencial. Otro autor, gran poeta y pensador posterior, es Paul Valéry (1871-1945). A Corredor-Matheos le interesa, sobre todo, su pensamiento. La teorización poética de Valéry se basa en la idea de expresar lo esencial poético y alcanzar una poesía absoluta, es decir, en estado puro.

En la línea orientalista aquí estudiada cabe destacar el acercamiento de nuestro autor a los poetas norteamericanos William Carlos Williams (1883-1963), Ezra Pound (1885-1972) y Wallace Stevens (1879-1955), entre otros. Estos autores se interesaron por el mundo oriental y concretaron una corriente estética, en cierto modo afín a la de Corredor-Matheos, por lo que hemos buscado convergencias y divergencias entre sus poéticas. Particularmente destacamos la brevedad y el despojamiento estilístico de las composiciones de Corredor-Matheos y de William Carlos Williams en sus intentos por captar la experiencia inmediata del instante, a partir de un contacto lo más directo posible con el objeto.

En el ámbito formal es preciso subrayar la importancia de los versos utilizados en su obra orientalista: la tendencia a la brevedad y la concisión se ve reflejada a través del predominio de los heptasílabos y los pentasílabos, considerados estos últimos como el desdoblamiento de sus endecasílabos iniciales, presentes en obras anteriores. Aun con esta procedencia, consideramos que existen coincidencias entre la versificación china de los poetas Tang y los poemas que componen su tercera etapa. En atención a la poesía japonesa existe conexión también con la composición llamada *haiku*: breve poema de tres versos de 5 / 7 / 5 sílabas, de carácter sugestivo y contenido espiritual procedente del Zen. Corredor-Matheos, lector del poeta Matsuo Basho (1644-1694), maestro ineludible del haiku, pone en práctica de una manera seria y comprometida dicha composición y publica siete haikus en su obra *Jardín de arena*, que junto a otros cuatro que aparecen en el apartado del mismo libro «Poemas del tiempo de *Jardín de arena*», suman once. Siguiendo las pautas de Basho en la creación de estos poemas, hemos destacado la importancia de la contemplación del mundo, a partir de un estado de vaciamiento interior que procure la experiencia del *satori*. La conexión profunda que se establece con la verdadera esencia de la naturaleza es la percepción pura y esencial que debe ser expresada en el haiku. Como ya se ha indicado, el propio Corredor-Matheos, al hablar de su experiencia, no se refiere a la consecución del *satori*, sino a un sentimiento de unidad e integración en un Todo cósmico que engloba cuanto le rodea. Otra composición propia del Budismo zen es la que se utiliza a modo de diálogo por los monjes y discípulos seguidores de esta doctrina. Nos referimos al llamado *mondo*, que se corresponde con una secuencia ilógica de preguntas y respuestas cuya pretensión es desmontar el mecanismo intelectual que opera en nuestra mente racional. El objetivo es anular el pensamiento conceptual para dar paso a otro tipo de conocimiento más intuitivo y a una percepción más directa. Encontramos y señalamos también en *Jardín de arena* la influencia que esta enigmática metodología en nuestro autor, y por lo tanto, una forma novedosa en relación a su obra completa.

Aunque no se corresponde con la poesía de corte oriental, hemos dedicado un apartado de este estudio a la práctica del soneto en José Corredor-Matheos. Durante sus dos primeras etapas poéticas, nuestro autor se muestra como un virtuoso de estas formas estróficas tradicionales, con reminiscencias barrocas. Sin embargo, hacemos notar que en su trayectoria poética, la tendencia formal hacia el versolibrismo y la brevedad definen su estilo definitivo. Así pues, la búsqueda de lo esencial poético justifica la ausencia de sonetos en su tercera etapa.

En el dominio simbólico se debe indicar la preponderancia que ocupa la naturaleza y sus elementos. Hemos atendido para su estudio a su tradicional división en cuatro y hemos seguido un orden según su mayor o menor importancia y frecuencia de aparición: el agua es de importancia capital. Aparece, sobre todo, en forma de lluvia y simboliza no sólo la conexión directa del poeta con el mundo natural sino también la acción de purificarse interiormente. Hemos encontrado similitud entre Corredor-Matheos y el poeta chino Wang Wei en relación al tratamiento del agua en sus poéticas. Una variante destacada de este elemento, sobre todo, en sus últimos libros, es el mar. El paisaje marítimo y su inmensidad suponen para el autor la entrada al vacío a través de la disolución del yo. El aire y aquellas imágenes que se relacionan con éste, como puede ser el vuelo de un pájaro, están relacionados con el proceso evolutivo que se gesta en el interior del poeta a nivel espiritual. En el aire se desmaterializa la realidad que aparece en sus poemas y los seres pierden su individualidad, por lo que se identifican los unos con los otros, alcanzando el ansiado estado de unidad. Junto a ellos la mente del poeta

también se evade, se disuelve, se deja llevar por el aire, o su homónimo el viento, en un movimiento de ascensión que despierta el yo inconsciente y simboliza el paso del ser al no-ser. El siguiente elemento estudiado es el fuego. En relación a los demás, sólo cobra un especial protagonismo en sus últimas obras, sobre todo, a través de sus variantes: el sol y la luz con su opuesto, la sombra. El fuego es un símbolo relacionado con la interioridad de poeta, y no con una manifestación real de éste. Tiene que ver con la inquietud o preocupación que mantiene a Corredor-Matheos alerta y atento a la captación inmediata. La significación del sol y su luz se corresponde, haciendo las pertinentes matizaciones, con la tradicional simbología de la luz mística, que purifica y aporta claridad mental, en su búsqueda de ascensión espiritual. El último elemento estudiado es el de la tierra; término que incluye a muchos otros seres. Nos hemos centrado en los más frecuentes dentro de su poética. Del mundo vegetal: los árboles y las flores; y del mundo aparentemente inmóvil o inerte: las montañas y las piedras. Todos por igual participan de la ley de la transmutación y el poeta busca aprehenderlos, sin establecer diferencias o niveles de importancia. En sus verso reconoce y explicita una identidad común de la que sabe que forma parte.

También la numerología resulta simbólica. Especial interés merece el número siete, que aparece no sólo en su versificación sino también en la estructuración de sus libros *Carta a Li-Po*, *Jardín de arena*, *Un pez que va por el jardín* y *Sin ruido*. Después de comprobar que esta práctica es usual en nuestro autor y que sus libros anteriores también están estrictamente delimitados en un número de partes concretas, nos hemos detenido en el estudio del siete en busca de una posible significación que pueda relacionarse con el carácter espiritual de sus contenidos. Hemos analizado su simbología atendiendo a las distintas vertientes místicas tradicionales de diferentes culturas por medio de algunos críticos interesados también en el estudio de Corredor-Matheos. Finalmente, hemos concluido que se trata de una necesidad personal de ordenar y equilibrar su propio mundo para vivir y sentir la realidad en toda su plenitud.

Los elementos cotidianos que aparecen en la poesía de José Corredor-Matheos también están sujetos a un carácter simbólico. Pertenecen a la realidad del autor y resultan relevantes por su valor trascendental. Hemos destacado, en primer lugar aquellos espacios que funcionan como puntos que favorecen el acceso del poeta al mundo externo: la terraza, la orilla, la ventana y el jardín. Se trata de lugares que forman parte de la vida del autor y que se caracterizan por ser abiertos o representar abertura. A través de ellos se establece la vía de comunicación que el poeta mantiene con la realidad que pretende aprehender. Hemos valorado especialmente la significación que adquiere el jardín, repetido en dos de sus títulos, *Jardín de arena* y *Un pez que va por el jardín*, por corresponderse en sí mismo con un microcosmos propiamente externo, en el que se originan los poemas. Tanto si se refiere al tradicional jardín de arena japonés, escaso en vegetación, o al jardín familiar del autor, en el que florece y habita la más variada naturaleza, en ambos se opera su despertar interior. Otros elementos repetidos en su poética son aquellos relacionados con la época china en la que se desarrolla la poesía más influyente de su obra *Carta a Li-Po*. Su anacrónica presencia y la repetición en diferentes libros de su tercera etapa, nos ha llevado a buscar un posible significado más allá del mero homenaje al mundo oriental. Por un lado, encontramos elementos relacionados con la vestimenta de los monjes budistas, como "la túnica" y "el manto". En el primer caso estaríamos ante el alma esencial que subyace en el ser, y el segundo, en oposición al primero, ante la parte no esencial que oculta el interior del hombre y de la que hay que liberarse. Asimismo, "las sandalias", que aparecen con mayor frecuencia que los casos anteriores, estarían relacionadas con el acto de descalzarse, lo que se

traduce como el despojamiento que el poeta ha de llevar a cabo si quiere ascender a un estado mental y espiritual superior. Por otro lado, hemos analizado algunos objetos, esta vez del inmobiliario del autor, que encierran también una simbología particular de carácter espiritual. "La lámpara" aparece en sus poemas alejada de su realidad más inmediata y estrechamente ligada al mundo interior del yo poético. Tiene que ver con la iluminación espiritual, con la luz o fuerza que despierta dentro del ser y lo predispone para alcanzar el vacío. En relación también al vacío, encontramos varios recipientes: "el cáliz" y "el cántaro", portadores de la sabiduría que, en su doble condición de llenos o vacíos, conducen a la iluminación y la nada.

Los objetos corrientes que forman parte del día a día de Corredor-Matheos aparecen también en su poesía, aunque con menor frecuencia y relevancia que los elementos naturales. Componen su realidad cotidiana y son, en cierto modo, los que lo acompañan de manera permanente. El poeta se da cuenta de cuán superficial es la atención que les presta, y al reparar en ellos nuevamente, los redescubre bajo los sentimientos de extrañamiento y sorpresa. Se trata de objetos que también participan del ritmo cósmico y que por lo tanto, se mantienen en movimiento, emulando algunas veces el devenir de los seres animados. En ocasiones, sus versos incluyen elementos relacionados con el mundo de la escritura y la pintura: papel, lápiz, pluma, lienzos..., sin embargo, pierden su significación de utensilios y, al igual que el poeta o el pintor, pasan a la categoría de espectadores de la creación literaria o artística.

Una imagen de crucial importancia, repetida en prácticamente todos los libros poéticos de Corredor-Matheos es la de "las manos". Ha sido necesario un estudio comparativo de todas sus apariciones para explicar su evolución y hemos concluido en que hacen referencia a los sentimientos más hondos y esenciales del yo poético; están relacionadas en todo momento con el estado emocional del autor. A lo largo de sus diferentes etapas, encontramos en las manos los gestos simbólicos de la desesperanza, el dolor o la tristeza. En la poesía oriental, sin embargo, adquieren un sentido espiritual y pasan a simbolizar, en la mayor parte de los casos, la predisposición del alma para recibir y aprehender el mundo esencial.

Hemos de destacar la coherencia temática que mantienen todos los libros que han sido incluidos en la tercera etapa poética de José Corredor-Matheos. Podemos hablar de un mundo poético personal que se gesta y se continúa a lo largo de sus páginas de acuerdo con la evolución estético-vital del autor. Se trata de una obra en constante crecimiento, que, dentro de la línea oriental, se dirige hacia lo que podemos considerar su objetivo prioritario: la "poesía del despojamiento," en un proceso de liberación permanente de todo lo que se aparte de la poesía desnuda y la verdad esencial que la conforma.

Finalmente, las entrevistas que realizamos al autor en Barcelona en diciembre de 2003 y julio de 2010, nos han permitido comprobar sus opiniones sobre muchas cuestiones: por un lado, sobre los distintos poetas y pintores con los que se ha relacionado a lo largo de su vida, recordando de este modo que Corredor-Matheos no es sólo un poeta sino también un reconocidísimo crítico de arte, historiador, traductor y editor de Espasa. Las cartas recogidas en el Apéndice de este estudio dan cuenta de las relaciones, no sólo profesionales que se daban por aquel entonces entre nuestro autor y reconocidos poetas y autoridades del mundo del arte, sino también de vivencias compartidas y profundas amistades. Destacamos en este sentido a poetas del Grupo del 27 como Rafael Alberti o Vicente Aleixandre, así como a poetas del 50 como Ángel Crespo, o también a personalidades del mundo del arte como es el promotor de las vanguardias, Eduardo Westerdahl. Por otro lado, a partir de sus entrevistas también

hemos descubierto sus gustos literarios y los autores a los que se siente más cercano, lo que nos ha permitido el estudio de sus influencias más inmediatas. Pero también y lo que es más importante, hemos podido comentar con el autor, y él mismo nos ha explicado, su propia concepción poética: Corredor-Matheos considera la obra en sí misma como algo esencial que se encuentra fuera del artista. El mundo al que accede y del que se siente parte integrante es plasmado en sus poemas a partir de un lenguaje sencillo y depurado, aunque portador siempre de una profunda espiritualidad. El poeta ha de conectar y sentir la armonía que habita en la naturaleza, alejando en el intento su voluntad e intención, por lo que es necesario eliminar en el acto creativo todo aquello que suponga el rastro de su propia individualidad. En este sentido, descubrimos al poeta intentando deshacerse del yo lírico en muchos de sus poemas. No obstante, advertimos, en lugar del "yo", la presencia cada vez más acusada de la segunda persona gramatical. Un "tú" que es desdoblamiento de sí mismo y que el autor utiliza para alcanzar cierto distanciamiento textual. De este modo, Corredor-Matheos siente que no es él quien escribe, porque de lo que se trata es, en palabras del autor, de "escribir la poesía como si se escribiese sola."

7. APÉNDICE.

ENTREVISTA A JOSÉ CORREDOR-MATHEOS I.

Barcelona, 7 de diciembre de 2003.

Usted llegó a Barcelona en 1936, ¿se puede decir que su espacio cultural fue catalán desde el comienzo? ¿Qué condujo a su familia a Barcelona?

Fuimos primero a Vilanova i la Geltrú, en enero de 1936. Allí pasamos toda la guerra y los primeros años de la posguerra, hasta octubre del 42, que nos trasladamos definitivamente a Barcelona. Mi padre era ferroviario, y ésta es la razón de que naciera en Alcázar de San Juan. En Vilanova, centro ferroviario también, mantuvimos relación estrecha con algunos familiares lejanos, pero que a partir de aquellos momentos sentimos muy próximos. Eran refugiados, procedentes de la Mancha y de Madrid. Empecé a hablar catalán, pero poco. Más tarde, ya en Barcelona, la situación seguía siendo desfavorable para ello, porque, aunque se hablaba en familia -no en la mía, claro- el régimen de Franco prohibía hablar catalán en público. Recuerdo actos tremendos, como el que unos policías echaran a patadas de un tranvía en marcha a dos personas que estaban hablando en su propio idioma.

Empecé a hablar mejor el catalán en los primeros 50. Sobre todo, con algunos de los poetas que conocí en el Congreso Internacional de Poesía de Salamanca de 1953. Sin embargo, prácticamente con todos mis amigos hablaba en castellano. Era lo usual entonces, en el trabajo, la universidad, el Club de Natación de Barcelona y otros lugares que frecuentaba. Además de empezar a escribir en castellano vivía inmerso en el habla y la cultura castellanas, por familia y por formación escolar y universitaria. Luego me he ido integrando en la cultura catalana y he sido influido, naturalmente, por ella. Considero que ahora poseo esas dos vertientes culturales, la castellana y la catalana, porque, problemas lingüísticos aparte, no hay que hablar de dos culturas, sino de una sola, que compartimos además con muchos otros pueblos.

Acerca de su trabajo en la editorial Espasa-Calpe, ¿en qué consistía su función y con qué escritores, ensayistas y filósofos colaboró o tuvo relación?

Entré a trabajar en Espasa-Calpe el primero de septiembre de 1956. Anteriormente había trabajado, mientras estudiaba la carrera de Derecho -que terminé pero no he ejercido nunca-, en el Instituto Nacional de Previsión, donde me dejaban ir a algunas clases de la mañana. Como hacíamos horario intensivo podía ir también a las de tarde. Luego, antes de entrar en Espasa, trabajé dos años y medio, aproximadamente, en Editorial Éxito, gracias a Rafael Santos Torroella, que entonces me ayudó mucho.

Mi trabajo en Espasa consistía en dirigir los Suplementos de la Enciclopedia Espasa, con el cargo de jefe de la redacción de Barcelona. Con el tiempo haría solo de asesor, durante mi estancia en el Colegio de Arquitectos, como he dicho, y después, a mi vuelta, cuando me hiciese cargo de nuevo de la dirección de los Suplementos. El trabajo era tranquilo, porque mis superiores estaban en Madrid, era responsable de mi trabajo y de la redacción y el ciclo era de dos años. Cada dos años publicábamos un nuevo Suplemento, en el que se actualizaba el cuerpo principal de la obra y lo que contenían su Apéndice y los Suplementos anteriores. Pero no se hacía con voces breves, como es usual en las enciclopedias, sino con artículos largos, por materias. Cuando una materia no se había tratado desde el cuerpo principal de la Enciclopedia, iniciada a comienzos de siglo, hacía falta que el artículo fuera largo, y con frecuencia alcanzaba las cien holandesas. Con estos motivos tuve ocasión de conocer a muchos autores importantes. Badía Margarit, por ejemplo, redactó la historia de la Lingüística del siglo XX. Manolo Sacristán, la historia de la Filosofía, que se utilizaba en secreto, por cierto, como libro de texto por los presos políticos en la cárcel de Burgos (todo el mundo tenía tanto respeto por el Espasa...). Haro Tecglen redactaba en cada Suplementos la Política Internacional. Manolo Vázquez Montalbán, el primer trabajo que tuvo al salir de la prisión -lo recordó más de una vez en entrevistas- fue redactar artículos para el Espasa. Por allí aparecían también cada día, o a menudo, el autor teatral José María Rodríguez Méndez, el compositor Josep Cercós y muchos otros. El ambiente era muy bueno y amistoso. Hubo problemas en algunos momentos concretos, con un par de personas, pero considero que, dado lo complicado que suele ser todo cuando hay juntas más de dos personas, y a veces más de una, tuve suerte.

Además, por encargo de Espasa dirigí una obra sobre España, que debía tener tres volúmenes, que al final decidieron no publicar, cuando estaban todos los textos, por lo complicado que se presentaba la búsqueda de las ilustraciones, para la cual no se había previsto en Madrid el equipo necesario. Venía a ser la actualización del volumen de la Espasa dedicado enteramente a España, aunque como obra independiente. En ella colaboró la gente más increíble, con la que tuve mucho trato: Dámaso Alonso, José Luis López Aranguren, Luis Pericot, José Manuel Blecua, Camón Aznar, Gaya Nuño, Ernest Lluch, Ramón Piñeiro, Luis Michelena, el padre Federico Sopeña y muchos más que ahora no recuerdo.

Estuve en Espasa Calpe hasta 1969. Espasa ha significado mucho para mí, pero se me caía de vieja, y además había empezado a colaborar en *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. El Colegio de Arquitectos, que la editaba y dónde entré a trabajar, representaba todo lo contrario: lo vivo, lo creativo, lo innovador. De todos modos, el subdirector general de Espasa, Mariano Gilaberte, persona estupenda, que me tenía simpatía, me pidió que siguiera, de manera externa, como asesor. Lo curioso es que, más tarde, cuando en el Colegio de Arquitectos ya no podíamos hacer grandes cosas, porque se había iniciado la gran crisis económica de 1975, volví a Espasa, adonde Gilaberte me había propuesto que volviera.

¿Cómo empezó su relación con las artes plásticas? ¿Cuál fue su actividad en el Colegio de Arquitectos y qué relación ha tenido con la arquitectura y el diseño?

Me inicié en la crítica de arte en 1961, al empezar a colaborar en una revista llamada así, *Revista*, por invitación de Cesáreo Rodríguez Aguilera, la persona que más me ha ayudado en este terreno y de quien soy gran amigo. Luego, en 1963 empecé a colaborar con entrevistas en un periódico, y a partir de 1964, o 65, en distintas etapas y con diferente intensidad, en *Destino*, donde me abrió la puerta Joan Perucho. Vivía

inmerso en el mundo de la plástica. A partir del 69, empecé a trabajar como ocupación principal en el Colegio de Arquitectos de Barcelona, como asesor artístico de las exposiciones y jefe de redacción de *Revista de Arquitectura*. Allí organizábamos exposiciones muy de vanguardia y fui entrando en un ambiente de una modernidad radical. Entonces, el Colegio era un centro muy importante, porque las instituciones oficiales franquistas promovían muy poco la cultura, y menos aún la más avanzada. En 1970, a propuesta mía, hicimos una exposición, dedicada a Alberti, de la que fui comisario. Creo que fue la primera manifestación pública dedicada al gran poeta que se celebraba en España desde 1939. A partir de ese momento, nos hicimos amigos.

Otras exposiciones que hicimos en el Colegio fueron las dedicadas a las Galerias Dalmau, donde se expusieron en las primeras décadas del siglo a los artistas más vanguardistas y renovadores en general, tanto españoles como extranjeros; la del ADLAN, el famoso movimiento renovador de las artes plásticas creado en Barcelona, pero que terminó por establecerse en un triángulo formado por los tres núcleos más inquietos de los años treinta: además de Barcelona, también estaba el de Madrid y el de Tenerife con Eduardo Westerdahl y la *Gaceta de Arte*; la del GATCPAC, el grupo que renovó la arquitectura española en aquella época... Y otras muchas, gran parte de las cuales trataban de recuperar los hilos, la memoria, de las acciones que habían sido más innovadores en los años treinta. Después se han hecho estudios más amplios, tesis y monografías sobre muchos de estos temas, pero el desvelamiento y los primeros pasos para la recuperación fue obra de los miembros del equipo que trabajábamos en el Colegio en aquellos años.

Mi iniciación en el diseño se debe a mi relación con la arquitectura. En 1968, un grupo de diseñadores y arquitectos de Barcelona se propuso publicar un libro sobre la historia del diseño industrial español. Ahora hace gracia, porque puede decirse que la conciencia de un nuevo diseño, salvo casos esporádicos anteriores, como los del GATPAC, en los años treinta, acababa de empezar. A las reuniones venían seis o siete de Barcelona y dos o tres de Madrid, los que más interés habían mostrado y más sabían del tema. Mi función era participar en las conversaciones y, lo mismo que había hecho cuando preparábamos los editoriales de los números monográficos de *Cuadernos*, recoger lo que se decía y escribir el texto del libro. Lo hicimos así, y entregamos el texto y el material de las ilustraciones. Pero la editorial que iba a publicarlo hizo suspensión de pagos y no sé lo que pasó, pero se perdió todo el material. Entretanto pasaron dos o tres años y terminamos por desistir. La cosa se complicaba y además el diseño avanzaba rápidamente. Creo que fue una suerte, porque el libro ahora resultaría entre tierno e ingenuo. Después, mucho tiempo después de salir del Colegio de Arquitectos, he escrito monografías sobre dos diseñadores industriales muy importantes, pioneros además de esta actividad, Miguel Milà y André Ricard, la historia del diseño industrial catalán, y también la parte correspondiente al periodo 1900-1980 de la historia del diseño español para el catálogo de la exposición organizada por el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid.

¿Qué hizo a continuación del Colegio de Arquitectos?

En el Colegio de Arquitectos estuve hasta el 75, porque la crisis económica nos impidió seguir con aquellas manifestaciones tan interesantes. Así que ese mismo año volví a Espasa Calpe, donde había seguido como asesor externo, hasta el 87, año en el que Josep Maria Castellet -cuando Espasa había perdido del todo lo que me parecía una especie de aura- me ofreció, a mí, manchego catalanizado, dirigir la enciclopedia

Larousse en catalán, que iba a editar Edicions 62. (No hace falta aclarar que contaba con el asesoramiento de excelentes lingüistas de catalán.) En Edicions 62 permanecí, como director del *Gran Larousse Català* y como asesor, hasta que me jubilé, en el 95. Allí aprendí mucho catalán. Ahora puedo escribirlo mejor que antes, aunque, como muchos otros de mi generación que no llegaron a aprenderlo en el colegio, cometa faltas.

**¿Se siente parte integrante de una conciencia generacional en el ámbito español?
¿Existió una Escuela de Barcelona? ¿A qué escritores se ha hallado más próximo?**

Al principio, en los 50, tuve mucha relación con bastantes poetas, pero cuando en el 61 empecé a hacer crítica de arte, aunque siguiera escribiendo, tuve que centrarme más en la relación con los artistas. Mis amigos poetas eran de los llamados del 50. Sobre todo, Jesús Lizano, Ángel Crespo, Enrique Badosa y Lorenzo Gomis. Con Lizano, especialmente, compartí muchas experiencias personales y literarias en aquellos años, y seguimos viéndonos ahora con frecuencia, al igual que con Badosa y Gomis. A Ángel Crespo lo conocí en el Congreso de Poesía de Salamanca, al que me he referido antes, y nos hicimos íntimos amigos. Con los que no tuve relación ni personal ni poética -salvo encuentros ocasionales, sobre todo con Goytisolo- fue con los de la Escuela de Barcelona. Cuando iba a Madrid, por asuntos de Espasa, frecuentaba las tertulias del Café Gijón, presididas en silencio por Gerardo Diego, a quien llegué a apreciar mucho. Era una persona excelente y un gran poeta.

A partir del 69, cuando me fui de Espasa, dejé de ir por Madrid con tanta frecuencia. Me despegué del trato con los poetas y mantuve la relación con los artistas plásticos y, en general, la gente de esas artes. Posiblemente, mi poesía ha sido distinta a la de mi generación -sobre todo a partir de cierto momento-, aparte de posibles inclinaciones personales, debido a ese trato tan esporádico. Además, Ángel Crespo, Jesús Lizano y los pocos poetas con quienes seguí teniendo trato, tampoco hacían una poesía como la del resto. Ni ellos ni yo hemos hecho una poesía "realista". Lo mismo ocurría con algunos poetas catalanes a los que seguí frecuentando.

Usted conoce muy bien la poesía catalana como muestra su *Antología* que obtuvo además el Premio Nacional de Traducción entre Lenguas Españolas, ¿con qué escritores catalanes ha dialogado más? ¿Carles Riba, Josep Carner, Josep V. Foix, Salvador Espriu...?

Empecé a leer poesía catalana a principios de los 50, hasta entonces quizá conocía algo, pero muy poco. Durante un tiempo tampoco se dejaba publicar mucho en catalán. Pero en Salamanca conocí a Foix, Carles Riba, su esposa Clementina Arderiu, Marià Manent, Tomàs Garcés, Perucho... Luego conocería a Espriu. Foix es para mí el más grande de los poetas en catalán. Y por Espriu siento también gran admiración. Riba me encargó la traducción de Clementina Arderiu para Adonais, que se publicaría después ampliada en Plaza y Janés. Con Foix, al que he traducido, tuve mucha relación, al igual que con Salvador Espriu, de quien traduje su *Cementerio de Sinera*. En los Juegos Florales del 66, en Marsella, conocí a Josep Carner, figura ya entonces mítica de la poesía en catalán. De él conservo varias cartas y un poema suyo manuscrito. Mas tarde entablaría amistad con Antoni Marí, Feliu Formosa, Joan Margarit, Francesc Parcerisas... Resultado de mi interés por la poesía catalana es, sobre todo, esa antología bilingüe de la poesía moderna catalana que has citado, que abarca desde la recuperación literaria del catalán, en el siglo XIX, hasta la actualidad.

¿A qué poetas españoles del siglo XX se siente más cercano? ¿Y de los clásicos?

De los mayores, con quien he tenido más relación ha sido con Rafael Alberti. Lo conocí en el 66 en un homenaje que le hicieron en París y desde entonces mantuvimos una gran amistad. Ya he hablado de la exposición que organicé sobre su personalidad y su obra. Conservo unas 40 o 45 cartas suyas, fruto de esta relación. Tengo, además, una libreta que él me regaló con los primeros borradores de poemas de cuatro de sus libros, de la que el profesor José María Balcells ha hecho un estudio académico. He editado dos antologías suyas en la colección Austral que forman todo el corpus de la poesía que había publicado hasta entonces. Luego, dirigí un libro con un largo poema de Alberti dedicado a Joan Miró y litografías de este gran artista.

Ya me he referido a la relación con Gerardo Diego. Añadiré algo importante: su *Primera antología de sus versos*, que compré en 1946, fue para mí una revelación. Conocía ya, naturalmente, a Juan Ramón Jiménez, que me influyó en los primeros versos que escribí a los quince años, con cierta conciencia de ser o querer ser poeta; también a Antonio Machado y al Lorca del *Romancero gitano*. Pero el Gerardo creacionista me abrió un mundo, y escribí unos poemas influidos por esa etapa concreta. Recuerdo que cuando le llevé a Gerardo el libro para que me lo dedicara le produjo cierto efecto verlo tan gastado, tras explicarle, además, lo que había significado para mí. Con Aleixandre tuve poca relación. En Salamanca, en el 53, me recomendaron que fuera a verle, y acudí. Después de ese encuentro, a pesar de que seguía visitando Madrid, dejé de verlo. Yo le respetaba mucho, como poeta y como persona. Pero todo el mundo acudía a él a rendirle pleitesía y eso hacía que me apartara de él. Nos felicitábamos por Navidad, yo le enviaba libros, él me contestaba, pero no lo iba a ver. En una carta me escribió: “Sé que usted viene a Madrid y no me viene a ver”. Me asombró que una persona como él se preocupara de que yo no fuera a verle. Y finalmente fui. La verdad es que era una persona de una gran generosidad, y tiene poemas bellísimos.

Con Dámaso Alonso tuve una relación más profesional que de poetas. Lo había conocido en el 53 en Salamanca, pero no volví a verle, creo hasta que tuve que hacerlo por cuestiones de Espasa. A Guillén le envié *Carta a Li-Po* y me respondió con una carta estupenda. Hay unos poemas de Guillén, que conocí por primera vez en la antología que hizo Gerardo Diego de sus contemporáneos, que me interesaron y me siguen interesando mucho.

De los clásicos me atraen y me llenan, sobre todo, San Juan de la Cruz, Jorge Manrique, Garcilaso. Me interesa también mucho, aunque no me siento tan cerca de él, Quevedo, que ha influido en varios de mis sonetos. También una parte de Lope de Vega, Fray Luis de León y una parte de Góngora... También me gusta mucho y hasta muchísimo, la poesía popular y la elaborada por poetas cultos que echan mano de esta tradición. De los posteriores, Bécquer, y poemas de Rubén Darío que son verdaderamente fundamentales. Respecto a los americanos me inclino por César Vallejo, que me entusiasma. Neruda me gustó un tiempo, por las *Residencias*, pero me inclino más por la poesía ceñida y tan penetrante, como relámpagos, de Vallejo. Ahora tengo muy buena amistad y admiro mucho a Gonzalo Rojas. El año pasado me pidió unas palabras preliminares para un libro que acaba de publicar, y también para otro libro aparecido con motivo del Premio Cervantes, que presenté por indicación suya en un acto celebrado en el Forum de las Culturas. Gonzalo Rojas es una persona excelente, que no deja de ser poeta en ningún momento.

¿Qué literaturas occidentales le han interesado más? De la tradición francesa, ¿qué escritos? De la anglosajona, ¿qué autores? ¿Cree que existe algún tipo de relación entre su poética y la de Ezra Pound? ¿Y Wallace Stevens?

De los franceses he leído siempre mucho a Verlaine, Nerval y algo menos a Rimbaud y Baudelaire. Un autor posterior que me interesa mucho es Paul Valéry, más que por su poesía, por la extraordinaria lucidez de sus pensamientos, que queman. A mí me interesan la poesía y el pensamiento cuando te llevan hasta los límites, para dar un salto al vacío. La poesía tiene que ser fruto de ese salto.

De la poesía inglesa, que he leído con dificultad o a través de traducciones, por mi ningún dominio del inglés, considero como un autor fundamental a Eliot. Me influyó muchísimo con su *Tierra Baldía* en la época de los 50 y 60, y más tarde también con sus *Cuatro cuartetos*. Poco después, sin perderlo nunca de vista, he ido derivando hacia una poesía menos conceptuosa o culturalista, como la de Wallace Stevens: me interesa muchísimo su poesía delgada y transparente, muy próxima a la poesía oriental, con su aire metafísico, pero sin dejar de hablar de cosas muy inmediatas. En cambio, Ezra Pound no me atrae -es curioso. Lo veo muy culturalista y cerebral. Quizá es un fallo mío, y un día, de pronto, me despierto y empiezo a interesarme mucho.

Creo que la poesía tiene que calar en lo invisible, pero a través de lo visible, y siempre sin olvidar que lo invisible está también muy próximo, pero que sólo se ve, por transparencia, a través de las cosas que nos rodean. Mi camino ha seguido en esta dirección, confluyendo de este modo con otro autor: William Carlos Williams, que escribe una poesía, también de influencia oriental, a la que me siento muy próximo. En general, me interesan los poetas en inglés que son metafísicos, los imaginistas, y -claro- también Emily Dickinson.

De los poetas alemanes destaco sobre todo a Rilke. Lo leí desde mitad de los 40 gracias a unas traducciones bilingües de una pequeña editorial que se llamaba Yunque, y por entonces también en la traducción de las *Elegías de Duino* y los *Requiems* que firmaba Torrente Ballester. A través de aquella colección pude leer también a Pessoa, Keats, Shelley, Byron y muchos otros. En fin, a parte de Rilke, que me influyó muchísimo, me gustó también Stefan George y Georg Trakl. De los italianos, sobre todo, Eugenio Montale. De una lengua o de otra, se me puede olvidar algún poeta que admire mucho. Pero no quiero olvidarme de Omar Jayyam, poeta de los más profundos y al que dedico un poema en el libro que está a punto de salir.

El hecho de que se haya movido entre diversos intereses, como el teatro, la poesía, el arte... ¿ha tenido que ver con diversos momentos de su vida? ¿Cómo fue su experiencia en la dirección teatral?

Algunas cosas como el teatro sí han tenido que ver solo con una etapa determinada. Mi vinculación con el teatro comenzó en el 54. Formaba parte de un grupo que se llamaba Palestra de Arte Dramático, donde fui ayudante de dirección e interpreté algunos papeles. Como actor era muy malo y sólo participaba porque estaba metido en aquel mundo y me hacía gracia. En 1960 llegué a estrenar una obra, presentada en una sesión del TEU (Teatro Español Universitario). Primero en Barcelona, donde fuimos seleccionados para representar a la Universidad de Barcelona en el festival que se celebró en Zaragoza el mismo año. El TEU, como parte del SEU (Sindicato Español Universitario), había sido fundado por Falange, pero para entonces, en la práctica, empezaba a estar al margen. A partir de los 60 se puso en marcha una consigna del partido comunista, al que yo estaba próximo entonces, que consistía en intentar

infiltrase en todas partes. Nunca quise militar en lo que entonces se llamaba El Partido, y, de hecho, confiaba en que no ganaran, pero, con reservas, simpatizaba con él porque era el que más luchaba contra el Régimen.

El teatro universitario, los sindicatos y muchos periódicos de principios de los 60 estaban llenos de los que el Régimen llamaba "enanos infiltrados". En mi caso, he de contar que en el 63 o 64 hacía entrevistas para *La Prensa*, un periódico oficial de la tarde, y también para el periódico oficial de la mañana "Solidaridad Nacional", donde colaboraba nada menos que Manolo Vázquez Montalbán, que pronto iría a parar a la cárcel. Lo que yo hacía era entrevistar a escritores y artistas plásticos, que eran, en su mayoría, de la oposición. Entonces, el director, que era falangista pero muy buena persona, me decía: -Pepe, no me importa que entrevistes a toda esa gente de la oposición, pero, ¡hombre!, sólo les entrevistas a ellos.

En relación al mundo del teatro, llegué a tentarme la posibilidad de dedicarme a la dirección escénica, porque me apasionaba. Dirigí, creo que durante dos meses, una obra de teatro de Cámara que habíamos hecho, en sustitución de otra que se había tenido que retirar del cartel antes de tiempo. Pero el mundo del teatro no pasó de ser para mí una mera tentación. Por otra parte, mi dedicación a la crítica de arte me obligó a apartarme de este mundo, donde sigo teniendo grandes amigos. Era imposible estar en tantos sitios a la vez. La dedicación al arte, en cambio, se ha mantenido sin interrupción desde entonces y, como parte de este campo, he trabajado bastaste el diseño industrial y la arquitectura. En ello ha influido, no sólo mi paso por el Colegio de Arquitectos, sino también el que haya formado parte durante diecinueve años de la junta directiva del FAD (Fomento de las Artes Decorativas), la entidad que ha impulsado el diseño en Cataluña y toda España.

¿Y cómo se ha desarrollado su dedicación a la crítica del arte?

Aparte de mis colaboraciones en revistas, he publicado numerosos libros -unos cincuenta-, además de ensayos y trabajos largos o medianos en muchos libros de colaboración y catálogos. Destacaría, entre los libros que me han dado más trabajo y a los que he dedicado más tiempo, los dedicados a la *Cerámica popular española*, *Miró et Artigas Cerámique*, *Subirachs*, *Vida y obra de Benjamín Palencia*, *La juguina a Catalunya*, *Guinovart, el arte en libertad*, *Arquitectura industrial en Cataluña*, *Tamayo*, *El juguete en España*, *Joan Rebull*, *Antonio Tàpies, materia, signo y espíritu* e *Història de l'art català. La segona meitat del segle XX*. Y también los citados sobre diseño.

¿Podría comentar las diversas etapas de su obra? ¿Existen esas etapas? ¿Está usted de acuerdo con esas divisiones?

Estoy de acuerdo con las etapas que estableció Ángel Crespo. Primero hay una poesía cotidiana. Después mi poesía se hace más intimista, aunque al mismo tiempo escribo poesías de tipo cívico, no exactamente poesía social sino cívica, y algunos poemas también de contenido político, pues estaba todo muy radicalizado. A partir de 1969, mi poesía recibe la influencia de la poesía extremoriental. Los poemas de *Carta a Li-Po* están compuestos a partir de un compromiso sincero con contenidos espirituales. He seguido escribiendo también muchos sonetos. Algunos conectan con esa poesía intimista y desnuda, aunque otros, la mayoría, son de carácter barroco. Estos últimos son para mí como un juego en el que me aparto mucho de la poesía desnuda. En definitiva, creo que las etapas han sido bien caracterizadas.

¿A través de qué textos tiene su primer contacto con la poesía oriental? ¿Conoció pronto las composiciones de Carles Riba? ¿Y las de José Juan Tablada?

Conocía las tankas de Riba, pero estoy seguro de que no las tenía en mente cuando me interesé por la poesía extremoriental. Los poemas de Tablada no los conocía por aquel entonces. En 1954 o 1955 había caído en mis manos el *Bhagavad-Gita*, en edición de la Biblioteca de Iniciación Filosófica de la editorial Aguilar. Me interesó muchísimo, y esto fue lo que inició mi interés por la espiritualidad oriental. Por entonces debí conocer la antología de poesía china de Marcela de Juan, en la edición de *Revista de Occidente* a principios de los 50. Más tarde salió una segunda edición más ampliada. Me parece que se encuentra publicada en Alianza. Y luego profundicé en poetas concretos como Li Po, Wang Wei y los japoneses Basho y Kikaku. Sin embargo, considero que mi verdadero descubrimiento, en el sentido de que supusiera cierto despertar a esta poesía, se produjo a finales de los sesenta. A comienzos de los 70 comencé a practicar el yoga. Todavía hoy hago algunos asanas y, sobre todo, meditación.

El caso es que el interés por la espiritualidad oriental trajo consigo el interés por la poesía portadora de dichos contenidos, sobre todo, los del Budismo. La poesía china y japonesa me interesan muchísimo, pero tanto por su espiritualidad como por su desnudez y esencialidad. Esto es para mí lo determinante, y lo que me inclina también hacia la poesía occidental del tipo esencial y desnuda. Si te das cuenta, desde *Carta a Li-Po* a mi poesía última, lo que hago sigue teniendo relación con la espiritualidad oriental, pero es más, ante todo, una poesía desnuda, como puede ser la poesía popular española o la de Juan Ramón Jiménez o de Emily Dickinson. También está próxima a otros autores como, por ejemplo, William Carlos Williams. La desnudez y espiritualidad de la poesía oriental la encontramos también en la mística europea de Meister Eckhart, Angelo Silesio y San Juan de La Cruz e incluso, en algunos textos de Francisco de Osuna. A Miguel de Molinos lo leí durante bastante tiempo, pero ahora creo que es duro y que le falta amor, piedad, flexibilidad. Es demasiado serio. Como una piedra.

¿Cuándo realizó su primer viaje a Oriente? ¿Con qué finalidad? José Parra habla de su estancia en Kyoto en 1992 para presentar la obra de Shichiro Enjoji, a quien dedica uno de sus haikus en *Jardín de arena*, ¿le interesa de forma particular este autor?

Fui a Tokio en el 92 invitado para hacer una breve intervención sobre la obra de dicho Shichiro Enjoji, pintor japonés que vive en Barcelona. Una vez allí me invitaron a ir a Kyoto y Nara. Iba acompañado de una licenciada especializada en poesía japonesa, y en el trayecto de Tokio a Kyoto le enseñé mis haikus. Me los desmontó totalmente, porque, aunque yo creyese que cumplían los requisitos tradicionales, no era así. Desde entonces trato de conseguirlo.

¿Considera que sus haikus contienen esa revelación súbita espiritual fruto del estado de iluminación o *satori* que los caracteriza?

Lo que he tenido son sensaciones que habrán tenido muchas personas, probablemente todo el mundo, en determinados momentos. En mi caso, sobre todo en el momento de escribir, me siento como identificado con todo, en un estado que elimina

las diferencias. Es algo que, en mi opinión, le pasa a todo poeta, en mayor o menor medida.

¿Hay algo de filosofía oriental en las composiciones de “Montserrat” de Pequeña Anábasis? ¿Qué buscaba en ese retiro?

No, no la había, al menos voluntariamente. Debía pesar aún, básicamente, la lectura de la mística española, aunque sí anticipaba de algún modo a la poesía que arranca con *Carta a Li Po*. “Montserrat” lo escribí en un momento de recogimiento interior. Fui a pasar unos días al monasterio de Montserrat, después de una cierta crisis interior. Sentía la necesidad de recogerme, pero creo que no buscaba nada en concreto. Estuve allí nueve días y en ese período salieron esos poemas. Eran muy distintos a los de *Poema para un nuevo libro*, que había escrito el año anterior. Aquellos poemas de “Montserrat” conectan realmente con lo que haría algunos años después.

Mi próximo libro, *El don de la ignorancia*, que está a punto de salir en Tusquets, se titula así porque yo creo que en el momento de crear, o en el momento de contemplar una obra de arte o de leer un poema o escuchar música, te tienes que vaciar de todos tus conocimientos, de toda tu experiencia. Es necesario olvidarse de todo para que la poesía entre en ti. Me ha costado mucho encontrar ese título. Lo encontré justo cuando dejé de buscarlo. Me vino de pronto en una lectura de versos en la que yo era espectador. En *El don de la ignorancia* continúo en la línea de la tercera etapa, de la poesía desnuda y que aspira a ser esencial, pero sin una influencia tan apreciable de la poesía china.

¿Cómo emprendió la escritura de *Carta a Li-Po*? ¿Y las de *Y tu poema empieza y Jardín de arena*? ¿Cree que hay unidad entre estos libros?

El primer poema de *Carta a Li-Po* es “Soy un poeta pobre”, escrito en el 69; el resto del libro fue escrito entre 1970 y 1975. Este primer poema está escrito en clave de humor. Esto se debe a que, en un principio, la poesía china simplemente me gustaba, pero sin llegar a calarme lo suficiente como para sentir, como me ocurrió inmediatamente después, la necesidad de escribir una poesía tan desnuda. Había hecho ya poemas supuestamente de tipo espiritual, que aparecieron en *Poesía (1951-1975)*, pero no de esa manera, no con esa desnudez, sino más en la línea de la poesía española de cualquier época. En cambio, a partir del 70, no sé si incluso por haber hecho ese primer poema en clave de humor, me sentí acompañado, no sólo por Li-Po sino también por Tu Fu, Wang Wei, y consideré la escritura de mi libro como un diálogo con la poesía de estos autores. Le puse el título de *Carta a Li-Po* porque en aquel momento ése era el poeta que conocía mejor. Después me interesé por otros poetas chinos y también por la poesía japonesa y coreana.

La poesía trae consigo la filosofía y la espiritualidad propia de cada lugar. El Budismo, que procede de la India, llega a China, donde varía o madura de una manera especial. Luego pasa a Japón, al igual que ocurre con su variante zen y con el Taoísmo, y el Budismo adquiere allí unas particularidades que lo diferencian más del de la India. El Hinduismo me gusta también mucho; leo sus textos y a sus maestros más conocidos, sin embargo, su poesía no me influye porque es más barroca, más recargada. En China y en Japón la poesía se desnuda y se depura. Los japoneses han desarrollado la espiritualidad y el refinamiento chino, pero no creo que se pueda hablar exactamente de perfeccionamiento. Ellos reconocen sin problema su procedencia. Hace un mes y medio estuve invitado a cenar en la casa del embajador de Japón en Madrid y hablamos acerca

de esto. Su esposa reconocía con claridad que la cultura japonesa venía de China y que ésta es una cuestión aceptada.

Respecto a si hay unidad o no entre *Carta a Li Po*, *Y tu poema empieza* y *Jardín de Arena*, creo que sí la hay, aunque con una clara evolución. Una unidad, incluso, de la que forma parte mi nuevo libro, *El don de la ignorancia*. Cuando se alcanza la madurez, aunque se evolucione, la obra no se transforma de manera radical, a no ser que vitalmente se haya producido un cambio profundo. En nuestra época, sin embargo, lo que se le pide al arte es que cambie constantemente, como lo hacen actualmente las formas de vida. Pero lo cierto es que cuando el arte de cualquier época cala muy hondo sigue sirviéndonos. Altamira, Homero, Horacio, el Románico, El Greco, San Juan de la Cruz y tantas otras obras y grandes creadores nos siguen emocionando intensamente, porque en realidad nosotros seguimos siendo los mismos. La especie humana no ha variado como tal. No hemos sufrido una mutación biológica. Si el arte profundiza de verdad en el ser humano, entonces se mantiene. Desde luego hay variaciones, pero en niveles externos o intermedios, si no, ¿por qué nos sigue interesando aquel arte tan lejano? Por este motivo creo que no se le puede pedir a un artista que cambie continuamente, ya que entonces no estaríamos hablando de arte, sino de moda, y el arte no es moda, es lo contrario de la moda. Lo que sí se puede esperar de él es que cree realmente, es decir, que añada algo al mundo que antes no había en él. Que cree *ex nihilo*.

¿Hacia dónde cree que se encamina su evolución desde *Carta a Li-Po*?

Pues creo que pasa a una mayor depuración y, sobre todo, en *El don de la ignorancia*, a un librarme de esas adherencias de la poesía china y japonesa, dejando al descubierto lo que hay en el fondo de ella y de toda la poesía que me interesa más.

El poema “Soy un poeta pobre” es su primer poema orientalista, ¿cómo surge este poema y por qué esa nota humorística?

El lugar en que lo escribí es un pueblo que se llama Gelida, a unos 30 kms. de Barcelona. Veraneamos allí durante diecinueve años, y gran parte del tiempo lo pasamos en una casa que estaba a las afueras del pueblo, en plena montaña. Delante de la casa, allá fondo, se veía Montserrat. Desde la terraza, que aparece citada en muchos de mis poemas, solía escribir. Ha dicho algún estudioso que hay un carácter simbólico en esa terraza, interpretada como el lugar desde el cual se contempla la realidad. Efectivamente puede tener este carácter simbólico, pero la terraza es real. Allí nacen muchos de los poemas de *Carta a Li-Po*. Recuerdo la habitación donde escribí “Soy un poeta pobre”, y es como si lo estuviera escribiendo ahora. Ese poema era una réplica humorística a la poesía china, mientras el resto del libro continúa en serio. A pesar de ser el primer poema no lo puse al principio del libro, sino al comienzo de la segunda parte, porque consideraba que podía parecer que daba el tono del libro, prestándose a confusiones. Quizá me equivoqué.

El ambiente para mí es fundamental, no tanto el del momento en que escribo -en el que en realidad me aísla-, como el del ambiente en que vivo. Me sentía muy bien en Gelida. Vivíamos allí todo el verano, la Semana Santa y muchos fines de semana, aunque yo bajaba por las mañanas a trabajar a Barcelona. Cuando dejamos de ir a Gelida pasábamos el mes de agosto en Sarriera, una de las calas de Bagur, en la Costa Brava. Allí vivíamos también en la montaña, pero a cinco o siete minutos del mar. Todo

aquello, especialmente la convivencia con la naturaleza, con la que ahora tengo menos contacto, sigue estando muy presente en mí.

En mi apartamento de Barcelona tengo una terracita, y de ella han salido también algunas escenas de mis poemas, como por ejemplo, la del “geranio que avanza” de *Carta a Li Po*. El caso es que ese geranio existía, estaba delante de mí en ese momento, al igual que toda la naturaleza de aquellos otros lugares, porque creo que suelo hablar de cosas inmediatas y reales.

Usted utiliza mucho en sus poemas orientales la primera y la segunda persona. De esta última se ha dicho que se trata de un desdoblamiento del yo lírico, ¿está de acuerdo con esta interpretación? ¿Es realmente un diálogo consigo mismo o hay alguna intención de comunicarse con el lector?

Efectivamente se trata de un desdoblamiento. Cuando utilizo el "tú" siento como si hablara alguien que no soy yo, y también como si me contemplara desde fuera. Esto forma parte de una técnica de distanciamiento de ti mismo. Pero no se trata de que seas tú el que te estás viendo. Se trata de llegar más allá y sentir que eres visto. En mis poemas, lo que parece un diálogo conmigo mismo responde, en realidad, a la sensación de que no soy yo quien está escribiendo. A veces he expresado esta idea en algún poema.

Referente a la forma, además del haiku japonés, ¿ha tenido en cuenta alguna otra forma métrica de la poesía oriental en su obra? ¿Podrían relacionarse sus poemas de versos heptasílabos con el guti shi chino?

Mis primeros haikus los escribí a primeros de los 80. No he conservado todos los manuscritos con las fechas exactas, pero creo que fue por esos años. Y no he experimentado con ninguna otra forma métrica de la poesía oriental. Advierte que yo escribo versos de siete y cuatro sílabas, que son endecasílabos partidos; algunas veces también versos de cinco y con menor frecuencia de nueve, siempre en función de la musicalidad. Entiendo la poesía como canto, por lo que necesito que tenga música. El octosílabo, tan utilizado por Juan Ramón Jiménez y por los clásicos del Romancero, no me suena bien para nuestra época. No me gusta su música, y aunque compuse algún romance en octosílabos a finales de los 50, hoy ya no me salen, no los siento.

Se ha dicho que su obra poética cuenta con diversas tradiciones simbólicas, ¿qué piensa sobre esto?

Supongo que al principio he tenido influencias del simbolismo francés y lo que éste desencadenó en Europa. Pero alguien ha dicho después que mi poesía, especialmente la del ciclo de Li-Po, no es simbolista a la manera de los simbolistas, sino en el sentido del simbolismo tradicional. Esto es algo en lo que yo no me paro a pensar, en el momento de escribir. Puedo fijarme después de escrito el poema, pero nunca antes, porque creo que escribir poesía no es resultado de un acto exactamente voluntario ni intencionado. En todo caso me inclinaría más por los símbolos tradicionales, que tienen que ver con la espiritualidad de todos los tiempos. Prácticamente todo el arte hasta el Renacimiento, salvo momentos de decadencia, ha sido simbólico, en este sentido. No sé si mi poesía contiene algo de esa simbología, el caso es que no la busco porque pienso que el símbolo se ha de encarnar solo, ha de surgir desde dentro y no desde fuera.

Asimismo considero que un poema no se hace desde fuera. Si es buscado, más que símbolo propiamente dicho, se trata de alegoría.

En su tercera etapa, compuesta por las obras orientales, el número siete, ¿tiene algún valor excepcional?

He agrupado los poemas de dos de los libros en relación al número siete. *Carta a Li Po* se compone de siete partes con siete poemas cada una, y en *Jardín de arena*, también hay siete partes, aunque cada una de ellas tiene un número variable de poemas. *El don de la ignorancia* también estaba dividido primero de esta última manera, pero luego, en el momento de entregarlo a la editorial, formé cuatro partes, sin fijarme cuántos poemas componían cada una. En un principio me interesaba mucho este número por su significación esotérica. Sin embargo, el esoterismo me interesa ahora poco. El secreto puede residir en que el misterio sea claro.

Algunas de sus imágenes poéticas pueden resultar, aparentemente, algo violentas y negativas, cuando en realidad representan un estado emocional totalmente distinto: “Un pensamiento solo / que corre hacia la muerte”, “Has vuelto de la Luna / con las manos repletas, / con las manos cortadas”, “Algo pasa, dejando / jirones de su cuerpo”, “ni qué invisibles pájaros / van cayendo, uno a uno, / muertos en mi terraza”. ¿Qué piensa de esto?

Negativas me parece que no lo son nunca, al menos en la última parte de mi poesía. Antes, el sentido de mis versos era diferente, por ejemplo, en uno de los poemas del Premio Boscán, *Poema para un nuevo libro*, yo decía: “todo está bien ahora”, cuando en realidad quería decir todo lo contrario. Se trataba de un sarcasmo para manifestar un sufrimiento. La poesía oriental, al igual que la mística, se adentra en un campo espiritual que nunca es negativo, porque aquello que se niega, que en última instancia es todo, es lo que se considera que ha de ser negado. En la imagen de “Un pensamiento solo / que corre hacia la muerte” se puede pensar en que aquello que llamamos mente es simplemente una asociación de sensaciones, sin entidad propia, algo que, en verdad, no es. Y si muere, nada muere. Al decir “pensamiento” me refiero a un yo reducido a la mente, desencarnado, que efectivamente, como todos los seres, es ser para la muerte, para decirlo con palabras de Heidegger. En los versos “Has vuelto de la luna / con las manos repletas, / con las manos cortadas” vengo a decir más o menos lo mismo. Ese poema lo envié en una felicitación de Navidad cuando el hombre acababa de viajar a la Luna. Tal viaje puede ser visto como símbolo de la aventura humana que comienza llena de pretensiones, “con las manos repletas”, y termina siempre, o casi siempre, “con las manos cortadas”, vacías, porque toda aventura humana que no le lleve fuera y más allá de sí mismo, termina en fracaso. En “ni qué invisibles pájaros / van cayendo, uno a uno, / muertos en mi terraza” es diferente. En la escritura de *Carta a Li-Po* hay todavía momentos llenos de fe. Por eso surge a veces el decaimiento. Y cuando escribí esos versos me sentía seco.

En cuanto a la forma de expresión, ¿qué papel ocupa en su concepción poética la brevedad del verso y de la estrofa?

La brevedad del verso o del poema es consecuencia de su desnudez, que trae consigo esta forma sin que yo lo pretenda. Creo que es muy difícil mantener la tensión poética en un poema largo. Sin embargo, *La muerte de Virgilio*, de Hermann Broch,

aunque novela es en realidad un poema y en él Broch mantiene la tensión y la emoción de manera increíble. Se narra el momento en que Virgilio va a morir a Brindisi. Allí comienza a delirar y se mezcla ese delirio con la realidad. Esta obra me parece una de las mayores proezas de la lírica. Pero, en general, yo no creo que se pueda mantener la tensión poética tanto tiempo. De *El cementerio marino* de Valéry, a pesar de la admiración que siento por él, sólo me gustan algunos fragmentos, porque otros me parecen muy fríos, una pura construcción cultural. Creo que cuando un poema es largo decae.

¿Hay en su obra la pretensión de acercar Oriente a Occidente?

Si hay pretensión de algo es de participar en la acción de recoger el legado de Oriente que se hallaba ya en los orígenes de Occidente —pensemos en los primeros momentos de Grecia—, y que se ha perdido. Me refiero a la sed de Absoluto y las vías para saciar esta sed, algo que, salvo casos aislados, se ha perdido. El Renacimiento inicia una crisis, en este sentido, que trae como consecuencia una pérdida de profundidad. Habrá excepciones de artistas concretos. Algunos como Munch o Van Gogh no sabrán, o no podrán, dar respuesta, pero sí revelan sed de Absoluto. En otros artistas, como Picasso no se advierte atisbo alguno de ello. Por otra parte, pienso que todo se ha ido banalizando en favor de lo espectacular, lo provocativo y todo aquello que llama la atención y sirve de reclamo, porque lo que se quiere es atraer al público. En el momento actual de nuestra civilización, el verdadero poeta, el verdadero artista, no necesita al público, al menos en el momento de la creación. No habla para los demás, ni siquiera para sí mismo. Se descubre solo en el mundo, y simplemente habla. Y luego, su obra va a parar a los demás. En el caso de Homero era diferente, la comunicación con el pueblo era muy inmediata, pero ahora no ocurre así. Hoy, cuando el artista habla, pinta, compone o lleva a cabo cualquier otro acto creativo, si lo hace con el máximo rigor, se halla ante una fractura social muy difícil de salvar.

¿Cree en las fronteras nacionales en literatura?

Ya me han preguntado sobre este aspecto alguna vez, creo que fue Jaime Siles en un coloquio. Mi respuesta sigue siendo la misma: en los niveles más externos sí podemos diferenciar a un poeta español de uno peruano, o a un poeta catalán de uno andaluz, asturiano o gallego. Pero a medida que vas profundizando, todos terminan pareciéndose. Yo probablemente me parezca más a un poeta chino o japonés que a muchos que escriben en castellano, pero no creo que sea en el fondo por influencia oriental, sino porque trato de ser esencial. Si esto mismo me acerca a otros poetas españoles es por esa razón. Cualquier poeta que se desnude se parecerá a otro desnudo. En mi caso, por ejemplo, también me encuentro muy cercano a Emily Dickinson, que es uno de los poetas que más admiro, y no creo que en su poesía haya influencia de la poesía oriental. Me hubiera gustado conocerla. Porque lo que realmente resulta curioso es que una persona tan solitaria como ella y apenas sin influencias haya ido a parar al mismo espacio que otros muchos poetas de diferentes culturas. Lo que ha ocurrido es que ha encontrado esa desnudez de la que hablábamos, que tiene que ver con los niveles más profundos. Siempre en nivel hondo, donde reside lo esencial, encuentras lo mismo. Y a este nivel es adonde me gustaría llegar también a mí.

Su atención a la antropología o a la etnografía, ¿tiene que ver con su visión integral del hombre?

Supongo que sí. He escrito un libro sobre artesanía que es un tema que me interesa mucho porque considero que el arte popular es muy desnudo. Aunque mantenga adherencias de cada cultura, suele gustar a todo el mundo porque es maravillosamente espontáneo y natural. Existen diferencias, por supuesto, entre una jota y un cante hondo pero ambos tienen algo verdadero y genuino que está al margen de los culturalismos. A mí no me gusta el culturalismo porque me distrae de lo esencial. Salinas, en su obra *La voz a ti debida*, le decía a la amada: “lo que eres me distrae de lo que dices.” Creo que el artista, en el momento de crear, ha de olvidar toda su cultura, porque ésta tapa y perturba la esencialidad.

Le ha interesado también Carlos Castaneda, ¿qué le ha atraído de él?

Me he leído todos sus libros. El *Don Juan*, que es de los primeros que escribe, no es el mejor, tiene mucho de teatro pero, según avanza, se va liberando de esa teatralidad. Me gustan sobre todo el penúltimo y el último; son libros realmente turbadores. Yo no sé si todo lo que cuenta es real pero intuyo que hay algo de verdad. Una vez estuve en México, fui a estudiar la obra de Tamayo y, mientras estaba en el hotel, vi por televisión una especie de tertulia acerca de Castaneda; intervenían el entrevistador, un periodista y un traductor de Castaneda. Se preguntaban si Carlos les engañaba o no y llegaban a la conclusión de que Carlos Castaneda engaña del mismo modo que don Juan le engañaba a él: con el fin de librarle de todo aquello que le impedía ver, para dejar al descubierto toda la verdad. Y por eso hay algo de verdad en sus libros. Uno de los tertulianos contaba que había estado con él en un viaje a México y habían compartido habitación en el hotel. Entonces le había visto en las piernas unos músculos que sólo se desarrollan mediante los ejercicios de iniciación de los brujos yaquis. En fin, me parece interesante y hay mucha gente interesada también. Dice cosas filosóficamente extraordinarias. Por supuesto, hay muchos académicos que, aunque interesados, no lo reconocen. Castaneda no es tomado en serio en el mundo académico. Pero como yo no soy profesor, puedo decir lo que quiero: a mí me parece un gran pensador. Su técnica, sin embargo, no nos sirve. Él pudo llegar probablemente muy lejos pues es una persona que, huyendo como huye de toda publicidad, debe haber perdido cualquier atisbo de vanidad. Los demás seguimos manteniéndola. Por mi parte, he de confesar que mi ego sigue en pie. Castaneda tiene unas técnicas de meditación y de superación muy duras. Son interesantes desde el punto de vista cultural o por lo que encierran de espiritual, pero en realidad no puedes seguirlos.

En mi caso, he asistido a cursos de Budismo tibetano, que es muy duro. Pero no me gustó porque tiene mucho de teatro. Por ejemplo, una vez fui a visitar y a pedir consejo a un maestro que venía de fuera y me dio una especie de rosario para que recitara unos *mantras* no sé ni cuantos centenares de veces. El Zen, sin embargo, no hace uso de esas parafernalias, lo único que tienes que hacer es sentarte bien y anular el pensamiento. A mí, quizás por comodidad occidental, esto me gusta más. Así que ése es el Budismo que intenté e intento seguir. Todavía no he podido vaciar la mente y puede que no lo consiga nunca; es muy fácil y muy difícil al mismo tiempo. No sé si el contexto tiene que ver porque los maestros zen dicen que no es necesario retirarte; puedes vivir con los demás y hacer como si creyeses en la vida, y como diría yo en un poema “pero no cuentes a nadie mi secreto”. Yo sé que la vida a nivel social es un teatro, sin embargo hay que hacer como que te lo crees aunque sólo sea hasta un cierto

nivel. Cada vez soy más consciente de que hay muchas cosas que no importan, pero no puedes alejarte de la realidad. Los budistas zen creen que eres uno con los demás, la misma cosa, el mismo ser o el mismo no-ser y esto sólo lo puedes experimentar en sociedad. Además, donde más solo te puedes sentir es precisamente en sociedad. Una vez fui a hacer la declaración de la renta con mi mujer, que es la que lleva esos asuntos, y me encontraba en la gestoría sentado, como un convidado de piedra, para escuchar y firmar. En un momento dado, el gestor se puso a hablar por teléfono y mi mujer se entretuvo mirando los papeles. Yo me dediqué a mirar por la ventana, entraba la luz de la tarde, era mayo, y el sol doraba unas ramas que se acercaban a los cristales. Entonces, escribí un poema. Me sentí solo en ese espacio gestor. Uno puede sentirse solo en todas partes.

Cuando doy una conferencia y me sale bien siento como que no la estoy dando yo, es como si se dijera sola y yo la estuviese escuchando. Sin embargo, cuando me sale mal la siento mía y me enfado muchísimo. No obstante, está bien que me salgan mal de vez en cuando para no confiarme. Con la poesía pienso que debe ocurrir así: ha de escribirse como si se escribiese sola. Seguro que te pasa a ti en ciertos momentos. Cuando conduces, por ejemplo, no lo haces voluntariamente. Si te paras a pensar en todo lo que estás haciendo, en los cambios, las marchas, etc., sería peligrosísimo. Simplemente funcionas como un piloto automático que conduce. Pienso que también tendríamos que vivir así.

¿Qué opinión tiene de los pintores Manuel Viola, Antoni Tàpies, Rufino Tamayo... que usted ha estudiado en sus trabajos?

Sobre Viola no he hecho ningún libro, pero he escrito bastante. Éramos muy amigos y le dediqué un poema. Era una persona estupenda y tuvimos buena relación durante cuatro o cinco años (entre el 58 o 59 y el 63), luego se estropeó. Era un tipo campechano, amigo de gitanos, de toreros, que había estado en la Resistencia francesa... Era fabuloso. Tengo cuadros de él en casa.

Acerca de Tàpies tengo que decir que para mí es el mejor pintor de posguerra, aunque haya otros que también me gusten mucho. Pienso, por ejemplo, en Guinovart, que es íntimo amigo mío y tiene momentos de su trayectoria que me gustan muchísimo. En realidad todo creador consigue salvarse por ciertos momentos. Tàpies tiene momentos máximos en los que refleja ciertas inquietudes espirituales. Tamayo era diferente porque en él no había preocupación espiritual, sin embargo, como era indio zapoteca, su manera de ver el mundo tenía verdad y hondura. Cuando era pequeño vendía melones y sandías en un puesto que tenía su familia. Era muy genuino. En mi viaje a México, que nombraba antes, conocí su obra, le conocí a él y trabajé en su archivo.

¿Existe o existió la escuela Dau al Set?

Sí, era más que una escuela un grupo de amigos que en un momento dado tuvieron también mucha relación estética. Se creó en el 48 a raíz de una revista que se llamaba también *Dau al Set*. El nombre lo puso Joan Brossa. A través de él pretendían reflejar el absurdo y el vacío, pues el dado no tiene el número siete. Se trataba de jugar con el absurdo y de dar ese salto que suele dar el arte. En él estaba Tàpies, Cuixart, Tharrats, que no era en realidad un buen artista, pero fue quien continuó la revista y era una persona estupenda. También formaba parte del grupo el filósofo Arnau Puig y, por supuesto, Joan Brossa, que es un poeta extraordinario. Con él he tenido mucha relación.

Brossa estaba en parte influenciado también por la poesía china, antes que yo, en los poemas que escribió a principios de los 50. Pero a mí no me llegó esta influencia a través de él porque, aunque conocía su obra, no me percataba de que estuviese influenciada por la poesía oriental.

Usted fue comisario del arte catalán en la Expo de Sevilla. ¿Cree que hay unidad en el arte catalán?

Organizamos veinticinco exposiciones, una por semana. Y también había una permanente en la que se hacía un repaso por la historia del arte catalán, desde el románico hasta Tàpies. Estaban Miró, Dalí...

Respecto a si hay unidad, pienso que debe haber unas constantes que, por supuesto, según las épocas irán variando. Se dice de Cataluña que refleja la moderación y el buen juicio, sin embargo, también tiene algo de bifronte porque, de repente, pueden aparecer una serie de locos maravillosos como por ejemplo Gaudí o Dalí, o incluso Miró que está a caballo entre las dos cosas.

Su relación con Miró fue intensa, ¿qué recuerdos guarda?

Escribí tres libros sobre él. Era una persona con una inocencia especial. La gente siempre decía que era como un niño. Yo no creo que fuera como un niño, simplemente tenía la inocencia que todo artista debería tener, porque Miró al mismo tiempo era muy consciente. En general, era una persona moderada, apasionada, y a la vez tranquila. Aunque en muy raras ocasiones le daba lo que yo llamo la explosión del tímido. Si alguna persona le irritaba, porque es cierto que a veces abusaban de él, explotaba y decía "a esa persona no la quiero volver a ver nunca más". Tenía una mezcla dentro de sí; era serio pero también era capaz de delirar, de ser mágico. En política, por ejemplo, era muy moderado y tenía muy buena relación con todos. En general, en Cataluña todos teníamos buena relación con todos en la época de Franco. Todavía hoy seguimos teniendo buena relación con gente de diferentes partidos, incluso del PP. La moderación forma parte del carácter catalán, que, sin embargo, también tiene de vez en cuando ciertas explosiones como las de Gaudí o Dalí, que son delirantes. Aunque lo de Dalí era mitad teatro mitad verdad.

Otro de sus temas de interés: los juguetes. ¿Por qué su estudio sobre la historia del juguete en España? ¿Hay una relación especial con la infancia?

Se dice que el poeta se pasa toda la vida intentando recuperar su infancia, y seguramente le pase a cualquier ser humano porque la infancia pesa mucho. Cuando era pequeño tenía muchos juguetes. Yo solamente estuve hasta los siete años en mi pueblo, Alcázar de San Juan, y sin embargo, sigo estando allí. Desde los años 50 voy muy a menudo -tres o cuatro veces al año- para las ferias, y entonces vuelvo a la casa y a la habitación donde nací. La infancia es importantísima y por lo tanto, los juguetes también. Y, además, como no había ningún libro sobre este tema en España, me animé a hacerlo, como mismo me ha ocurrido con otros estudios. Hay un Museo del Juguete en Figueras; es el primer museo del juguete en España y el tercero mejor de Europa. Yo soy del patronato al igual que Joan Brossa.

Otro libro que hice por no haber nada sobre el tema fue el de *Cerámica popular española*. Lo escribí yo pero lo preparé junto a Artigas, que es un ceramista muy

importante que trabaja con Miró. La cerámica me gustaba mucho, incluso la coleccionaba.

Y otro libro escrito bajo las mismas circunstancias, es decir, porque no existía ninguno, es el de *Arqueología industrial*, o sea arquitectura industrial que, en realidad, es ya arqueología porque se trata de aquella arquitectura que ya no se utiliza, que es del siglo pasado. Lo hice junto a un arquitecto.

¿Qué textos o autores místicos le han interesado más?

Desde el principio me interesó mucho San Juan de la Cruz. También me interesó Francisco de Osuna, el maestro espiritual de Santa Teresa, y por supuesto, Santa Teresa. Más tarde descubrí el *Bhagavad Guîtâ*, un texto fundamental del Hinduismo. Luego me interesó el Budismo y finalmente el Budismo zen. Descubrí muy pronto también al místico alemán Eckhart. Y ahora me interesa muchísimo Angelo Silesio, otro místico alemán algo posterior; tiene una frase que considero lo más alto que he oído nunca, que dice “hay que llegar hasta ese silencio que está más allá de Dios”. Esto sobrepasa al catolicismo o al cristianismo; se trata de ir más allá de cualquier religión pues has de ir incluso más allá de Dios. El Budismo dice más o menos lo mismo aunque ellos no hablan de Dios. Angelo Silesio y Eckhart, aunque no se atrevían a decirlo, coincidían en esto, e incluso San Juan, que en las explicaciones a sus poesías también decía que había que ir más allá de todo.

ENTREVISTA A JOSÉ CORREDOR-MATHEOS II.

Barcelona, 15 de julio de 2010.

¿Cómo entra la poesía o la literatura en su vida? ¿Cuándo sintió que tenía esa predisposición para ser poeta?

Escribí mi primer poema durante las vacaciones de Navidad de 1943. Acababa de cumplir 14 años y estudiaba el tercer curso de Bachillerato, el cual había empezado más tarde a causa de la Guerra. Era un poema influido por *El estudiante de Salamanca* de Espronceda, que me había causado impresión por aquel entonces. Aproximadamente un año después, en 1945, escribí poemas con la sensación de sentirme aprendiz de poeta y al año siguiente, en el 46, cuando contaba 16 o 17 años, escribí otros, que conservo inéditos, influidos por Juan Ramón Jiménez. Como me ha parecido ver después, éstos últimos revelan una inclinación espiritual que guardan cierta semejanza con los que haría más tarde.

En 1946 compré el libro de Gerardo Diego *Primera antología de sus versos (1918-1941)* y me impresionó mucho. Entonces empecé a hacer poemas influidos por el creacionismo. Al poeta lo conocí más tarde, en el 53 o 54, y tuvimos bastante relación. Cuando tenía que ir a Madrid por mi trabajo en la editorial Espasa-Calpe, solía verle en la tertulia de primera hora de la tarde en el Café Gijón. Quien me introdujo en ella fue Ramón de Garciasol, compañero en Espasa. Algunas veces, al salir de esta tertulia, acompañaba a Gerardo Diego a su casa. Era una persona entrañable, sencilla y generosa. Una vez le llevé su libro de poemas, el cual estaba muy usado de tanto leerlo porque me había gustado mucho, y me hizo una dedicatoria muy cariñosa.

En cuanto a la prosa, hice algunos intentos desde muy joven. Cuando era niño me propuse hacer una revista literaria con dibujos hechos también por mí, y salió un número del que sólo conservo la cubierta, pero luego no la continué. Tuve otra experiencia narrativa a los 12 o 13 años, cuando empecé una novela de intriga policíaca, sin embargo se quedó en dos o tres páginas.

¿Con qué fin comienza a escribir?

Comencé a escribir sin un fin, porque siempre he sentido que la poesía es un acto gratuito. Alguna vez he dicho que es un acto “de obediencia”. Cuando es de verdad, la poesía no se escribe atendiendo a una acción voluntaria. De pronto oyes palabras envueltas en música o una música de la que brotan algunas palabras -lo han dicho muchos poetas.

¿Piensa en un primer momento en publicar, en concursar, en dar a conocer sus versos?

Al principio no se me ocurrió pensar en eso. En 1950 publiqué un soneto, que después me pareció espantoso, en una revista universitaria. Pero mis primeros poemas recogidos en un libro aparecen al año siguiente.

¿A quien enseñó sus poemas por primera vez? Y ahora, por último, ¿a quién se los enseña?

Mis primeros poemas se los enseñé a algunos compañeros de colegio y a mi hermana, claro.

Ahora la primera persona que lee mis poemas es Feli, mi esposa. Ella me propone cambios o me hace sugerencias que, no sólo son muy oportunas, sino que además, me fuerzan a superarme. Tiene un sentido crítico extraordinario y también una franqueza que probablemente sólo ella pueda tener.

¿Qué libros son insustituibles para usted? ¿Alguna novela?

De los autores españoles de los Siglos de Oro destaco a San Juan de la Cruz y a fray Luis de León. También releo a menudo, por la necesidad de volver a las fuentes, la maravillosa poesía anónima y popular castellana. Del Romanticismo me gusta Bécquer, que tiene poemas de gran pureza. Ya de los considerados modernos, por encima de todos, considero como a uno de los verdaderamente grandes a Juan Ramón Jiménez. De Lorca me gustan mucho *Poeta en Nueva York*, el *Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía* y su poesía última. Sin embargo, el *Romancero gitano* me parece cursi, aunque tiene cosas muy penetrantes. En ese sentido, entiendo que Dalí se enfadara con él y dijera que era “putrefacto”. Me gusta el primer Guillén. De Alberti me interesan sobre todo los libros hechos en Argentina, *Baladas y canciones del Paraná*. El libro *Sobre los ángeles*, aunque sea de gran belleza, me parece demasiado formalista y voluntario. Lo leí con fascinación en el 46 o 47 en la Biblioteca de Cataluña. Además, tengo la primera edición, que me regaló el Ayuntamiento de mi pueblo.

De los autores ingleses y norteamericanos, algunos de los cuales han ejercido mucha influencia en mi poesía, me gustan, sobre todo, Keats y Hopkins; y de los norteamericanos, Emily Dickinson, T. S. Eliot, Wallace Stevens y William Carlos Williams. Algunos escritores en lengua alemana han sido y siguen siendo fundamentales para mí, como por ejemplo Rilke, uno de los poetas que más me impresionan del siglo XX. Otro que también me interesa es Trakl. Los simbolistas franceses me han atraído desde el principio, por el hecho, además, de que puedo leerlos en la lengua original. Destaco, sobre todo, a Verlaine. Luego, a Reverdy y a Pierre Jean Jouve. De los italianos, me gusta Montale. Y el portugués Pessoa. Me interesa muchísimo y ha dejado también una profunda huella en mí la poesía china de la dinastía Tang, con los poetas Li Po, Wan Wei, y Tu, Fu. De la poesía japonesa me interesa Basho y Ryokan. También me atraen las literaturas de las antiguas civilizaciones y las de los pueblos mal llamados primitivos.

Mis primeras lecturas de niño fueron los cuentos de los hermanos Grimm, Perrault y Andersen, el cuento de *Pinocho* y un libro maravilloso que se titula *Pueblos y leyendas* –lo conservo como joyas, al igual que los otros-. Eran libros maravillosos de la Colección Araluce, que adaptaban las grandes obras de la literatura universal para los

niños. Más tarde, de adolescente, leía novelas policíacas y los libros de la colección de *Hombres Audaces*. Por cierto, dejé de leer este tipo de novelas policíacas cuando dejé la adolescencia, aunque me sigue gustando mucho el cine del género negro, sobre todo, las películas en blanco y negro.

Ya de mayor, en cuanto a las novelas, me han interesado y me siguen interesando las obras de Tolstoi, *Ana Karenina*, *Guerra y Paz* y *Resurrección*, toda la obra de Kafka, *La montaña mágica* de Thomas Mann, *La Regenta* de Leopoldo Alas Clarín, el *Quarteto de Alejandría* de Lawrence Durrell, *La muerte de Virgilio* de Hermann Broch... También leo con mucha frecuencia, casi a diario, libros de Taoísmo y Budismo zen, así como de místicos cristianos, como San Juan de la Cruz, el Maestro Eckhart, Angelo Silesio... Y autores sufíes, sobre todo, Ibn Arabí.

¿Cómo recuerda los sucesos de la Guerra Civil en la infancia? En el 36, usted tenía 7 años. ¿Se traslada su familia a Barcelona por cuestiones políticas? ¿Se trasladó toda su familia?

Mi padre era de familia humilde. Mi abuelo paterno era guarnicionero y mi padre, maquinista ferroviario. Mi madre, por el contrario, procedía de una familia andaluza originariamente acomodada. Mi abuelo materno era director o jefe de oficinas de la compañía de ferrocarriles del Norte y lo habían enviado a Barcelona. Cuando también enviaron a mi padre a Barcelona para hacer el servicio militar, conoció a mi madre. Entonces se hicieron novios. Pero la familia de mi madre se enteró de que mi padre era obrero, por lo que se opuso al noviazgo y los hizo romper. En aquel momento mi madre decidió que se haría monja, pero mi padre, al enterarse de esto por un amigo, volvió a insistir y, finalmente, los dejaron casarse.

Mi padre era obrero, pero leía a Unamuno, a Marañón, a Ortega... Tenía muchos libros que se perdieron, porque, durante la Guerra, se los fue llevando a uno de sus hermanos, que había pertenecido a la CEDA (Confederación Española de Derechas Autónomas) y había tenido que esconderse para que no le mataran. Por aquel entonces mi tío había empezado la carrera de Derecho y la terminó cuando acabó la Guerra, después se hizo intendente mercantil y llegó a ser profesor de Banca y Bolsa en la Escuela de Altos Estudios Mercantiles de Barcelona. Sin embargo, él decía que mi padre era el más inteligente de la familia.

En enero del 36 nos trasladamos a Vilanova i la Geltrú a petición de mi padre, que no pudo lograr que lo destinaran a Barcelona, y pasamos allí la Guerra Civil. A pesar de todo, recuerdo mi infancia como una época feliz. En Vilanova no hubo propiamente frente. Yo era consciente de que había bombardeos y de que eso significaba peligro, pero al no tener la tragedia muy cerca y ser un niño, todo aquello tenía para mí algo de irreal. Mi padre sí vivió la Guerra de cerca y, a veces, tenía que conducir trenes cargados de municiones, que intentaban bombardear. Nunca lo consiguieron, pero alguna vez tuvo que detener el tren en medio de un túnel o en medio del campo, por si conseguían volar el convoy, y hasta se tuvo que esconder con sus compañeros bajo los árboles. Entonces los aviones los ametrallaban... Cuando estábamos en casa y sonaban las sirenas, mi padre nos hacía correr hasta un refugio de tierra que estaba debajo de la iglesia en el que no había iluminación. Recuerdo a mi hermana llorando por tanta precipitación y tener que dejar el plato con comida encima de la mesa. En el refugio tenías que llevar tu propia lámpara de carburo, así que cada familia se llevaba lo suyo. Los pasillos eran una especie de dédalo y, según ibas caminando, te encontrabas una familia hablando o cenando; si seguías caminando, se

hacía una penumbra, pero de nuevo encontrabas luz y a otra familia. Los niños correteábamos por allí..., para nosotros era algo mágico.

En relación a la comida, como mi padre iba a varios sitios por su profesión, traía varios alimentos como legumbres o aceite. El aceite de Tarragona, por ejemplo, era muypreciado en Vilanova y gracias a él conseguíamos de todo. Sin embargo, había mucha necesidad. Recuerdo que entre mi hermana y yo nos comíamos un sólo huevo y que hasta freíamos las fundas de las judías verdes para comerlas.

En 1942 mi padre consiguió una plaza en Barcelona y entonces nos trasladamos aquí. En realidad, primero vine yo, para empezar el primer curso de Bachillerato, y me quedé en casa de dos hermanas de mi madre. Mi familia llegó unos meses más tarde. Al principio no encontrábamos piso por lo que estuvimos viviendo en la casa de unas primas durante un año y pico; luego, durante los dos años siguientes, estuvimos de nuevo en casa de mis tías. Fue en el 46 cuando conseguimos un piso. Pero antes de eso, el 30 de junio de 1943, mi padre sufrió un accidente mientras conducía un tren cerca de Reus y murió. La máquina que estaba dentro de un túnel empezó a patinar y se asfixió. Sus restos han estado en un nicho de Reus hasta que, hace pocos meses, traje sus cenizas al nicho del cementerio de Montjuic, donde están los de mi madre, que murió en 1967.

En Vilanova estudié en un colegio oficial llamado Ateneo. Luego, ya en Barcelona, hice el primer curso de Bachillerato en el instituto Ausiàs March. Sin embargo, y como tras la muerte de mi padre tenía necesidad de trabajar, me pasé a una academia para hacer dos cursos cada año, uno para junio y el otro para septiembre. Entré en la Universidad en el 46 y acabé en el 56. Tardé tanto porque trabajaba al tiempo que estudiaba y también por culpa de una asignatura, Político Segundo, en la que un profesor-ayudante era muy duro con los alumnos matriculados por libre. Casi todos los que hacíamos poesía íbamos para abogados. Mi tío quería que hiciera también la carrera de Mercantil, de la que me matriculé, y que trabajara con él. Pero cuando murió en el 49, con tan sólo 39 años, decidí no seguir estudiándola porque no me interesaba nada, y no volví a aparecer por la Escuela de Comercio y Economía, ni siquiera para recoger la nota de una asignatura de la que me acababa de examinar.

A partir del 47, mientras trabajaba, estudiaba y hacía poesía, me dediqué al atletismo. Estaba federado y participaba en los campeonatos. Me levantaba muy temprano, sobre las seis, para ir al estadio a entrenar. A veces, como llegaba el primero lo abrían sólo para mí. Llegaba por las barracas de la falda de la montaña subiendo hasta el parque, que está lleno de estatuas clásicas, y recuerdo que aquellas evocaciones grecorromanas me impresionaban muchísimo y, al mismo tiempo, me daban sensación de serenidad.

Con frecuencia usted le dedica su obra a miembros de su familia. Puede hablarnos de ella, ¿le han influido en su quehacer poético?

Sí, dedico mis libros a mis familiares y a algunos amigos. No creo que mi familia me haya influido en mi quehacer poético de manera directa. Tengo, sin embargo, una bisabuela, por parte de mi madre, que fue poeta y que publicó comedias o dramas. Me dieron a mí sus poemas y el año pasado escribí yo un poema partiendo de uno de sus versos, que he recogido en mi *Poesía Reunida*. Como escritora era como tantos otros poetas conocidos del siglo XIX. José María Cossío, que hizo una antología de poetas del XIX, me dijo una vez que si la hubiese conocido antes la habría incluido en su libro.

Tengo también una hermana, tres años menor que yo, que empezó a escribir aunque al final lo dejó. Se interesó mucho durante una época por Ramón Gómez de La Serna y escribió unas greguerías estupendas. Hemos dudado sobre si algunas eran realmente de ella o de Ramón. Más tarde se aficionó a la música. Un hijo suyo es un gran conocedor de la ópera y su hija es profesora de música, casada además con un profesor y compositor. Mi hermana leía los mismos libros que yo. Fueron fundamentales en mi adolescencia los de una colección bilingüe llamada *Yunque*, de Barcelona, que sacaba versiones de Nerval, Byron, Keats, Shelley, Pessoa, Petrarca. Otra colección que recuerdo y que ya he nombrado es *Araluce*, que hacía adaptaciones para jóvenes de grandes obras de la literatura universal. Una vez se la nombré a Buero Vallejo, con quien tenía relación de amistad, y a él también le había influido muchísimo. Leí *Los caballeros de la Tabla Redonda*, las obras de Shakespeare, Sófocles... Mi hermana y yo los leíamos con 12 o 13 años.

Lo más significativo de la inmediata posguerra. ¿Qué ambiente se respiraba en Cataluña por aquel entonces?

Empecé a trabajar en 1945, con 15 años, a pesar de que no se podía hasta los 16. Mi padre murió en el 43 y mi madre, que era modista de sombreros, se puso a trabajar en lo que más podía parecersele. Envié una solicitud al Instituto Nacional de Previsión, la Seguridad Social de entonces, unos meses antes de cumplir la edad permitida, poniendo en mis años un 5 que parecía un 6, y no se dieron cuenta. Una vez dentro, me pidieron la partida de nacimiento y se dieron cuenta de la trampa, pero no dijeron nada. En el sitio en el que trabajaba había gente que había participado en la Guerra, algunos procedentes de la División Azul. A veces iban obligados. También había estudiantes. Recuerdo que dos compañeros hacían Derecho conmigo y otro cursaba Medicina, y llegó a acabar la carrera mientras trabajaba allí. Había gente también muy izquierdista. Una vez echaron un petardo en la oficina, sin la intención, por supuesto, de herir a nadie. Sin embargo, en aquellos años, esto era algo muy grave. Sabíamos quién había sido, pero nadie dijo nada. Había también funcionarios que eran policías. Recuerdo a uno que más tarde se reveló demócrata y a otro que curiosamente era apolítico. En general lo pasé muy bien porque nos divertíamos muchísimo. Teníamos un sótano donde estaban los archivos y, cuando el jefe no estaba, nos dividíamos en dos bandos, de unos diez cada uno y, mientras un bando se metía en el sótano, el otro tenía que invadirlo. Llevábamos expedientes, en blanco, enrollados como porras y nos pegábamos sin hacernos daño. Era divertidísimo. También hicimos una revista, de la que salieron dos números, y concursos literarios, porque había varios compañeros interesados en escribir. Trabajaba sólo por la mañana y así por la tarde asistía a clase, en Derecho. Pude compaginarlo bien, pero cometí el error de matricularme por libre y no de forma oficial, lo que hizo que me costara mucho acabar la carrera. Me suspendieron seis veces el Derecho Político de Segundo y no podía pasar de curso porque las asignaturas eran incompatibles.

A comienzos de la posguerra había gente que se había afiliado al partido falangista, porque eran muy jóvenes y además, en los pueblos sólo tenían los espacios de las congregaciones de la Iglesia y del Frente de Juventudes. En Barcelona era distinto, pero había mucha gente conservadora, de buena familia, que también metían a sus hijos en la Falange. Mi padre era socialista y tenía conciencia política. Recuerdo una vez en Vilanova i la Geltrú, estando ya Franco en el poder, que como mis amigos se iban de campamento de verano al Frente de Juventudes de la Falange a pasar unos veinte días o un mes, yo, que tenía sólo 10 años y no entendía sobre estas cuestiones, le

dije a mi padre que quería ir. Fue entonces que mi padre dijo: -¡Alto! Si mi padre no hubiese tenido conciencia política probablemente yo hubiese entrado también a formar parte de aquello, al menos durante un tiempo, que es lo que le pasó a muchos. Algunos de los grandes líderes del comunismo de los años 60, en su infancia, participaron de la Falange. Esto ahora es importante entenderlo.

A partir de 1963 o 1964 fui simpatizante del PSUC (Partido Comunista Catalán), aunque por entonces ya era consciente de lo que éste suponía como ideal utópico. Ya se conocían los crímenes de Stalin y se había asistido a la reacción del levantamiento de Budapest y luego vendría lo de Praga. Pero el PC y el PSUC eran los que luchaban más, y más visiblemente, contra la dictadura y, entre los comunistas, había gente de una extraordinaria buena fe que me producían admiración. Ahora bien, ésta era la parte visible, y además, vista desde fuera...

De la llamada Generación del 50 tuvo relación fundamentalmente con Ángel Crespo y con Jesús Lizano, con quienes ha compartido experiencias personales y poéticas. ¿Podría hablarnos de estas relaciones? ¿Qué compartían? ¿Qué les unía?

Conocí a Ángel Crespo en el 53 en el Congreso de Poesía de Salamanca. Se podría decir que me colé en ese Congreso. Yo trabajaba para Santos Torroella en la editorial Éxito y él era quien lo organizaba. Yo no podía participar porque aún no había publicado mi primer libro de poemas o lo había publicado tan sólo unos meses antes. Pero Torroella me dijo que si yo me pagaba el viaje, una vez allí, podría estar con los poetas en los almuerzos, las cenas, etc. Ángel y yo hicimos muy buenas migas, los dos éramos de La Mancha y simpatizamos en seguida. Con el tiempo, nos hicimos muy amigos, nos escribíamos, nos encargábamos trabajos; él para sus revistas y yo para los suplementos de la enciclopedia Espasa Calpe. La amistad continuó sin problema alguno hasta su muerte. Cuando Feli y yo estábamos a punto de salir para el hospital para ir a verle, porque ya estaba muy mal, Pilar, su mujer, nos llamó para decirnos que acababa de morir. Creo que Ángel Crespo, además de haber sido un amigo entrañable, es un gran poeta.

Jesús Lizano es un personaje extraordinario, al que no se le ha prestado la atención que merece. He sido testigo de muchas anécdotas suyas. En sus lecturas, en Barcelona, Lizano suele llenar los recitales, de hecho, es el que tiene más público. Como es anarquista, van a verlo anarquistas, ocupas... Una vez hizo una manifestación que empezó en la Rambla frente al Liceo y después continuó en uno de esos barquitos que se conocen como golondrinas, contratado por él, e iba leyendo poemas por un altavoz mientras navegábamos por el puerto. Nuestra golondrina se vio rodeada de barcas de muchas clases que formaban un público insólito, como insólito es todo lo que ocurre a y con Jesús Lizano. He compartido con él no sólo experiencias poéticas sino también una gran amistad. Fui su padrino de bodas y padrino de su hijo.

En general, a partir de los años 50 y primeros de los 60, conocí a muchos poetas, sobre todo cuando iba a Madrid con Ramón de Garciasol por mi trabajo en la editorial Espasa-Calpe, y asistíamos a la tertulia de sobremesa que presidía Gerardo Diego. Sin embargo, a partir de 1961 o 1962, cuando ya empecé a hacer crítica de arte, dejé de ver tanto a los poetas. Dejé de frecuentar los medios literarios en Madrid. Pero ahora, aquí en Barcelona, sí mantengo contacto con el mundo de los poetas y tengo muchos amigos: Lizano, Enrique Badosa, Lorenzo Gomis, ya fallecido como Ángel, Carmen Borja, Antoni Marí, Antoni Clapés, Feliu Formosa...

De los poetas de la Escuela de Barcelona tiene relación con Enrique Badosa y Lorenzo Gomis, ¿en qué momento los conoce? ¿Eran miembros de esa Escuela cuando los conoció? ¿Cree que hay similitudes entre sus poéticas?

Badosa y Gomis no fueron de la Escuela de Barcelona, aunque pudieran tener relación con ésta de manera ocasional. Cuando Carme Riera hizo la primera edición de su estudio *La Escuela de Barcelona* preguntó a mucha gente si tenía relación con este grupo. Me preguntó a mí también, pero yo no había tenido relación alguna, por lo que no me pudo incluir. Mucha gente ha creído que la Escuela de Barcelona incluye a todos los poetas de Barcelona, cuando en realidad se trata sólo de un grupo. En un principio, la propia Carme tenía la intención de hacer su tesis sobre todos los poetas, por lo que llegó a pedirme algunos libros míos que no tenía, pero al final la centró en unos pocos autores: Barral, Goytisolo y Gil de Biedma. Más tarde, cuando amplió su estudio quiso tener en cuenta a quienes sin ser del grupo habían tenido alguna relación con ellos y entonces sí incluyó a Badosa y a Gomis. Sin embargo yo no tuve ninguna relación más que algún encuentro ocasional con José Agustín Goytisolo, pero mucho más tarde. Mi contacto con Barral se limitó también a un par de encuentros, y con Gil de Biedma coincidí alguna vez y tengo alguna carta suya, pero no tuve trato de amistad. Además no tenía ninguna similitud poética con ellos, que hacían poesía social y comprometida, y que sostenían, como sus teóricos, que la poesía debía ser así. Por el contrario, yo, a pesar de haber escrito algún poema comprometido, nunca he creído que la poesía fuera esencialmente eso, sino algo que debe surgir sin traba alguna. En el catálogo de una exposición de Estampa Popular, organizada por el Partido Comunista, escribí que el pintor -como el escritor- tiene que crear libremente, sin ningún compromiso. Sin embargo, puede ser que, en un momento determinado, como fue el caso de Picasso con el *Guernica*, te salga una obra de denuncia, porque se lleva a cabo en una situación que provoca en ti una reacción.

Hay muchos escritores que han escrito haikus (los hispanoamericanos: José Juan Tablada, Octavio Paz, Julio Cortázar, Jorge Luis Borges, Mario Benedetti...; los españoles: Juan Ramón Jiménez, Antonio Machado...) Otros se han sumado más recientemente a su escritura, como el canario Luis Ferial. Podría decirse incluso que está de moda. Existe un “Rincón del haiku” en la web dirigido por Luis Corrales y Vicente Haya y han publicado incluso un libro: *Poetas de corazón japonés. Antología de autores de “El rincón del kaiku”*, Salamanca, 2005. ¿Cree que se trata realmente de haikus?

Los hispanoamericanos son los autores que más cerca han estado del haiku. Juan Ramón Jiménez tenía cierta sintonía con lo oriental, sobre todo con lo arábigo, y Machado lo que hacía eran coplas, no haikus. Hacer haikus es otra cosa diferente y muy difícil.

¿Qué nos puede decir de Salvador Espriu? También escribió haikus (en 1970, encontrados y presentados en 2003), ¿los ha leído? ¿Hablaron alguna vez de la poesía oriental?

Con Espriu tuve bastante relación. Era una persona muy inteligente, culta, gran poeta. También podía ser muy divertido porque tenía un gran sentido del humor y una ironía muy graciosa. Sintonizábamos mucho. He traducido el que considero su mejor libro *Cementerio de Sinera* y otros poemas. No recuerdo, sin embargo, sus haikus. Sí

que hablamos sobre la poesía oriental, pero a él le interesaba mucho más la *Biblia* y la cábala. En un congreso sobre su poesía, en el que participé, una profesora llegó a decir que Espriu estaba iniciado en la cábala. Yo no lo creo.

Rafael Alberti, que también era amigo suyo, estuvo en China y tuvo contacto con la estética y el pensamiento oriental. En algún momento, ¿hablaron acerca de la poesía oriental? ¿Existe alguna carta en la que ambos hablen sobre este tema?

En algún momento sí parece que Rafael Alberti se acerca a la poesía oriental, incluso tradujo una *Antología de poesía china*, pero lo que verdaderamente le influye es la poesía popular, el romancero y la poesía de los Siglos de Oro. Alberti y yo mantuvimos mucha relación y tengo unas cuarenta y pico cartas suyas, libros dedicados y hasta un diario o borrador suyo, sin embargo, no recuerdo que hablásemos de la poesía oriental.

En relación a los años 50, cuando acudía a la Tertulia del Café Gijón en Madrid, presidida por Gerardo Diego, ¿qué recuerda de esta tertulia? La influencia de Gerardo Diego en usted, ¿fue a partir de establecer contacto con él? ¿Qué poemas suyos cree que podrían estar influenciados por su poética, por el creacionismo?

Acudía a la tertulia de Gerardo Diego desde el 57 o 58 hasta mediados de los sesenta. Conocí allí a Francisco Umbral, Manuel Alcántara, Rafael Álvarez Ortega y a muchos otros. También traté mucho a Buero Vallejo cuando estuve metido en grupos de teatro de cámara y ensayo de Barcelona. Tengo buenos recuerdos. De Gerardo Diego me interesa mucho su poesía, de hecho me influyó mucho su poesía creacionista y sus sonetos de *Alondra de verdad*. Los poemas que escribí influenciados por él no están publicados.

¿Qué poetas canarios le interesan? ¿Y artistas canarios? Usted mantuvo correspondencia con Eduardo Westerdahl, ¿puede hablarnos de esta relación? ¿Qué temas compartían?

De los vivos me interesa mucho Carlos Pinto Grote, me parece muy buen poeta y además le tengo mucho cariño.

También me gustan Pedro García Cabrera, Luis Feria y Arturo Maccanti.

El pintor canario con el que tuve más relación fue Juan Ismael, me gusta su frescura, la libertad, la imaginación y el carácter lírico de su obra; es de los mejores surrealistas españoles. En el 54 conocí a Pino Ojeda, que en el 56 me envió a Juan Ismael, quien iba camino de Venezuela, para que me dejara un montón de cuadros que yo debía guardarle hasta que alguien viniera a recogerlos. Entonces me regaló un cuadro en agradecimiento. En ese momento aún faltaban seis años antes de que hiciera crítica sobre su arte.

En el 69 conocí a Eduardo Westerdahl. Le escribí una carta cuando preparaba una exposición sobre el grupo catalán llamado ADLAN que tuvo tres pises: en Barcelona, en Madrid y en Tenerife. Hicimos la exposición en el 70, y en el 71 Eduardo vino a Barcelona y fue cuando lo conocí personalmente. Tengo muchas cartas suyas, éramos muy amigos. Recuerdo que cuando murió en el 83, su mujer Maud regaló trajes suyos nuevos o poco usados a sus amigos, y me regaló a mí una chaqueta estupenda. Westerdahl tenía una cosa que a mí me gusta mucho de la gente: una especie de inocencia e ingenuidad en el mejor de los sentidos. Unos dos o tres años antes yo había

organizado un concurso de pintura en Baleares y, como era el presidente y faltaban dos miembros en el jurado, llamé a Eduardo y a Antonio López, que vinieron con sus esposas y estuvimos las tres parejas varios días recorriendo la isla. En el momento de las votaciones Eduardo, que tenía la fe de las primeras vanguardias, me dijo muy sorprendido: -Antoñito ha votado a Broto (el pintor abstracto). Entonces le expliqué que uno de los mejores amigos de Antonio era Lucio Muñoz. Con Eduardo conocí también a Pérez Minik, pero por aquel entonces ya estaba metido en las artes plásticas y descuidaba la poesía.

¿A qué se debe su interés por las vanguardias?

Las vanguardias me interesan porque el ser humano es un ser en movimiento, que se va desarrollando. Es cierto que algunas vanguardias han sido vanguardias formalistas de tipo racional y carentes de profundidad, pero cuando un gran creador como por ejemplo Kandinsky hace vanguardia, la obra resulta extraordinaria. Algunos seguidores pretenden salvarse a través de ese formalismo, por la vía superficial, pero yo creo que la vanguardia no es, como muchos suponen, una vía providencial para el arte.

Eduard Hopper no es vanguardista y tampoco es un realista tradicional, pero creo que, al igual que Giorgio Morandi u Ortega Muñoz, son grandes pintores que han sabido aprovechar aspectos vanguardistas sin serlo propiamente. Lo importante es que en lo esencial no hay diferencias entre ellos. Los pintores perciben la realidad como un resplandor, como realmente creo que la percibimos todos, pero en el caso de ellos se les presenta de una manera más certera, pudiendo así transmitirla. El pintor ve luz, el escultor habla de lo táctil y el poeta, como decía el pintor y escritor Ramón Gaya, percibe un runruneo metafísico.

Háblenos de su relación con Miró.

Con Miró tuve mucha relación porque hice varios libros sobre su obra y colaboramos en diversos proyectos. Recuerdo que una vez fui a Roma con la editorial de la Polígrafa para presentarle a Alberti. He hecho un libro sobre su cerámica, otro sobre sus carteles y uno de carácter más general. La obra de Joan Miró te transporta a un mundo encantado y maravilloso. Tengo una cerámica cocida con una pintura suya muy buena. También tengo una carpeta en la que pone, con su letra, "Las constelaciones"; allí guardaba sus pinturas cuando los alemanes empezaban a ocupar la parte de Gran Bretaña. En unas memorias, él mismo cuenta que le dijo a su mujer que cuidara ella de la niña, mientras él se encargaba de salvar dicha carpeta con sus dibujos. Más tarde, me entregó esa carpeta a mí con no recuerdo qué documentación.

Nilo Palenzuela, profesor de la Universidad de La Laguna, en su ensayo *Corredor-Matheos: la voz, la transparencia* destaca, a propósito de un poema dedicado al cuadro de Hopper, la presencia del tema de la soledad. ¿Se trata de una soledad buscada? ¿Necesaria? ¿Qué implica la soledad para el poeta o para el hombre? "¿Por qué los corazones / elegidos / son siempre solitarios?" (*El don de la ignorancia*, p. 49)

La soledad es importante. Sin soledad no se puede escribir. Has de estar en soledad y en silencio. Hay gente que escribe en un bar o por la calle o en cualquier sitio... donde también te puedes sentir solo. Yo escribo a menudo por la calle. A veces

te sientes más solo rodeado de gente que en una soledad realmente física. Juan Ramón Jiménez decía: “Soledad, soledad, mi sola compañía...” Si consigues esa soledad de la que él hablaba y ese silencio, entonces serás de verdad un elegido. Ser elegido tiene que ver con acceder a niveles de profunda espiritualidad y esto sólo se consigue si trabajas en ello y además, te dejas. Pero son muchos los llamados y pocos los elegidos; y de los elegidos, son pocos los que aciertan.

María Rubio Martín, profesora de la Universidad de Castilla-La Mancha, en su ensayo *La errancia del paseante: formas poéticas de extrañamiento vital en la poesía de José Corredor-Matheos (Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos, p. 101)*, también nombra el tema de la soledad en su poesía, especialmente en sus dos últimos libros, pero en relación a la figura del paseante o caminante solitario:

“El sentimiento de soledad que implica toda errancia ha de considerarse en la poesía de Corredor-Matheos desde una doble vertiente en la que se pondera los valores positivos sobre los negativos y hace que cuanto mayor es la conciencia de soledad como separación de los hombres, mayor es el sentimiento de pertenencia al mundo que rodea al poeta”.

Caminar o pasear en ausencia de los hombres, ¿implica una búsqueda? ¿Sólo es posible esa búsqueda de manera individual? ¿Por dónde pasea Corredor-Matheos en su realidad cotidiana?

Escribo muchas veces paseando. Siempre llevo una libretita pequeña. Hay un texto mío sobre Ángel Crespo en el que hablo acerca de cómo entiendo la poesía y explico que el poema es metafóricamente un viaje. Tu vida misma es un viaje; esto es bien sabido. En la realidad suelo ir paseando al centro y voy a menudo hasta el puerto. A veces también hasta la Villa Olímpica, sobre todo los sábados o los domingos por la mañana, y paseo por sus jardines, sin rumbo. Ahora llevaba unos cuatro meses sin escribir y empezaba a tener el miedo del que hablaba Nerval a no poder volver a escribir. Nunca lo había experimentado, pero ahora, con mi edad, me entra, sobre todo, el miedo a no volver a escribir un poema que valga la pena. Últimamente he estado sin escribir porque he tenido problemas médicos y también porque Feli sufrió un accidente, se cayó por las escaleras. Finalmente ambas cosas se han solucionado, pero la tensión que se crea en estas situaciones provoca que el acto de escribir resulte más difícil. Sin embargo, de pronto, hace dos semanas en el puerto, frente al mar, escribí cuatro poemas de golpe. Ahora estoy más animado.

En cuanto a la creación como búsqueda, ésta sólo puede darse de manera individual. Y además, has de entrar en una dimensión en la que ya no seas tú el que busca, en la que no haya buscador ni buscado. Entrar en ese ámbito es difícil.

Cada escritor o artista mantiene una relación especial con su entorno (por ejemplo, Saramago vivía en Lanzarote) ¿Por qué vive en Barcelona? ¿Qué encuentra aquí que no haya en otro lugar?

He hecho mi vida en Barcelona; aquí están mis hijos, mis nietas, mis amigos... Pero si tuviera dinero tendría una casa en Alcázar y otra en Canarias. También me gustaría pasar un mes o dos al año en Venecia, en el Zattere, frente a la Giudecca. Recuerdo mucho aquel lugar. Antes iba cada dos años. La última vez fue en 2006, cuando Feli y yo hicimos 40 años de casados y fuimos con mis hijos y mis nietas.

¿A qué lugares ha viajado? ¿Con qué fin? ¿Hay un libro de poemas germinando en cada uno de sus viajes?

En el 58 hice mi primer viaje al extranjero, a París, y en el 64 hice un viaje por Venecia, Roma, Grecia y Estambul acompañado por José María Rodríguez Méndez. Después he seguido viajando mucho; de nuevo París, con más frecuencia a Venecia y también a los principales países europeos, incluidos Noruega, Rusia y Macedonia, donde asistí invitado al Festival de Poesía de Struga. Allí, en la misma Iglesia de Santa Sofía, escribí un poema, “El poeta Lu Yuan” de *El don de la ignorancia*, porque se le estaba haciendo un homenaje a este poeta, Lu Yuan. También he hecho un crucero por el Adriático. He estado en varios países de América, y en Japón y en China. En China, Feli y yo visitamos Pekín y la provincia de Qinghai; había sido invitado a un Festival Internacional de Poesía.

En la página 83 de su libro *Un pez que va por el jardín*, hay un poema escrito en Tiergarten, Berlín? ¿Cuándo realizó este viaje? ¿Con qué motivo? ¿Qué supuso para usted ese espacio?

Hace unos seis años fui con Feli a Berlín. Habíamos ido a visitar la Puerta de Brandeburgo y al lado se encuentra el Parque de Tiergarten. Mientras paseábamos, Feli se adelantó, porque iba lloviendo y nos estábamos mojando. Entonces, bajo la lluvia, escribí ese poema.

En el mismo libro, en la página 107, aparece un lugar muy significativo en su vida y en su obra, el Monasterio de Montserrat, en Barcelona. En el poema en cuestión aparece la contraposición de dos elementos simbólicos, la sombra y la luz... Este espacio, ¿sigue teniendo un significado especial para usted? ¿Se trata del mismo sentido de antaño (*Pequeña Anábasis* contiene poemas compuestos entre 1962 y 1964; en él se incluye un apartado titulado *Montserrat*, con poemas nacidos de un retiro del poeta en este convento)? ¿Visita con frecuencia este Monasterio?

En Montserrat escribí poemas en 1962 durante un retiro espiritual de nueve días en una celda viviendo con los monjes. He vuelto varias veces. Soy asesor del Museo de Montserrat y, a veces, me quedo tres o cuatro días. La última vez fue el año pasado. Suelo pasear solo por el jardín. Es un jardín muy grande en el que los visitantes no pueden entrar. Hace dos años fui con la intención de escribir y no escribí nada; pero el año pasado escribí ocho poemas de los que quedan cuatro.

A propósito de sus últimos dos libros, *El don de la ignorancia* y *Un pez que va por el jardín*, habrá leído la nueva propuesta de considerar en su recorrido poético una cuarta etapa calificada por algunos críticos como “Poesía del extrañamiento”, ¿qué piensa acerca de esto?

Vosotros podéis verlo con más perspectiva. Yo lo que veo claramente es que hay un cambio a partir de mi libro *Carta a Li-Po*. En *Y tu poema empieza* parece haber una especie de transición en la que abandono los modelos chinos, aunque persiste la misma voluntad de desnudez y necesidad de lo esencial, que encuentro en poetas occidentales como Juan Ramón Jiménez. En *Jardín de arena* estos rasgos se acentuarán. Y se encontrará una manera definitiva y más personal en *El don de la ignorancia* y *Un pez*

que va por el jardín. La voluntad de desnudez y esencialidad ya podía apreciarse en poemas anteriores como los de Montserrat de 1961. Estas composiciones estaban incluidas en *Pequeña Anábasis*, pero he eliminado ese libro en mi poesía completa, *Desolación y vuelo*, y las he incluido en otro que he llamado *Montserrat*, y que he dedicado a mi amiga Alicia Hermida.

En *El don de la ignorancia* encontramos repetidamente la palabra desolación. “Qué angustia, en la cumbre / de la desolación. / Y qué desolación, / tan lejos de la cumbre” (p. 21). “No sé si mis palabras / son de paz y consuelo / o de desolación. / Desolado es mi rostro / si me miro / en algún frío espejo, / desoladas mis manos / que sostienen el mundo, / desolada la mente que sostiene mi mano. / La mirada se posa / serenamente en todo, / y el mundo se detiene, / el verso se detiene” (p. 25) ¿Por qué tanta desolación en este libro? ¿Qué tipo de desolación es?

A veces me siento desolado y este poema lo refleja. Sin embargo se trata de una desolación con serenidad. No tiene que ver con un estado depresivo, no soy propenso a la depresión. Tiene que ver con sentirse como perdido en el Cosmos, como si no tuvieras nada debajo de los pies y te sustentases en el vacío... Siento esta desolación a menudo pero reacciono ante ella de manera positiva o bien me dejo sentirla, si puedo, con serenidad.

Aparece también con frecuencia la dualidad vida-muerte (“lo que escribo / y me hace vivir / con clara conciencia / de mi muerte?” (p. 15); “De la muerte, cortar / el esfuerzo incansable / con que incita / a vivir para siempre” (p. 19). Da la impresión de que la muerte provoca certeza de vida, conciencia iluminada... ¿Podría hablarnos de la manera en que acepta la idea de la muerte? ¿Cómo la concibe?

La vida y la muerte son dos caras de lo mismo. La muerte te incita a vivir. El arte se crea en presencia de la muerte. Una vez, oyendo cante hondo sentí un escalofrío y percibí la presencia de la muerte. Pero no se trata de la muerte como algo negativo sino como un gran enigma. La vida cobra sentido cuando se percibe que vida y muerte no son algo esencialmente distinto.

Usted escribe un poema ante la tumba de Paul Valéry. ¿Cuándo visitó su tumba? ¿Su poema es fruto de ese recuerdo o fue escrito *in situ*?

Tengo como amigo al pintor Pierre Soulages, que tiene en Sète una casa de verano, a la que fui una vez de visita y me quedé unos días. Entonces, una mañana me levanté y fui a la tumba de Valéry, en su *Cemitière marin*. Cuando mi amigo se levantó y no me vio, imaginó que habría ido allí y fue a buscarme. Fue él quien me enseñó la tumba, porque yo aún no había dado con ella. El cementerio está en un plano inclinado sobre el mar, que describe el propio Valéry en su obra. Escribí mi poema a raíz de esa visita, creo recordar que a la vuelta en el tren.

A mí Valéry me parece lo mismo que le pareció a Eliot, cuando visitó varios países europeos: un cerebro superior. Su concepción poética es extraordinaria, habla de poesía como nadie. En cambio, su poesía no llega a ese nivel. *Cementerio Marino* tiene cosas que están muy bien pero su poesía es, generalmente, casi puramente intelectual y muy fría.

También ante la tumba de, esta vez un amigo suyo, Ángel Crespo, aparecen estos tres versos: "No olvides que tenemos / una cita / más allá de las sombras" (p. 39). ¿Se trata de una alusión a la inmortalidad? ¿Existe la idea de la inmortalidad en este libro, por ejemplo, cuando también nombra a Luis Armstrong y Ella Fitzgerald en otro poema (p. 53)?

Cuando se trata de un amigo, parece que no se rompe el vínculo. No sé si hay alguna alusión a la inmortalidad porque cuando lo escribes no lo piensas, no sé exactamente lo que significa..., tal vez que Ángel y yo somos amigos y que la muerte no ha roto esa compañía. Se trata de una cita más allá de no sé qué.

El poema que nombra a Luis Armstrong y a Ella Fitzgerald me emociona cuando lo leo... Hay sólo tres poemas que me emocionan mucho cuando los leo: éste, otro dedicado a mi madre muerta y uno en el que hablo de los ojos de un perro que me mira.

A veces cuando escribo algo que me parece que está bien me da la impresión de que no es mío y me pregunto cómo he escrito yo una cosa así...

Otro sentimiento que aparece en sus últimos libros, a diferencia de los anteriores pertenecientes a su poética del despojamiento, es la angustia. En un poema de *El don de la ignorancia*, la angustia irrumpe en la contemplación espiritual y de pronto aquejan inquietudes de carácter existencial. El yo poético se pregunta "¿por qué, por qué esta angustia / que me inunda de pronto / con sus aguas oscuras...?"(p. 91). ¿De dónde procede esta angustia?

Esa angustia tiene un sentido relacionado con la desolación. Hay alguien que ha comentado que mi poesía no está separada de mi vida. Yo creo que así es, porque igual que lo cree Antonio Gamoneda o lo creía Juan Ramón Jiménez, la poesía sólo puede salir de tu vida; pero no exactamente de tu vida personal, no de la experiencia, sino del pozo o la esencia de las experiencias. Juan Ramón Jiménez, que era muy exagerado, decía que la experiencia no pintaba nada, sin embargo Rilke decía que había que vivir muchas experiencias para, una vez se fueran olvidando, nos quedásemos con la esencia de todas ellas. En el momento más inesperado, decía Rilke, sale el primer verso de un poema que nace de esa esencia. Seguro que Juan Ramón estaría de acuerdo con Rilke en este sentido.

Mi relación con la espiritualidad en general y con el mundo zen en particular - aunque todas las religiones en el fondo dicen lo mismo- me ha valido para comprender que, en los momentos culminantes de la vida, cuando sientes amor, felicidad suprema, una profunda amistad, en cualquier situación de plenitud..., trasciendes y dejas de ser tú para pasar a formar parte de Algo en un nivel superior. La realidad no es más que un reflejo o un simbolismo vivencial de un Todo mayor. No existen cosas ni seres distintos sino una única realidad que ni siquiera se diferencia del vacío. Cuando se rompen esas paredes y escribes poemas te parece que lo percibes, lo hueles, lo vislumbras... Pero sólo los místicos como San Juan de la Cruz, por ejemplo, lo alcanzan verdaderamente y lo reflejan en sus versos.

Hay un poema en *El don de la ignorancia*, "¿Dónde se oculta el sol?" que termina con estos versos: "Nos queda por romper / una única rosa / de cristal. / Una única rosa" (p. 111). ¿Qué única rosa queda por romper?

Yo quise explicar esta imagen. Hay un cuento de ciencia ficción que se titula *El jardín del tiempo* de J. G. Ballard en el que unos personajes que se encuentran en una casa de campo temen a unas hordas o ejércitos de gente que se acercan por el horizonte y amenazan con destruirlo todo. Pero el propietario de la casa tiene unas flores maravillosas en el jardín que pueden hacer retroceder el tiempo, y cada vez que rompe una rosa, las hordas desaparecen. De esta manera, va rompiendo las rosas hasta que al final queda una sola, que si se rompe hará que todo termine para siempre. Y esta imagen es la referencia que aparece en ese poema. Tendríamos que alcanzar esa rosa que destruye el tiempo. Quería haber citado la referencia al escritor inglés, pero era difícil extraer una cita que lo explicara. Me alegra poderlo aclarar aquí.

Cuando intenta desprenderse de todo lo que no es esencial en su vida, ¿siente en algún momento que no quiere hacerlo? ¿De qué le da más pena desprenderse?

Sería ideal desprenderse de todo para conseguir algo de verdad pero sólo es posible conseguirlo en ocasiones. El Maestro Eckhart decía: -si tienes una alegría puedes disfrutarla pero no mucho, y si tienes una pena puedes apenarte pero no mucho-. Asimismo, los maestros zen piensan que puedes tener familia y apegarte a ella sin que eso signifique que no puedas trascender y desapegarte. Es como si se creara un doble estatus: uno por haber alcanzado un estado trascendente y otro que recuperas cuando vuelves al mundo, al otro plano inferior. Por otro lado, también hay que advertir que a través del amor, por ejemplo el amor a tus hijos, también alcanzas ese sentimiento de totalidad y trasciendes.

Normalmente sí me da pena desprenderme de muchas cosas de mi vida. Sin embargo, una vez en mi casa, en la que hay un patio de luces que da a los lavabos y a las cocinas y por donde pasaban antes los cables de la electricidad y del gas, hubo un incendio y vinieron los bomberos. Todos estaban fuera menos mi mujer, que estaba conmigo -mis hijos en el colegio, el abuelo en la plaza con los amigos,...-. En esa situación pensé que debía escoger algunas cosas y salvarlas: las obras de Miró, mis libros de poesía..., pero entonces decidí que no escogería nada y salimos a la calle. Y sentí una especie de liberación. Finalmente, por suerte, no se propagó el incendio porque los bomberos pudieron solucionarlo.

En nuestra sociedad, en el mundo en general, se vive de acuerdo con una excesiva preocupación por lo material pero, al mismo tiempo, lo espiritual sigue constituyendo una preocupación.... ¿Se puede vivir sin creer en algo?

Creo que sí. Hay gente que tiene una concepción de vida completamente externa y superficial y se lo pasan muy bien, sin embargo creo que se encuentran en un nivel muy bajo de lo humano. También hay gente que no cree pero que de una manera inconcesable siente el aleteo de la trascendencia. Mucha gente lo tiene; no creen en Dios, no creen en nada, pero perciben con una lucidez extraña que hay un algo.

Yo creo, pero no sé en qué. La palabra Dios responde a un concepto y no es posible aplicar un concepto a lo trascendente, a lo luminoso, que decía Rudolf Otto. Me parecen muy inteligentes las palabras de Angelo Silesio: "Hay que ir hasta ese desierto que está más allá de Dios". Hablar de Dios no tiene sentido, estás ante lo desconocido, ante algo a lo que no puedes poner nombre y que no puede ser personal, porque entonces sería la trasposición de la propia imagen del ser humano.

¿Qué aspectos encuentra positivos en ser mayor? ¿Es cierto que con los años se adquiere la sabiduría de la experiencia acumulada y se vive con una mayor tranquilidad o paz interior?

Creo que libertad. Ya trabajas sólo en lo que quieres, no tienes jefes... Sientes libertad porque estás como de vuelta, acercándote a un punto en el que tienes que liberarte de las cosas. No sé si se trata de sabiduría, creo que no. Las experiencias te sirven para la vida, pero no son lo determinante. Lo realmente importante es que sigas siendo como un niño, que recuperes la inocencia, sobre todo en el momento de escribir. Si te llevas sólo por la experiencia acabas escribiendo poesía maliciosa, llena de ironía, y esto lo que crea es distanciamiento porque lo que haces es criticar la realidad. Se ha de escribir atendiendo sólo al aroma y a la esencia de los hechos vividos. La poesía la hace una persona que está en cueros, con las carnes abiertas, fundiéndose con la realidad y no criticándola como algo aparte. En el momento de crear, el ambiente, la luz, los sonidos, el tiempo y el espacio se convierten todos en una misma cosa.

EPISTOLARIO.

Incluimos aquí una selección de cartas escritas entre 1954 y 1989 por los poetas e intelectuales con los que tuvo relación José Corredor-Matheos. Se encuentran ordenadas alfabéticamente.

DE RAFAEL ALBERTI:

Mi querido Pepe C. Matheos:

hoy o mañana se cierra nuestra exposición. Todo un triunfo, con sus momentos de suspenso, para todos. Gracias, principalmente a ti, por tus largos desvelos y entusiasmo. Ayer puse un telegrama al Decano agradeciéndole también. Él y todos los demás recibirán cartas mías muy pronto.

Ahora espero que estés enterado tú y lo digas a los demás amigos. Te mando copia de mi carta a esa Mrs. C. Ortega quien en nombre del Delegado de Publica y Relaciones y la municipalidad de Barcelona me invita (¡!) a asistir a la inauguración del Museo Picasso (17 de dic.). La carta, no sé por qué, me la han escrito en inglés. Un grandísimo abrazo, esperando siempre tus crónicas epistolares.

Rafael Alberti.

[Carta de Rafael Alberti a José Corredor-Matheos: Roma, 28 de noviembre de 1970]

Señor D. Pepe Corredor Matheos:

¡Cuánto tiempo sin vernos, sin escribirnos! ¿Cómo andamos de pasaporte, de pasapuestos? ¿Hasta cuándo, Catilina, abusarás de nuestra paciencia? Porque como dijo Campoamor:

Nos cuesta más trabajo
subir arriba que bajar abajo.

La cosa es que me hacían falta esos grabados y témperas para una exposición en Pescara. Pero no veo la forma segura de recibirlos. Son muchos y abultan demasiado. ¿Qué cosa se te ocurre? Tenemos que pensarlo, ya que como dijo el poeta citado:

El cura del Pilar de la Horadada,
como todo lo da, no tiene nada.

Ponme unas letras. Me gustaría verte por aquí... si te han devuelto el pasaapuros. (No olvido la antología que tenemos que hacer).

Abrazos grandes de los dos para ti, para tu mujer.

Rafael (poeta desde más de 30 años en la calle).

[Carta de Rafael Alberti a José Corredor-Matheos: Roma, 9 de marzo de 1971]

DE VICENTE ALEIXANDRE:

Querido amigo José Corredor Matheos: mil gracias por el envío de la hoja de la enciclopedia. Agradezco sus términos. Lo último conecta en general, aunque si hay otra edición, le ruego me lo diga en un momento para enmendar algunos pequeños errores.

Si ya puede tomar nota, ahí van: El Premio Nacional de 1933, fue por mi libro *La destrucción o el amor*, inédito entonces, y no por *Espadas como labios*.

Poemas paradisíacos no es de 1942, sino de 1950.

Habría también que poner los títulos posteriores a *Historia del corazón*, último registrado: *En un vasto dominio* (1962), *Presencias* (1965) y *Retratos con nombre* (1965).

Me alegraré de que venga vs. por abril y charlaremos si me llama vs. por teléfono.

Aquí le mando un abrazo.

Vicente Aleixandre.

[Carta de Vicente Aleixandre a José Corredor-Matheos: Madrid, 29 de noviembre de 1966]

Mi querido José Corredor Matheos:

Estas líneas para agradecerle el envío de su bello regalo. Estoy mal de la vista, pero paladeo sus poemas breves, intensos y profundos, de dibujo finísimo y heridor. Sin duda lo mejor suyo, y un precioso libro. Le felicito, con un abrazo cordial.

Vicente Aleixandre.

[Carta de Vicente Aleixandre a José Corredor-Matheos: Madrid, 3 de diciembre de 1975]

DE DÁMASO ALONSO:

Mi distinguido amigo:

Recibo su carta con las propuestas de Espasa-Calpe para una "introducción a la literatura española" en el tomo "España" que preparan.

Creo que V. no me dijo que en mi introducción tuviera que hablar de literaturas hispánicas como las romana, árabe, hebrea y vasca. Esto ensancha grandemente el campo (...) y tiempo de preparación. También creo que, o no tengo espacio para nada, o habrá que extender el tope a 45 holandesas.

También creo que en esta amplitud de temas y campos y necesidad de pensar una complicada coordinación, la retribución de mi trabajo se debe fijar en 25.000 ptas. En realidad, me exige el mismo esfuerzo que escribir un libro, y lo mismo da una holandesa más que menos, aunque creo que llegaré hacia las 45. También espero que se comprenderá que a una literatura como la vasca le he de dar una muy pequeña extensión, etc.

Creo que mi primera redacción excederá bastante de las 45 holandesas (...). Me gustaría quedar en libertad de poder utilizar mi texto más extenso, sin perder la propiedad intelectual de él.

Le propongo, pues, estas condiciones:

- 1º) Mi trabajo sería de 35 a 45 holandesas.
- 2º) Espasa-Calpe me abonaría por él 25.000 ptas. (de ellas, 20.000 a la entrega del original y 5.000 después de haber corregido las pruebas).
- 3º) No se podría comprimir sin mi (...); y si se ponen grabados, los que acompañen a mi trabajo necesitan mi aprobación.
- 4º) Podré usar libremente el texto en otra u otras publicaciones más con tal de que tenga variaciones y adiciones que le den por lo menos el doble de extensión.
- 5º) La fecha de entrega sería abril de 1964, con tal de que vs. me enseñen en octubre de 1963 el original completo para el que he de escribir mi introducción.

Les agradeceré que me digan su opinión sobre estas propuestas mías.

Su atto. s.s. y amigo

Dámaso Alonso.

[Carta de Dámaso Alonso a José Corredor-Matheos: Madrid, 15 de junio de 1963]

DE ANTONIO BUERO VALLEJO:

Querido Corredor Matheos:

Me ha encantado tu envío de *Carta a Li-Po* y de *Y tu poema empieza*. Por acordarte de mí y, sobre todo, por los dos libros mismos. En las contraportadas le habla de Shiva; yo percibo también la cercanía del Nirvana búdico y del Zen. Pero todo esto es retórica; lo que hay debajo es tu mirada, tranquilamente terrible, al ser y no ser de todo y de nosotros mismos. Enhorabuena honda por esa certera concisión sin desmayos.
Te abraza.

Antonio Buero Vallejo.

[Carta de Antonio Buero Vallejo a José Corredor-Matheos: Madrid, 28 de julio de 1989]

DE ÁNGEL CRESPO:

A José Corredor Matheos.
Barcelona.

Querido amigo: Recibí tu libro, y me ha gustado mucho. Se ve el nacimiento de una nueva voz poética que tiene muchas cosas que decir y que está muy cerca de todos nosotros porque ha sabido captar el aroma y el sonido de toda una época. Por lo demás, la edición es tan bella que pienso escribir a Cardona para que me publique "La pintura" en otra exactamente igual. Dime qué te han costado los cuatrocientos ejemplares que has hecho de tu libro, pues no quiero escribir a José Manuel si veo que el precio es excesivo para mis disponibilidades.

Mi retraso en escribirte se debe a las muchas cosas que han pasado con "Deucalión" y en especial a un expediente del que me he salvado por milagro. El caso es que ya estoy pensando en sacar otra revista, si resulta imposible continuar con la de siempre. No dejes, pues, de buscar las suscripciones de que me hablas.

Sigo esperando tus noticias. Recibe un fuerte abrazo de tu amigo verdadero.

Ángel Crespo.

[Carta de Ángel Crespo a José Corredor-Matheos: Madrid, 22 de febrero de 1954]

A José Corredor-Matheos
Barcelona.

Querido amigo: Con algún retraso, contesto el envío de tu libro de "Adonais", que me ha parecido estupendo y lleno de una poesía y una pasión contenida que pueden ser un ejemplo para cuantos abusan del grito y al final no dicen ni la décima parte de lo que tú expresas en tus magníficos versos. Gracias por el envío y por tan buena poesía.

Te extrañará no haber recibido el número 5 de la "Poesía de España". Lo retuvo la censura y, al final, se cargó el poema de Alberti. Lo de Vallverdú ha pasado, así como otra serie de poemas que no me explico, puestos en ese plan, cómo los han permitido. Ya lo verás todo.

Recuerdo que no me has mandado para corregir las notas biográficas para el Espasa. Supongo que el suplemento estará pronto y me podrás mandar las separatas.

Quedo esperando tus noticias y te envío un abrazo muy fuerte.

Ángel Crespo.

[Carta de Ángel Crespo a José Corredor-Matheos: Madrid, 30 de junio de 1961]

Sr. don José Corredor Matheos
Barcelona.

Querido Pepe: Sólo unas líneas para decirte que he recibido una carta muy simpática de Espasa -a la que contesto hoy- gracias a tus buenos oficios. Me dicen que no saben cuándo publicarán el libro pero que procurarán hacerlo cuanto antes y que Martín de Riquer les hizo grandes elogios de mi trabajo. Puestas así las cosas, me atrevo a pedirte que, cuando veas oportunidad, les metas prisa, que sé que te harán caso.

Te envié hace unos días *Juan Ramón Jiménez y la pintura*. Ojalá te guste. Es mi tesis de licenciatura (maestría) aquí, pero arreglada para un público de buen gusto, aunque letrado.

No me ha escrito Badosa. Espero que lo haga pronto. Y que me escribas tú cuando puedas. Las cartas de los amigos son lo único que me pone en contacto con España. ¿Cuándo saldrá tu libro con mi prólogo? Estoy deseando tenerlo en las manos.

Recibe, con recuerdos cariñosos de Pilar, un abrazo muy fuerte de
Ángel Crespo.

[Carta de Ángel Crespo a José Corredor-Matheos: Mayagüez, 3 de diciembre de 1977]

DE GERARDO DIEGO:

Mi querido amigo:

Recibo y leo inmediatamente tu *Libro Provisional* y te agradezco tu dedicatoria.
(En efecto, no lo sabía).

Tu libro es "alegre triste alegre". Hermosísimo, lleno de esperanza a pesar de su descarnado aspecto. Enhorabuena.

Me han invitado de dos sitios distintos para cosas distintas e ir ahora a Barcelona. Pero no puedo todavía moverme de Madrid. A ver si voy en 1968...

Un abrazo

Gerardo.

[Carta de Gerardo Diego a José Corredor-Matheos: Madrid, 10 de noviembre de 1967]

Mi querido amigo: Gracias por esa primacía cronológica que me otorgas. Bien sé que a otra nunca pude aspirar, como no sea la del afecto y la amistad.

Admirable tu *Carta a Li-Po*. Libro esencial, de una finura y una transparencia delicadísimas, como para suscitar la envidia de todos nuestros extremorientales. Página a página me gusta todo. Mi más cálida enhorabuena.

Y un mejor abrazo

Gerardo.

[Carta de Gerardo Diego a José Corredor-Matheos: Madrid, 10 de diciembre de 1975]

DE SALVADOR ESPRIU:

Sr. D. José Corredor Matheos.
Abogado.
Cerdeña, 321, pral., 1º.
CIUDAD.

Querido amigo Corredor,

He leído su excelente libro de poemas. Admiro la corrección y la pureza de su lenguaje castellano y la perfecta musicalidad de sus versos, especialmente el armonioso ritmo de sus sonetos. También me place la refinada sencillez de su poesía, la señorial modestia de su voz. Si tuviera que escoger, indicaría el poema IV de "Ocasión perdida" y el primero de los "Sonetos Espirituales" como algunos de sus mejores logros.

Muchas gracias por el envío y la dedicatoria. Deseo que pueda emular a Machado. Con un abrazo, reciba la cordial amistad de su afmo.

Espriu.

[Carta de Salvador Espriu a José Corredor-Matheos: Barcelona, 18 de mayo de 1961]

Sr. D.
José Corredor Matheos.
Ciudad.

Mi querido amigo,

Si D. Juan Ismael, el poeta y pintor canario, es amigo suyo, también lo será mío, es decir, ya lo es. Lo recibiré, pues, con mucho gusto. Con todo, no podré atenderlo hasta dentro de unos días, pues la próxima semana será para mí de mucho ajetreo. Si su amigo tiene la bondad de llamar a mi teléfono particular (2283463), a partir del lunes, día treinta y uno, a su comodidad, de las cuatro a cuatro y media de la tarde, podremos fácilmente, creo yo, concertar una entrevista, dentro de la primera semana de septiembre.

La poesía, bien, gracias, la pobrecilla: recuerdos. Sin otro particular, y deseándole un buen final de verano, le manda un abrazo su invariable afmo.
Espriu.

[Carta de Salvador Espriu a José Corredor-Matheos: Barcelona, 22 de agosto de 1970]

DE JORGE GUILLÉN:

Muchas gracias, querido poeta José Corredor-Matheos, por su *Carta a Li-Po*, que por fortuna ha resultado una carta para este poeta y otros lectores. Y sin embargo, el título se justifica. Los "epigramas" –como el griego los habría llamado- tienen algo de esa brevedad y frescura y elegancia de su Li-Po, poeta exquisitamente chino.

Muy cordialmente le saluda su amigo
Jorge Guillén.

[Carta de Jorge Guillén a José Corredor-Matheos: Cambridge, 2 de enero de 1977]

DE EDUARDO WESTERDAHL:

Sr. Dn. José Corredor-Matheos.
Barcelona.

Mi distinguido amigo;

Acuso recibo su carta del 18 de agosto y de otra fecha 13 del mismo mes, esta última en calidad de Asesor Artístico del Colegio de Arquitectos.

Contesto a ellas con un poco de retraso, pero es que tenía un viaje más o menos próximo a Barcelona y es ahora cuando puedo fijar la fecha exacta. Espero llegar a ese aeropuerto a las 3 de la tarde del día 29 de este mes. Voy "consignado" a Perucho y a Cuixart para una edición y creo que estaré en Barcelona una semana más o menos. Entonces nos veremos y yo seré el primer interesado en encontrarle.

Para ese momento, si no es demasiado tarde, hablaremos sobre mi aportación al número extraordinario de Artigas. Estuve con Pepito en 1949, en la reunión de Altamira, luego, en 1950, en la segunda semana y más tarde lo visité en su Gallifa. Tengo de él un imborrable recuerdo y ya he pensado lo que puedo hacer.

Referente al material que me pide he revuelto papeles viejos y olvidados de esos años heroicos y he sacado más correspondencia privada y sabrosa que documentos plásticos. Tenía un cartel de la exp. Picasso en Madrid, pero no sé por dónde anda. Vea V. lo que he encontrado:

-El catálogo de la ex. Picasso en Madrid, en el Centro de la Construcción, en el que van el manifiesto ADLAN, Barcelona-Madrid-Tenerife, firmado por Blanco Soler, Norah Borges, Ferrant, Moreno Villa, Pittaluga, Guillermo de Torre y yo.

-Una circular del 5.8.35, firmada por Prats, anunciando la aparición de SINTESI y la tirada del primer "pochoir".

-Un "pochoir" de Hélion. El de Kandinsky y el de Miró, como no entraban en mi colección de originales, los regalé.

-La invitación a la Exposición Picasso en la Sala Esteva, organizada por ADLAN.

-La circular de ADLAN, de Madrid, para la busca de adhesiones, firmada por Blanco Soler, Norah, Ferrant, Moreno Villa, Pittaluga y de Torre.

- Carta con la lista de suscriptores del GATEPAC.
- Correspondencia particular con Sert y Guillermo de Torre para la puesta en marcha de ADLAN y sus relaciones.
- Artículo del nº 37 de "gaceta de arte" (marzo del 36), en que relato mi visita a Madrid y Barcelona para hacer la triple conjunción de ADLAN.

Yo no veo más. Hay telegramas, tarjetas, pero nada más. Como documental, tiene interés, pero con vistas a una exposición lo ignoro.

Vd. me dirá.

De todas formas creo que estando ahí en la fecha que proyecto, es decir, ya he sacado el pasaje del avión, estaré presente en la anunciada exposición.

Nada más por hoy. Reciba V. un cordial abrazo de

Eduardo Westerdahl.

[Carta de Eduardo Westerdahl a José Corredor-Matheos: Santa Cruz de Tenerife, 17 de septiembre de 1969]

A José Corredor Matheos:

Querido Pepe:

Recibí tu carta. Ya Guino me había hablado de este artículo. Pero no tenía la seguridad de su publicación. La actualidad no se pierde puesto que la exposición se interrumpió por la temporada de verano y se abrirá de nuevo con todos los honores merecidos, en el mes de Octubre. En consecuencia haré el trabajo antes de emprender las vacaciones.

Te doy detalles. El día 29 marcharemos los tres a Madrid y el día primero de Septiembre tomaremos el avión para Nueva York. Es un viaje naturalmente museísta que va desde las ciencias naturales para Hugo hasta las artes plásticas para nosotros. De regreso a Madrid pienso tener una entrevista con Elvireta Millares y con González Robles, para la puesta en marcha de la exposición de Manolo en el Museo de arte contemporáneo, para cuya organización me ha dado plenos poderes. Pienso luego ir a Barcelona -si tú crees que es el momento, hacia mitad de Septiembre-, para ponerme en relación con Vds. Espero encontrar a Eudaldo Serra. Naturalmente espero verte, salvo que estés de viaje. Infórmame de esto. En Madrid quiero ver a la viuda de Ferrant, cuyo teléfono no contesta.

Pese al paro debido al verano las actividades de la Comisión de Cultura del Colegio están en plena forma. Saavedra está en Londres. José Manuel y Artengo se desplazan frecuentemente a la Península. Supongo que estarás al tanto del programa de Escultura en la calle para fines de año. Todos los sondeos han dado magníficos resultados. Tendremos hasta un Calder y un Miró, obras que vendrán desde Paris. Penrose hace gestiones sobre Moore, Armigate, Paolozzi. De los catalanes no te hablo pues ya sabrás los que vienen. Han prometido su asistencia Penrose y Lassaigne. Obras de Chillida, Serrano, Sempere, de Soto, Gilioli, Penalba... Muchos de ellos vendrán a hacer la obra in situ. Algunos regalan la obra a la ciudad.

Así están las cosas de lo que tendrás ya, seguramente, una amplia información:

Creo que aún no ha salido el número de *Papeles* destinado a Faber.

Nada más por hoy. Quería contestar rápidamente a tu carta y tenerte al corriente de nuestros proyectos.

Hasta pronto. De nuestra parte cariñosos saludos a toda la familia.

Eduardo.

[Carta de Eduardo Westerdahl a José Corredor-Matheos: Santa Cruz de Tenerife, 10 de agosto de 1973]

8. BIBLIOGRAFÍA.

BIBLIOGRAFÍA DE JOSÉ CORREDOR-MATHEOS.

POESÍA.

Ocasión donde amarte, Barcelona, Atzavara, 1953.

Ahora mismo, Madrid, Col. Adonais, Rialp, 1960.

Poema para un nuevo libro (Premio Boscán 1961), Barcelona, Instituto de Cultura Hispánica, 1962. Segunda edición en los *Premios Boscán de Poesía*, Barcelona, Plaza Janés, 1964.

Libro Provisional, Santander, La Isla de los Ratones, 1967.

Carta a Li-Po, Barcelona, Col. Ocnos, Barral, 1975.

Metamorfosis Ponç-Kafka. Edición limitada con, 25 aguafuertes de Joan Ponç, Barcelona, Polígrafa, 1978.

Poesía 1951-1975, Barcelona, Plaza i Janés, 1981.

Y tu poema empieza, Madrid, Endimión, 1987.

Ejercicios de olvido y memoria. Edición y prólogo de José M^a Balcells, Ciudad Real, Biblioteca de Autores y Temas Manchegos, Diputación de Ciudad Real, 1992.

Jardín de arena, Pamplona, Pamiela, 1994.

Haikús. Edición limitada, con dibujos originales de María Asunción Raventós, Barcelona, Taller Jesús, 1995.

Cuaderno de sonetos, Barcelona, Café Central, 1996.

Canciones para Judit, Barcelona, Edición privada, 1998.

Canciones para Marta, Barcelona, Edición privada, 2000.

Poesía (1970-1994), Pamplona, Pamiela, 2000.

Segundo cuaderno de sonetos. Edición limitada, Málaga, Rafael Inglada, 2002.

El don de la ignorancia, Barcelona, Tusquets, 2004 (Premio Nacional de Poesía 2005).

Cuaderno de San Roque, Cádiz, Fundación Municipal de "Cultura Luis Ortega Bru". Aula de Literatura "José Cadalso", 2005.

Deja volar la pluma en el paisaje, Cuenca, El toro de barro, 2005.

Poemas, Badajoz, Diputación de Badajoz. Aula Enrique Díaz Canedo, 2007.

Metapoemas, Pavesas. Segovia, Hojas de Poesía, 2007.

Un pez que va por el jardín, Barcelona, Tusquets, 2007 (Premio Ciudad de Barcelona 2008 de Literatura en Lengua Castellana).

¿Sabrá volar el mar? (Antología). Madrid, El Jinete Azul, 2010.

Desolación y vuelo. Poesía reunida. Barcelona, Tusquets, 2011.

Sin ruido, Barcelona, Tusquets, 2013.

Canciones para Irene, Barcelona, Edición privada, 2014.

TRADUCCIONES.

Antología poética de Clementina Arderieu (edición bilingüe). Col. Adonais, Madrid, Rialp, 1961. Segunda edición, 1965.

Cementerio de Sinera de Salvador Espriu (edición bilingüe). Barcelona, Col. La Senda, Polígrafa, 1969.

Ocho siglos de poesía catalana, antología bilingüe de J. M^a Castellet y J. Molas (traducción de selección II de la 2^a parte), Madrid, Alianza, 1969.

El príncipe de Joan Teixidor (edición bilingüe). Barcelona, Polígrafa, 1969.

Antología poética de Joan Perucho (edición bilingüe). Barcelona, Polígrafa, 1970.

Antología de Miguel Martí Pol. Barcelona, El Bardo, 1974.

Antología poética de Clementina Arderieu (edición Bilingüe). Madrid, Espasa-Calpe, 1983 (Premio Nacional de Traducción entre Lenguas Españolas). Segunda edición, ampliada, 2001.

Antología esencial de la poesía catalana contemporánea (edición bilingüe). Madrid, Espasa-Calpe (Colección Austral), 1983 (Premio Nacional de Traducción entre Lenguas Españolas). Segunda edición ampliada, 2001.

ENSAYOS Y ESTUDIOS.

Joan Brotat. Santander, Sur, 1965.

Leandro Cristòfol (en col. con Guillén Viladot). Lérida, Imprenta Mariana, 1967.

Cerámica popular española (en col. con Joseph Llorens Artigas). Barcelona, Blume, 1970. Segunda edición, 1974; tercera ed., 1979; cuarta ed., 1982. Traducido al francés (1974), inglés (1974) y alemán (1978).

Dos conferencias sobre cerámica. Sada (La Coruña), Publicaciones del Museo Carlos Maside, El Castro, 1972.

Joan Miró. Madrid, Col. Artistas Españoles Contemporáneos, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1972. Segunda edición, 1975.

Álvaro Delgado. Santander, Sur, 1973.

Miró et Artigas, céramiques (con un texto de José Pierre). Paris, Maeght, en ediciones francesa (1974) y alemana (1974).

Joan Ponç. Madrid, Col. Artistas españoles Contemporáneos, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1974.

Gastó. Madrid, Col. Maestros Contemporáneos del Dibujo y la Pintura, Ibérico Europea de Ediciones, 1974.

Joan Brotat. Madrid, Col. Maestros Contemporáneos del Dibujo y la Pintura, Ibérico Europea de Ediciones, 1974.

García Llorc. Madrid, Col. Maestros Contemporáneos del Dibujo y la Pintura, Ibérico Europea de Ediciones, 1974.

Óscar Estruga. Col. Maestros Contemporáneos del Dibujo y la Pintura, Ibérico Europea de Ediciones, 1975.

Subirachs. Barcelona, Polígrafa, 1975.

La pintura en el siglo XX (en colaboración con Daniel Giralt-Miracle), Barcelona, Salvat, 1975. Traducido al francés (1976) y al italiano (1976).

Jaime Mercadé. Madrid, Col. Artistas Españoles Contemporáneos, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1976.

Maria Girona. Col. Maestros Contemporáneos del Dibujo y la Pintura, Ibérico Europea de Ediciones, 1976.

Arranz Bravo-Bartolozzi. Madrid, Ibérico Europea de Ediciones, 1977.

Ceràmica popular catalana. Barcelona, Ediciones 62, 1978.

Seis artistas catalanes. Santander, Sur, 1978.

Vida y obra de Benjamín Palencia. Madrid, Espasa-Calpe, 1979.

(Con el seudónimo de José Mateos) *Pintura y escultura del siglo XX*. Barcelona, Ramón Sopena, 1979.

Los carteles de Miró. Barcelona, Polígrafa, 1980. Traducido al francés (1981) y al inglés (1981).

Guinovart, el arte en libertad. Barcelona, Polígrafa, 1981.

La joguina a Catalunya. Barcelona, Ediciones 62, 1981.

Museo de Autómatas del Tibidabo. Barcelona, Tibidabo, 1982.

Gastó. Barcelona, Col. Maestros actuales de la pintura y escultura catalanas, La Gran Enciclopedia Vasca, 1984.

Del Vells Oficis al Disseny Industrial (FAD 80 anys) (en colaboración con Joseph Mainar). Barcelona, Blume, 1984.

Arquitectura industrial en Cataluña, 1732-1929 (en col. con Joseph Maria Montaner). Barcelona, Caixa de Barcelona, en ediciones castellana y catalana, 1984.

Subirachs 1974-1984. Barcelona, Daedalus, 1984.

Artesanía de España (con una texto de Julio Caro Baroja). Barcelona, Lundberg, 1985.

Llibre Blanc del Disseny i l'Artesania. Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1985.

Grau Santos. Barcelona, Àmbit, Serveis Editorials, 1986.

El pintor Fernando de América. Vitoria, Fundación América, 1986.

Tamayo. Barcelona, Polígrafa, 1987.

Montserrat Gudiol. Realidad y símbolo. Barcelona, Polígrafa, 1989. Traducido al catalán (1990), francés (1991) e inglés (1991).

El juguete en España. Madrid, Espasa-Calpe, 1989. Segunda edición, 1999.

José Hernández. Madrid, Brindis, 1991.

L'escultura de Joan Rebull. Barcelona, Àmbit, 1991.

Pallarés. Madrid, Cultura Hispánica, 1991.

Antoni Tàpies. Materia, signo, espíritu (en ediciones castellana y catalana). Barcelona, Polígrafa y Generalitat de Catalunya, 1992. Premi d'Arts Plàstiques de la Generalitat de Catalunya.

Los relieves en madera de Farreras. Madrid, Tabaprés, 1992.

Álvaro Delgado. Madrid, Espalter, 1992.

Fenosa, home, artista, y la pau. Barcelona, Regiduría d'Edicions i Publicacions, Ajuntament de Barcelona, 1993.

André Ricard, diseñador. Barcelona, Ediciones del Serbal, 1994.

Ninots i ninotaires de començament de segle. La medicina i l'humor. Barcelona, Mutual Mèdica de Catalunya i Balears, 1995.

Rafael Solanic: la plasmació artística d'un projecte cívic per a Catalunya. Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1995.

Història de l'art català, vol. IX. La segona meitat del segle XX. Barcelona, Edicions 62, 1996.

Gregorio Prieto. Madrid, Fundación Gregorio Prieto, 1998.

Romà Vallés. 50 anys de pintura. Barcelona, Editorial Mediterrània, 2001.

Miguel Milá. Barcelona, Santa & Cole, 2001.

Escritos sobre el arte y la poesía en Castilla-La Mancha, Castilla-La Mancha, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 2010.

OTROS TEXTOS EN CATÁLOGOS Y LIBROS COLECTIVOS.

Dalí, Nax Gerard ed., Barcelona, Blume (Impresión Draeger), 1968.

"Arte y mercado en la sociedad contemporánea", en *El arte en la sociedad contemporánea*. Valencia, Fernando Torres, 1974.

"El collage en el Estado español", en *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, de Herta Wescher, Barcelona, Gustavo Gili, 1977.

"Como un meteoro" en el catálogo *Manuel Viola*, Madrid, Guadalimar, 1978.

"Pintura y grabado españoles del siglo XX" en *Obras de arte en el Banco Exterior de España*. Madrid, Banco Exterior de España, 1979.

"Vanguardia y tradición renovada" en *Colección del Banco Urquijo*. Madrid, Fundación Banco Urquijo, 1982.

"Antoni Clavé: visión y tacto en el mundo", en el catálogo de la exposición *Antoni Clavé* en la Bienal de Venecia, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Relaciones Culturales, 1984.

Los trabajos artesanos en Cataluña, en *Artesanías en España*. Madrid, Ministerio de Industria, Dirección General de la Pequeña y Mediana Empresa, 1984.

Ortega Muñoz. Barcelona, Lundwerg, 1989.

"Las escuelas de Vallecas y la renovación del lenguaje", en catálogo de la exposición *La Escuela de Vallecas y la nueva visión del paisaje*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, Concejalía de Cultura, 1990. (Recogido en José Corredor-Matheos, *Escritos sobre el arte y la poesía en Castilla-La Mancha*, Castilla-La Mancha, Consejería de Educación, Ciencia y Cultura, 2010, pp. 27-39.)

"Arte moderno" en *Colección Banco Hispano Americano*. Madrid, Fundación Banco Hispano Americano, (Madrid), 1990.

"Rafael Alberti pintor, grabador y calígrafo de sus versos", en el catálogo de la exposición *Rafael Alberti, pintor*, Oviedo, Caja de Ahorros de Asturias, 1991.

"Balance y valoración de la vanguardia catalana", en el catálogo de la exposición *Las vanguardias en Cataluña. 1906-1939*, en ediciones castellana y catalana, Barcelona, Fundació Caixa de Catalunya, 1992.

Ortega Muñoz. Barcelona, Lundwerg, 1993.

El sagrat en l'art. Barcelona, Fundació Joan Maragall-Cruïlla, 1995.

"Escultura monumental i pintura d'inspiració franquista", en *L'art de la Victòria. Belles Arts i franquismo a Catalunya*, Barcelona, Columna, 1996.

"Spirituality in the Work of Eduardo Chillida", en *Depression and the spiritual in Modern Art. Homage to Miró*, Chichester, John Wiley & Sons, 1996.

"Gregorio Prieto y los poetas del 27", en el catálogo de la exposición *Cernuda, Lorca, Prieto. Dos poetas y un pintor*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1997.

El disseny industrial, en *Disseny. Vestit. Monedes i medalles*, Barcelona, L'isard, 1997.

"Les arts plàstiques en època de crisi i de constants transformacions", en *Història de la cultura catalana, vol. X. Resistència cultural i redreçament. 1939-1990*. Barcelona, Edicions 62, 1998.

"Rafael Alberti: pintura en la poesia, poesia en la pintura", en *Miscel·lànea, en homenatge a Joan Ainaud de Lasarte*, Vol. II, Barcelona, Publicacions de la Abadia de Montserrat, 1999.

"El arte en Madrid durante la posguerra (1939-1948)", en el catálogo de la exposición *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999.

"La trascendencia en la poesia de Ángel Crespo", en *Ángel Crespo: una poética iluminante*, Ciudad Real, Biblioteca de Autores manchegos, Diputación de Ciudad Real, 1999.

"L'art català en el primer franquisme", en *Les ruptures de l'any 1939*, Barcelona, Fundació Carles Pi i Sunyer-Publicacions de L'Abadia de Montserrat, 2000.

"Salvador Alibau: una pintura esencial", en *Alibau, obra, y tècnica de la fibra de cel·lulosa*, Tarragona, Arola, 2000.

"Nueva revisión de la obra de Guinovart", en el catálogo de la exposición *Guinovart. Obras de 1948 a 2002*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2002.

Art a l'autopista. Barcelona, Edicions 62, Fundació Abertis, 2007.

"El arcano de José Hernández", en el catálogo de la exposición *José Hernández. S/C de Tenerife*, Fundación Canaria Cristino de Vera (Espacio Cultural CajaCanarias), 2013.

"Actualidad y permanencia de Joan Ponç", en el catálogo de la exposición *Joan Ponç. S/C de Tenerife*, Fundación Canaria Cristino de Vera (Espacio Cultural CajaCanarias), 2014.

ENSAYOS PUBLICADOS EN REVISTAS (SELECCIÓN).

Sobre lo que no es poesía. República de las Letras, Madrid, 23 de enero de 1989, pp. 9-11.

"Graffiti, palabra y signo gráfico", *Fragmentos 17-18-19*, Ministerio de Cultura, Madrid, marzo de 1991, pp. 118-127.

"Modernidad y posmodernidad, ¿una crisis permanente?" Academia, Boletín de la Real Academia de San Fernando 80, Madrid, primer semestre de 1995, pp. 309-324.

"Mientras escribo no pienso, siento" en *El Ciervo*, Barcelona, Enero 1996, pp. 23-24.

"Poesía y pintura. Rafael Alberti y Gregorio Prieto". *Studi Ispanici, Instituti Editoriali e Poligrafici Internazionali*, Pisa-Roma, 2000, pp. 165-178.

"Creación y creatividad en el arte", *Revista Nexus 25*, Barcelona, Fundació Caixa Catalunya, 2000, p.79.

"El mito de Orfeo y su permanente actualidad". Dan Munteanu (coordinador) *Imágenes y ficción: 8 ideaciones clave en la cultura occidental (tercer ciclo)*, Las Palmas de Gran Canaria, Viceconsejería de Cultura y Deportes, Gobierno de Canarias, 2003, pp. 165-186.

"Poesía y pintura" en *Espejos del poema [colectiva de arte y poesía]*, Santa Cruz de Tenerife, Ateneo de La Laguna, 2004, pp. 9-15.

Qué ha sido del arte, revista *El Ciervo*, Barcelona, Diciembre de 2011, pp. 24-25.

TEATRO.

Una partida de cartas, obra en un acto, estrenada en Barcelona y Zaragoza en 1960 (inédita).

EDICIONES.

Apa (seudónimo de Feliu Elías i Bracons). Barcelona, Taber, 1970.

Poesía de Manolo Hugué. Barcelona, Saturno, 1972.

Poemas del destierro y de la espera, de Rafael Alberti (selección y prólogo). Madrid, Espasa-Calpe, 1976.

Canto de siempre, de Rafael Alberti (selección y prólogo). Madrid, Espasa-Calpe, 1980.

La Pedrera. Gaudí y su obra, en ediciones castellana, catalana, francesa e inglesa. Barcelona, Edicions de l'Eixample, 1998.

SOBRE JOSÉ CORREDOR-MATHEOS.

Acereda, Alberto, "La fraternidad social y familiar en la poesía de José Corredor-Matheos." José María Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*. Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 171-188.

Aguado, Neus, "Lo atemporal y lo permanente en José Corredor-Matheos." José María Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 167-170.

ACEC, *José Corredor-Matheos gana el premio Ciutat de Barcelona 2007 de literatura castellana*, publicado en la web de la Asociación colegial de escritores de Cataluña, Barcelona, 8 de febrero de 2008.

Badosa, Enrique, "Grafología poética de José Corredor-Matheos." José María Balcells (ed.), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 37-43.

Balcells, José María, "Corredor-Matheos y la poética del despojamiento." (Prólogo). José Corredor-Matheos, *Ejercicios de olvido y memoria. Antología poética*, Ciudad Real, Diputación Provincial, 1992, pp. 15-48.

_____, "Corredor-Matheos y la poética del despojamiento", José María Balcells (ed), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 71-97.

_____, "Las sendas japonesas de Corredor-Matheos." José María Balcells (ed). *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 299-302.

_____, "Un manuscrito de Rafael Alberti -noticia, contenido, comentarios-." *De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda*, León, Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, 1998, pp. 57-73.

_____, "La singularidad poética de José Corredor-Matheos" (Prólogo). José Corredor-Matheos, *Poesía (1970-1994)*, Pamplona, Pamiela, 2000. pp.7-28.

_____, "Corredor-Matheos y su lírica esencial" (Introducción). José Corredor-Matheos, *Metapoemas*, Segovia, Pavesas. Hojas de Poesía, 2007, pp. 11-16.

_____, "Orientalismo y espiritualidad occidental en la poética de José Corredor-Matheos." Jesús Barraión Muñoz y María Rubio Martín (ed.). *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, Castilla-La Mancha, Calambur, 2009, pp. 239-257.

Barraión Muñoz, Jesús, "*Poesía 1951-1975*": José Corredor-Matheos revisa su obra. Jesús Barraión Muñoz y María Rubio Martín (ed.). *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, Castilla-La Mancha, Calambur, 2009, pp. 163-187.

Bella, M^a Teresa, "José Corredor-Matheos. Poesía (1951-1975)." José María Balcells (ed), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 271-273.

Blesa, Túa, *Sin ruido* Revista *El Cultural*, en diario *El Mundo*, 13 de septiembre de 2013, p.16.

Castro Díez, Asunción, "Anotaciones a *Poema para un nuevo libro*." Jesús Barraión Muñoz y María Rubio Martín (ed.). *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, Castilla-La Mancha, Calambur, 2009, pp. 143-162.

Claramunt, Teresa, "La poética de los elementos en José Corredor-Matheos." José María Balcells (ed), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 197-209.

Crespo, Ángel, "La poesía de José Corredor-Matheos." (Prólogo). José Corredor-Matheos, *Poesía 1951-1975*, Barcelona, Plaza & Janés, 1981, pp. 9-27.

_____, "La plenitud poética de José Corredor-Matheos." José María Balcells (ed), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 243-249.

Díez de Revenga, Francisco Javier, *Sin ruido*, diario *La Opinión* de Murcia, 13 de diciembre de 2013, p. 10.

Farreras, Martí, "Homenaje a Diego Asencio", Barcelona, *Destino*, 14 de marzo de 1959.

M-L. M, "Teatro Candilejas. Representación de «Petición de mano» de Antón Chejov, y «Las preciosas ridículas», de Molière", *Diario de Barcelona*, jueves 7 de mayo de 1959, p. 34.

Fernández Molina, Antonio, "José Corredor-Matheos escribe una *Carta a Li-Po*." José María Balcells (ed), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 267-270.

_____, "Un buen discípulo de Juan Ramón Jiménez." José María Balcells (ed), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 275-277.

García-Lavernia Gil, Mariola, "Presencia del budismo y el Tao en José Corredor-Matheos." Jesús Barraión Muñoz y María Rubio Martín (ed.). *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, Castilla-La Mancha, Calambur, 2009, pp. 189-209.

Garciasol, Ramón, "Un poeta cuajado." José María Balcells (ed), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 253-256.

Gatell, Algelina, "Sobre *Poema para un nuevo libro*." José María Balcells (ed), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 257-259.

Gimferrer, Pere, "Carta a Li-Po, de José Corredor-Matheos." José María Balcells (ed), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 265-266.

Gómez Bedate, Pilar, "José Corredor-Matheos: el camino hacia la plenitud de su vacío." Jesús Barrajon Muñoz y María Rubio Martín (ed.). *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, Castilla-La Mancha, Calambur, 2009, pp. 123-141.

Gomis, Lorenzo, "Todo perfecto." José María Balcells (ed), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 303-304.

González-Calero, Alfonso, *Corredor Matheos. Desolación y vuelo*, diario ABC (artes y letras), Castilla-La Mancha, 26 de marzo de 2011, p. 13.

González Moreno, Pedro A., "José Corredor-Matheos o la asunción al nihilismo." José María Balcells (ed), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 65-70.

_____, "Desde el silencio de la contemplación." José María Balcells (ed), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 239-242.

_____, "La poesía de José Corredor-Matheos: el arte de nombrar callando." Jesús Barrajon Muñoz y María Rubio Martín (ed.). *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, Castilla-La Mancha, Calambur, 2009, pp. 19-44.

Ismael, Juan, *Cartas a José Corredor-Matheos*, Las Palmas de Gran Canaria, ediciones Idea, , 2007.

J.D.G., *Distinción de Joan Clos a Arnau Puig, Maria Lluïsa Borrás y José Corredor-Matheos*. Diario ABC (Agenda), jueves 22 de abril de 2004, p. 44.

Josa, Lola, "Al aire del vuelo de *El don de la ignorancia* de José Corredor-Matheos." *José Corredor-Matheos, Poeta*, Cuadernos de Estudio y Cultura, Barcelona, Asociación Colegial de Escritores de Cataluña (ACEC), 2008, pp. 11-31.

_____, "«Donde todo acaba» o la pervivencia de Juan de la Cruz en José Corredor-Matheos." Jesús Barrajon Muñoz y María Rubio Martín (ed.). *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, Castilla-La Mancha, Calambur, 2009, pp. 259-277.

Lacasa, Cristina, "La provisionalidad humana en la poesía «Libro provisional» de José Corredor-Matheos", diario *La Mañana*, Lérida, 30 de marzo de 1969, p. 15.

Llavina, Jordi, "Sentir el vacío", diario *La Vanguardia* de Barcelona, 09 de octubre de 2013, p. 24.

Mantero, Manuel, "La poesía de Corredor-Matheos (Desde las manos)." José María Balcells (ed), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 137-165.

Martínez, Santiago "Corredor-Matheos, sin metáforas", en *La Vanguardia*, Barcelona, 27 de octubre de 2004.

Palenzuela, Nilo, "Corredor-Matheos: la voz, la transparencia." Jesús Barraón Muñoz y María Rubio Martín (ed.). *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, Castilla-La Mancha, Calambur, 2009, pp. 351-358.

Parreño, José M., "José Corredor-Matheos: *Y tu poema empieza.*" José María Balcells (ed), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 279-280.

Pijoán Picas, María Isabel, "José Corredor-Matheos o el ascetismo de la palabra poética." José María Balcells (ed), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 131-135.

Rubio, María, "La errancia del paseante: formas poéticas de extrañamiento vital en la poesía de José Corredor-Matheos." Jesús Barraón Muñoz y María Rubio Martín (ed.). *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, Castilla-La Mancha, Calambur, 2009, pp. 79-120.

Sala Valldaura, Josep Maria, "José Corredor-Matheos, poeta", en *La fotografía de una sombra. Instantáneas de la generación de los cincuenta*, Barcelona, Anthropos, 1993, pp. 107-138. Recogido en José María Balcells (ed), *La escritura poética de José Corredor-Matheos*, Alcázar de San Juan: Ayuntamiento de Alcázar de San Juan, 1996, pp. 99-129.

_____, "Del estar al ser: *El don de la ignorancia*, de José Corredor-Matheos." Jesús Barraón Muñoz y María Rubio Martín (ed.). *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, Castilla-La Mancha, Calambur, 2009, pp. 331-344.

Senís Fernández, Juan, "«La bella obra inútil» (Metapoesía, paradoja y silencio en la tercera etapa poética de José Corredor-Matheos)." Jesús Barraón Muñoz y María Rubio Martín (ed.). *Estudios sobre la poesía de José Corredor-Matheos*, Castilla-La Mancha, Calambur, 2009, pp. 279-298.

Sordo, Enrique, "La poesía de José Corredor-Matheos", Madrid, Revista *Gran Vía*, N. 27, 10 de septiembre de 1961, p. 27.

Vega-Sampayo, Elena, *La poesía esencial de José Corredor-Matheos*, Serie Tesis Doctorales 2007, León, Universidad de León ed., 2008.

Web del periódico *El Mundo*: elmundo.es del martes 04 de octubre de 2005.

SELECCIÓN DE ENTREVISTAS.

Peral, Pedro, "24 horas en la vida de José Corredor-Matheos". *La Tribuna en Domingo*, Barcelona, 02-12-1990, PP. 18-20.

Pont, Jaume y Sala Valldaura, José M., "José Corredor-Matheos: de la poesía y sus realidades". *Campo de Agramante*. Revista de Literatura, Jerez de la Frontera, número 11. Primavera-Verano, 2009, pp. 47-77.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

Albert de Paco, José M^a, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Óptima, 2003.

Alberti, Rafael, *Canto de siempre* (selección y prólogo de José Corredor-Matheos), Madrid, Espasa Calpe, 1980.

Albornoz, Aurora, *José Hierro. Antología*, Madrid, Visor, 1999.

Alderman, Richard, *Zen sin maestros*, Barcelona, Océano, 2004.

Aleixandre, Vicente, *Prosas completas* (ed. de Alejandro Duque Amusco), Madrid, Visor, 2002.

Aristóteles, *Metafísica*, Madrid, Gredos, 1994.

Aullón de Haro, Pedro, *El haikú en España*, Madrid, Playor, 1985.

Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Bahk, Juan W., *Surrealismo y budismo zen: convergencias y divergencias. Estudio de literatura comparada y antología de la poesía zen de China, Corea y Japón*, Madrid, Verbum, 1997.

_____, *Poesía zen: antología crítica de la poesía zen de China, Corea y Japón*, Madrid, Verbum, 2001.

Balakian, Anna, *El movimiento simbolista*, Madrid, Guadarrama, 1969.

Balcells, José María, "Un manuscrito de Rafael Alberti -noticia, contenido, comentarios"-, en *De Jorge Guillén a Antonio Gamoneda*, León, Universidad de León. Secretariado de Publicaciones, 1998.

Barlés Báguena, Elena, *Lo mejor del Arte del Extremo Oriente*, Madrid, Información e Historia S.L., 1997.

Barón Palma, Emilio, *T.S. Eliot en España*, Almería, Universidad de Almería, 1996.

Barral, Carlos, *Los años sin excusa (Memorias II)*, Barcelona, Barral, 1978.

- Basho, Matsuo, *Senda hacia tierras hondas*, Madrid, Hiperión, 1993.
- _____, *Sendas de Oku*, (Prólogo de Octavio Paz), Girona, Atalanta, 2014.
- Batló, José, *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, El Bardo, 1968.
- Baudelaire, Charles, *Las flores del mal*, traducción de Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 1991.
- Bécquer, Gustavo Adolfo, *Rimas y declaraciones poéticas* (prólogo y edición de Francisco López Estrada), Madrid, Espasa Calpe, 1977.
- Berthier, François *El jardín zen*, Barcelona, Gustavi Gili ed., 2007.
- Bhagavad Gîtâ* (traducción de Francesc Gutiérrez), Barcelona, Los pequeños libros de la sabiduría, José J. de Olañeta, Editor, 2000.
- Borrás Betriu, Rafael, *Los que no hicimos la guerra*, Barcelona, Ediciones Nauta, 1971.
- Cano, José Luis, *Antología de la lírica española actual*, Salamanca, Anaya, 1964.
- _____, *Antología de la nueva poesía española*, Madrid, Gredos, 1972.
- Castellet, Joseph María, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona, Seix Barral, 1960.
- Cerrillo, Pedro C. y García Padrino, Jaime, *Literatura infantil y su didáctica*, Castilla-La Mancha, Universidad de Castilla- La Mancha ed., 1999.
- Chen, Guojian, *Poemas de Tang, edad de oro de la poesía china*, Madrid, Cátedra, 1998.
- _____, *Poesía clásica china*, Madrid, Cátedra Letras Universales, 2001.
- Cheng, François, *Vacío y plenitud*, Madrid, Siruela, 1993.
- Cheng-Bin, Lin, *José Juan Tablada y el haikú hispanoamericano*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder, 2012.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de Símbolos*, Barcelona, Labor, 1985.
- Cleary, Thomas, *La esencia del zen (Los textos clásicos de los maestros chinos)*, Barcelona, Kairós, 2001.
- Conn, Peter, *Literatura norteamericana*, Madrid, Cambridge University Press, 1998.

- Coomaraswamy, A. K., *Tiempo y Eternidad*, Madrid, Taurus, 1980.
- Cooper, J. C., *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- De la Cruz, San Juan, *Poesía* (edición de Domingo Ynduráin), Madrid, Cátedra, 1992.
- _____, *Poesía completa* (José Jiménez Lozano, ed.), Valladolid, Ámbito, 1994.
- De la Vega, Garcilaso, *Obra poética y textos en prosa*, Barcelona, Crítica, 1995.
- De León, Fray Luis, *Poesías Completas* (Cristóbal Cuevas, ed.), Madrid, Castalia, 2000.
- De Luis, Leopoldo, *Poesía social española contemporánea: Antología (1939-1968)*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
- Delay, Nelly, *Japón. La tradición de la belleza*, Grupo Zeta ed., Madrid, 2000.
- Deshimaru, Taisen y Chauchard, Paul, *Zen y Cerebro*, Barcelona, Kairós, 1994.
- Deshimaru, Taisen, *Zen verdadero*, Barcelona, Kairós, 2001.
- _____, *Zen verdadero: introducción al shobogenzo*, Barcelona, Kairós, 2001.
- _____, *Diccionario de símbolos*, Madrid, Siruela, 1997, p. 70.
- Dickinson, Emily, *Cartas a T. W. Higginson*, León, Universidad de León (Taller de estudios norteamericanos), 1999.
- _____, *Antología bilingüe*, (prólogo de Amalia Rodríguez Monroy), Madrid, Alianza, 2001.
- _____, *Poemas a la muerte*, (prólogo de Rubén Martín), Madrid, Bartleby Editores, 2010.
- Eckhart, *El fruto de la nada*, Madrid, Siruela, 1998.
- Emory, Elliot (ed.) *Historia de la Literatura norteamericana*, Madrid, Cátedra, 1991.
- Estébanez Calderón, Demetrio, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999.
- Facundo, Ana M^a, *Literatura femenina de España y las Américas*, Madrid, Fundamentos (Espiral Hispanoamericana), 1995.
- Fenollosa, Ernest y Pound, Ezra, *El carácter de la escritura china como medio poético*, (introducción y traducción de Mariano Antolín Rato), Madrid, Visor, 1977.
- Fernández de la Reguera, Ricardo, *Vagabundos provisionales*, Barcelona, Plaza y Janés, 1976.
- Fisher-Scheiber, Ingrid, *Diccionario de la sabiduría oriental: budismo, hinduismo, taoísmo, zen*, Barcelona, Paidós, 1993.

Fisher-Schreiber, Ingrid, *Diccionario de la Sabiduría oriental: budismo, hinduismo, taoísmo zen*, Barcelona, Paidós, 1993.

Garber, Frederick, *Historia de la literatura norteamericana*, en Emory Elliot (ed.), Madrid, Cátedra, 1991.

García Jambrina, Luis, *La promoción poética de los 50*, Madrid, Espasa Calpe, 2000.

García Martín, José Luis, *Fernando Pessoa*, Madrid, Júcar, 1983.

Giménez Frontín, José Luis, *Los días contados*, Barcelona, Bruguera, 2008.

Guardans, Teresa, *La verdad del silencio. Por los caminos del asombro*, Barcelona, Herder, 2009.

Gullón, Ricardo y Marra López, José María, “Dos grupos generacionales de posguerra”, Francisco Rico (ed.), en *Historia y Crítica de la literatura española VIII (Época Contemporánea: 1939-1980)*, Domingo Ynduráin (ed.), Barcelona, Crítica, 1980.

Guojian Chen, *Poesía clásica china*, Madrid, Cátedra, 2001.

_____, *Li Po. Cien poemas*, Barcelona, Icaria, 2002.

Haas, Alois Maria, *Maestro Eckhart. Figura normativa para la vida espiritual*, Barcelona, Herder, 2002.

Haya, Vicente, *Aware. Iniciación al haiku japonés*, Barcelona, Kairós, 2013.

Hoffmann, Yoel, *Poemas japoneses a la muerte*, Barcelona, DVD poesía, 2002.

Holguin, Andrés, *Poesía francesa*, Madrid, Guadarrama, 1954.

Humphreys, Christmas, *Budismo Zen*, Barcelona, Azul ed., 2007.

I Ghing. El Libro de las Mutaciones, Richard Wilhelm (Versión del chino al alemán, comentarios), D. J. Vogelmann (Trad. al español, presentación y notas), C. G. Jung, Richard Wilhelm y Hellmut Wilhelm (Prólogos), Barcelona, Edhasa, 1977.

Iribarren Borges, Ignacio, *Una revolución literaria y sus autores: Yeats, Joyce, Pound, Eliot*. Venezuela, Monte Ávila, 1980.

Izutsu, Toshihiko, *Sufismo y taoísmo, Laozi y Zhuangzi Vol. II*, Madrid, Siruela, 2004.

Jaeger, Werner, *La teología de los primeros filósofos griegos*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Jayyam, Omar, *Rubaiyyat*, Madrid, Visor, 2003.

Jiménez, José Olivio, *Diez años decisivos en la poesía española contemporánea, 1960-1970*, Madrid, Rialp, 1998.

- Jiménez, Juan Ramón, *Estética y ética estética*, Madrid, Aguilar, 1967.
- _____, *Sonetos espirituales*, Madrid, Taurus, 1982.
- Keene, Donald, *La literatura japonesa*, México, Fondo de cultura económica, México, 1980.
- López Estrada, Francisco, *Poética para un poeta*, Madrid, Gredos, 1972.
- Machado, Antonio, *Poesías completas*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- Maillard, Chantal, *La sabiduría como estética. China: confucianismo, taoísmo y budismo*, Madrid, Akal, 1995.
- Malcom Brinnin, John en, *Tres escritores norteamericanos VII, John Crowe Ranson, Ezra Pound, William Carlos Williams*, Madrid, Gredos, 1965.
- Mañeru Méndez, Ana, *Emily Dickinson (1830-1886). Comió y bebió las palabras preciosas*. Madrid, Ediciones del ORTO, 2002.
- Martínez, Jesús Ángel, *Historia de la Edición en España 1836-1936*, Madrid, Marcila Pons, ediciones de Historia S. A., 2001.
- Molina Mejía, Andrés, *El pensamiento clásico: Platón y Aristóteles*, Málaga, Ágora, 1992.
- Muñoz Goulín, Julián, *El Taoísmo*, Madrid, Acento, 2001.
- Nishitani, Keiji, *La religión y la nada* (traducción de Raquel Bouso García), Madrid, Siruela, 1999.
- Orozco Díaz, Emilio, *Grandes poetas renacentistas (Garcilaso, Herrera, fray Luis de León, San Juan de la Cruz)*, Málaga, Universidad de Málaga, 2004.
- Paz, Octavio, *Ladera Este en Poemas (1935-1975)*, Barcelona, Seix Barral, 1981.
- _____, *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral, 1987.
- _____, *Chuang-Tzu*, Madrid, Siruela, 2000.
- Pérez Rioja, J. A., *Diccionario de símbolos y mitos*, Madrid, Tecnos, 1997.
- Phillips, Rachel, *Las estaciones poéticas de Octavio Paz*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Power, Kevin, *Una poética activa (La poesía norteamericana 1910-1975)*, Madrid, Alfar, 1978.

- Putzeys Álvarez, Guillermo, *El haikai de Flavio Herrera*, Guatemala, Universidad de Guatemala, 1967.
- Ramoneda, Arturo, *Rubén Darío Esencial*, Madrid, Taurus, 1991.
- Revilla, Federico, *Diccionario de iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Riera, Carme, *La Escuela de Barcelona*, Barcelona, Anagrama, 1988.
- Rilke, Rainer Maria, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge* (trad. Francisco Ayala), Madrid, Alianza, 1997.
- Rodríguez Izquierdo, Fernando, *El haiku japonés*, Madrid, Hiperión, 2010.
- Rouner, Leroy S., (compilador), *Sobre la naturaleza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Senabre, Ricardo, *Estudios sobre fray Luis de León*, Salamanca, Universidad de Salamanca Ediciones, 1998.
- Straumann, Heinrich, *La Literatura norteamericana en el siglo XX*, México, Fondo de cultura económica, 1953.
- Suzuki, Daisetz Teitaro, *El zen y la cultura japonesa*, Barcelona, Piados, 1996.
- _____, *Budismo zen*, Barcelona, Kairós, 2003.
- _____, *El ámbito del zen*, Barcelona, Kairós, 2005.
- T.S. Eliot, *The Waste Land and other poems*, ed. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, cop. 1979.
- Tae Jung Kim, Kwon, *El elemento oriental en la poesía de Octavio Paz*, México, Universidad de Guadalajara, 1989.
- Tagore, Rabindranath, *La religión del hombre*, Buenos Aires, Aguilar, 1960.
- _____, *El jardinero*, Buenos Aires, Losada, 1963.
- Thomas, Raymond, *Zen. Escuela del budismo mahayana*, Barcelona, Alas, 1971.
- Thoreau, Henry David, *Breviario para ciudadanos libres* (Selección, traducción, presentación y apéndice de Mauricio Bach), Barcelona, Península, 1999.
- _____, *Walden*, (Javier Alcoriza y Antonio Lastra ed.) Madrid, Cátedra, 2005.
- Todó, Lluís M^a, *El simbolismo*, Barcelona, Montesinos ed., 1987.
- Tsé, Lao, *Tao Te King (El Libro del Tao)*, *Los pequeños libros de la sabiduría*, Barcelona, José J. de Olañeta, Editor, 1997.

- Vainker, Shelagh y Tregear, Mary, *Tesoros artísticos en China*, Madrid, Anaya, 1993.
- Valente, José Ángel, “Conocimiento y comunicación” en *Poesía última*, Madrid, Taurus, 1953.
- _____, *Punto cero. Poesía 1953-1979*, Barcelona, Seix Barral, 1980.
- _____, *Variaciones sobre el pájaro y la red*, Barcelona, Tusquets, 1991.
- Valéry, Paul, *Tel Quel 1, Cosas calladas-Moralidades, Literatura-Cuaderno B 1910*, Barcelona, Labor, 1977.
- _____, *Teoría poética y estética* (traducción de Carmen Santos), Madrid, Visor, 1990.
- Verjat, Alain, *Historia de la Literatura francesa*, (Coord. Javier del Prado), Madrid, Cátedra, 1994.
- Verlaine, Paul, *Antología poética*, Barcelona, Bosch, Casa Editorial (Erasmus, textos bilingües, trad. Teodoro Sáez Hermosilla), 1984.
- Watts, Alan, *El camino del Tao*, Barcelona, Kairós, 2000.
- _____, *El camino del Zen*, Barcelona, Edhasa, 2003.
- Williams, William Carlos, *Los ánimos*, en *Antología bilingüe*, Madrid, Alianza, 2009.
- Yáñez, Adriana, *Los románticos: nuestros contemporáneos*, México, Alianza, 1993.
- Zimmer, Heinrich, *Mitos y símbolos de la India*, Madrid, Siruela, 1995.
- Zolla, Elémire, *Los místicos de occidente III (Místicos italianos, ingleses, alemanes y flamencos de la Edad Moderna)*, Barcelona, Paidós, 2000.

