

Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 64 (2017)

Heft: 3: Fascículo español. La poesía española en los albores del siglo XXI

Artikel: Modulaciones de la distancia en Canal (2016) de Javier Fernández

Autor: López Guil, Itz'iar

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-738279>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 02.05.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Modulaciones de la distancia en *Canal* (2016) de Javier Fernández

Itziar LÓPEZ GUIL
Universidad de Zúrich

Abstract: El análisis discursivo de los dos poemas que integran *Canal* (Hiperión, 2016) de Javier Fernández (Córdoba, 1971), galardonado con el XXIII Premio de Poesía Ciudad de Córdoba, pone de manifiesto cómo el carácter autorreflexivo e icónico de ambos textos invita a una lectura metaliteraria que trasciende su sentido literal y que reflexiona implícitamente sobre dos formas de escritura poética: la contención retórica de «Canal», que permite la reconstrucción, desde la distante memoria, de un doloroso pasado y sus consecuencias colectivas, y el flujo desbordante de «Dirección prohibida. Coda», que concluye con la angustiada imposibilidad de retener la vida.

Keywords: *Canal*, Javier Fernández, análisis discursivo, poesía española, siglo XXI, autorreflexión

Javier Fernández Sánchez (Córdoba, 1971) es ingeniero agrónomo, pero también cursó estudios avanzados de edición en Madrid y Oxford, y su nombre resulta conocido en el mundo editorial, pues fundó y dirigió *Plurabelle* y *Berenice*, fue director de la Biblioteca Viva de Al-Andalus de la Fundación Roger Garaudy y actualmente codirige, junto con Ana Ramos, la colección *Letras Populares de Cátedra*.

Autor de la novela *Cero absoluto*¹ y del libro de relatos *La grieta*², tan solo había publicado un libro de poesía –*Casa abierta*³– bajo el heterónimo de «el Ursa» en una esmerada edición antes de que *Canal*⁴ fuese galardonado con el XXIII Premio de Poesía Ciudad de Córdoba «Ricardo Molina». Como bien señala Pedro Ruiz Pérez, en esta segunda entrega lírica se suscita una «problemática lectura» debido, entre otros aspectos, a su «difícil caracterización como poemario, libro o poema-libro; en todo caso, una espléndida obra de poesía»⁵. *Canal* evoca una tragedia familiar realmente acontecida: la muerte, a los casi seis años de edad, de Miguel, el hermano mayor de nuestro autor, que en aquel entonces tenía tres años.

1 Córdoba, Berenice, 2005.

2 Córdoba, Berenice, 2007.

3 Córdoba, La Carbonería, 2000.

4 Madrid, Hiperión, 2016.

5 Pedro Ruiz Pérez, «Fronteras del sujeto lírico (a partir de *Canal*, de Javier Fernández)», *Impossibilia*, 12, (Octubre) 2016, pp. 174-197. Cito de la p. 183.

I.

Mi hermano Miguel murió el 5 de marzo de 1975, tres semanas antes de su sexto cumpleaños. Murió pasado el mediodía, era una mañana nublada y de mucho viento⁶.

A juzgar por sus declaraciones, con motivo del trigésimo aniversario de aquel fatídico accidente, Javier Fernández escribió una primera versión del poemario que, sin embargo, no tenía «nada que ver» con la definitiva. Diez años más tarde y debido a que se le había «removido el tema al cumplirse 40 años de la muerte de mi hermano», retoma aquel primer borrador, pero lo rompe «porque ya no me decía nada», y lo vuelve a escribir «casi desde cero»⁷. Insiste Fernández, en un reportaje, que lo que le resultó más difícil fue

«encontrar la voz adecuada para contarlo». En otras palabras, más dura ha sido la gestación que la propia escritura de este libro. Tras 20 años dando vueltas, un sábado por la tarde se sentó a tomar notas sobre todo lo que recordaba y sabía sobre la muerte de su hermano, «y me di cuenta de que esas notas tomaban la forma de poemas. Esa noche salieron 41 poemas de un tirón»⁸.

La disposición que los textos adoptan en el libro es idéntica a la de la composición inicial, aquella que hemos reproducido más arriba: todos se configuran en estrechos fragmentos de prosa que, por estar sangrada y justificada en ambos márgenes, ocupan visualmente un espacio muy similar al de un poema de arte menor (son, por así decirlo, poesía con apariencia de prosa que, a su vez, presenta ópticamente el perfil que suele ocupar un poema sobre la página). Y es que, según Fernández,

estamos en el siglo XXI y los géneros son cosa del pasado [...] el escribir de una forma o de otra no deja de ser artificial, yo he buscado un lenguaje claro, transparente, que me permita sacar toda esta experiencia. [...] Es poesía porque el texto está fragmentado, es muy intenso, y porque hay un trabajo lingüístico muy trabajado dentro del libro [...] hay un discurso narrativo pero más allá de él hay simbolismo, hay canales abiertos y pasadizos dentro del poemario, y una estrategia que tiene que ver con todo lo que ha pasado en el

6 Javier Fernández, *Canal*, *op. cit.*, p. 13.

7 Ángela Alba, «Javier Fernández gana el Premio de Poesía Ricardo Molina con *Canal*», *El día de Córdoba*, 4.12.2015, consultable bajo el siguiente enlace: http://www.eldiadecordoba.es/ocio/Fernandez-Premio-Poesia-Ricardo-Molina_o_977602550.html [01.02.2017].

8 Marta Jiménez, «*Canal*. A palabra fría», *Cordópolis*, 28.3.2016, consultable bajo el link: <http://cordopolis.es/2016/03/28/canal-a-palabra-fria/> [01.02.2017].

tiempo comprimido en un solo instante, que es el de la muerte. [...] Siempre dicen que mis libros rompen los géneros, que no se sabe si es poesía, prosa, teatro... yo digo que es literatura⁹.

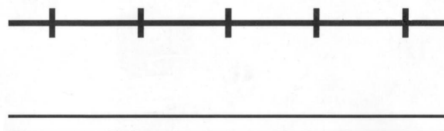
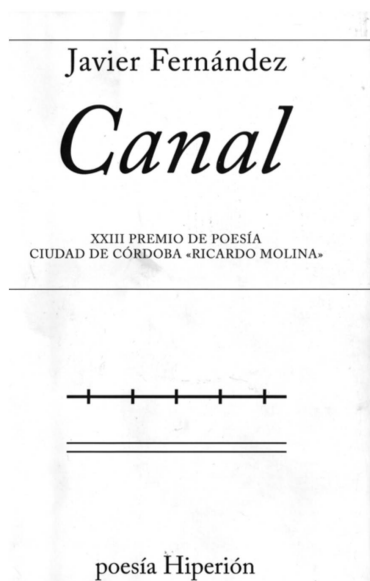
El libro de Fernández juega premeditadamente con esta ambigüedad, diluyendo y cuestionando, magistralmente, las fronteras entre verso y prosa, realidad y ficción, vida y muerte. Al igual que ocurría en *Casa abierta*, donde abundan los caligramas, en esta segunda entrega Fernández explota conscientemente las posibilidades significativas que confiere al texto su disposición en la página:

Para mí la poesía siempre ha tenido un componente visual muy fuerte. Aquí las cuestiones estéticas, formales del libro son más sutiles que en *Casa abierta* o en algunos inéditos que tengo, pero está [sic] ahí: el libro está montado como si fuera un largo canal, con márgenes anchos y texto estrecho, buscando que el texto recoja la tensión de una forma visual¹⁰.

Efectivamente, las composiciones atraviesan el blanco de las páginas dibujando ese negro canal que constituye el libro y con el que el título, desde la portada, establece una implícita relación de equivalencia. Se apunta, de este modo, hacia un determinado concepto de poesía –en tanto que canal comunicativo– y se autoriza también la lectura autorreflexiva de un poemario cuya estructura se anticipa ya en las dos figuras que ilustran la portada, obra del propio Fernández. Se trata de los signos topográficos de vía férrea y canal, aquí dotados de un simbolismo de amplio espectro.

9 Ángela Alba, *op. cit.* Véase, además, Marta Jiménez, *op. cit.*: «Hay quien de vez en cuando pregunta a su autor si hace versos aparte de esto. ‘Es que esto son versos’, suele responder. Cuando le advierten que esos versos no tienen metro, apostilla: ‘Sí lo tienen porque miden todos lo mismo, los he medido con una regla, tienen centímetros’. Fernández dice que el peso de la tradición es mucho mayor en la literatura que, por ejemplo, en las artes plásticas. ‘Tú lees una antología de poesía española actual y está llena de bodegones. Llenísima. Se abusa del endecasílabo, un verso importado en su día desde la Italia del Renacimiento, y que aquí es el canon. Si no te decides por usar endecasílabos o componer sonetos, hay quien no te considera poeta. Para mí es un ejercicio, una gimnasia, útil hasta cuando se pretende el verso libre, pero no la finalidad en sí’. Fernández, consciente de haberse adentrado en un lugar que está ‘despoblado’, confiesa su interés por demostrar que otra poesía es posible en el siglo XXI».

10 Alfredo Asensi, «Javier Fernández. Escritor y editor. ‘El escritor tiene que crear desde la ingenuidad’», *El día de Córdoba*, (27. 3. 2016), consultable bajo el link: http://www.eldiadecordoba.es/cordoba/escritor-crear-ingenuidad_o_1011799045.html [01.02.2017].



La línea horizontal está dividida por cinco trazos cortos que forman igual número de cruces (la edad del hermano al morir, los miembros de la familia) y figurativiza, al mismo tiempo, la cercana vía del tren (que Miguel tenía prohibido cruzar), el canal con esclusas donde Miguel se ahogó y la cicatriz de una herida cosida. Por el contrario, las dos líneas paralelas del dibujo inferior emblematizan la fatal corriente de agua (que estaba ubicada tras la vía del tren) y los labios sin unir de una herida abierta.

Ambas figuras, como me propongo mostrar en lo que sigue, son una *mise en abyme* no solo del enunciado sino también de la enunciación, ya que iconifican y anticipan asimismo la estructura y el estilo de los dos poemas o canales que integran el libro: «Canal» y «Dirección prohibida. Coda». Antes de proceder a su análisis, quisiera, sin embargo, llamar la atención sobre tres paratextos que considero relevantes: el índice y la dedicatoria del libro, por un lado, y la cita que antecede a «Canal» y «Dirección prohibida. Coda», por otro.

Respecto al índice, en él los números de los poemas y de sus correspondientes páginas conforman visualmente un tercer canal, vacío o en blanco en su interior, en el que los títulos en mayúsculas («DIRECCIÓN PROHIBIDA», «NOTA DEL AUTOR») fungen de esclusas, y el primer verso del segundo poema, en minúsculas y cursiva («*me pregunto qué aspecto tendrá*»), figurativiza el cuerpo inerte de Miguel, rescatado tras ser desecado el canal:

22	35	45	59
23	36	46	60
24	37	47	61
25	38	48	62
26	39	49	64
27	40	50	65
28	42	51	66
29	43	52	67
30	44	53	68
31	45	54	69
32	46	55	70
33	47	56	71
34	48	57	72
35	49	58	73
36	50	59	74
37	51	60	75
38	52		
39	53		
40	54	DIRECCIÓN PROHIBIDA	
41	55	<i>me pregunto qué aspecto tendrá</i>	79
42	56		
43	57	NOTA DEL AUTOR	86
44	58		

En el segundo poema, la pregunta se refería a la casa de la infancia. En el índice, sin embargo, parece aludir al hermano fallecido, cuyo aspecto es tema de algunos fragmentos de «Canal» (a través del testimonio de los testigos de su rescate, de los sueños e imaginaciones del sujeto¹¹ y su familia, etc.). En el espacio estático del índice, por consiguiente, queda representado visualmente el instante mismo de la tragedia, asimilándose el cadáver de Miguel al texto del segundo poema, que precisamente termina con la imposibilidad de retener la vida:

[...]
 me lanzo al agua y nado hacia mi
 hermano quiero llegar a su lado
 quiero darle un abrazo quiero que
 él viva quiero morir yo en su lugar
 lo estoy alcanzando rozo sus dedos
 se me está escurriendo¹²

Estos versos finales del libro ponen indiscutiblemente en relación el enunciado (esa imposibilidad de retener un momento más al hermano) con

¹¹ Véase, por ejemplo, el poema 52 (*op. cit.*, p. 67): «Cuando imagino a mi hermano, / normalmente lo veo con la edad que / tendría hoy, como una presencia / que sobrevuela mi familia y cuida / de todos nosotros. Pero una noche / de insomnio, me lo figuré como / un niño de cinco años, con el / cuerpo deteriorado de un cadáver, / cubierto de hojas húmedas y barro. / Me miraba con ojos encendidos de / odio. Era un ser despiadado que / disfrutaba con nuestro sufrimiento / y se alimentaba de él».

¹² Javier Fernández, *Canal*, *op. cit.*, p. 84.

la enunciación, puesto que también el texto llega a su término y se «escurre» sin remedio hacia su muerte, hacia el silencioso espacio en blanco final. En esta segunda composición, el sujeto vive una pesadilla que, en el fragmento 51 de «Canal», se atribuía a la madre:

51.

Un sueño de mi madre: ve a su
hijo, vestido con un abrigo azul.
Le dice: Ven, Miguel, no te vayas.
El niño contesta: Me tengo que
marchar, pero no se lo digas a papá.
Ella trata de cogerle la mano. La
mano se escurre, el niño se suelta.
Entonces despierta¹³.

El «despertar» de la madre a otra realidad es similar al que se produce cuando termina el poemario, ya que, al cesar el texto, el lector regresa a su existencia cotidiana: se establece un claro paralelismo no solo entre texto y lector, sino también entre ambos y la madre, objeto de la dedicatoria del libro («a mi madre»)¹⁴. Porque implícitamente el texto equipara a esa figura «creadora» de vida que es la madre de Miguel, con la voz y la mirada «recreadoras» de esa misma vida ya inexistente: el yo que, simulacro del poeta, la representa en los versos, y el lector que, con cada lectura, da vida literaria, cíclica, a dicha representación.

La cita inicial es un epitafio infantil del siglo II d. C. y, por su posición en el libro, es atribuible al enunciador, a la instancia última que organiza el sentido de todo el libro y pertenece a un nivel enunciativo superior al del sujeto poético que habla en primera persona en los poemas:

Y quien debía preparar la sepultura
de sus mayores ha muerto, y se orna
con las imágenes que ha elegido su
familia¹⁵.

Debido a su ubicación privilegiada presidiendo el poemario, resulta equivalente a cuanto le sigue, esto es, a la suma de «Canal» y «Dirección prohibida. Coda». Coincide con ambos poemas no solo en tematizar la muerte de un niño que ha de ser enterrado por sus mayores, sino también en lo

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Javier Fernández, *Canal*, *op. cit.*, p. 7.

¹⁵ Javier Fernández, *Canal*, *op. cit.*, p. 66.

tocante a otro aspecto que se enuncia en la segunda oración: el emisor de las «imágenes» pertenece a la «familia» del muerto. Ambos datos se le ofrecen a su virtual *receptor* en la contraportada, esto es, antes incluso de acceder a la cita y a los poemas. De este modo, al lector no le queda más remedio que entender los otros rasgos a los que se alude en la cita como un anticipo de la poética inherente a todo el libro: poesía con una función fundamentalmente estética («se orna») y con «imágenes» muy «elegidas» (es decir, poesía en la que el enunciador ejerce férreamente su función de control). Una poesía tal vez consolatoria, afectiva, que «orna» lo ya muerto, pero no lo devuelve a la vida. De ahí, probablemente, que en el índice se figurativice el cuerpo fallecido del pequeño, identificándolo con el segundo poema, pues ambos pertenecen a una dimensión temporal –la de la muerte, la del arte– ajena ya a la linealidad efímera del existir humano.

1. *Canal*, la cicatriz de una herida cosida

El jurado que premió el libro destacó su carácter minimalista e hiperrealista, definiéndolo como «escueto, efectivo y con una gran carga dramática que emociona desde su desnudez», subrayando «la limpieza en el texto, sin añadir detalles que puedan dañar, sino simplemente emocionar»¹⁶: «el texto es muy desnudo, se cuentan las cosas de una manera casi periodística, de forma cruda y telegráfica. Es un libro muy duro», señaló el poeta Pablo García Baena¹⁷. Estas valoraciones, como se verá más adelante, son aplicables únicamente a la primera sección, «Canal», que, eso sí, ocupa la práctica totalidad del libro con excepción de las últimas cuatro páginas, integradas por «Dirección prohibida. Coda».

«Canal» está dividido en sesenta fragmentos numerados, cifra en la que queda codificada la edad de Miguel al morir (5 x 12 meses) y a la que remiten las cinco cruces del dibujo inicial, esto es, el dibujo que también sugiere la representación esquemática de la cicatriz de una herida cosida: este último aspecto ha de relacionarse con el modo de enunciación que caracteriza esta sección y que es sorprendentemente contenido, frío y distanciado. En una entrevista afirmaba Fernández al respecto:

La desnudez y la falta de retórica son recursos muy interesantes del arte contemporáneo; permiten al espectador sumarse a la obra, cubrir huecos, no verla como algo terminado y ajeno. Yo he trabajado mucho esta historia des-

¹⁶ Ángela Alba, *op. cit.*

¹⁷ Carmen Lozano, «El cordobés Javier Fernández gana el Premio Ricardo Molina», *Diario Córdoba*, (4.12.2015), consultable bajo el siguiente enlace: http://www.diariocordoba.com/noticias/cultura/cordobes-javier-fernandez-gana-premio-ricardo-molina_1003362.html [1.02.2017].

de muchos puntos de vista. Empecé escribiéndola como un relato en prosa con un estilo muy desenfadado. Después intenté contarla en un poema con cierta retórica, mezclando elementos amorosos. *Pero he tenido que descubrir que para ir a la verdad necesito un lenguaje directo y seco. Es el mismo proceso de secar el canal para descubrir el cadáver. Para conocer la evidencia necesitas secar el canal. A mí me sirve esta metáfora para explicar el proceso de secar el lenguaje, convertirlo en algo directo y comunicar esto que he llevado conmigo tanto tiempo.* También es el tono que merece el tema: es una cuestión de respeto¹⁸.

Como puede apreciarse, el propio autor establece un consciente paralelismo entre la forma de enunciación («lenguaje directo y seco») y el enunciado. Y es que, si el canal real en el que ocurrió la tragedia tuvo que ser vaciado de agua para poder extraer el cuerpo del pequeño, la voz poética parece realizar la misma labor de contención y «desechado» retórico, fragmento tras fragmento, esclusa tras esclusa. Este férreo control, al que ya se alude en la cita inicial, no solo afecta al modo de la enunciación sino también al contenido, a la selección de lo que se desea expresar. Y ambos aspectos se llegan a representar en esta primera sección, donde se tematizan en varias ocasiones de forma explícita, por ejemplo en los siguientes fragmentos, en los que, además, el espacio en blanco final se carga de significación (en el primer caso, iconifica la «sequedad», la ausencia de adjetivación, mientras que, en el segundo y el tercero, el cese de la actividad imaginativa y el control comunicativo, respectivamente):

II.

Necesito contar todo esto, quiero hablar de ello. Y no me sirve otro lenguaje. Tiene que ser directo, seco¹⁹.

26.

El día que murió Miguel, el piso se llenó de familiares. Esa noche, mi hermana pequeña la pasó con mis padres. A mí me enviaron a casa de unos vecinos, un matrimonio que tenía siete hijos. No quiero imaginar las horas en aquella casa²⁰.

18 *Ibid.* La cursiva es mía.

19 Javier Fernández, *Canal*, op. cit., p. 24.

20 Javier Fernández, *Canal*, op. cit., p. 39.

55.

Yo también he soñado con mi hermano, pero no quiero hablar de ello²¹.

Porque esa «falta de retórica» a la que alude Fernández se contrarresta hábilmente explotando la intensa expresividad del silencio, la iconicidad del espacio en blanco en textos poblados de embragues que conducen a un nivel de sentido metapoético, muchas veces mediante estrategias enunciativas con las que se consigue que el poema *haga* lo que *dice*, de modo que lo predicado en el enunciado sea también predicable del propio poema. Tal sucede, por ejemplo, con el emotivo espacio en blanco que sigue al verso final del texto 3, mediante el que se representa visualmente la soledad del protagonista:

3.

Cuando murió, yo tenía tres años. Me volví callado e introvertido. A veces, me ocultaba entre las sombras, me hacía invisible. Escuchaba el ruido del mundo. Deseaba siempre que viniese alguien y se sentara a mi lado²².

La transformación que describe el yo en este fragmento, su ocultación «entre las sombras», parece aludir, en un sentido figurado, al proceso de distanciamiento llevado a cabo por el sujeto poético, a su aparente *invisibilidad* textual; un proceso que se explicita ya en «2», en el que el sujeto repite lo afirmado en «1», pero para subrayar su tangencial presencia entre esas mismas líneas (reducida al adjetivo posesivo «mi», en vez de a un pronombre personal, como tal vez hubiera podido esperar el lector):

2.

Si digo que mi hermano Miguel murió el 5 de marzo de 1975, que mi hermano murió tres semanas antes de su sexto cumpleaños, que ocurrió pasado el mediodía, que la mañana era nublada y de mucho

21 Javier Fernández, *Canal*, op. cit., p. 70.

22 Javier Fernández, *Canal*, op. cit., p. 13.

viento, estoy presente en la oración.
Digo: «mi hermano»²³.

Aunque con notables elipsis, la historia que se relata se extiende a lo largo de medio siglo, pues se narran anécdotas anteriores al nacimiento de Miguel (véase, por ejemplo, «50») y otras acontecidas cuarenta años después de su muerte (es el caso de «57», «58», etc.). Ahora bien, el discurso no sigue un orden cronológico ni lineal sino que abundan las anacronías: aun cuando el tiempo desde el cual se narra es posterior a marzo de 2015 (véase «57»), se establece como eje cronológico el día de la muerte de Miguel, convirtiéndose en punto de referencia temporal explícito o implícito para cuanto se relata en todos los fragmentos. Nótese, además, que «Canal» se abre con la declaración de la fecha, del trágico suceso acontecido y de la edad de Miguel al morir: se hacen coincidir el inicio del tiempo del discurso y la evocación del final del tiempo de Miguel. Por otro lado, la duración del discurso no estará determinada por el tiempo de la historia sino por la edad que Miguel tenía al morir, esto es, cinco años, pues $5 \times 12 \text{ meses} = 60$, el número de fragmentos que integran «Canal». Se establece, de este modo, una cierta equivalencia entre Miguel y el propio poema, al menos en lo relativo a la duración del discurso, ya que el tiempo que «vive» y que tarda en acabarse o «morir» el texto se construye como reflejo numérico del tiempo que vivió Miguel. Y en este tiempo textual se inscribirá, de forma casi «invisible», la edad que el yo afirma tener en el momento de la muerte de Miguel: tres años (en la historia lo dice tanto en el fragmento «3» –advértase la coincidencia numérica– como en el «60»). Porque, debido a los abundantes saltos temporales hacia adelante y hacia atrás, la relación puntual del accidente se irá dilatando adrede hasta el fragmento «36» ($= 3 \times 12 \text{ meses}$), en el que por fin se describe cuanto aconteció aquel fatídico día:

36.

Mi hermano y sus amigos fueron a jugar al descampado que estaba tras las vías del tren. Un niño lo condujo al sitio donde su padre fregaba el coche. Los demás se volvieron antes. No había vallas protectoras en el canal, nada que impidiese el paso. El terreno circundante era tierra sobre cemento, muy escurridiza. El canal iba lleno hasta el borde. El agua lo arrastró unos metros,

²³ Javier Fernández, *Canal*, op. cit., p. 14.

hasta la siguiente exclusiva, donde hallaron el cadáver. El canal sigue en funcionamiento. Está soterrado en varias zonas, pero no donde se ahogó mi hermano. En ocasiones he ido a verlo. Sé el lugar exacto donde cayó²⁴.

Recapitulando: en ese «Canal» discursivo cuya «vida» textual simboliza la del propio Miguel, en ese canal que se detiene irremediabilmente en el fragmento «60», se cuenta cómo murió el pequeño en el fragmento que numéricamente representa la edad que tenía el yo al morir su hermano, esto es, tres años, según se repite en el fragmento final del poema:

60.
Mi hermano Miguel murió cuando
yo tenía tres años. No he conocido
un tiempo sin mi hermano²⁵.

Y es que como, señalaba Fernández, «Canal» se organiza en torno a «una estrategia que tiene que ver con todo lo que ha pasado en el tiempo comprimido en un solo instante, que es el de la muerte»²⁶. Dicho instante, como hemos visto, se representa asimilando la duración del poema a la edad de Miguel al ahogarse y relatando la muerte del pequeño en el fragmento cuyo número figurativiza los tres años que tenía el yo cuando sucede la tragedia. Desde esta perspectiva deja de ser paradójico el sentido de la última frase de «60»: a diferencia del sujeto biográfico Javier Fernández, que apenas compartió tres años *con* Miguel, el yo puede afirmar no haber «conocido / un tiempo sin mi hermano»²⁷, pues su vida, en tanto que sujeto poético, está inscrita dentro de la Miguel, en tanto que poema.

2. «Dirección prohibida. Coda», la herida abierta

Análogamente a lo que ocurría con «Canal», las dos líneas de la segunda figura de la portada, ininterrumpidas durante su fluir, evocan este poema final redactado sin signos de puntuación ni mayúsculas, en el que, como si la herida siguiera abierta, la emotividad del sujeto poético comparece y la muerte del hermano cobra dimensiones oníricas. Posee dos segmentos

24 Javier Fernández, *Canal*, *op. cit.*, p. 50.

25 Javier Fernández, *Canal*, *op. cit.*, p. 75.

26 Ángela Alba, *op. cit.*

27 Javier Fernández, *Canal*, *op. cit.*, p. 75.

discursivos claramente diferenciados tanto espacial como temporalmente. En el primero –que llamaremos A y abarca desde el inicio hasta «luego enciende una cerilla», en la p. 82– se produce un movimiento del yo desde un espacio exterior abierto a otro interior cerrado, mezclándose los tiempos presente y pasado. Se relatan algunos hechos a los que ya se había aludido en «Canal» (discusiones entre los padres, su separación, etc., que el lector asume como verídicos, esto es, acontecidos en la vida de Javier Fernández), entreverados con otras acciones claramente imaginadas por el sujeto poético. En cambio, en B, el segundo segmento (desde «me marchó a toda prisa al jardín», en la p. 82, hasta el final), todo sucede en un espacio exterior, se emplea siempre el tiempo presente y las acciones son de indudable naturaleza onírica.

En A, el inicio del poema coincide con la expresión, por parte del sujeto, de su deseo de saber «qué aspecto tendrá / la casa de mi infancia»²⁸. Y como, por tratarse de un proceso imaginativo, basta con evocarla para regresar a ella, el sujeto procede a adentrarse en aquel espacio y época pretéritos, produciéndose un abrupto vaivén temporal:

me pregunto qué aspecto tendrá hoy la
 casa de mi infancia si se
 parecerá aún al lugar donde me crié
 el césped debe estar descuidado y
 lleno de malas hierbas mi padre
 se levantaba temprano cada domingo
 empujaba y empujaba la máquina
 cortacésped hasta que el jardín
 quedaba impecable ha anudado
 una cuerda gruesa en el nogal nos
 gusta salir corriendo agarrarnos a la
 cuerda [...] voy caminando
 hasta la casa por el sendero que
 bordea el césped pulso el timbre
 no hay nadie entro por la puerta
 trasera que da al cuarto de juegos
 [...]²⁹

En razón del movimiento espacial del sujeto, podemos diferenciar en A dos subsegmentos: en A1, el yo imagina el hogar de su niñez e ingresa en él hasta llegar a su dormitorio, el lugar más alto y de mayor intimidad (con el que a menudo se designa figuradamente el espacio de la conciencia, según

28 Javier Fernández, *Canal*, op. cit., p. 79.

29 Javier Fernández, *Canal*, op. cit., p. 79.

Bachelard³⁰); en A2 (cuyo inicio marco en cursiva en el fragmento que sigue), el sujeto poemático desciende desde su cuarto a otros lugares comunes de la casa –en los que se ve acompañado por otros personajes (su hermana, sus padres)–, donde finalmente esparce gasolina y la prende fuego:

[...] abro la
puerta del dormitorio me siento
en el suelo si encendiera la luz
vería que esta vivienda ya no es mi
casa me gustaría romper las cosas
tirarlas a la basura o arrojarlas por
la ventana limpiarlo todo con la
pala y colgar luego una señal de
dirección prohibida en la pared
para que no entre nadie *tengo la
lengua seca* me acerco a beber a la
cocina pero el grifo del fregadero
está lleno de hormigas las veo entre
los cubiertos los restos de comida
escucho unos susurros de mi hermana
[...]³¹

Al final de A1, el yo es consciente de que la razón –esa luz eléctrica simbólica que decide no encender– le impediría la identificación con el espacio que designa como «mi casa» y le obligaría a distanciarse de él, a percibirlo como «esta vivienda». No le permitiría destruir todo y colgar una señal de dirección prohibida, que es lo que el sujeto elige hacer, dado que, a continuación relata el proceso de destrucción de la casa, argumento de buena parte de este poema llamado «Dirección prohibida. Coda». Con respecto al título, a estas alturas del libro sabemos como lectores que una transgresión de la prohibición materna de cruzar las vías del tren es lo que provoca que Miguel se halle cerca del canal y resbale fatalmente (véanse «9», «10» o «15»); y también que, por tal motivo, el sujeto poético decide titular «Dirección prohibida», su primer texto sobre Miguel, un texto que ha reescrito hasta ese presente desde el que nos narra en «56»:

La primera vez que escribí sobre
Miguel fue veinte años después
de su muerte. Aquel texto lo titulé

30 Véase Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Madrid, FCE, 2004. Primera edición en francés de 1957.

31 Javier Fernández, *Canal*, *op. cit.*, p. 81.

Dirección prohibida. No he dejado de reescribirlo desde entonces³².

Por tanto, en el enunciado, «Dirección prohibida» designa tanto la transgresión espacial de Miguel el día de su muerte («Canal»), como la operada por el yo cuando elige, al no encender la luz de la razón, desviarse de la poética distante y fría del primer poema. Su explosión emocional y destructiva constituye todo B y, en B1³³, se figurativiza en el acto incendiario del yo, que destruye la casa y quema y desgaja el nogal de sus juegos: la «lengua seca» de A2, símbolo de la represión emocional del yo, se convierte en B1 en «una larga lengua que quema el viejo / nogal». En B2 (desde «la tierra se encharca», en la p. 83, hasta el final), una lluvia torrencial inunda todo de agua y el nogal se transforma en Miguel, que vuelve a anegarse ante los ojos impotentes de sus padres, pues, aunque el sujeto se lanza al agua a salvarlo, no consigue aferrar su mano.

Con respecto a la enunciación, el título «Dirección prohibida» evoca ese modo de escritura menos distante, tras el cual solo cabe el silencio. De ahí su función de «coda»³⁴, su ubicación como *remate* del poemario, a pesar de ser el texto más antiguo, según el fragmento «56», cuya veracidad confirman las declaraciones del autor citadas al inicio de este artículo.

Por consiguiente y a modo de conclusión, en su espléndido poemario *Canal*, Javier Fernández reflexiona implícitamente y compara dos formas de escritura poética: la más reciente, la de «Canal», caracterizada por una contención retórica que le permite, por fin, la evocación, desde la distante memoria, del trágico accidente y sus consecuencias colectivas («Mi hermano Miguel murió cuando / yo tenía tres años. No he conocido / un tiempo sin mi hermano»), y la tantas veces reescrita y ensayada en «Dirección prohibida. Coda», un flujo verbal y emocional desbordante, que no permite la relación puntual de los hechos, y que concluye con la angustiada imposibilidad de retener la vida ([...]«lo estoy alcanzando rozo sus dedos / se me está escurriendo»).

32 Javier Fernández, *Canal*, *op. cit.*, p. 71.

33 B1 abarca desde «me marchó a toda prisa al jardín», en la p. 82, hasta «la explosión arranca parte / del árbol que se balancea hacia el / suelo», en la p. 83.

34 El DRAE define *coda* como el «Conjunto de versos que se añaden como remate a ciertos poemas».