

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA



Jaén

Paraíso interior

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA. NÚMERO 9. AÑO 2013



Consejo editor

Diputación de Jaén

Presidente

Francisco Reyes

Diputada del Área de Cultura y Deportes

Antonia Olivares Martínez

Directora del Área de Cultura y Deportes

Manuela Mora Sánchez

Jefe de Servicio de Cultura

Arturo Gutiérrez de Terán

Universidad de Jaén

Rector

Manuel Parras Rosa

Vicerrectora de Extensión Universitaria

Ana Ortiz Colón

Director del Servicio de Publicaciones

José Ángel Marín Gámez

Dirección

Juan Carlos Abril

Consejo de redacción

Antonio Chicharro

Genara Pulido Tirado

Juan Manuel Molina Damiani

Miguel Ángel García

Rafael Alarcón Sierra

Consejo asesor

José Manuel Caballero Bonald

Francisco Brines

Manuel Urbano

Fanny Rubio

Luis García Montero

Ilustraciones

Ginés Liébana

Maquetación e impresión

Diputación de Jaén / Unidad de Diseño e Imprenta

paraiso@promojaen.es

Depósito Legal: J-349 - 2006

ISSN: 1887-200X

ÍNDICE

Tres morillas

La poesía es inmortal y pobre

ANTONIO DELTORO

La fuerza del cambio: Eliot, Rilke y Jiménez

JUAN MANUEL ROMERO

Los gustos poéticos de Rubén Bonifaz Nuño. Entrevista

MARCO ANTONIO CAMPOS

Poesías completas

Seguro que esta historia te suena. Poesía completa (1985-2012), de Karmelo C.

Iribarren, por RAFAEL ESPEJO

Bonus track

La inflexión Benedetti

RAFAEL COURTOISIE

Levántate brava

ALFONSO SÁNCHEZ

ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO

ÁLVARO SALVADOR

CRISTINA CASTILLO

DAVID PUJANTE

GIOCONDA BELLI

JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

LUIS MUÑOZ

MARITZA CINO ALVEAR

SERGIO ARLANDIS

Paraíso perdido

AGUSTÍN DELGADO (1941-2012)

JOSÉ LUIS PARRA (1944-2012)

ANTONIO CISNEROS (1942-2012)

RUBÉN BONIFAZ NUÑO (1923-2013)

Los alimentos

- A un mar futuro*, de Juan Malpartida, por JUAN GABRIEL LAMA
- Antorcha de paja. Revista de poesía (1973-1983). Heterodoxia y canon en la poesía española durante la transición*, de Juan José Lanz, por BERND DIETZ
- Arquitectura yo*, de Josep M. Rodríguez, por JOSÉ MATEOS
- Destiempo. Antología personal (2009-1992)*, de José Ángel Leyva, por JORGE BOCCANERA
- Dime qué*, de David Leo García, por JORGE DÍAZ MARTÍNEZ
- El sol en la fruta*, de Ioana Gruia, por NIEVES CHILLÓN
- Entreguerras*, de José Manuel Caballero Bonald, por LUIS ARTIGUE
- Filosofhãri. La furia y la armonía*, de Carmen Bermúdez Melero, por EDUARDO A. SALAS
- Folk*, de Fruela Fernández, por GUILLERMO FERNÁNDEZ SILLAS
- Fugitiva ciudad*, de Manuel Rico, por ELENA FELÍU ARQUIOLA
- Gingival*, de Francisco Ferrer Lerín, por MANUEL MOLINA GONZÁLEZ
- La bicicleta del panadero*, de Juan Carlos Mestre, por MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ
- La tierra nos agobia*, de Jorge Gimeno, por RAFAEL ESPEJO
- Las categorías de Kant no funcionan en la noche*, de Julio César Jiménez, por PILAR QUIROSA-CHEYROUZE
- Las cosas que se dicen en voz baja*, de Daniel Rodríguez Moya, por JAVIER BOZALONGO
- Lenguaje del mar*, de José Mármol, por LUIS BAGUÉ QUÍLEZ
- Libro de precisiones*, de Miguel Ángel Contreras, por JUAN CARLOS SIERRA
- Me incitó el espejo*, de David Rosenmann-Taub, por JOAQUÍN FABRELLAS
- Medio siglo*, de Rafael Juárez, por JOSÉ JULIO CABANILLAS
- Pecios sin nombre*, de Idoia Arbillaga, por CARMEN CAMACHO
- Proyecto para excavar una villa romana en el páramo*, de Luis Antonio de Villena, por JOAQUÍN PÉREZ AZAÚSTRE
- Prueba de sabor*, de Fulgencio Martínez, por AITOR L. LARRABIDE
- Puerta del mundo*, de Francisco Morales Lomas, por REMEDIOS SÁCHEZ GARCÍA
- Ruido de muchas aguas*, de José Manuel Caballero Bonald, por RICARDO VIRTANEN
- Violeta profundo*, de Rafael Fombellida, por ALFONSO SÁNCHEZ
- Y se llamaban Mahmud y Ayaz*, de José Manuel Lucía Megías, por FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ MORÁN

TRES MORILLAS



LA POESÍA ES INMORTAL Y POBRE

ANTONIO DELTORO

Borges es fundamentalmente un poeta; de la trinidad de su obra: poesía, narrativa y ensayo, es la poesía el Dios padre; en ella se encuentran primero sus temas y sus recursos característicos y con ella concluye su obra, a ella regresan el Hijo y el Espíritu Santo; incluso su narrativa y sus ensayos tienen como uno de sus temas principales la poesía. Pero Borges es un poeta que se desenvuelve como pez en las aguas de la narrativa y el ensayo y utiliza los recursos de estos dos géneros para darle legibilidad y credibilidad a su poesía. Maestro del texto breve logra, como es natural, en sus poemas, las síntesis más extremas y depuradas.

Borges poeta siempre fue a contrapelo de las corrientes dominantes de la época, incluso cuando se adhirió a ellas. En los años veintes, cuando lo que imperaba eran los ismos y las rupturas; contemporáneos a la redacción de *Altazor*, por ejemplo, tiene una serie de poemas breves, poco enfáticos, íntimos, ligados a la tradición, que van contra la prisa de la época y contra la superstición de lo nuevo. A uno de ellos, titulado «Llaneza», Borges siempre lo reivindicará como uno de sus poemas más queridos y mejores. Está en *Fervor de Buenos Aires*, en él, como en casi todo este libro, Borges es ya Borges a los 24 años. En un prologo a este libro fechado en 1969 Borges escribe: «...aquel muchacho que en 1923 lo escribió ya era esencialmente —¿qué significa esencialmente?— el señor que ahora se resigna o corrige. Somos el mismo; los dos descreemos del fracaso y del éxito, de las escuelas literarias y de sus dogmas...» «Llaneza» supone una inversión de los valores a los que se adhiere casi

¹ La idea de Borges como un poeta que elige la pobreza como camino es de Guillermo Sucre; el recorrido de citas que certifican la validez de su hallazgo es mío.

toda juventud y más la juventud de los años veintes (en él Borges, tiene mucho más años que su edad, tiene todos los años de sus mayores y de sus lecturas):

Se abre la verja del jardín
con la docilidad de la página
que una devoción frecuente interroga
y adentro las miradas
no precisan fijarse en los objetos
que ya están cabalmente en la memoria.
Conozco las costumbres y las almas
y ese dialecto de alusiones
que toda agrupación humana va urdiendo.
No necesito hablar
ni mentir privilegios;
bien me conocen quienes aquí me rodean,
bien saben mis congojas y mi flaqueza.
Eso es alcanzar lo más alto,
lo que tal vez nos dará el Cielo:
no admiraciones ni victorias
sino sencillamente ser admitidos
como parte de una Realidad innegable,
como las piedras y los árboles.

En otro poema, en *Luna de enfrente*, libro de 1925, hay un poema llamado «Jactancia de quietud» que, desde el título mismo es todo un contramanifiesto, en él hay líneas como éstas: «Seguro de mi vida y de mi muerte, miro a los ambiciosos y quisiera entenderlos» [...] «Hablan de humanidad. / Mi humanidad está en sentir que somos voces de una misma penuria» [...] «Ellos son imprescindibles, únicos, merecedores del mañana, / Mi nombre es alguien y cualquiera. / Paso con lentitud, como quien viene de tan lejos que no quiere llegar.» Además de una crítica en el momento mismo de su auge a la jactancia de las vanguardias, a su desden por el pasado, a su adoración por el instante, a su culto por la rapidez, hay en estos versos un desinterés por las metas y por el nombre propio, una apropiación del tiempo pasado, muy poco abundante en la

juventud de la época, pero sobre todo una reivindicación de humanidad, que se funda en una pobreza compartida y esencial. La poesía de Borges es habitable, hospitalaria. ¿Podríamos vivir en una catedral?

En el texto de *Historia de la eternidad* (1936) que da nombre al libro hay un relato que Borges repite en «Nueva refutación del tiempo» de *Otras inquisiciones* (1952), que a su vez es una repetición de «Sentirse en muerte» de *El idioma de los argentinos* (1928). En este texto (publicado una y otra vez a lo largo de 24 años de manera significativa, incluso para Borges que cultiva el arte de la repetición), se relata una experiencia que yo supongo verdadera y fundadora, «sino como hecho, sí como símbolo». Borges sale a un paseo nocturno y en una esquina de pronto se sabe en otro tiempo: «La calle era de casas bajas, y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha» [...] «Me quede mirando esa sencillez. Pensé, con seguridad en voz alta: Esto es lo mismo que hace treinta años» [...] «El fácil pensamiento *Estoy en mil ochocientos y tantos* dejó de ser unas cuantas aproximativas palabras y se profundizó a realidad» [...] «Derivo de antemano esta conclusión: la vida es demasiado pobre para no ser también inmortal». Esta conclusión creo que funda la poética borgiana: a la inmortalidad se llega, si se ha de llegar, siendo esenciales y no rebuscados; siendo voces de una penuria compartida; más vale cultivar el anacronismo que buscar la novedad, es más probable que pase por el tamiz de lo temporal la sencillez que lo opulento. Pero antes de pasar a otro texto borgiano, quisiera citar todavía estas palabras con las que se concluye este escrito: «Quede, pues,... la insinuación posible de eternidad de que esa noche no me fue avara». Estas palabras me recuerdan otras casi idénticas dedicadas a la enumeración: «Es verosímil que en la insinuación de lo eterno esté la causa del agrado especial que las enumeraciones procuran». Es muy coherente Borges con su estética inmortal y pobre en ésta y en otras repeticiones. Borges repite un poema en dos libros diferentes, a veces con el mismo título, a veces con distinto título; una y otra vez utiliza las rimas, muy pobres por cierto, de muerte con suerte y hombre con nombre; repite el mismo adjetivo en varios poemas y en el mismo orden invariablemente, por ejemplo, para cruzadas, atroces: «atroces cruzadas». La lectura de su

obra simula así una eternidad sencilla e íntima a la que se puede acudir toda la vida: una llaneza «que una frecuente devoción interroga».

En *El hacedor*, libro publicado en 1960, después de más de treinta años de no publicar un libro de poemas, en el que inaugura la desenfadada costumbre de mezclar en un libro prosas y versos, hay un poema clave para comprender lo que es la poesía para Borges. «Arte poética» es un poema compuesto por estrofas de cuatro endecasílabos de los cuales siempre dos terminan en la misma palabra. No contento con la monotonía de las rimas, su autor repite en el seno de los versos muchas veces las mismas palabras y, no obstante, o por eso, logra una definición del arte de la poesía, como palabra en el tiempo, imperecedera. Citaré tres de los siete cuartetos:

Ver en el día o en el año un símbolo
De los días del hombre y de sus años,
Convertir el ultraje de los años
En una música, un rumor y un símbolo,

Ver en la muerte el sueño, en el ocaso
Un triste oro, tal es la poesía
Que es inmortal y pobre. La poesía
vuelve como la aurora y el ocaso.

Cuentan que Ulises, harto de prodigios,
Lloró de amor al divisar su Ítaca
Verde y humilde. El arte es esa Ítaca
De verde eternidad, no de prodigios.

Hay en los textos citados una insinuación de eternidad que se sugiere en prosa y en verso, en géneros diferentes, por diferentes métodos y que practica una doctrina de sobriedad, de pobreza esencial, de esencial humanidad y de buen gusto desde el año 23 hasta el año 60 del pasado siglo. La poesía para Borges es «álgebra y corazón», sin este último, con la mera álgebra, los poetas no logran salvarse. Hasta el último libro publicado por Borges esta poética será una constante. En *Los conjurados* se

extrema esta búsqueda de la claridad y de la precisión y no de la simplicidad, puesto que todo hecho y toda cosa para Borges es compleja, ya que postula la existencia de todo el universo, cuyo primer atributo es la complejidad. En lo anterior se asienta también el gusto borgiano por la enumeración. Es de *Los conjurados* un poema que he mencionado anteriormente: «Cristo en la cruz», que expresa como pocos eso de que «somos voces de la misma penuria»; es de este libro final también el poema «Góngora» donde Borges reafirma su antipatía, justa o injusta, por el abuso de la metáfora y su adhesión a los nombres usuales de las cosas; en este poema, Góngora, se arrepiente de su poética; como Gracián en otro; su desmesurada fábrica de metáforas le impide la aprehensión de lo esencial: «Marte la guerra. Febo el sol. Neptuno, / el mar que ya no pueden ver mis ojos / porque lo borra el dios. Tales despojos / han desterrado a Dios, que es tres y uno, de mi despierto corazón». Estos son los primeros versos (llamó la atención del posible lector a la diferencia entre dios, con minúscula y Dios, con mayúscula). En los últimos del poema Borges hace que Góngora dude de su salvación como cristiano por su desaforado culto por las mitologías y por las metáforas: «Troqué en oro el cabello que está vivo. / ¿Quién me dirá si en el secreto archivo / de Dios están las letras de mi nombre? // Quiero volver a las comunes cosas: / el agua, el pan, un cántaro, unas rosas...» Borges, a imagen y semejanza de Dante, destina al Cielo o al Infierno a sus autores. En los dos últimos versos, separados del resto del poema, está, ¿tengo que decirlo?, Borges y no Góngora. El primero piensa que la poesía parte del suelo de las palabras más comunes, que son las mismas que estaban antes que nosotros en el mundo, por las cuales tenemos acceso a los hombres y a los mundos que las utilizaron y que son las que nos sobrevivirán. En «El tercer hombre», poema de *La cifra*, se dice: «En este mundo cotidiano / que se parece tanto / al libro de *Las mil y una noches* no hay un acto que no corra el albur / de ser una operación de magia». En Borges lo usual no va reñido con lo extraordinario, toda palabra es una creación estética y la poesía es una magia menor. La pobreza que el predica es misteriosa y compleja, él puede calificar la vida de un protagonista de uno de sus cuentos como «no menos incolora que extraña». No en balde Paz define la obra de Borges así: «La simplicidad aliada con la extrañeza».

En un cuento de *El aleph* (1949), en «La busca de Averroes» se encuentra desarrollado el punto de vista borgiano con respecto a la metáfora y su apuesta por una poesía inmortal y pobre. Borges es Averroes y su interlocutor cualquier vanguardista, la discusión, podría ser anterior o posterior, es eterna. Averroes pasa una tarde cordobesa conversando con otros eruditos sobre literatura, uno de ellos condena una metáfora por ser inactual: «Dijo que cuando Zuhair comparó al destino con un camello ciego, esa figura pudo suspender a la gente, pero que cinco siglos de admiración la habían gastado.» El lector seguramente agradecerá que copie casi completa la respuesta de Averroes:

Abdalmálik entiende que esa figura ya no puede maravillar. A ese respecto cabría contestar muchas cosas. La primera, que si el fin del poema fuera el asombro, su tiempo no se mediría por siglos, sino por días y por horas y tal vez por minutos. La segunda, que un famoso poeta es menos inventor que descubridor. Para alabar a Ibn- Sháraf de Berja, se ha repetido que sólo el pudo imaginar que las estrellas en el alba caen lentamente, como las hojas caen de los árboles; ello, si fuera cierto, evidenciaría que la imagen es baladí. La imagen que un solo hombre puede formar es la que no toca a ninguno. Infinitas cosas hay en la tierra; cualquiera puede equipararse con cualquiera. Equiparar las estrellas con hojas no es menos arbitrario que equipararlas con peces o con pájaros. En cambio, nadie no sintió alguna vez que el destino es fuerte y torpe, que es inocente y es también inhumano. Para esta convicción que puede ser pasajera o continua, pero que nadie elude, fue escrito el verso de Zuhair. No se dirá mejor lo que allí se dijo. Además (y esto es acaso lo esencial de mis reflexiones), el tiempo que despoja los alcázares, enriquece los versos. El de Zuhair, cuando este lo compuso en Arabia, sirvió para confrontar dos imágenes, la del viejo camello y la del destino: ahora sirve para la memoria de Zuhair y para confundir nuestros pesares con los de aquel árabe muerto. Dos términos tenía la figura y hoy tiene cuatro. El tiempo agranda el ámbito de los versos y sé de algunos que a la par de la música, son todo para todos los hombres.

Si bien se necesita cierta cultura para comprender a Borges, no es un autor secreto ni exotérico, creo que por lo contrario, es un escritor que tiende a la desnudez y a lo esencial, aunque esto sea, por cierto, el

resultado de una complejidad muy trabajada. No se pierde en detalles eruditos ni en crucigramas culturales. Siempre que dice Heráclito se refiere al río y al tiempo; si dice Sócrates, a su serena agonía; si dice Cristo, a la cruz y al perdón; si dice Shakespeare al poeta capaz de ser todos, como Dios, y, nadie, como todos; si dice Ulises, a Nadie; si dice Whitman al cosmos y a la enumeración; si dice Milton, a «los tesoros de las sombra» Un nombre es un hombre y el momento en el que encuentra su rostro definitivo en la muerte, en un libro, en una actitud. Borges prefiere lo arquetípico, lo genérico, a lo particular o a lo psicológico. Por eso exalta la sombra, por eso le hace a está un elogio: «Siempre en mi vida fueron demasiadas las cosas; / Demócrito de Abdera se arranco los ojos para pensar: / el tiempo ha sido mi Demócrito» o, dice en «El poema de la cantidad», refiriéndose al hemisferio sur: «Aquí son demasiadas las estrellas», o en «La salvación por las obras», acerca de las divinidades del Shinto: «Se dice que eran ocho millones pero soy un hombre muy tímido y me sentiría perdido entre tanta gente. Por lo demás no conviene manejar cifras inconcebibles. Digamos que eran ocho, ya que el ocho es, en estas islas, de buen agüero». En uno de sus libros de juventud, en *Cuaderno de San Martín*, finaliza un poema de este modo:... «la noche que de la mayor congoja nos libra: / la prolijidad de lo real». La ceguera, la noche, los arquetipos, lo genérico en suma, son, para Borges, formas de enfrentarse a la prolijidad de lo real. Borges tiene muchos personajes pero casi todos son seres imaginativos prisioneros de orbes cerrados. Borges vive la ceguera no sólo como un destino sino como una vocación: «Soy ciego y de algún modo siempre lo fui», escribe para explicar por contraste su amistad con Mujica Lainez, novelista para él cual, nos dice el autor de *Historia de la noche*, el mundo visible realmente existe. De la misma manera escribe: «La ceguera es una clausura, pero también es una liberación, una soledad propicia a las invenciones, una llave y un álgebra». La ceguera y la noche son como la poesía, tesoros de las sombras, limitaciones, pobreza, que al reducir la multiplicación, el caos, lo vuelven un orden, un cosmos: «Ya las lustrales aguas de la noche me absuelven / de los muchos colores y de las muchas formas», escribe en su último libro, *Los conjurados*. Borges propende al tiempo más que al espacio; al oído más que a la vista; al sueño, a la pesadilla, al laberinto, al insomnio, a la noche más que a la mañana.

Su claridad no es visual sino mental y auditiva. Por cierto en muchos sitios la obra Borges es manifiestamente producto del insomnio; pienso que en el insomnio se encuentra otra forma de la parábola de Zenón: la infinita subdivisión del tiempo es vivida por el insomne, en las horas eternas que lo separan del sueño o de la mañana, del modo más intenso y afiebrado.

El drama de Borges, como el de Pessoa, es un drama en gentes. Uno de los sentimientos que funda toda la poesía del primero y que sintetiza y explora uno de sus libros centrales, *El otro, el mismo*, es el que nadie sabe quien es: en un hecho desconocido para su protagonista se puede cifrar toda su vida, no siempre coincide con su muerte pero con frecuencia, sí. Además, piensa Borges con Joyce, otro débil visual, otro constructor de mundos simbólicos y auditivos, que en un día del hombre están los días del tiempo. De ahí que abunde en personajes e instantes que dan una enorme cantidad de destinos; en todos, el lector se identifica y los identifica con Borges («Generalmente yo soy el personaje, aunque me disfrazo de distintos modos»). En la ecuación «El otro, el mismo» está la idea, que más que una idea es un sentimiento, que un hombre es todos los hombres, que las cosas que le pasan a uno esencialmente nos pasan a todos, pero que, al mismo tiempo, cualquier hombre es muchos, aunque, como las metáforas, los hombres tienen unas cuantas y no demasiadas formas auténticas de ser. Un poeta es, al mismo tiempo, un hombre cualquiera, el cómplice y Proteo. En *El oro de los tigres* hay un poema dedicado a este último que termina con estos versos: «De Proteo el egipcio no te asombres, / Tú, que eres uno y eres muchos hombres». ¿Cómo logra Borges la abrumadora tarea del poeta de ser todos los hombres sin abrumar al lector? Al hablarnos de *La Divina Comedia* nos da la clave:

Una novela contemporánea requiere quinientas o seiscientas páginas para hacernos conocer a alguien, si es que lo conocemos. A Dante le basta un solo momento. En ese momento el personaje está definido para siempre. Dante busca ese momento central inconscientemente. Yo he querido hacer lo mismo en muchos cuentos y he sido admirado por ese hallazgo, que es el hallazgo de Dante en la Edad Media, el de presentar un momento como cifra de una vida. En Dante tenemos

esos personajes, cuya vida puede ser la de algunos tercetos y sin embargo esa vida es eterna.

Definitivamente, para Borges, la poesía es inmortal por síntesis, por reducción.

Guillermo Sucre en un libro sobre Borges, que nunca me cansaré de agradecer, dice que «la poesía supone, para Borges, una voluntad de desprendimiento, de inocencia, de ascetismo, y aún de pobreza.» Significativamente, en «Otro poema de los dones», Borges da las gracias «al divino / Laberinto de los efectos y las causas» [...] «Por Whitman y Francisco de Asís, que ya escribieron el poema». (Quisiera subrayar la inclusión de San Francisco junto con Whitman: siempre he pensado que el autor de *Hojas de hierba*, pese a su protestantismo y su abundancia, es un poeta franciscano). No es que el autor de *El oro de los tigres* no tenga versos sonoros e incluso lujosos, basta para constatarlo el heptasílabo que da título a este libro, es que estos versos y este título están al servicio de la voluntad señalada por Sucre, pues para Borges: «Ser pobre implica una más inmediata posesión de la realidad». En un poema de *El oro de los tigres* dedicado a Susana Bombal, a la cual dedica en libros anteriores y posteriores varios poemas, lo dicho anteriormente se pone de manifiesto. En un poema de veintidós versos hay veintiún endecasílabos, en su mayoría no sólo sonoros sino solemnes, plenos de pompa y circunstancia, y un desnudo heptasílabo final separado del resto del poema, únicamente acompañado por un verso que le sirve como contraste, tanto por su medida, como por su contenido. Todo el poema está lleno de aliteraciones y abunda en encabalgamientos que ensanchan los periodos verbales: «Alta en la tarde, activa y alabada, / Cruza el casto jardín y está en la exacta / Luz del instante irreversible y puro / Que nos da este jardín y la alta imagen, / Silenciosa. La veo aquí y ahora / Pero también la veo...» Y desde aquí comienza una enumeración que abarca, entre otras cosas, un crepúsculo en Ur de los Caldeos, una rosa en Inglaterra, el hexámetro del griego, una terraza que divisa ponientes y jardines y termina con esta solitaria estrofa de dos versos: «y detrás de los mitos y las máscaras, / El alma, que está sola.» Sabemos ya de la función conclusiva e incluso sentenciosa de los dos versos finales en los poemas

de Borges, pues esta vez, hacen que el poema entero se adelgace, que Susana Bombal se vuelva, como todas, un alma solitaria y pobre. Pocas veces alguien ha logrado aludir a la soledad utilizando tanto aparato para después reducirlo, pero con cuánta belleza, a polvo, a lo común y esencial. Y en *Los conjurados* en un poema dedicado a César hay el mismo despojamiento entre el título, que es el máximo título («César»), y estos versos: «Aquí, lo dejaron los puñales. / Aquí esta pobre cosa, un hombre muerto/ que se llamaba César...» Verdaderamente tiene razón Guillermo Sucre: «Borges intuye menos con la pura imaginación que con el alma».

¿Qué puede añorar Dios de su estancia en la tierra como Jesucristo? ¿Las cosas de Dios o las de los hombres? Borges lo resuelve de esta manera en Juan, 1, 14: «Yo que soy el Es, el Fue y el Será / vuelvo a condescender al lenguaje, / Que es tiempo sucesivo y emblema. / Quien juega con un niño juega con algo / cercano y misterioso; / yo quise jugar con mis hijos». Para la Eternidad utilizar el lenguaje es condescender a lo sucesivo, a la vida, a un juego de niños, pero como para la Eternidad que es el Todo, ser sólo una parte es algo nuevo y, aunque pobre e infantil, es un misterio y sobre este misterio, Borges comienza la enumeración esperada, que es una sucesión de costumbres conocidas por la pequeñez humana pero no por la grandeza de Dios, por ejemplo: «Vi por Mis ojos lo que nunca había visto / la noche y sus estrellas / Conocí lo pulido, lo arenoso, lo desaparejo, lo áspero / el sabor de la miel y la manzana...» Y termina el poema así: «Mañana seré un tigre entre los tigres / y predicaré Mi ley en la selva, / o un gran árbol en Asia. / A veces pienso con nostalgia / en el olor de la carpintería.» Otra vez el final diminutivo y entrañable, otra vez después de unos versos sonoros, otra vez, como en «Llaneza», esta vez Dios y no Borges, no quiere admiraciones ni victorias sino ser admitido como parte (y esta última palabra es la ambición y la nostalgia divina, ser una parte y no el Todo), de una agrupación humana. Creo que aquí Dios al recordar su pasado temporal y por lo tanto fugaz, de hombre, al añorar el olor de la carpintería de su infancia, puede hacer suya la experiencia de Ulises que narran estos versos de «Arte poética»: «Cuentan que Ulises, harto de prodigios, / Lloró de amor al divisar su Ítaca / Verde y humilde». La poesía, como la vida, para Borges

es oficio y destino de hombres, no de dioses, aunque sean los pequeños del creacionismo, porque, para él, el poeta es un descubridor y no un inventor y «El arte es esa Ítaca / De verde eternidad, no de prodigios».

En la inscripción inicial, dedicada a su madre, en el primer tomo de sus obras completas editado en 1974, Borges escribe:

Quiero dejar escrita una confesión, que a un tiempo será íntima y general, ya que las cosas que le ocurren a un hombre les ocurren a todos. Estoy hablando de algo ya remoto y perdido, los días de mi santo, los más antiguos. Yo recibía los regalos y yo pensaba que no era más que un chico y que no había hecho nada para merecerlos. Por supuesto, nunca lo dije; la niñez es tímida.

Años antes, en 1929, dice en un ensayo sobre Whitman: «Inesperado y elusivo es el mundo, pero su misma contingencia es su riqueza, ya que ni siquiera podemos determinar lo pobres que somos, ya que todo es regalo.»

Todavía en *Los conjurados*, publicado un año antes de su muerte, Borges vacila respecto a la eternidad pero reafirma su vocación de pobreza. En dos textos contiguos, dedicados los dos a su amigo de juventud, Abramowicz, cree y descrea de la muerte, el primero concluye así: «No sé si todavía eres alguien, no si estás oyéndome»; el segundo comienza: «Esta noche, no lejos de la colina de Saint Pierre, una valerosa y venturosa música griega nos acaba de revelar que la muerte es más inverosímil que la vida y que, por consiguiente, el alma perdura cuando su cuerpo es caos.» No es una música sinfónica de un autor conocido la que le da, una vez más, el sabor de la inmortalidad, la que lo salva, sino una anónima música oída en un restaurant. La inmortalidad que Borges vislumbra es una inmortalidad tímida y pobre a la que se llega, si acaso se llega, siendo alguien, nadie o cualquiera.



j e b a n a
23.12.2012

LA FUERZA DEL CAMBIO: ELIOT, RILKE Y JIMÉNEZ

JUAN MANUEL ROMERO

«Las obras maestras son fruto del azar o de la negligencia», afirmó Borges. Y aunque pueda parecer una *boutade* del genio argentino, la cita viene a subrayar una idea evidente: la imposibilidad de que un autor controle la naturaleza final de su propia obra, a causa de la cantidad de elementos ajenos a sus capacidades e intenciones que entran en juego en el proceso creativo. Y sin embargo, un poeta comprometido con su vocación pondrá siempre toda la carne en el asador en cada tarea. Sensibilidad, inteligencia y experiencia serán tensados, prensados (de ahí viene la palabra «expresión») hasta sacar las mejores palabras. También el error: ese espacio en el que se producen, gracias al don del riesgo, las iluminaciones. El azar o el caos harán el resto pero, antes, una vida entera ha sido volcada a conciencia. Hay poetas que han destacado en ese trabajo de llenado y vaciado, de acumulación de materiales y de presión, de dejarse llevar por el descuido del tiempo hasta topar con las propias contradicciones mientras aumenta la ambición por un nuevo proyecto. En ese sentido, cuando me enfrento al lenguaje en el poema, sueño con la ayuda de tres maestros: Eliot, Rilke y Jiménez.

Si observamos el carácter literario de estos autores, descubrimos algo que todavía nos invita a un impulso, una fuerza como un chorro que atraviesa los años y que no procede sino de un apetito innegociable por crear y superarse constantemente en la propia creación. Esa necesidad apremiante se escenifica de forma muy simbólica en la película

¹ Este texto, ahora modificado y ampliado, fue leído en el «III Encuentro con la poesía», dedicado a Juan Ramón Jiménez, en el Museo de la Autonomía de Andalucía (Coria del Río-Alcalá del Río, Sevilla) el 14 de junio de 2012.

coreana *Ebrio de mujeres y pintura* (2002), de Im Kwom-Taek, en la que Choi Min-sik (el actor que también protagoniza la conocida *Old Boy*) interpreta a Jang Seung-up, un artista que se convertirá en uno de los pintores más reconocidos de la época (mediados del siglo XIX) y una leyenda nacional en Corea. En una escena, el joven pintor, ya con una obra consolidada en el panorama artístico de la época, tras pasar toda la noche trabajando, probando formas, rompiendo papeles, buscando una manera diferente de expresión en la que seguir siendo el mismo pero con más coraje, termina subiéndose al tejado a dos aguas de su propia casa en medio de una fuerte tormenta para gritar con desesperación su deseo de cambio. Ese ansia por ir más allá, representado quizá demasiado teatralmente, pero de manera memorable, en este film, fluyó con energía en la savia que alimentó los *Cuatro cuartetos*, las *Elegías de Duino* y *Espacio*. Leer estos grandes textos es como acercarse a un cable de alta tensión, una manera de conectarse a una corriente inmensa. Y rastrear las zonas de contacto entre Jiménez, Rilke y Eliot, lejos de ser un asunto menor para entender la trayectoria del de Moguer, puede servir para ponernos en contacto a nosotros mismos con esa vibración verbal que ocurrió en la poesía en la primera mitad del siglo XX.

«La belleza es difícil», dijo Ezra Pound, y Eliot, que escuchaba con suma atención, recogió con sus propias manos restos calcinados de la Europa de posguerra y los colocó sobre la hermosa mesa destrozada de sus traumas infantiles, su fe compleja y paradójica, y la sexualidad delirante de su crisis personal para escribir los *Cuatro cuartetos*, el poema largo posiblemente más inteligente y brillante de la época. Publicado en 1944, el libro destila fuerza imaginativa y capacidad de pensamiento a través de una estructura musical que aborda, por extenso y en fragmentos elípticos, libres y precisos, con trozos de biografía y con tensión impersonal, una metafísica del tiempo. El cuerpo simbólico que pone en pie (el sendero que da al jardín de rosas, el río-dios fuerte y pardo, el subterráneo donde el alma se queda quieta y espera...), supo decir un clima, el del los días desolados tras la guerra, y una esperanza, cómo la poesía sabe enlazar vivencia e historia, mezclándolos hasta confundirlos y trascenderlos en una melodía atemporal: «Y es todo siempre ahora».

Después de haber escrito *La tierra baldía*, ¿es posible sobrevivir como poeta? ¿Se puede aspirar a más? Cyril Connolly recoge la conmoción que causó en los lectores de la época: «¿Cómo expresar el auténtico lavado de cerebro, la fascinación absoluta, el estado de alucinación y la obsesión que este nuevo poeta provocó en algunos de nosotros? Éramos patitos recién nacidos, marcados para siempre con la imagen de un padre adoptivo ajeno e indiferente, obsesionados por su erudición, su sofisticación, pero también socavados y arruinados por el contagio de su desesperación». Y pese a todo, los *Cuatro cuartetos* será un doble salto mortal: Eliot recoge la potencia lingüística, irónica e imaginativa (citas literarias, *collage*, máscaras...) desplegada como con cuentagotas en *La tierra baldía* y la lleva a un nuevo extremo. Poética de límites y de suma de ingredientes: primero, los fragmentos le valían para pintar un paisaje destrozado; después, según señala Steiner, Eliot apuntala fragmentos «contra nuestra destrucción». El poeta roza la perfección cuando comprende que su trabajo consiste en «la continua rendición de sí mismo, tal y como es en cada momento, a algo que es más valioso: el progreso de un artista es un autosacrificio continuo», según confirma en *El bosque sagrado*. Ese trabajo concuerda perfectamente con el de Jiménez en *Espacio*: el poema como microcosmos que reproduce un universo, una escritura que consigue la síntesis perfecta entre vida y poesía convirtiendo la realidad exterior en interior, uniendo experiencia autobiográfica con una conciencia del fluir espaciotemporal que termine en alquimia. Y no hay que olvidar que ambas trayectorias se dirigen hacia una misma zona de alcance místico: donde «el fuego y la rosa son lo mismo». Las creencias y las incertidumbres, las anécdotas y lo imposible de narrar, sin orden cronológico «como una tira sin fin desliada hacia atrás en mi vida», observó Jiménez a propósito de su experiencia de escritura en *Espacio*. El poeta onubense, buen lector de Eliot, supo apreciar la poesía del angloamericano en lo que tiene de edificación de una obra con ambición superior, desde una argamasa donde se le hace un sitio a «lo metafísico con lo vulgar, lo diario con lo eterno, lo permanente con lo pasajero».

Eliot se enfrentó abiertamente a lo terrible histórico y personal. Él sabía que ese enfrentamiento es el destino de una vocación auténtica

en la que el encuentro con la poesía, lejos del mero juego floral, se ha convertido en un desafío vital que se soluciona en lúcido desvarío. Rilke lo había dicho unos años antes: «Todo ángel es terrible». Con este comienzo sublime, el poeta de Praga publica en 1923, tres años antes de su muerte, las *Elegías de Duino*, conjunto de diez poemas extensos, complejos y ferozmente rebeldes, en los que llevaba trabajando desde 1912. No es sólo que Rilke extreme su capacidad visual, su objetividad lírica (si eso existe) y la delicadeza anímica que había caracterizado su poesía desde *El libro de horas* hasta *Los sonetos a Orfeo*; es que las *Elegías* alcanzan lo visionario entrando en lo innombrable (lo que Eliot llamó «una incursión en lo inarticulado») sobredimensionando la fuerza de expresión del propio pensamiento: el amor intransitivo, la fusión de vida y muerte, la interiorización total de realidad en la palabra son algunas de las líneas de un itinerario que nos hace pensar en dos palabras que raramente van en la misma frase: precipicio y sabiduría. La poética de Jiménez puede compararse con la de Rilke por su caudalosa ambición expresiva y por transitar en una misma senda de la poesía como *fatum* al que todo se supedita y al que se mantiene fiel hasta sus máximas consecuencias. También, los pasos de ambos se cruzan en su lectura de un cierto modernismo teológico, en la bajada a la conciencia, en la angustia del tiempo y la agilidad de moverse a través de una totalidad. Sin embargo, difieren en una nota fundamental que tiene que ver con el sueño juanramoniano de iluminación, su acercamiento progresivo al silencio inefable del místico. Él mismo reconoció en alguna ocasión que el poeta (el poeta que él quería ser) no es un filósofo, sino un clarividente. Y eso lo asienta fuertemente en la tradición que viene de san Juan de la Cruz y la mística española. A pesar de que se parte de un mismo sustrato simbolista, la deriva rilkeana tiene más que ver con el paso de la metafísica a los territorios del irracionalismo (que incluye la invención de una cosmogonía, la tensión de los procesos de extrañamiento y una progresiva ruptura de la relación entre palabra y cosa) que con la efusión mística, la avidez de eternidad y el decir desnudo de Juan Ramón. Mientras que uno avanza hacia la magia lingüística, otro se deja llevar por el deseo de elevación, pureza y espiritualidad; aunque esa mística no conecte tanto con una trascendencia como con la celebración de la plenitud del ser y del encuentro del hombre con su conciencia interior.

Ambas travesías advierten, en cualquier caso, de que en la poesía queda un depósito de pensamiento, útil todavía para defender la belleza como salvación terrible.

En 1943, un año antes de la primera publicación conjunta de los *Cuatro cuartetos*, apareció en la revista *Cuadernos Americanos* el primer fragmento del poema *Espacio*, que después, con la inclusión de dos secciones más, entraría a formar parte de *En el otro costado*, aunque no fue hasta 1954 cuando aparecería completo en la revista *Poesía española*, e incorporado a un libro en la *Tercera antología poética*, de 1957, y a la edición de Aurora de Albornoz de 1974. El texto final no es sino un extenso poema unitario que se escapa de los presupuestos habituales de Juan Ramón por muchos motivos; el propio poeta lo define en el prólogo como una «creación singular» que «debía llegar a mí en mis tiempos finales», quizá porque supone, por su ímpetu y densidad, un modo de culminación: un poema «sin asunto concreto, sostenido sólo por la sorpresa, el ritmo, el hallazgo, la luz, la ilusión sucesiva, es decir, por sus elementos intrínsecos, por su esencia». Igualmente, en sus «tiempos finales» decide Rilke preparar la recopilación de su poesía completa, una vez publicadas las *Elegías de Duino*, que el propio poeta sintió como obra de plenitud, el trabajo en el que había podido recoger todo su camino anterior para llevarlo a su cima. Jiménez se lanza a este texto en su domicilio de Coral Gables, en Miami, al salir de una fuerte depresión que lo tuvo hospitalizado: el ya de por sí maltrecho sistema nervioso del poeta sufrió un colapso cuando oyó la noticia de que un amigo, Cipriano Rivas Cherif, iba a ser fusilado en España. Tras varios años de destierro en Cuba y Puerto Rico, de mudanzas sucesivas y de no encontrar un lugar propio, Juan Ramón ve cómo la realidad se le desmorona del todo con la noticia de la muerte de Rivas Cherif. Así el poema será también una tabla salvavidas a la que se aferra entre la melancolía y la desesperación. Tal vez su pieza más extraña y también más sincera. En ese sentido sigue el mismo camino que los *Cuatro cuartetos* de Eliot: recomponer la propia vida y la obra en una síntesis que la lance a una metafísica de la conciencia como lugar donde se conquista el tiempo, ya que la conciencia se postula como sustancia de la eternidad. Casi al inicio del poema, Jiménez se autodefine en esa línea de escape temporal: «No soy

presente sólo, sino fuga raudal de cabo a fin». Reflexión curiosamente muy cercana a la de Eliot cuando afirma al inicio de «Burnt Norton»: «Tiempo presente y tiempo pasado / se hallan, tal vez, presentes en el tiempo futuro, / y el futuro incluido en el tiempo pasado». Los tiempos y los lugares se cruzan y se mezclan, y no vivimos sólo en uno. Ese es tal vez el secreto que supo encontrar el de Moguer al dejarse fluir sin orden cronológico ni anécdota central, como un vaciamiento, como un chorro del pensamiento y del sentimiento, en *Espacio*. Así lo confirma en uno de sus aforismos: «El poema no debe querer nunca la totalidad, sino el punto secreto, el resorte íntimo de la totalidad». Con un fluir fragmentario, hipnótico, el poema amplía la existencia al darle nueva vida a los recuerdos, las reflexiones, los sueños, las sensaciones, todo el sexo de la realidad y el sexo del yo en una penetración que acaba en éxtasis. Surgido casi como una improvisación jazzística, el temple de la palabra en *Espacio* intensifica tanto las cosas de la vida que, sin querer, las percibimos en una nueva magnitud. Octavio Paz diría que este texto es «uno de los monumentos de la conciencia poética moderna».

Del Juan Ramón Jiménez de *Espacio*, pero también en toda su poesía desde *Diario de un poeta recién casado* hasta *Animal de fondo*, aprendemos, en primer lugar, que los mundos internos y externos pueden tocarse, entreverarse y confundirse gracias a la audacia de una palabra capaz de mirar de nuevo las mismas cosas, de desnudarlas y de verse a uno mismo, desnudo, en ellas. Gracias a él nos hacemos más sensibles a esa conexión del yo íntimo con la realidad múltiple, o el yo múltiple con la realidad en un momento intenso de intimidad, momento en el que el yo desaparece o termina uniéndose con el mundo. La totalidad de la que hablábamos empieza en lo más pequeño para quien sabe observar el universo desde el asombro; un pájaro que canta, por ejemplo: «¿Cómo tú, tan pequeño, lo llenas todo?»; y así llega a la conexión última: «Tú y yo, pájaro, somos uno; cántame, canta tú, que yo te oigo, que mi oído es tan justo por tu canto».

En segundo lugar, nos refuerza en la defensa del valor constante de la imaginación: «la divina y mágica imaginación» en la que el poeta

desea esconderse de sí mismo, del yo como lastre, tal como indica en un poema de *Belleza* (1923):

¡Crearne, recrearme, vaciarme, hasta
que el que se vaya muerto, de mí, un día,
a la tierra, no sea yo; burlar honradamente,
plenamente, con voluntad abierta,
el crimen, y dejarle este pelaje negro
de mi cuerpo, por mí!

Y yo, esconderme
sonriendo, inmortal, en las orillas puras
del río eterno, árbol
—en un poniente inmarcesible—
de la divina y mágica imaginación!

Dice mucho quien dice «imaginación» con jota. El fuego de la poesía arrasa la palabra desde la misma caligrafía: manipula el lenguaje y lo saca de la rutina porque la poesía verdadera es lo contrario del hábito. Según Dewey, el poeta necesita lo nuevo aunque extrañe porque la novedad es «constantemente familiar a la propia experiencia»; es decir, algo que nos ocurre es realmente una experiencia sólo cuando incluye un cierto extrañamiento: los materiales de la vida abren un cauce y ensanchan los márgenes si la imaginación rompe un dique y fluye con fuerza. En ese sentido, el lenguaje esencial, exclamativo, lleno de emotividad y de temblor psíquico del autor de *Animal de fondo* no va sino en esa dirección. Y las técnicas imaginativas de *Espacio* (reiteraciones, superposiciones de sitios y fechas, desdoblamientos, musicalidad, citas, entramados de visualidad sensitiva, etc.), junto con el uso elegante y libre de la metáfora, la metonimia y el símil, confeccionan en sus manos un espléndido tejido lírico que se adelanta en el tiempo al álgebra superior de las metáforas de Ortega sin caer en ninguna turbulencia vacía. En un conocido texto, Jiménez aplica, para defender con no poca contundencia su empleo de los recursos imaginativos, lo que denominó «la prueba de la sustitución»; con ella se propone poner en evidencia e impugnar una poesía inexacta, hueca y cerrada, que para él representaba oficialmente Pablo Neruda. Así, el poeta se dedica a cambiar aleatoriamente los versos de una estrofa de la «Oda a F. G. L.»

por otros elegidos al azar, para concluir que nada se pierde al eliminar los originales. Sólo una poesía en la que cada verso sea insustituible es verdadera poesía. Esa crítica, que va en el fondo contra ciertas técnicas del surrealismo, sigue la misma línea que la de Wallace Stevens cuando señaló que «Hacer que una almeja toque el acordeón es inventar, no descubrir. La observación del inconsciente, en la medida en que es posible observarlo, habría de revelar cosas de las cuales hemos sido hasta ahora inconscientes, no aquellas cosas de las cuales hemos sido conscientes más la imaginación». Nuestro autor se dio cuenta pronto de que la imaginación como adorno lo único que consigue es distraer (en el peor de sus sentidos), y en ningún caso acercarnos más a lo real. La inteligencia imaginativa de Juan Ramón Jiménez dilata y expande los límites en lugar de amontonar hojarasca.

Y por último, frente a cualquier intento de polarizar la poesía, *Espacio* ejemplifica que el verso es siempre capaz de un doble filo: lo abstracto y lo concreto, lo corporal y lo intelectual, lo matérico y lo interior, lo razonable y lo emotivo; por dos lados puede cortar la espada de la poesía si está bien afilada. Así, Jiménez hace practicable una abstracción emotiva, o un pensamiento sensitivo, o una corporeidad pensante. Al igual que al cantar la existencia no tenemos por qué olvidar las zonas de conflicto (el yo, la fugacidad de todo, la muerte), sino explorar el lugar donde confluyen. Un lugar fuertemente anclado en el tiempo pero que escapa al tiempo, que nos muestra un horizonte al margen del tiempo: «Aquel chopo de luz me lo decía, en Madrid, contra el aire turquesa del otoño: “Termínate en ti mismo como yo”. Todo lo que volaba alrededor, ¡qué raudo era!, y él qué insigne con lo suyo, verde y oro, sin mejor en el oro que en lo verde. Alas, cantos, luz, palmas, olas, frutas me rodean, me envuelven en su ritmo, en su gracia, en su fuerza delicada; y yo me olvidado de mí entre ello, y bailo y canto y río y lloro por los otros, embriagado. ¿Esto es vivir? ¿Hay otra cosa más que este vivir de cambio y gloria?».

Sostiene Harold Bloom que «si un poema es en verdad *fuerte* representa una amenaza». Una amenaza porque modifica la forma de pensar y de sentir del lector, porque articula y desarticula una tradición literaria y de pensamiento, igual que un sistema de poleas descentradas por

un movimiento o un peso excesivos. Tengo la impresión de que *Espacio* afectó de esa manera a los lectores de la época y me atrevo a imaginar que incluso el autor de *Platero y yo* lo sintió como una amenaza. El hecho de que cambiara de su primera redacción en verso a la prosa, sus propias suspicacias hacia el poema largo... Tuvo que llegar el exilio, el colapso mental, la «embriaguez rapsódica» que, según confiesa Jiménez, le dictó el texto, para que estuviese dispuesto a salirse de sí mismo y a correr el riesgo de contradecirse, que es donde a veces crece más la poesía; tuvo que sentir que el poema se le imponía, que le venía del cielo, al que le gritaba también el pintor Jang Seung-up desde el tejado de su casa, para dejarse llevar y escribir su más fiel radiografía vital, su canción más desgarradora, uno de los poemas más revolucionarios, libres y poderosos de la literatura española del siglo XX. Su música resuena aún en armonía junto a la de Eliot y Rilke: al escucharla atentamente sentimos la desaparición del hombre y la epifanía del ser. El cambio más profundo. El lugar donde la poesía se desnuda del todo y muestra el esplendor de su mayor secreto.





LOS GUSTOS POÉTICOS DE RUBÉN BONIFAZ NUÑO

ENTREVISTA

MARCO ANTONIO CAMPOS

MAC: ¿A qué edad siente los primeros llamados de la poesía?

RBN: Tendría unos 15 o 16 años. Los primeros poemas que me causaron deleite fueron las rimas bécquerianas. De niño, lo primero que conocí fue la rima 53, «Volverán las oscuras golondrinas», que mi madre cantaba con una música de palabras que a mí me parecía del cielo. Escribí por ese tiempo la letra de esa canción y di en la cuenta de que era algo que me llamaba *desde dentro*. Busqué luego en las bibliotecas públicas obras de Becquer sin encontrarlas, pero hallé en una de ellas una biografía suya; la leí con gran interés pero sólo daba ejemplos de lo que él escribió. Por fin mi hermano Juan me regaló, en la Colección Austral, *Rimas y leyendas*; fue de hecho el primer poeta que leí completo.

MAC: ¿Y los poetas mexicanos?

RBN: Fue ya en la Preparatoria. Los primeros poemas que con gran placer leí de un poeta mexicano, fueron los de Amado Nervo, pero no poemas como los de *La amada inmóvil*, sino su «Canto a Morelos», que estaba en un libro de texto de la primaria: «En un pliegue de la sombra Dios oía» Recuerdo todavía algún verso. A mi breve edad creía que ése era el mejor poema que se había escrito en México.

Luego leí a Manuel Gutiérrez Nájera, en quien aún encuentro cosas que me deleitan, como aquello que cita Antonio Caso en su *Estética*: «Y escucho nada más y dejo abiertas / a mi curioso espíritu las puertas». Los versos entran sin pedir permiso. Pero el poema suyo que prefiero, un poema magistral, es «Para entonces». Recuerdo el cuarteto final que pudo haber sido escrito en cualquier tiempo: «Morir y joven, antes que

destruya / el tiempo aleve la gentil corona, / cuando la vida dice aún soy tuya, / aunque sepamos bien que nos traiciona».

Leí también a Salvador Díaz Mirón, que nunca me gustó. Contra la opinión general que se asombra ante su gran rigor y sus versos bruñidos y perfectos, a mí me parecía (me sigue pareciéndolo) un versificador rígido y a menudo torpe. Me viene a la memoria aquello: «De alto balcón apostrofóme a tino», y no oigo allí acierto sonoro ni expresivo. Para mi gusto tiene dos poemas: «El fantasma» e «Idilio». Me atraen del primero, versos como: «Azules y con oro enarenados, / como las noches limpias de nublados, / los ojos que contemplan mis pecados». En el segundo, un poema narrativo, se cuenta, con magistral habilidad de ritmo y voces, una historia en cada uno de sus pormenores.

MAC: Usted ha hablado de que la nueva forma se la reveló Rafael Alberti.

RBN: Me atengo a un recuerdo. Una vez, en la Preparatoria, estando recargado contra algunos de los barandales, llegó Emilio Uranga a platicar conmigo. Empecé a leerle en voz alta el «Canto a Morelos»; Emilio comenzó a molestarse, hasta que se dio media vuelta y me dejó solo con mi lectura. Unos días después me prestó un libro de Rafael Alberti, *Entre el clavel y la espada*. Leyéndolo me percaté de por qué no era el de Nervo el mejor poema, y de que había en la poesía en castellano una manera nueva de decir las cosas. Yo había leído los sonetos de los clásicos españoles (Garcilaso, Lope, Quevedo o Góngora) y Alberti me enseñaba una vía moderna de asumir esa forma.

Al principio escribía sólo sonetos; aprendí a hacerlos, ya lo dije, con Rafael Alberti, pero también con Carlos Pellicer, de quien leí por primera vez en una revista los tres sonetos a los arcángeles. Después me ayudó Jorge Cuesta. Por las opiniones literarias, yo sabía que el soneto era la forma más difícil de todas, pero pronto descubrí que era la más fácil, porque tenía la característica de hacerse sola: se plantean las rimas y los versos van saliendo por sí mismos. Los buenos sonetos, desde Garcilaso hasta Quevedo, se hacen como por sí solos.

Luego de los sonetos a los arcángeles, conseguí de Pellicer en la librería Zaplana, *Hora de junio*, y después, *Recinto*. Me maravillaban los

poemas de amor de *Hora de junio*. Los aprendí de memoria, como aprendí también los *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* de Pablo Neruda. En estos libros, no está el Pellicer de manos llenas de color, sino el de las manos desoladas en que ofrece el corazón que nadie quiere. Una curiosidad: Pellicer decía que los poemas de amor de *Recinto* eran superiores a los de Neruda.

MAC: Desde muy joven ha sostenido su admiración por la poesía Ramón López Velarde. ¿Qué le atrajo?

RBN: Mi acercamiento se dio por casualidad. Hacia fines de los años cuarenta, había una mezzo soprano, la Chacha Aguilar, que dio por ese entonces un recital en Bellas Artes, al cual no asistí pero del cual Jorge Hernández Campos llevó al otro día a la Preparatoria el programa. En él estaba impresa la letra de una canción que se había cantado: «Si soltera agonizas». El poema me sedujo tanto que lo aprendí de memoria. Poco tiempo más tarde se publicó en la Biblioteca del Estudiante Universitario la antología *El león y la virgen*, que hizo y prologó Xavier Villaurrutia. Fue el primer libro que leí de López Velarde. Los libros individuales sólo los leí años más tarde.

MAC: ¿Qué representó para el muchacho que fue usted la lectura de López Velarde?

RBN: Me resulta difícil explicarlo. A menudo, cuando leo a los críticos comentando la obra de los poetas, no me es fácil entenderlos. Por ejemplo, Dámaso Alonso define a Quevedo por su «desgarrón sentimental», y yo, por más que leo la poesía de Quevedo, no encuentro ese desgarrón. Lo que encuentro en Quevedo es cierta suma energía de las palabras, un indiscutible genio verbal, como decía Borges. Para mí es más fácil comprenderlo que definirlo.

Me cuesta trabajo decir lo que encontré en López Velarde; era algo que se identificaba conmigo en alguna manera. Por ejemplo, en ese poema, «Si soltera agonizas», me siguen emocionando esos versos: «Por que ha de llegar un ventarrón / color de tinta, abriendo tu balcón. / Déjalo que trastorne tus papeles /, tus novenas, tus ropas, y que apague / la santidad de tus lámparas fieles. / No vayas, encogido el corazón, /

a cerrar tus vidrieras / a la tinta que riega el ventarrón». Sin embargo, el final me parece detestable: «Es que voy en la racha / a filtrarme en tu paz, buena muchacha».

El «buena muchacha» destruye el poema; si lo hubiera quitado, el poema sería redondo. Aquello que decía Marcel Proust de que la tiranía de la rima fuerza al poeta a encontrar sus mayores bellezas, no se cumple en el caso dicho: la rima llevó a López Velarde al desastre.

Amé y sigo amando algunos poemas de López Velarde: «Hermana, hazme llorar», «Hoy como nunca», «Te honro en el espanto».

MAC: ¿Y qué admiraba más en él? ¿El adjetivo sustantivo exacto y lleno de vida ? ¿La rima insólita? ¿La magia verbal?

RBN: La eficacia de los adjetivos, pero eso es cosa técnica, que para mí no es muy apreciable, porque sé cómo se hacen las cosas. Era lo que no se hace con técnica, lo que no se sabe por qué sucede. La súbita magia, la sorpresa. Como cuando dice a la amada: «mis besos te recorren en devotas hileras / encima de un sacrílego manto de calaveras, / como sobre una erótica ficha de dominó». Entendí el gran verso último mucho más tarde: está recorriendo la mula de seises desde los pies hasta los hombros de la mujer: la ficha de dominó es el cuerpo de la mujer acostada en su simetría clara y armoniosa.

MAC: Lo bellamente inesperado.

RBN: Las palabras llegan al lugar donde no se las espera. No me gusta teorizar, pero si tuviera que definir la poesía, diría: «Es un juego de palabras cuya finalidad es hacer que lo sin importancia parezca importante». Eso lo logra López Velarde.

MAC: La poesía dice de otra manera las cosas al transformarlas.

RBN: Me parece demasiado. A mí me fastidia que se le dé ese valor a la poesía. Me acuerdo lo que decía un filósofo a propósito de Hölderlin: que la poesía era la fundación del ser por la palabra de la boca; es como si el carpintero dijera que la carpintería es la fundación del ser por el cepillado de la madera.

MAC: En *Los demonios y los días* hay un fondo vallejiiano y quizá algo del Pellicer de las manos desoladas.

RBN: Ese libro nació de pláticas frecuentes durante caminatas infinitas que tuve con Fausto Vega y el poeta y novelista peruano Manuel Scorza. Manuel hablaba (me convenció) de hacer poesía social. Cuando leyó ese libro se sorprendió de ver que era una poesía social del todo distinta a la que él practicaba, porque yo la hacía más para condenar la desventura y la miseria diarias del hombre de la calle, y él como una incitación a la revolución social.

MAC: Una es poesía social y la otra poesía política.

RBN: No sé.

MAC: En *Fuego de pobres*, entre otras cosas, hay una intensa recreación de los poemas prehispánicos.

RBN: Por sus maneras de construcción, el náhuatl obliga a ciertas expresiones. ¿Qué pasa con el idioma español cuando escribimos? La lengua nos va llevando por los caminos que ella quiere. Usted sabe que no considero prehispánica la poesía en náhuatl del siglo XVI; la considero poesía colonial, cristianizada por los frailes, par domesticar a los indios. Como prueba pediría que se comparara el *Nican Mopohua*, que habla de las apariciones de la Virgen, con los poemas que se dicen antiguos, y se verá que son iguales en forma y en sentido. El *Nican Mopohua* es tan antiguo como los poemas de los *Cantares mexicanos* y los *Romances de los señores de la Nueva España*: todos dicen lo mismo con las mismas inyecciones cristianas; por ejemplo, ver el mundo como un valle de lágrimas. Sin embargo, esa lengua náhuatl lleva a ciertos matices que difícilmente se hacen propios del español. Cuando yo me fecundé con esos poemas para escribir *Fuego de pobres*, busqué los rasgos de la sintaxis náhuatl que pudieran pasarse al español. En los *Cantares mexicanos* yo encuentro las raíces indígenas, no en lo que están diciendo, sino en la manera como la lengua los obliga a decir algo. El idioma, cualquier idioma, crea formas naturales a su expresión. No sólo con el náhuatl: lo he intentado con el griego, latín, el francés, el inglés y el italiano: he buscado trasladar al español no ideas, sino mecanismos verbales. Si

alguien lo hace, si lo logra, conseguirá enriquecer nuestro idioma con injertos extraños. Las ideas no hacen la poesía: la hacen los juegos de palabras; la hacen los ritmos que los crean.

MAC: Lo que consiguieron Garcilaso con el italiano y Rubén Darío con el francés.

RBN: Son dos ejemplos notables. Pienso también en T. S. Eliot, quien utilizó hábilmente recursos del latín y del griego.

MAC: Nunca le oigo hablar de la poesía de la colonia.

RBN: A excepción de ese poema, «No me tienes que dar porque te quiero», que suena mexicano, todo lo demás suena a México colonizado por España, empezando por Sor Juana. No, nunca me gustó sor Juana. Su poesía me parece de un barroco que no puede equipararse al de Góngora. El *Primero sueño* enrojece ante las *Soledades*. Sus sonetos son bien cumplidos ¿pero cómo compararlos con los de Garcilaso, Quevedo o Lope?

MAC: En *Albur de amor*, quizá su libro más intensamente original, usted unió la poesía de poetas latinos como Catulo, Horacio y Propertio a la canción o el corrido mexicanos. Usted ha comentado que en ellos halla en ocasiones más poesía que en la llamada poesía culta.

RBN: Soy un asiduo de José Alfredo Jiménez. Recuerdo estas líneas: «Dirás que no me quisiste, / pero vas a estar muy triste /, y así te vas a quedar». Fíjese la importancia que se le está dando a una cosa sin importancia: el resentimiento de José Alfredo contra la mujer que lo abandona, lo convierte él, con su canción, en una suerte de maldición inescapable. En Catulo está eso mismo, y también en líricos griegos como Safo y Mimnermo. En *Albur de amor* adapté construcciones de Horacio, traducidas casi literalmente, para que sonaran de pelado mexicano. Si se trata de escribir como pelados, escribamos como los pelados latinos. En ese sentido Horacio y Catulo eran verdaderos pelados.

El mundo elemental de Catulo lo encuentra usted en varias canciones: odio y amo. ¿Cuántos autores de canciones, sin haber leído a Catulo, se rascaban los mismos piojos y hablaban de mezclados sentimientos

de amor y odio? No aguantaban a la mujer pero sentían necesidad de disfrutarla.

MAC: Pero usted adaptaba los temas populares jugando con expresiones y giros muy mexicanos. *Albur de amor* está lleno de eso.

RBN: Claro. Estoy utilizando la de la canción y el corrido como si fuera una lengua extraña, como si viniera del inglés o del francés. Estoy utilizando esos mecanismos pero para hacer versos míos. Le repito: mis plagios (yo los llamo fusilatas) no son de ideas...

MAC: Son extraordinariamente musicales.

RBN: Si el verso del corrido o de las canciones de José Alfredo está en ocho sílabas, yo nunca voy a utilizar tales ocho sílabas. Veo cómo las utilizan y yo las convierto en nueve o diez. El endecasílabo no me estimula, porque ha sido utilizado copiosamente, y es difícil encontrar en él de alguna manera una sintaxis novedosa. Además, suena demasiado a verso. Eso es lo que tiene más de chocante el soneto. Lo único que puede variar los endecasílabos, es saber encabargarlos, para que haya al menos un ritmo doble. Pero para mí el endecasílabo es un verso consumido; por eso he buscado la combinación de nueve y diez sílabas, tomada, por cierto, de una estrofa latina, pues así son los últimos versos de la estrofa alcaica, el de diez sílabas acentuado generalmente en quinta. Por eso le contaba alguna vez que la poesía no está hecha de palabras sino de ritmos: ritmos vacíos que se van llenando con las palabras que convocan. Nunca me ha costado esfuerzo hacer versos acentuando en la sílaba que se me antoje. Para Alfonso Méndez Plancarte hice algo así como ciento setenta ejemplos del modo en que puede acentuarse un verso de trece sílabas. Basta con que me plantee el molde rítmico para que ya lo siga sin esfuerzo.

MAC: Hay un libro de usted en que los versos están acentuados sólo en quinta.

RBN: En *Imágenes* hay algunos ejemplos de esa acentuación, como el poema inicial y «Motivos del 2 de noviembre». Después escribí *Los demonios y los días*; es el que está todo acentuado en quinta, basándome en el hecho de que un verso de once acentuado así, permite mucho más

combinaciones que el acentuado en cuarta y en octava, porque el ritmo admite versos de seis sílabas, de ocho, de nueve y de diez.

MAC: ¿Y cómo sabe usted quién es un verdadero poeta?

RBN: Cuando no sé cómo se hacen sus versos. Eso me pasa con Octavio Paz, gran poeta, con Alí Chumacero, poeta esencialmente intelectual, o con Jaime Sabines, cuyos versos, aparentemente corrientones, están perfectamente calculados para conmover al lector. Yo podría hacerle ahora un poema de Pedro Salinas o de León Felipe, y con mucho trabajo, uno de Federico García Lorca, pero no uno de Paz, de Alí o de Sabines.

MAC: ¿Qué poetas de las generaciones anteriores y de la suya fueron sus amigos y a quienes trató?

RBN: Tuve una amistad fraternal, desde muy joven, con Jorge Hernández Campos y Ricardo Garibay. Con Jaime Sabines tuve buena relación, aunque nos veíamos de reojo. Apreció mucho que cuando murió su padre yo haya ido a acompañarlo a la funeraria. Rosario Castellanos y yo fuimos compañeros de trabajo, platicamos mucho, pero sólo en broma. Con Efraín Huerta conversé cuatro o cinco veces, y me demostró simpatía. Con Octavio Paz tuve una amistad sólida pero distante. No nos visitamos nunca en nuestras casas pero hablamos un montón de veces por teléfono y durante años nos escribimos con frecuencia. Por allí debo tener un libro suyo dedicado: «Al poeta perfecto, al amigo ejemplar». Nos hicimos servicios importantes el uno al otro, y alguna vez hablamos de poesía. Cuando publiqué *Siete de espadas* me envió una carta muy elogiosa, y yo, haciéndole caso a Marco Antonio Montes de Oca, publiqué, sin pedirle autorización, una parte de aquella carta. Naturalmente, lo comprendo bien, se molestó. Yo le seguí escribiendo pero ya nunca me contestó. A José Gorostiza me lo encontré una vez en una botica de la glorieta de Chilpancingo, en el barrio de la Roma, y hablamos de versos. Tuve un trato cordial con Carlos Pellicer, y uno, un poco más cercano, con Salvador Novo. Con Jaime Torres Bodet conversé muchísimo. Lo considero mi maestro. Magno poeta, orador nato, hombre de acción política con una cultura universal, admiraré siempre su obra, su sapiencia y su genio de gran señor.

MEMORANDO A RUBÉN BONIFAZ NUÑO PARA QUE VUELE DE NUEVO EN EL AZUL A NUEVA YORK

¿Cómo? ¿No recuerda, Bonifaz,
cuando conversábamos de Dante y de Virgilio,
cuando al mismísimo pie de la estatua de Dante
nos fotografiábamos de frente y de perfil
y Nueva York era la imagen viva y triste de noviembre?
¿Quién hubiera creído que el poeta grande,
que dio el gris y el mármol de griegos y latinos,
fuera el prodigioso niño y el pájaro maravilloso
que volaba azul de nuevo en el azul en calles y plazas
al llamear azulmente y cantar y jugar y era un gran parque?
¿Cómo? ¿No recuerda Bonifaz, aquella noche
cuando con Bernardo y con Carlos lo escuchábamos
tocar a Beethoven y pedir —dame, Carlos—
una mandolina para llegar al cielo?
¿Qué no sabe, digo, no lo sabe, digo,
que el vuelo y el duelo de su canto
fue del ave sola en la noche desalada?
¿No lo sabe, digo? Digo ¿no lo sabe?
La llama moral como un don que reclamamos,
que recogeremos para encender la lámpara,
y que la oscuridad no sea,
y que la oscuridad no sea.

MARCO ANTONIO CAMPOS



POESÍAS COMPLETAS



je 2 4 2
11-1-2013

**C. IRIBARREN, KARMELO (2012).
SEGURO QUE ESTA HISTORIA TE SUENA
POESÍA COMPLETA (1985-2012)**

SEVILLA: RENACIMIENTO.

RAFAEL ESPEJO

Ya en 2005, Karmelo C. Iribarren (San Sebastián, 1959) reunió su poesía bajo el título *Seguro que esta historia te suena*. Y ahora, siete años después, repite apropiadamente título para sumar a los libros recogidos entonces (*La condición urbana, Serie b, Desde el fondo de la barra y La frontera y otros poemas*) cuatro nuevas colecciones: *Ola de frío, Atravesando la noche, Otra ciudad, otra vida* y el provisionalmente titulado *Inéditos y otros poemas*. Una producción ciertamente prolífica si atendemos tanto al número de entregas (8 títulos en 17 años) como al número de poemas (exactamente 460).

Pero a pesar de esos títulos parciales, el presente volumen puede —y quizás debe— leerse como un único poemario, casi como un único poema donde su personaje va dejando pruebas de los vaivenes existenciales y sentimentales que lo llevan y traen por el mundo. En ese sentido, la biografía pública de Karmelo C. Iribarren se parece sospechosamente a la del personaje poético que transita por las más de 300 páginas de la presente edición. Porque si el real pasó 18 años ejerciendo de camarero, pongamos este ejemplo, el ficticio muestra una debilidad explícita por la atmósfera de los bares. Si el real, autodidacta confeso, se mantiene voluntariamente ajeno a cenáculos literarios, el ficticio arremete a la menor oportunidad contra la poesía más o menos establecida. Si el real gusta del género negro americano, el ficticio lo protagoniza por las calles de Donosti. Etc. Con esto quiero decir que los poemas aquí son el espejo que intermedia entre el rostro original de su autor y el reflejado: Karmelo C. Iribarren vs. Karmelo C. Iribarren.

A la evidencia de estos referentes habría que sumar otro aspecto que incide en ese empeño del autor por confundir crónica biográfi-

ca con biografía de ficción, a saber: la oralidad de unos textos que se quieren improvisados, casi transcripciones literales de sus aventuras y desventuras. Postales cotidianas, testimonios del día a día a la manera de los que recogen poemas en cierto sentido radiofónicos (algo con lo que hace unos años ya probó Paul Auster en *Creía que mi padre era Dios*). Notas, decía, sin moralejas, puramente denotativas, que hacen gala de un coloquialismo rayano por momentos a la jerga o el argot. Digamos que el poeta presume de mantenerse ajeno a la artesanía de la retórica, a los corsés métricos y a todo canon lírico (sobre todo contemporáneo: «Poeta», «Poética», «Fax a los poetas», «A discreción», «Poeta local» o «Poesía española, años 80» son sólo seis casos entre decenas de casos de banalización al respecto). Porque la austeridad formal de sus textos, su minimalismo, aspira a la sencillez de una clarividencia indicativa, imperativa incluso si atendemos a la lectura unívoca y lineal que propone, al grano siempre (a excepción acaso de sus recurrentes juegos de ingenio, donde el doble sentido se apoya más en la ironía o el cinismo que en el rastreo de verdades reveladoras). Entonces, más que una cuestión de estilo —que puede que también—, se trata de una cuestión de carácter, un carácter indomable, innegociable e incorregible que se manifiesta ininterrumpidamente desde su primer libro, aun contra el propio género, según apuntaba antes:

«POETAS»

Hay poetas que escriben
sus poemas
como si fuesen a pasar directamente
a las páginas amarillas
de la eternidad.
En cada verso echan el resto
y, claro, lo poco que les queda
no lo pueden echar en ningún sitio
porque les da una pájara.
La verdad es que apestan a Literatura.
Y que de allí a donde ellos entran
todo dios sale por piernas.

(p. 19)

Cierto que, parafraseando a Díaz de Castro en una reseña sobre Iribarren, más oscuro no equivale a más profundo, pero tampoco lo contrario, y en el caso que nos ocupa las transparencias dejan entrever, es un decir, que la suya es una poética visceral que se define tanto a favor de los afines (Bukowski, Chandler, Tarantino, Roger Wolf, Pablo García Casado y resto de la cuerda) como en contra de los que no comparten estética o carácter con él (que vendrían a ser todos los demás).

Así, sus poemas —por lo general breves y contundentes: incontestables— presentan invariablemente estampas de mala vida, de la que hace su bandera para bien o para mal. Poemas de imaginiería las más de las veces nocturna donde están omnipresentes el alcohol, la bronca, las resacas, el mal humor, los arrepentimientos fugaces, los vicios pertinaces, el sexo por el sexo, la escatología, etc. Digamos que hace de la marginación un dios al que adorar y odiar al mismo tiempo, sin que quede claro si la bipolaridad es causa de la marginación en sí o del marginado que se acepta y reafirma orgullosamente como tal. Uno detecta ahí cierta nostalgia por la literatura picaresca, acaso un intento por revisar el género, pero eximiéndolo, en cualquier caso, de todo asomo de humor —de agudeza en sus invectivas sociales o personales— más allá de los equívocos simples y las paradojas de consumo rápido. Poemas como «El dedo en la llaga», «El camarero», «Paz», «No le des más vueltas», «Ana», «Eslóganes», «El curita», «Metapoesía» o «Escuela de la vida», por citar algunos ejemplos aleatorios, dan fe de esto.

Porque, digámoslo ya, el personaje de Iribarren hace gala de un nihilismo extremo, extremista si me apuran («Cansancio», «Poeta local», «El futuro»), de un malditismo a medias heredado de la *beat generation* y de una misantropía intermitente (aquí sí, aquí no) biznietas de Baudelaire (que puede atentar, a más inri, contra sí mismo, según comprobamos en el poema titulado «Por teléfono»). Lo malo no es eso, pues todo escritor responsable tiende a sus maestros, sino el hecho de que no se detecte ningún interés por superar o renovar o adaptar si quiera esos patrones. Yo al menos no he encontrado ningún rasgo original, ninguna marca de la casa, ningún sello de autor que lo vuelva reconocible e inconfundible. El sentimentalismo cínico, las embestidas contra

el capitalismo y la intelectualidad, la susodicha apología de lo marginal (algo así como autocompasión ajena), el rencor contra lo diferente a su diferencia... Todo esto son tics de escuela que, insisto, repiten un patrón ya conocido. Ciertamente que en las últimas entregas asoman ejemplos de inquietudes a su manera fenomenológicas («Momentos», «La nada», «Pensamiento sideral»), pero si hemos de ceñirnos a lo constatable y no a los anuncios, la poesía de Iribarren se caracteriza por un desapego al género que no pocas veces incurre en contradicciones, pues resulta paradójico que un antisistema participe insistentemente de él.

El ser humano es ciertamente complejo, siempre añora lo que no tiene para despreciarlo cuando lo consigue. Así, según he insinuado hace un momento, el personaje poético se debate entre el realismo sucio asumido y cierto lirismo que deja entrever por momentos, quizá temerosamente, pero cada vez con menos complejo a medida que pasan los años, los libros. Sobre todo a partir de *Otra ciudad, otra vida* (2011), encontramos al fin un feliz maridaje entre la estética feísta anterior y una nueva mirada, ya sin velos, que se permite mirar hacia arriba; no diré que busca trascendencias, pero al menos despierta una expectativa que va más allá de la interpretación uniformada:

UNA SEMANA LLOVIENDO

Alguien
debería decírselo
a la lluvia,
para que descanse
un poco:
«El vuelo de los pájaros
es una escritura
invisible,
no se puede borrar».
(pp. 285-286)

Pero sería injusto simplificar la imagen de Iribarren a la del anti-héroe prototípico del western —agreste y de pocas palabras— porque, como apuntaba antes, el ser humano es complejo. Y parte de esa com-

plejidad se la debe el poeta a las mujeres, que desfilan por el libro como musas desmaquilladas, cierto, pero musas a todas luces. Es decir: la mujer, símbolo axiomático del amor, pone lírico a un poeta que se espanta explícitamente del lirismo tradicional, y lo hace incurrir en lo que, dentro de su poética, habría que entender como exabruptos sentimentales, puntos de fuga de su derrotismo habitual: «Mujeres», «Raro amor», «Una mujer», «La fecha», «Con la guardia baja»... No son en sentido estricto momentos de excepción sus poemas amorosos, sino que más bien plantean la asunción de una alteridad a la que tutear; no constatan una comunión con ella, ni siquiera se esboza el misterio de la empatía, pero sí traen al menos la certeza de una compañía amable —en su sentido etimológico— con la que soportar la soledad y sordidez del mundo (del mundo Iribarren). La mujer, entonces, como gata: doméstica y callejera, fascinante en su cercanía como en su distancia, previsible e imprevisible, capaz de herir pero también de lamer heridas, tanto las causadas por ella como las otras. La mujer menos como un igual que como un cómplice, redentora del propio yo que se pronuncia en los poemas. Pero, insisto, por debajo de significaciones y matices, decir mujer obviamente equivale a decir amor:

QUÉ RARA

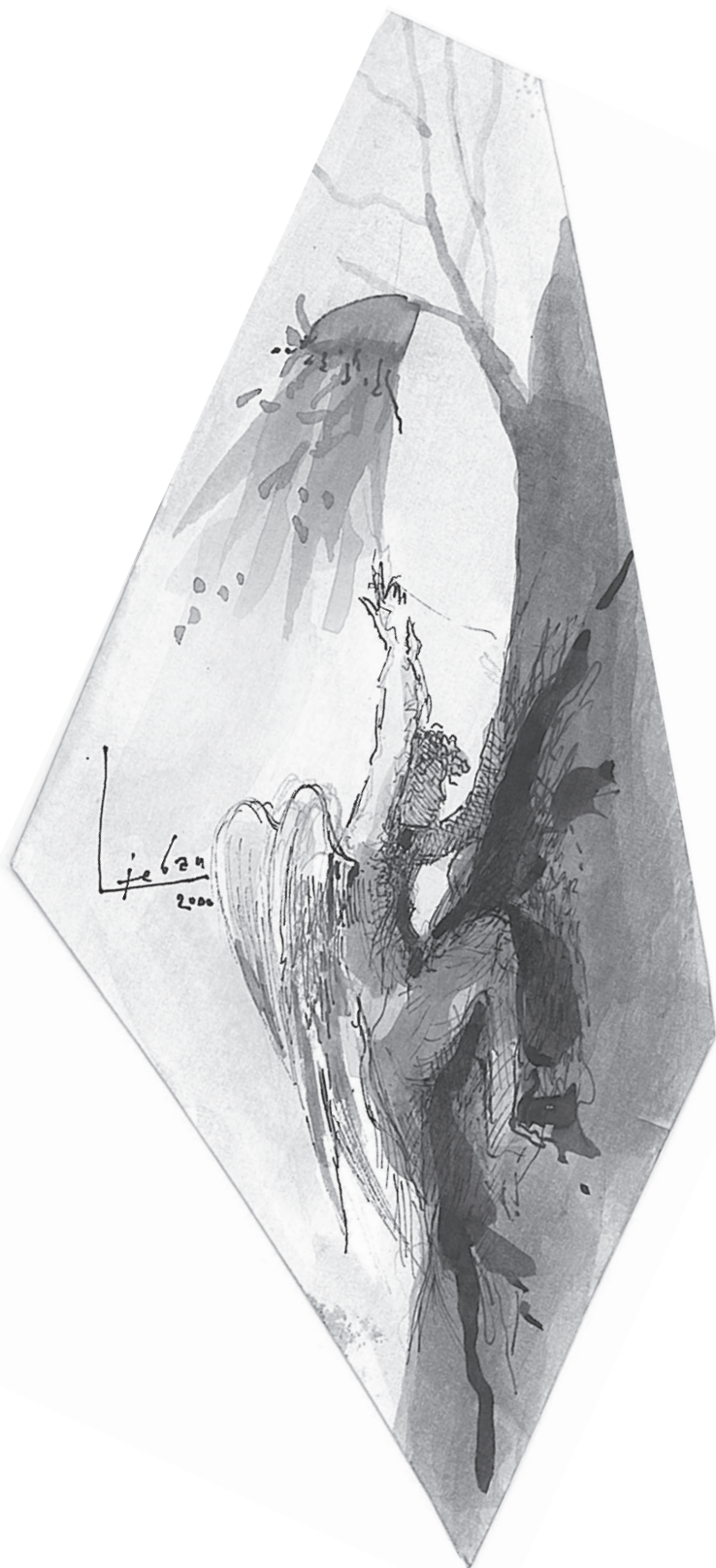
Qué rara
suena
a estas edades
la palabra
amor.
La dices,
y no sabes
si te engañas
a ti mismo,
o a ella,
o él
a los dos.

(p. 242)

No es de extrañar, pues, que una mujer sea la protagonista del poema que da título al libro. Y que en ese poema «no pase / absolutamente nada», salvo la derivación mental del poeta, que mira, atiende y anota. Una versión del archiconocido «llega, toca y lárgate».



BONUS TRACK



LA INFLEXIÓN BENEDETTI

RAFAEL COURTOISIE

Benedetti, a pesar de su apariencia de padre piola o abuelo bondadoso, ha sido un punto de inflexión fundamental insoslayable y en varias ocasiones revulsivo en la historia de la literatura uruguaya del siglo XX.

Es, por mucho, el más conocido (pero tal vez no el mejor conocido) de la llamada Generación del 45 que integraron, entre otros, el lúcido crítico, editor y gestor cultural Angel Rama y en poesía tres mujeres también ineludibles: Idea Vilariño, Amanda Berenguer e Ida Vitale.

Uno de los lugares comunes más llevados y traídos en ciertos círculos rioplatenses es el que juzga superficialmente a Benedetti sólo a partir del formidable fenómeno comunicacional que ha representado y representa en todo el mundo y, muchas veces sin examinar su obra o haciéndolo somera o descuidadamente, lo menosprecia.

Pues bien, la presencia de Mario Benedetti al menos en tres de los géneros en que incursionó, ha representado en su momento innovación y audacia. Basta mencionar en poesía la irrupción y el cambio profundo que supuso la aparición de *Poemas de la oficina* (1956), un golpe mortal a la retórica y la solemnidad epigonal de los 30, un sacudón mayúsculo en la linealidad poética uruguaya, en donde abundaban los constructores de sonetos, los espíritus protervos y luctuosos y una pertinaz ausencia de humor que se confundía a menudo con profundidad metafísica.

Los *Poemas de la oficina* representaron un análogo uruguayo de la antipoesía de Nicanor Parra, una formulación, a la manera rioplatense,

de una poesía de lo cotidiano, con vueltas de tuerca humorísticamente reflexivas.

En lo que podría calificarse como ensayo social Benedetti irrumpe con un libro decisivo y de gran influencia en su circunstancia: *El país de la cola de paja* (1960), donde una prosa ágil, tributaria del periodismo más sagaz, indagaba en profundidades del paisito que antes habían estado sometidas a veladura, como si de partes pudendas se tratara.

En narrativa pueden mencionarse dos hitos fundamentales: por un lado los cuentos de *Montevideanos* (1959), de algún modo emparentados con los *Dubliners* de Joyce pero también con los casi contemporáneos *Racconti romani*, de Alberto Moravia. *Montevideanos* es para el Uruguay un libro vigente, paradigmático y representativo. Por otro lado *La Tregua* (1960) brinda un matiz decisivo y diferente en la narrativa que inmediatamente antes tuvo su vertiente esencialmente urbana en el adelantado Onetti y su vertiente fantástica en el postergado Felisberto Hernández.

Tres géneros y tres hitos de un escritor prolífico, clave literaria y sociológica del Uruguay contemporáneo.

LEVÂNTATE BRAVA



2 11 2
VARIANTE · 10 · 8 · 2 · 001

ESTA EDAD

ESTOY BAJO de forma últimamente,
me acerco a los cincuenta
con peligro y mis médicos
me mandan... lo que mandan
los médicos: que acepte las mudanzas
de esta edad tan ligera,
pues ya nunca seré un tipo como Bond:
volar sobre un esquí camino de Bakú,
besar a las más bellas —el corazón a salvo—
sin pagar precio alguno y acabar
de una forma letal y siempre aparatosa
con todos los bandidos de la peli,
esa peste de oscuros criminales
que infecta nuestro mundo.

ALFONSO SÁNCHEZ

CUANDO RUGE CHARLTON HESTON

IGUAL QUE AQUELLA HORMIGA, prisionera en el tarro de cristal, te sientes atrapado por la vida.
 Pobre payaso estúpido, ya de nada te vale fingir ante el espejo como Christopher Leiningen (el Charlton Heston de *The Naked Jungle*) silencios y miradas que impresionen a cualquier Joanna Selby.
 En el fondo, lo sabes: tú también eres rudo, algo fatuo, inseguro y complicado y débil y orgulloso.
 Ese orgullo te pierde: es tu debilidad.
 No me digas ahora que tu mejor salida, como en el viejo filme de la Paramount Pictures, es volver a rugir.
 ¿Qué persigues, Alfonso? O: ¿por qué ruges, Charlton? Anda, llámala a ella. Pídele que se quede.
 Lo mismo sois felices y todo acaba bien.

GLADIATOR

CÓRDOBA ENTERA LLORA su desgracia:
murió en combate Flavio, natural
de Itálica, liberto,
seis veces vencedor en nuestro Circo.

ALFONSO SÁNCHEZ

UN REGALO

ERAN DE TARACEA granadina.
Los compré en un bazar del Zacatín
e ibas a regalárselos a Flora;
pero Flora, esa cursi,
es indigna de tales posavazos.

ALFONSO SÁNCHEZ

EL CULO DE J.LO

HAZME CASO, Anabel: come tranquila
y pasa de tu dieta milagrosa.
Incluso maravillas como el culo
de J.LO, que vale
6.000.000 de dólares,
serán pronto vestigios de este tiempo insensato.

ALFONSO SÁNCHEZ

HABITACIÓN 1419 DEL HOTEL RAMSES HILTON DE EL CAIRO

ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO

ANOCHE SONÉ que Dios me cogía por el culo
Y me izaba en paloma,
Y me lanzaba en niebla,
Y hasta había una agonía sedienta de aromas y viñedos;
Y tres besos de Judas repartidos en mejillas agrietadas,
Y un sinfín de pañuelos blancos con niños abortados.

El Paraíso, a lo lejos, dibujaba un mapa de espías.
Fosforescentes libélulas en grietas con aguas
Volaban una danza de drogadas bailarinas locas.

Una boca desdentada, con carmín en los labios,
Libaba el polen de los cuerpos amándose
Y moría sedienta de gemidos ajenos.

Del árbol de la ciencia colgaban armoniosos esqueletos:
En tierra, las manzanas huían de las cuencas vacías.

Por el alba huí de Dios, ya desasido.

Libre perezco en la sombra de las ingratas compañías,
Y hay un paso sin huella que sigo maravillado.

MISTER HYDE APOYADO EN UNA ESQUINA

ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO

YO AMO estar en las puertas de los Institutos,
Como un árbol de ronquido añejo
Que perdió sus hojas y perdió sus pájaros,
Y el sol más claro de la altísima bula
Sólo le da reflejos de disminuata luna.

Estar con los ojos en las puertas de los Institutos,
Como un poste de luz lleno de cables, lágrimas
Y tórtolas de escopeta
Estercolando el rudo gris de los asfaltos,
La tétrica pelambreira de los tristísimos mortales.

Vivir en la sombra sementales cuchillos:
La guarda de una guardia que aguarda en su porra;
Hambre voraz de los que odiaban a Bécquer
Y tienen los ojos, llenos de telarañas y de musgos,
Y cuando caminan interrumpen los etéreos vuelos,
Y cuando miran sólo ven nalgas y edades vírgenes.

Yo amo estar en las puertas de los Institutos:
Yo quiero decorar mis estancias
Con las risas que salen de los rostros sin pecado
Y caer en el infierno de la agresora mano
Justificadora de soledades sin herencia.

¡Qué agonía del muerto macho que contempla
Una lluvia de cáscaras de pipas cayendo de las manos
Que nunca, tal vez, acariciarán a este monstruo...!

EL RÉGIMEN

SI FUE SUEÑO o fue quimera,
O ala dulce ardiendo en un infierno...

Si no desperté fue porque no quise
Y aun hoy me sigo acobardando.

«Hay una cama de colcha de oro:
Aves en paraíso junto a cantarinas fuentes.
Por un arroyo de agua
Pasan peces de fosforescentes escamas.
Hay árboles bordados con primor de aguja o de encajes
Y sedas orientales con todos los verdes de los bosques.
Un querubín con el sexo depilado
Toca en su viola cándidas oraciones
Para adormilar a los perros antes de la orgía.

En tres gamas de azules hilos
Forman las nubes risueñas claridades.

Al sol que tras la montaña
Muestra una hora de la tarde
Le falta un rayo de oro perdido en un viaje.
Yo lo encontré en Wadi Rum
Y muero y resucito cada día.

A lo lejos, muy lejos, donde son muerte los pies
Y es ventana al frío grave del invierno
Un infierno de pecadores amándose,

Un barco templario se pierde en una bruma
De imprevistos oros y rubenianos cisnes.
—una incongruencia con cruces y espadas—

Sobre esta colcha de cama de trinitario bordado
Franco masturba su diminuta polla
Con el brazo incorrupto de la santa...»

ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO

NEGAR LA AURORA

A LOS OBISPOS les huele el aliento
A vino rancio de altares,
Y no consienten aun que Aquella Muerte
No haya sido aun vengada.

Las vestiduras blancas ondulan palomas
Defecadoras de parques y jardines.
Con el vuelo de las albas batas de los obispos
Lloran las rosas un rojo de amapola.

A los obispos les duele el alma
Y el envés amanerado de los prepucios,
Pero no quieren morir sino en momia:
Cuando amanece en los obispados
Alacranes y arañas pasan paños a las cruces.

Cuando levantan la cruz la mano levantan.
No hay nada más terrible que el anillo que exhiben.
Toman la comunión como toman un vómito
Y orinan en el estercolero de las beatas cabezas.

A los obispos les huele la muerte
A sudor de peregrinos pies arrastrados,
Y a armarios cerrados donde aterran las reliquias.
Si pudieran pondrían opios o venenos
En el tenebroso vuelo de las campanas.

«Yo amo la vida en la armonía de las cosas
Y amo del amor sólo el cuerpo que llega y parte»

A los obispos les huelen las manos
A semen derramado por un adolescente.
Qué fácil, en batas blancas
Es negar la aurora.

ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO

LA CANCIÓN DE LA TIERRA

Yo miro un huerto cuyos frutos son recuerdos

JORGE TEILLER

YO HE SIDO tan urbano como España,
es decir, de anteayer, urbano nuevo.
Cuando tuve una patria sin ciudades,
yo quise amar ciudades, rascacielos,
hormigón, adoquines, puro asfalto,
pero mi ser vagaba por la tierra.

Toda mi infancia tuvo un campo yerto,
una llanura rubia y polvorienta,
un horizonte sin acabar, un sol meloso,
toda mi infancia un sueño entre dos sones:
la estridencia del gallo y el ruido de los claxons.

El olor de las hierbas, de las vides,
el aroma del trigo en la solana,
llenaron de sentido mi memoria,
sin embargo, la infancia
fue por encima de ellos gasolina,
magdalena de aroma a motor diesel,
a caballos de fuerza y carne
y hueso,
a Nitrato de Chile,
a la brisa engendrada en el estercolero.

Toda mi infancia tuvo un campo rubio
y una ciudad en la frente,
una llanura enorme como un reino

y un sueño de avenidas a otros reinos.
Toda mi infancia se durmió entre luces
de un quinqué tembloroso,
y sin sorpresa amaneció más tarde
elétrica y crecida adolescente.

Toda una infancia puente entre horizonte y urbe,
toda una infancia pura más realidad que sueño.

ÁLVARO SALVADOR

SIERPE

Entre las formas que van hacia la sierpe...

FEDERICO GARCÍA LORCA

BAJO EL PARRAL,
indolente te abismas en el libro.
La mañana está en calma,
no hace frío, ni calor,
no se oye nada...
En el azul del cielo
dos nubes muy pequeñas
atestiguan felices
la hermosura del día.

Te adentras, sin sentir,
en la maleza
del tiempo tan distinto
que el libro te promete
en cada línea.
No hace frío ni calor,
no ocurre nada...

De improviso,
por encima de páginas y símbolos,
ella se alza curiosa, exploradora,
indiferente a ti,
a la bondad del día,
a tus sueños de siempre:
SSSS....
la serpiente.

CIUDAD NEGRA

ÁLVARO SALVADOR

CIUDAD DEL PASADO, de mi pasado,
ciudad de las lágrimas,
de los ríos de lágrimas,
de la sangre que se oculta y que llora.

Qué cansancio procuras tantas veces,
qué hartura de belleza y de recuerdos,
qué río de lamentaciones
se arrastra por tus calles.
Qué cansancio de quejas y de faltas,
de promesas perdidas, de fracasos,
de abulia y mala fe,
de crímenes y rezos.

Sí, tú, ciudad de mi pasado,
de las lágrimas de mi pasado
de los ríos de lágrimas,
de la sangre que se oculta a mi paso
y que llora.

¡Qué cansancio me causas,
cuando ingenuo, borracho de nostalgia,
recorro tus lugares más deseados,
los rincones vecinos
a mi pasado próximo, al pasado,
a tu pasado equívoco y oscuro!
¡Cómo me desesperas,
ciudad hermosa e ingrata

ciudad conversa,
ciudad que condena a quien la ama,
y sin embargo encumbra a los tiranos!

Ciudad del pasado, de mi pasado,
ciudad de nuestras lágrimas,
de los ríos de lágrimas,
de la sangre que se oculta y que llora.

OCHO DE MARZO

HACE AHORA la edad de una muchacha
que murió mi madre,
una muchacha adolescente, una muchacha rubia
como la nostalgia.
Hace una edad casi infantil,
una edad púber;
sin embargo, yo no soy ya como ese niño
que buscaba a su madre por entre las rocas.

Mi madre y yo nunca nos encontramos,
nunca nos pronunciamos palabras de amor,
nunca, hasta ahora, nos echamos de menos
como el agua y la tierra,
pero yo aún recuerdo a ese niño
que buscaba a su madre por entre las rocas,
y hace la edad de una muchacha,
una muchacha rubia, una muchacha adolescente,
una muchacha que nunca tuve,
que no nació de mi amor
y sin embargo hace ahora la edad
que se murió mi madre
y ella nunca existió.

ÁLVARO SALVADOR

SIN ESTRATEGIA

CUANDO APRENDES a caminar
sin estrategia
y a pisar charcos sin temor
a que el barro se estrellé
en el inmenso abismo
de tu corazón blanco,
cuando se abren las puertas
de la ciudad que te habita
y salen en tropel sus ciudadanos,
cuando de pronto encuentras
un Mondrian
en un semáforo en rojo
y no te importa si saltan las alarmas,
entonces sabes que ya no es
preciso ahogar deseos
en viejos almohadones
de un piso alquilado.
Basta con despojarte
del traje de equilibrista.

EL LIBRO INEXISTENTE

DESDE QUE TE FUISTE
me han vedado el paso
a las bibliotecas.
Dicen que he sembrado el caos
en las polvorientas estanterías;
que he roto el silencio
con mis llantos y lamentos
y que he fundido cientos de bombillas
buscando el libro que me enseñe a vivir
sin ti.
Desde que te fuiste,
mis libros de siempre
han perdido todas sus letras.

CRISTINA CASTILLO

COMO DON QUIJOTE

YO TAMBIÉN quiero
un caballo de madera,
un yelmo dorado a ratos,
un escudero con paciencia.
Y quiero, para ser libre,
luchar contra marionetas,
repartir justicia,
pernoctar en una venta,
derrotar a mil jayanes,
creer en sin pares princesas,
en caballeros andantes
y en sultanes de otras tierras.
¡Pero que no me mueran!
¡Decidles que no me mueran!

EL SEGUNDO CAJÓN DEL APARADOR

CUANDO QUIERO llorar
me escondo en el segundo cajón del
aparador.
Entre el arrugado mantel bordado a
vainica
y un rosario de cuentas desgastadas.
Allí nadie ve que ha muerto mi sonrisa
ni el musgo, ya amarillo,
que trepa por mis manos.
Allí mis gritos se mezclan
con el fuerte olor a naftalina.
Y solo allí, afónico el dolor,
termina por evaporarse.

CRISTINA CASTILLO

MANDALAS

(Lee en voz baja y medita)

Un mandala moderno es la confesión involuntaria de un especial estado espiritual

CARL GUSTAV JUNG

CADA POEMA, UN EPITAFIO

A Lola Monteagudo

VIVIR ES
cada día echar de menos algo
y seguir adelante.

EL NACIMIENTO DEL HOMBRE

La piedra es perturbada en su quietud.

FUTURO

No estar ni en los espejos
ni en los ojos del mundo.

PAISAJE

No me gusta la parda uniformidad de la estepa.

ORACIÓN

A Paco Salinas

Quisiera tener la llave que abre la belleza
de la música de Monteverdi.

LENITIVO DEL DESPECHADO

Y regresó una y otra vez a la casa del recuerdo,
el único lugar donde nunca lo rechazaron.

EL DESIERTO DE LOS TÁRTAROS

Dino Buzzati

¿Cómo aprender a estar aún vigilante,
alerta siempre,
tras años de monótono horizonte?

FINAL

In my end is my beginning
T. S. ELIOT

¿Soy, de comienzo a fin, sólo el instante
de prender ese incendio que es la vida?

DÍSTICO

Tan sólo en la torpeza
se obtiene la certeza.

POETA DE VESTUARIO (O *VOYEUR*)

El ébano tomó forma divina.
Se constriñó en perfecta curvatura.

DUDAS DE CREADOR

¿Cómo saber si el silencio es verdadero
o es un silencio envidioso?

LEYENDO A RUSHDIE

La poesía es una locura atenuada.

Este hábito de la mentira encantadora,
este continuo embellecimiento de la realidad,
esta pomada aplicada a la verdad.

FACETAS DE LA POESÍA (GRACIAS DEL ARTE)

Yo miro,
me aclaro,
y ¡qué bien si además
a los otros
les hago inteligible el mundo!

¿GIMFERRER?

Era el Leteo el río de mis adolescencias.

DÍSTICO EN ESPEJO

Destruimos todo aquello que amamos, nos
decía Oscar Wilde.

Las cosas que amamos siempre acaban por
destruirnos, le dice el Viejo Oso a Jon Nieve.

DÍSTICO EN ESPEJO II

Pensando como pienso
me hago como soy.
Diciendo lo que digo
¿a quién hago como soy?

ENCERRADOS

No veo, no creo.
No veo, ¿no creo?

EPITAFIO

Vine sin saber nada,
me voy sin saber nada.

OTRO DÍSTICO

La inseguridad
apoya la vanidad

HAIKU EN PROSA

Bienaventurado el
que ha visto el mundo
de otra manera.

SABIDURÍA DEL VIVIR

Siempre un paso adelante.

SCARDANELLI

He dejado de ser, no me gusta la vida.

ORIGEN

Te acercas,
ves el mundo.
Después todo se hunde.

¿Acercarse es venir de alguna parte?

DAVID PUJANTE

INTERNET

A mi hijo Camilo

GIOCONDA BELLI

EL TIEMPO que antes me entregaba su cuerpo extenso
de horas vividas a merced de la propia imaginación,
se ha trocado en este siglo en un bazar que exhibe
la abundancia de la más rica y accesible inteligencia
Tentaciones y milagros se apilan ahora alegres y apetitosas
a todo lo largo del camino que conduce a la página-pantalla en blanco
Las palabras que solían obedecerme
salir de mí y ordenarse al llegar a su destino
hoy se encabritan empujan dan tirones
para que desista del arduo trabajo de inventarme un mundo a mi medida
y compre o abrace o toque o sienta o escuche o piense
en mil y una alternas visiones situaciones revelaciones
complejas y seductores vibraciones
filamentos y transmisiones que otros cerebros
emiten sobre mi mesa de trabajo.

Cantos de sirenas me invitan a despeñarme por laberintos sin fin
por la Babel-biblioteca de Borges con su olor a páginas aromáticas donde
ya sin papel los colores deslumbres o torvas pasiones del mundo
se desvisten bailan la danza de los siete velos de windows o apple
y la manzana de oro rueda repartiéndose entre diosas y plebeyos
promiscua y generosa.

Mis poros, mis ojos y yo, siempre volubles a las tentaciones
hemos bajado al País de las Maravillas,
al país de la abundancia de la imaginación
sin discriminaciones
Nos ha atrapado el desenfreno del espectáculo ajeno

El laberinto sinuoso gelatinoso informe peligroso
Las sirenas y sirenos con sus hermosas colas brillantes
Y aquí estamos gritando implorando
el freno que nos impida dilapidar fortuna y creación.

¡Ah, Ulises que me fuera dado el mundo
donde la cera y el mástil me salvaran!
Si vivieras hoy ¡jamás habrías vuelto a Ítaca!

CALMA

CALMA.

Permití que tus manos
encuentren sus reptiles ancestros
para que se deslicen
como serpientes
por la profunda espesura de mi pelo.

La cúpula de mi templo
es el ámbito que encierra
la sacrosanta arca de la alianza.
Mis orejas, los minaretes
para los cánticos más húmedos
de tu lengua.

Invertí el orden
de arriba abajo
hacé tu camino de ladrón
descendiendo desde la bóveda
colgado de la más larga de mis pestañas.

En el tobogán del cuello
deslizate como el sabio que busca inútilmente
la cuadratura del círculo
y lanzado fuera de vos mismo
recorré el valle tenso
que yace entre mis dos pechos

En el cenote de mi ombligo
deposita un beso mercurial
que se enrede por los laberintos hondos
por los que se llega a la misma memoria
del vientre de mi madre

De allí en adelante
dejate guiar por la locura
por la avaricia de tu paladar
por tu vocación de explorador
en busca del Centro de la Tierra

Sé el minero que a tientas
descubre las vetas de sal
que el mar olvidó en las cuevas femeninas
donde la vida tiene su refugio.
Aferrate a la húmeda rosa de los vientos
más poderosa que los huracanes del Caribe
o los maremotos del Pacífico
Calmá tu sed y tus furias en mí
en el fondo de musgo y algas
que gimiendo te devuelve
a la breve, eterna seguridad
del paraíso perdido.

LA MADRE DE MIS HIJAS

LA MADRE de mis hijas,
la del pelo de leona
una mujer niña
que padeció largos dolores de crecimiento
que, a la par de ellas,
—no antes—
conoció la poesía, el desafío,
el olor a aceite del fusil
la textura irregular
de las granadas de fragmentación

La madre de mis hijas
tan preocupada siempre
por ser feliz
por no dejarse escatimar el día;
la que les pintó las cunas y el cuarto
con colores psicodélicos
—la cuna de Melissa, la cama de Maryam
naranja brillante—
ella que descubrió la piel escurridiza del tiempo
la infidelidad, el escondite
Y que les lloraba en el pecho
—hija de las hijas—
ensimismada en sus cosas
llevándolas de un lado al otro
como paquetes

apurada y sin tiempo
para detenerse y jugar.

La madre de mis hijas
huyendo de ellas
por no saber cómo hacer las paces con ellas
cómo evitar la quieta censura
el reclamo en los ojos;
la que les escribió poemas de amor
para los días cuando la entendieran,
cuando el resentimiento
no les hiciera mella.

La madre de mis hijas
empecinada en vivir una vida
que valiera la pena
para que ellas al menos dijeran
«Esto, aquello, permanece.
No en vano la extrañamos.»

La madre de mis hijas
contempla la sólida nobleza de la mayor
la tenaz perseverancia de la segunda
la rebelde independencia de la tercera
Ve tres mujeres florecidas
en ruta cierta al esplendor
Ve a las que son madres
entregarse rotundas al oficio de los hijos
y piensa
que entre todo lo que hizo mal
o dejó de hacer
algo haría bien,
algo.

DIES IRAE

ES EL DÍA de la demolición.
No el día de las demoliciones controladas.
No la piel de la guerra cosida a tu epidermis.
No la alarma en la noche.
No la noche.
No el hambre del bulldozer que levanta
una nube de polvo y de cansancio.

Quienes sin saberlo cuidan
del espacio intermedio
miran cómo se agrietan las palabras,
cómo se tambalean las columnas del aire,
guardan en los bolsillos ese poco de polvo,
echan a andar con prisa entre acechantes,
intactos edificios.

CANCIÓN DE CUNA

JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

ESTE PAÍS no tiene nombre.

Preguntarán mis hijos,
los que engendró la guerra,
si ganamos la guerra.

Dirán tierra.
La tierra
no sabe qué palabras
la llenaron de huesos.

Dirán sangre.
La sangre
no sabe detenerse
una vez que es llamada.

Este país no tiene nombre.

Este país
tiene el nombre de su enemigo.

No sé cómo se llama mi enemigo.

ESPACIO

TAN VULNERABLE

al invierno,
a la luz del verano,
la hierba en la grieta de la roca.

Entre tu sí y tu no
abre un hueco para lo indisponible.

ANTONIO MACHADO MEDITA SOBRE EL SUICIDIO EN PORT-BOU

NOS CRUZAMOS en un andén vacío. Ensayamos un gesto semejante a un saludo que el cuerpo, o la sombra del cuerpo, se niega a obedecer.

Lejos crepitan las hogueras. Se acumulan recibos, cartas sin contestar, periódicos de hojas amarillentas, profecías. Son arduos los idiomas.

Esperamos la lluvia. Ahora nieva ceniza.

JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

DICE

TAN MACHACONAMENTE dice
que está aquí.
Produce tanto ya y tanto nunca
su tejido enredado
en caminos de carne.
Se mira tanto en oros
que se apagan,
en muchachos que crecen
y en inviernos que pelan
con los filos del viento
la piel de la colina,
que sigue y no le sigo.

La tarde es una espuma
de color calabaza.
Su murmullo es de olas
y puestos de bebidas
y coches que regresan.
Sus hebras comunican
los dos labios del río.
Su nudo de dolor,
instalado en mi pecho,
sonríe al desatarse.

ILUSIÓN DE PERMANENCIA

UNA MANO del sol
en las crestas de enfrente
moteadas de liquen.

Nada más juego-ganado
que compararse a ellos.

Las rocas, mucho más,
los castaños, bastante.
Los juncos, las avispas,
mucho menos.

LUIS MUÑOZ

SÍ Y NO

(Con W. H. Auden)

LUIS MUÑOZ

- ¿LOS RECUERDOS se alegran si apareces?
- ¿Duermen su noche eterna
y cuando pasas fingen vigilar?
- ¿Pueden vivir en una silla
o en los climas cautivos
de una conversación?
- ¿Lo saben si son dulces?
- ¿Abandonan alguna vez?
- ¿Pertenecen a quien no los toma en serio?
- ¿Se cultivan mejor de noche?
- ¿Se cruzan en el cielo
como estelas de avión?
- ¿Huyen si los convocas?
- ¿Se hacen pasar por otros?
- ¿Se encuentran con que tiran
dos del mismo hilo?
- ¿Son capaces de ideas?
- ¿Se les nota qué son
entre el resto de espíritus?
- ¿Han sentido la gana de no ser?
- ¿Terminan estallando como pompas al aire?
- ¿Van perdiendo palabras en su ruta?
- ¿Acometen acciones por su cuenta?
- ¿Se recargan
sin que nadie los toque?
- ¿Sufren de vértigo?
- ¿Nunca se equivocan?

— ¿Pueden ser inocentes?
— ¿Se despegan de un sitio
para pegarse a otro?
— ¿Les atraen sus contrarios,
es decir, los olvidos,
las pistas del presente?
— ¿De verdad se repiten?
— ¿Son trozos de película?
— ¿Son más como conservas?
— ¿Se creen importantes?
— ¿Se encuentran atractivos?
— ¿Organizan viajes a la nada
ida y vuelta?

AUNQUE PARECE QUIETA, corre
sin parar. Una forma
de prisa inconsolable
por la brecha del dique.

Las hojas de los pinos que la estampan,
la imperturbable cara transparente,
los mosquitos que hilan
sus elipses de encuentros
sobre la superficie,
hacen pensar en lo contrario.

CARTOGRAFÍA

NO LEÍ a Lautréamont
pero bebí de la herrumbre del océano
infiel al designio de mis antepasados
migré al sur contracorriente
una ciudad cercana desertaba.
Con la iniciación en la palabra
permanecí oculta entre los muelles
arremetí el último puerto,
las sombras asaltaban las tinieblas.
Descendí por el fangoso azufre de los cerros
y como nómada me detuve a escuchar,
ninguna voz supo guarecerme del misterio.
Pude haberme atrevido
a interpretar la historia y sus huidas
sin embargo permanecí cautiva
en una embarcación
de la ciudad que una vez más me devoraba.

MARITZA CINO ALVEAR

DUELO

HUNDIRSE en la mudanza
en piezas menudas subterráneas
y regresar al vientre del caos
al onírico destino de la fábula
escapar del solitario pasadizo
aderezando la pesadez del barro,
concebir la prisa de mudarse
apareando la exaltación del duelo
hacia el onírico vientre de la fábula.

AUTÓGRAFA

OTRA VEZ entre cavidades sinuosas, purgando
figuraciones rasgadas, junto al goce del revés del sentido.
Nuevamente el poema y la percusión del deseo, fijando el
desbordamiento cursivo, detrás del secreto hedonista.

MARITZA CINO ALVEAR

FARALLÓN

MARITZA CINO ALVEAR

AHORA QUE TODOS los mares se parecen
he vuelto a escuchar su voz epistolar,
a mis espaldas la ciudad prohibida
entre faroles y calles circuladas
reserva el secreto de los árboles
como un cortejo de humo reclutando máscaras,
alucinada ante el jadeante zumbido de las olas
un lunar de hojalata confiesa que aún hay tiempo.
Asida del farallón hurto sus arenas.

SERGIO ARLANDIS

101

TIERRA SIN DUEÑO

SERGIO ARLANDIS

LA TAZA DE CAFÉ sobre la mesa,
caliente en su nido de manos.
La melodía de tu hogar
y sus aromas,
altivos ante el tiempo.
Caóticas emociones te confortan,
y ves al fondo el comedor
iluminado,
con tus padres hablando, sin estar,
tejidos por la luz.
Con poco, la nostalgia
alienta unos profundos viajes
hacia la vida rota de tu pecho.
Sabes que está habitado el dolor.
Aún así, tu alegría
es hoy tierra sin dueño.

CUANDO AL FIN te consume el naufragio
de unas sonrisas aún en ti latentes,
es cierto que las sombras
cabén en el perfil de ese vacío
inexplicable que te dejan,
adonde solo quedas tú
habitando silencios
frente a una gris ventana sin paisaje.
Te conjuras a la venganza
de un nuevo beso. Y ya no resistes
a este desahucio lento,
a la imposible realidad que creaste
como si fueras todavía un niño.

Recuerdas cómo nació en ti el mar
con sus destellos,
y el aire con su fuego alumbrador:
aquel principio para ese lenguaje
inexistente que anunciabas
entre el caos de la noche
y los cuerpos, rehenes de sus luces.
Náufrago, pero siempre vuelves.
Y desciende tu mano,
a tientas en la rota caja
de magia que es la frágil
memoria de la piel.
Tocas una sonrisa ausente
y con tu mano libre
la atas al mástil de la vida.
Quizá más tarde emerja,
inocente, sobre tus labios.

DIABLO VIEJO

SERGIO ARLANDIS

SI CREO en el poema, si me conjuro a él,
signo con signo,
como se traban noche y cuerpo
en la metáfora anular
de un silencio que busca boca, es desde el olvido,
es desde una espiral
de palabras entristecidas por una pobre voz,
que aún latente, que sin sombra, no quiere evitarlas.
En este vaso, centro del centro de la mesa,
bajo el poso que habla
de uno mismo cuando los dedos
pasan páginas y preguntan, rueda
el vacío que fui dejando,
herida sin sutura,
este ánimo de diablo viejo, que nunca duerme.

PARAÍSO PERDIDO



EN PRIVADO

HACE YA TIEMPO
Que no escribo poemas.

Antes me gustaba
Tener la cuartilla delante de los ojos
Y mirar el atardecer.

Ahora
Se me llena por las noches la cabeza de ruido
Un ruido raro
Y veo palabras infinidad libélulas
Desaparecen revoloteando hasta perderse

Y me pierdo yo
Y caigo sin respiración en el anfiteatro de la noche
Y despierto
Con los músculos agarrotados.

Cuando voy a gritar
Una mano blanquísima baja lentamente
Y me tapa la boca.

AGUSTÍN DELGADO (1941-2012)

DE CAZADORES Y PRESAS

NO, NO ERA CIERTO, me engañaba.

Durante muchos años he creído en tu inclemente acoso,
en tu siniestro merodeo.

Nunca pude beber agua en el río
sin oír tu silencio en la maleza.

Has seguido mis huellas, mis cambios, mis temores;
has tatuado mi pecho con indelebles cicatrices;
has hecho de mí un mutilado
rencoroso, un muñón ardiente.

Y sin embargo,
mi aborrecible Sombra,
cuánto debo, en verdad, agradecerte.
Qué mediocre mi vida sin tu aguijón constante.
¿No has sido acaso mi obsesión más provechosa?

Te husmeo. Veo ya muy cerca
tu ojos fulgurantes de felino
que me miran sin odio, indiferentes.

También yo sin rencor te miro.

Pero ahora compréndeme si suelto la trailla
de los perros, si azuzo contra ti

toda la hambrienta jauría de mis sentidos,
la atormentada sed de mis preguntas.

Reconozco mi error. Me equivocaba.

Era yo quien seguía tu rastro, minucioso.
Era yo el que acechaba, era yo el que te olía,
yo quien buscaba tu cubil en cada gota de mi sangre.

Sí.

Siempre he sido yo el cazador.
Y tú, por mí forjada, recreada
hasta los tuétanos,
mi invulnerable presa.

LAS ÁNIMAS DEL PURGATORIO

LA VIRGEN DEL CARMELO se bambolea en la parte superior del escenario. No es gran cosa, tal vez, si la comparo con la Virgen de Lourdes, tan serena, o con la pompa de Nuestra Señora de París. Sus ojos compasivos, sin embargo, me llenan de consuelo. Igual que las hileras de faroles cuando el día se acaba y la noche no llega. Las luces amarillas de los postes sobre el acantilado. Sólo hay que ver el modo en que sostiene al Niño Dios. No como las madres primerizas, siempre atribuladas, pre-dispuestas a dejarlo caer al primer empujón. Ese rostro impasible, por el contrario, de matrona, más que de madonna, nos anuncia que detrás de la muerte, donde cesan la gula y el afán, hay un manto protector para esta pobre almita, ya libre de las carnes registradas por las tomografías, sin tiempo ni memoria y, sin embargo, ardiendo como un chanchito entre el fogón. Imposible, es verdad, imaginarse todo ese sufrimiento sin tener la certeza de que la santa Virgen del Carmelo, rechoncha y bonachona, va a extendernos sus brazos una vez pasados miles de años o millones tal vez (en el purgatorio, total, no existe el tiempo) y enjugar nuestro llanto y despojarnos de piojos y alimañas con paciencia infinita. Mientras en las alturas resuenan las trompetas y en la tierra nos festejan los nietos adorados con ramas de algarrobo y un tambor.

VIEJO EN SU PRISIÓN DE VIEJOS HUESOS...

Viejo en su prisión de viejos huesos,
me encontraste el corazón. Un punto,
al amor se abrieron sus ventanas.
Me has dado, ciego, contemplarte;
sordo, en el silencio oír tu risa;
sin piernas ya, seguir tus pasos.
Desaparecida la memoria,
relumbras, presente, como eterna;
y recién nacido, por cantarte,
inventa el mudo las palabras.

RUBÉN BONIFAZ NUÑO (1923-2013)



LOS ALIMENTOS



MALPARTIDA, JUAN (2012).

A UN MAR FUTURO

MADRID: VISOR.

IX PREMIO DE POESÍA FRAY LUIS DE LEÓN.

JUAN GABRIEL LAMA

Con *A un mar futuro* el poeta, crítico y narrador (entre otras muchas cosas) Juan Malpartida (Marbella, 1956) ganó el IX Premio de Poesía Fray Luis de León que otorga la Diputación Provincial de Cuenca. Juan Malpartida es director de la revista *Cuadernos Hispanoamericanos* y ejerce la crítica en el suplemento cultural de *ABC*. Su amplio conocimiento de la poesía hispanoamericana viene dado entre otras claves por este ejercicio de la crítica y por la maestría que él reconoce en figuras como la de Octavio Paz.

Es *A un mar futuro* un poemario que resume en sus tres partes («A un mar futuro», «Enredadera» y «Recomienzo») la obra de Malpartida, obra por otra parte recogida en *A favor del viento* (Fondo de Cultura Económica, 2007) y que en este libro se deja guiar, introducido por la cita de Saint John-Perse, por dos elementos centrales como son la memoria y el mar. Memoria a veces llena de frustración y dolor por el paso del tiempo y la belleza fugaz, efímera pero inquisidora («unos ojos que al mirarlos me miraban me devolvieron más / de cincuenta años.») pero que se revela siempre serena y aquilatada («No miro hacia atrás, reino que se petrifica en la mirada. Todo lo que fue camina. Esos viejos pasos, el presentimiento del otro, la interminable errancia bajo el signo sin medida del deseo»). Es esta primera parte del libro de la que provienen estos versos la que da nombre al libro, *A un mar futuro*. Compuesta por quince poemas en prosa y uno versificado, el mar viene a veces traído por la omnipresente figura del padre («¿De qué hablaba mi padre? Desde sus muchos años —o eso me parecía— recordaba lo que su abuelo, remoto como un olivo, le había contado»). Efectivamente, Malpartida nos da de la mano de su padre el resumen de una generación señalada

por la Guerra Civil, el exilio, la picaresca, los secuestros, la costa... en una nebulosa de verdad y ficción que ni el padre ni el propio poeta se atreven a aclarar. Construida esa ficción como el sucesivo ir y venir del oleaje, la triste historia de un país que se repite. Es esta visión del pasado como fracaso, como imagen de lo que pudo haber sido y no fue, la que aún la figura del poeta con la de un país y una sociedad fracasados, de vuelta ya de lo que en poesía y en el mismo ámbito social fue la España de los 80 («Es cierto que la soledad ha aprendido a no hacerse ilusiones, pero se inclina hacia el mundo como un junco que busca el sol»). Y de nuevo la imagen del mar como el que borra las huellas, la memoria, pero también quien trae, rescatando del fondo, los elementos que conforman la memoria («Después de una noche de marejada, solía acudir a la playa para ver lo que habrían arrojado las olas»). Este tejer de Penélope del propio mar que borra lo que antes ha creado como metáfora de la propia conciencia humana que decide traer a la memoria algunos recuerdos y olvidar otros («Escribiste la palabra mar, y la enterró el viento»).

«Enredadera», la parte central del libro y la más ligera, está compuesta por un conjunto de formas breves, que en ocasiones toman el espíritu y la forma del haiku («Golpe de viento. / Cuando termina el nombre, / el árbol piensa») pero que afortunadamente se aleja en otros momentos de ese lugar común que se ha instalado en la poesía española de los últimos años (¿pereza, falta de ideas, supuesta profundidad?) que es el haiku. Así en poemas como «Otra vez la luna» o «Mosquitos». Mención aparte merece «Orilla», donde vuelve a aparecer el mar de la primera parte del libro, con el mismo espejismo y hechizo del canto de la sirenas («El amargo sabor de no saber / si este mar que se aleja / lo hace para volver»).

La última parte del libro, «Recomienzo», es un ajuste de cuentas poético con las figuras que han aparecido en la primera parte. Es fundamental para entender este reinicio el poema «Memorial». De nuevo la figura del padre aparece en este poema como la voz desde el pasado que desmitifica las creencias del poeta («porque el tiempo lejano de mi padre / es el presente siempre de la nada»). Es este un poema de

incertidumbres. Y de nuevo la historia cruel y bárbara de un espacio y un tiempo, «Historia, 1936», como metáfora de una generación perdida («Pegados a las sombras anduvimos / por esta oscura trama de la historia, / buscando desde entonces / una casa redonda / mecida por el aire»). Por desgracia un poema de circunstancias, «Madrid, 11 de marzo», viene a rebajar el tono mítico de ese pasado con unos versos quizá fruto del momento.

En definitiva, *A un mar futuro* supone una amplia visión de la poética de Juan Malpartida, un libro que no renuncia al lenguaje elaborado y depurado pero que tiene una sólida visión del aquí y el ahora. El mar como creador de mitos, como destructor de certezas, como interrogante sobre la realidad de la edad, aceptada como algo devastador pero también esperanzador. Con ese mar futuro Juan Malpartida ha creado una de las imágenes más acertadas sobre la España del siglo XXI: las huellas (mal) borradas de un pasado que vuelve: «Las huellas de nuestros pies: seguidas, ahoyadas, borradas».

LANZ, JUAN JOSÉ (2012).
ANTORCHA DE PAJA. REVISTA DE POESÍA
(1973-1983).
HETERODOXIA Y CANON EN LA POESÍA
ESPAÑOLA DURANTE LA TRANSICIÓN
MADRID: DEVENIR.

BERND DIETZ

En una feliz confluencia literaria, el crítico vasco Juan José Lanz y el editor murciano (si bien afincado en Madrid) Juan Pastor nos entregan un volumen que, a través de algo menos de trescientas páginas, demuestra su aptitud para obligarnos a rememorar y a repensar cuarenta años de poesía en España. Sin duda son personas con galones para hacerlo. Lanz, que es profesor en la Universidad del País Vasco, se ha convertido con los años en uno de los mejores especialistas en la poesía española contemporánea. Mientras que Pastor, al timón de una editorial tan insaciablemente activa como Devenir, encarna un acreditado ejemplo de coherencia, fecundidad y tasado servicio a la cultura, particularmente desde el ángulo de los intereses, por definición minoritarios, de la creación poética. El libro al que aludimos, claro, es *Antorcha de paja. Revista de Poesía (1973-1983)*, que exhibe nada menos que el esclarecedor subtítulo de *Heterodoxia y canon en la poesía española durante la Transición*.

El primer tercio de la obra se invierte en una introducción que supone un estudio crítico de corte académico. En ella se consagra nuestro estudioso a describir el contexto del que brota esta singularísima revista cordobesa, capitaneada por Francisco Gálvez y a cuyo corazón pensante se unen de inmediato Rafael Álvarez Merlo, José Luis Amaro, Pedro Luis Zorrilla y Rafael Madueño de la Torre. También estará próximo a su órbita Fernando Merlo. Pero la aportación de Madueño no tendrá proyección en el tiempo, mientras que Zorrilla y Merlo fallecerán tempranamente, ambos en 1981. Con lo que el núcleo esencial de creatividad lírica quedará conformado, más allá de las vicisitudes que experimente la revista y de su inevitable temporalidad, por los tres

primeros nombres. Porque *Antorcha de paja* abarca en sentido estricto una década; aunque de la empresa se deriven publicaciones posteriores a 1983 y, principalmente, las carreras literarias individuales de Gálvez, Álvarez Merlo y Amaro.

¿Cuál es la significación de este hito literario que, aun representando ante todo una iniciativa editorial emanada de un reducido grupo de francotiradores cordobeses, asume en cierto modo las trazas de un gesto de audaz autoafirmación, de una declaración testimonial o *movimiento*, de una suerte de intervención o de tendencia novedosa con vocación de aglutinar, influir y transformar? Destaquemos en primer lugar su carácter paradigmático de gozne, algo que se torna visible de inmediato por el mero factor cronológico. Mas no se trata ya únicamente de esa *transición* real del franquismo a la democracia que comportan las fechas, sino del acierto casi milagroso desde el que se vertebran las generaciones poéticas, de la vocación de entendimiento inteligente mediante la que se engarzan maestría y bisonñez, veteranía e ímpetu rebelde, la continuidad edificante y la acariciada innovación. Así, no hay más que observar el vivo papel tutelar que juegan Vicente Aleixandre o Jorge Guillén, el apoyo que manifiestan Manuel Álvarez Ortega, Carlos Edmundo de Ory o Juan Bernier (la filiación *disidente* de estos tres nombres es cualquier cosa menos casual) y, por descontado, el perfil de contrastable calidad que aún a entonces debutantes colaboradores como Jaime Siles, Justo Navarro, Álvaro Salvador, Luis Antonio de Villena, Ana Rossetti y varios otros. Los responsables de *Antorcha de paja*, que antes que nada son y quieren ser percibidos como poetas, y además sin dejar de hacer profesión de heterodoxia, inconformismo y ambición artística, evidencian con ello un olfato poético de primera. Así como una conmovedora y harto meritoria voluntad de ubicarse en la mejor constelación literaria que, desde su periferia objetiva, les pudiera resultar accesible.

Constituye por tanto un logro de Lanz que el volumen se complete, en su parte mollar, con los editoriales que aparecieron originalmente en la revista, los índices con el contenido de los diferentes números, una amplia antología de los poetas (los tres autores centrales, más Merlo y Zorrilla) y, en fin, diversos materiales iconográficos como las porta-

das de la publicación y las de los libros aparecidos como corolarios de la misma, un álbum fotográfico y, de remate, reproducciones de parte de la correspondencia con personajes literarios de relieve. Pues son precisamente esos editoriales y, naturalmente, los poemas debidos a los miembros del grupo los que con mayor pertinencia reflejan tanto lo que fue *Antorcha de paja* en su época como lo que podría significar hoy, cuatro décadas después de que todo comenzase.

Vistos con ojos actuales, los editoriales encierran una plétora de exigencias, pulsiones y utopías, algunas periclitadas, otras ingenuas, otras satisfechas con éxito, al resumir a su estilo la intrahistoria, amén de la educación sentimental asociada a la misma, de todas aquellas energías que entraron en ebullición en España con el cambio de régimen político. Un cambio, hay que reconocerlo, que sólo podía modificar lo transmutable, aquello que pudiera venir impuesto por la fuerza y contrariando el deseo mayoritario. Pero que en modo alguno podía sustituir lo orgánicamente arraigado, cuanto obedeciera a la naturaleza humana, al egoísmo depredador, al infame compadreo y a los hábitos inmemoriales de engañar y autoengañarse. Por eso tiene tanto valor que *Antorcha de paja* optase por la belleza y la excelencia poética, sin silenciar ni disimular sus críticas al centralismo, la burguesía, el provincianismo, la universidad, la incultura, la falta de valores, el inmovilismo o el control estatal sobre los medios de comunicación. Que postulase un ejemplar andalucismo, limpio de casticismo y de patriotería. Y de ahí que repasando su honesta indignación, sus encomiables intenciones y las recetas de entonces (que seguían, en error inverosímil, atribuyendo a la moderna y progresista clerecía de intelectuales y poetas una reserva espiritual de virtud incorruptible) podamos comprender que el camino decentemente emprendido, con leales compañeros, casi siempre merece la pena, por mucho que rara vez acabe conduciendo adonde nos imaginábamos.

No ha de sorprender que lo más estimable del volumen habite en la voz original que resuena en los poemas, agrupados aquí en una apretada e intensa antología de composiciones procedentes de Gálvez, Álvarez Merlo y Amaro, a las que se suman las piezas seleccionadas de Merlo y

de Zorrilla. A estos últimos la muerte les privó del privilegio de poder evolucionar y de esta suerte quedan atrapados en la foto fija de su corta edad en un periodo concreto. Los tres primeros, sin embargo, sí que lo han hecho, y palpablemente, madurando no sólo hacia una creciente garra literaria, hacia ese control sereno y esa economía expresiva que, en poesía, son por supuesto las cimas más difíciles de coronar, sino convirtiéndose cada vez más en ellos mismos. En quienes no han dejado de perseguir, a sabiendas de la trágica futilidad del empeño, la *verdad* y la *belleza*. En los poetas libres, indagadores, consecuentes y pulcramente insurrectos que, hace ya media vida, tirando de lucidez, de altruismo y de coraje, lucharon para intentar oponerle al viento esta *Antorcha de paja*.



RODRÍGUEZ, JOSEP M. (2012).
ARQUITECTURA YO
MADRID: VISOR.
XIV PREMIO DE POESÍA GENERACIÓN DEL 27.

JOSÉ MATEOS

Si dejamos a un lado un cuadernillo de poca circulación, titulado *Las deudas del viajero*, Josep M. Rodríguez (Súria, Barcelona, 1976) se dio a conocer con un primer libro, *Frío*, que tenía la virtud, entre otras muchas, de ahorrarle al lector los cientos de borradores que suelen hacer falta para alcanzar un mundo y una voz propia. Sin énfasis, sin excesos teóricos ni enfadosas probaturas, Josep M. Rodríguez aparecía ahí como sabiendo ya lo que tantos ignoran cuando dan a la luz sus primeros poemas: que la mala poesía es casi siempre la exageración de una autenticidad.

Las maneras y preocupaciones que encontrábamos en ese primer libro han seguido siendo desde entonces las que Josep M. Rodríguez ha desplegado en posteriores entregas, *La caja negra*, *Raíz*, y en el libro que ahora reseñamos *Arquitectura yo*, cuyo título ya nos indica uno de los ejes centrales de esas preocupaciones: las ficciones y componendas en que se sustenta nuestro yo, ese concepto básico para la cultura occidental que alcanzó su máxima temperatura con el idealismo alemán y que las principales corrientes filosóficas nacidas en el siglo XX han ido socavando. El carácter fantasmal del yo tras las acometidas del psicoanálisis o del estructuralismo, la construcción de una interioridad que no sólo es amenazada desde fuera por los mecanismos del Poder, sino también desde dentro por esos monstruos que duermen en las trastiendas del alma, es el paisaje interior de donde Josep M. Rodríguez extrae algunas de las notas más sobresalientes de estos poemas. Y, por supuesto, ilustrando, o más bien conformando ese paisaje: los laberintos de la memoria, los espejismos del amor y la amenaza constante de la muerte.

Por otra parte, en cuanto a la manera de exponernos estas preocupaciones Josep M. Rodríguez utiliza elementos y recursos muy dispares, extraídos de cualquiera de las dos tendencias que, a grandes rasgos, han venido a configurar la poesía moderna y que algunas polémicas extremosas y provincianas nos habían querido presentar como irreconciliables, cuando son más bien... inevitables. Por un lado, la tendencia realista, emotiva y confesional hacia la que se escoró nuestra poesía tras la guerra civil; y por otro, la tendencia más abstracta, sorpresiva e irracional que proviene de las vanguardias históricas. No hay seguramente un solo poeta importante en España que después de *Diario de un poeta recién casado* -por citar un solo libro- no haya incorporado en mayor o menor medida procedimientos de una u otra tendencia según sus inclinaciones y según las necesidades de cada momento histórico. Lo que llama la atención en el caso de Josep M. Rodríguez es el difícil equilibrio para situarse en el centro, en ese espacio equidistante entre ambas tendencias sin desplazarse, sin decantarse más que por ese equilibrio.

De los poetas confesionales, Josep M. Rodríguez aprovecha, además del asidero de lo real, esa sequedad y esa distancia afectiva propia de quien escribe después de la bancarrota de los grandes ideales, así como la aspiración al poema bien hecho, trabajado y redondeado al máximo. Como otros poetas jóvenes, Josep M. Rodríguez, prescindiendo de casi todos los datos referenciales, de la confesión autobiográfica explícita, depura tanto la situación o el objeto que ha motivado el poema que esa situación o ese objeto están siempre a punto de desaparecer, aunque nunca lo hagan del todo.

Su obra poética no busca tanto la construcción de un personaje, un autorretrato moral de quien escribe, como descubrir la raíces de la experiencia, la realidad otra que se oculta bajo la realidad diaria. El arte es siempre visión y ocultamiento y lo que el artista hace es ocultar y ocultarse para que podamos ver. Así lo entiende Josep M. Rodríguez cuando escribe: «...por eso escribo yo. / Y sin embargo a ratos me construyo. / Y sin embargo a ratos me derribo.» De la tendencia más abstracta e irracionalista Josep M. Rodríguez ha aprendido la lección de que es posible articular un discurso basado en asociaciones de imágenes, de

recuerdos, de referencias extrapoladas muchas veces de los contextos más distantes.

Las citas de Louis Aragon o de Ezra Pound indican ese propósito, esa necesidad de rescatar mecanismos y gestos de los movimientos más experimentales, que parece uno de los empeños de buena parte de la poesía última. Sólo que mientras a la mayoría de los poetas jóvenes se les nota demasiado los esfuerzos y las contorsiones que han de hacer con su propia escritura para adaptarse al nuevo rumbo, en Josep M. Rodríguez esa querencia se muestra con naturalidad, como una parte más de su manera de ser.

Tal como ocurría en los movimientos de vanguardia, en este libro la disposición de los versos en el papel constituye uno de los elementos fundamentales para evitar lo consabido. El ritmo familiar que surge de la combinación de endecasílabos y heptasílabos que usa gran parte de la poesía actual y que nuestro autor no desdeña, se enrarece aquí mediante la fragmentación del verso, los espacios o las pausas estróficas. Gracias a estas fórmulas, y a fuerza de eliminaciones y alusiones, el discurso se descoyunta hasta dar como resultado unos poemas hechos como a trozos, como cortados a hachazos en los que se nos sustrae, como digo, no sólo buena parte de la anécdota que lo propicia, sino también la lógica que enlaza un fragmento con otro. De manera que los espacios en blanco, los silencios, se convierten en componentes que se cargan de significación y que actúan sobre los versos, limpiándolos y adensándolos.

Arquitectura yo es un libro que se lee con asombro y que se relee con emoción, el libro que esperábamos de quien es, sin duda, uno de los poetas más destacados de su generación.

**LEYVA, JOSÉ ÁNGEL (2012). DESTIEMPO
ANTOLOGÍA PERSONAL (2009-1992)
CIUDAD DE MÉXICO: UNAM.**

JORGE BOCCANERA

La intuición, la videncia y la idea, se conjugan y consolidan la obra poética de José Ángel Leyva, motorizada por la lucha de contrarios —amor y odio alimentando la misma hoguera—, el uso de la paradoja y las imágenes contundentes.

Las marcas que le otorgan un sello de originalidad se completan con el manejo de diversos registros expresivos: de la sugerente composición visual al trazo narrativo, del apunte deductivo al tono de epigrama, en el armado de una escritura que revela plenitudes y oquedades de un cosmos fragmentado.

Leyva interroga la existencia y su efímera cuerda, a la vez que suspende las certezas que limitan su indagación a fondo, para sintetizar su devenir en una línea: «Mi origen es la suma de los dónde». En un tramado de tiempos revueltos circulan las fosforescencias del sueño, la infancia en Durango, el arribo posterior a la gran urbe, su ser indiferente y el ritmo desbocado de la modernidad.

En el puente de esos mundos se yergue la figura del *nahual*-chamán que se convierte en lobo- representando la transfiguración continua, las mudanzas, lo trastocado, el avanzar a tientas conducido apenas por una voz descarnada que sentencia: «No hay nada debajo de nosotros».

Aquí las imágenes funcionan como vestigios del sueño, uno de los ejes de esta poesía: sueño encastrado como las matriuskas, donde el ser viaja de una forma a otra, de un tiempo a otro, de un intersticio a una fisura.

El tiempo, que Leyva representa «embalsamado en las cenizas», y la muerte —«agricultora de los vivos»— presente en uno de sus textos más

logrados, «El espinazo del diablo», configuran sus otras obsesiones centrales. La imagen que atraviesa su poética martilla una y otra vez sobre un sudor de muerte; lo fatal insinuándose en la ponzoña, la mugre, la gusanera, lo fétido, lo roído.

Poeta, narrador, periodista, editor, crítico de arte, gestor cultural, la figura de José Ángel Leyva se desdobla en diversos haceres sin perder nunca una escritura pensionada por imágenes fulgurantes. Como aquellas que remiten a un tiempo de infancia y que retrató magistralmente en su libro *El espinazo del diablo* (ese costillar de animal inconmensurable): la mirada infantil perdida entre las extensiones abruptas; las montañas y los voladeros, el recuerdo de un cine de pueblo, las desmemoriadas vías del tren y, sobre todo, ese progenitor que supo conservar entre su corazón y esta línea rotunda: «hermano padre») y las desmemoriadas vías del tren.

Es por todo ello que, con fervor de lector, me adhiero a la obra de este Leyva, escritor reconocido y publicado fuera de las fronteras de México, en países como Italia, España, Polonia, Venezuela y Colombia.

GARCÍA, DAVID LEO (2011). DIME QUÉ
BARCELONA: DVD EDICIONES.
XXIII PREMIO DE POESÍA CÁCERES PATRIMONIO DE LA
HUMANIDAD.

JORGE DÍAZ MARTÍNEZ

Sucede a veces que al comenzar a escribir una reseña, al intentar aprehender con los instrumentos teóricos adquiridos una obra literaria, la obra se resiste, se nos escapa como agua o arena entre los dedos, o mejor, como ese pequeño pez recién pescado al que creemos tener muy bien sujeto con las dos manos pero se zarandea y se nos escurre y salta coleandode nuevo al río, porque todavía está vivo. Pues sí, este libro también.

Decir que un libro de poesía está vivo significa decir que su discurso, aunque parezca mentira, ha decidido no conformarse con el archisabido *en literatura ya está todo dicho* y que, en cambio, ha intentado encontrar algo nuevo y, además, para conseguirlo, ha intentado pasárselo bien. Y lo ha conseguido. Es, por eso, un libro desenfadado y a la vez completamente serio: un recién nacido clásico.

Desde el primer poema de *Dime qué*, se aprecia el propósito de deconstrucción del discurso poético convencional, empezando por la propia estructura del conjunto, pasando por el poema, la palabra, la onomatopeya y alcanzando hasta el mínimo signo lingüístico o, misma-mente, tipográfico, pues todo aquí es susceptible de manipulación y nada escapa al imperio del poema destructor.

Veamos este verso del poema que inaugura la lectura: «—He abierto el libro mientras llovía y han caído gotas sobre los nombres propios». Al leerlo en relación con el resto de la obra, podemos afirmar que muy probablemente David Leo García esté aludiendo aquí a la borrosidad de la lógica lingüística, es decir, de la lógica binaria occidental, de la razón o de la racionalidad europea, que poco puede hacer ante la hu-

medad de la vida, porque eso es otra cosa, porque nosotros sí que estamos vivos y el significado de la vida no encaja del todo bien con el de las palabras —digo, con el de esas palabras racionales—, pero tal vez sí se acerque más al de la literatura o, al menos, al de la idea de poesía que propone este libro. El hombre occidental es un pelele cuya percepción del mundo, la percepción de los *nombres propios*, es arrastrada sin pena por la lluvia, porque todo nombre es falso, toda conceptualización. Y consecuentemente, este primer poema finaliza deshaciendola *palabra de Dios*, los nombres propios, para re-instaurar el maremágnum perdido, es decir, no exactamente una inversión del mito de la edad dorada, pero ya me entienden. Así que no es extraño que el siguiente poema comience reconociendo «No sé hablar y señalo los objetos» o que el siguiente se titule «De un cancionero deforme», lo cual bien pudiera explicar una de las intenciones del autor.

La certeza de habitar en la mentira y que no tenga remedio porque no haya otro sitio al que escapar (ni el arte se/nos salva, por supuesto) impregna cada aspecto del *self* y obviamente de sus relaciones o *emociones de pareja*, emociones que la historización ha relativizado, consignando su superficialidad: «Me besas sólo con el pintalabios». El autor en sí mismo y el poema también son, obviamente, otros *compuestos*, lo que le lleva a la técnica del collage en piezas como «Te has cortado» o «Aventura». Y entonces nos encontramos un soneto, como diciendo que las formas tradicionales también participan de esa artificiosidad compuesta que permite incluir, en cursiva, por ejemplo, el endecasílabo robado a alguna amante: «*No sé por qué lo sé pero lo sé*».

Pero nada demuestra mejor el talento para crear un lenguaje artístico propio como la capacidad de imprimir sobre un acontecimiento completamente banal un efecto estético inesperado, de lo cual es buena muestra el poema «5 (Yo)», mediante el que indaga en las diferentes profundidades de significación que se superponen en lo insignificante. Señalaría también la capacidad para incluir fragmentos de diálogos cuya oralidad hiperrealista contrasta, en principio, con un lenguaje lírico para acabar, a la postre, fundiéndose con él, ejercicio muy logrado en «El apagón», un poema que tampoco renuncia al intento de, al menos,

apuntar hacia ese arquetipo de poema absoluto, universal, que conecte lo cósmico y lo nimio.

Como decía, todo lo que da sentido al libro (teniendo en cuenta que «no hay propósito en la evolución») es esa persecución de un lenguaje propio y renovado que se sitúa conscientemente en una intersección de las tradiciones anteriores. Un lenguaje libidinoso (esto es positivo) y con un punto infantil ocasional (esto también es muy saludable) no exento de relación con el afán experimental, combinatorio, a la vez que bien plantado, repito, en el dominio de una tradición que ya se había preguntado antes las mismas cuestiones que él se replantea. Y destellos, aciertos, hallazgos, bromas, trucos... y muchos versos memorables quedadesde la aparición del poemarioson profusamente citados en las páginas delas redes sociales y blogs.



GRUIA, IOANA (2011). *EL SOL EN LA FRUTA*

SEVILLA: RENACIMIENTO.

PREMIO DE POESÍA ANDALUCÍA JOVEN 2011.

NIEVES CHILLÓN

En la fruta, el sol refleja una melancolía cálida. Cuando la cereza mordida se vuelve una explosión rojiza entre los dedos de Ioana, y «el embriagante olor de los limones / y el resplandor solar de sus cortezas» de repente inundan de luz un instante lejano, desde la mirada del hoy se siente una tibieza, un calor. La poesía de Ioana Gruia será siempre joven porque es sincera y no admite mordazas. Es sincera porque la calidez de sus refugios también lo son, como verdadero es el placer intenso de los gestos sencillos y los lugares soleados. Ni la lluvia de la edad, que amenaza con filtrarse en forma de renunciadas, ni la vejez y sus miserias, que vigila de lejos, que advierte inhóspita y perpleja, obsesionada con los sueños no cumplidos, se atreverán en este libro a apagar su resplandor, su día infinito.

En la voz de Ioana hay muchas voces, lecturas alimento, poesías fuente de las que beber y crecer. El invierno, las calles, el asfalto, los viejos edificios son las marcas propias de una forma de vivir la poesía y de escribir la vida, son lugares comunes en la experiencia que, sin embargo, tratan de desnudarse de sus referentes primeros, hablan de la ciudad del este, su dureza, su grisura, su amor a ella como a «un animal herido y viejo». La ciudad es interior. Se erige en el corazón más allá de su arquitectura gris. Bucarest, París, extienden «el mapa de sus ruinas» para que no nos perdamos en la huida o el regreso.

Si tú me llamas amor, o Ioana, o amor mío, las palabras impulsan la rueda del mundo para hacer que todas las cosas encuentren el camino hasta reconocerse. Queda huérfano el yo sin la voz del tú, porque queda quieto, sin palabras, sin saber. No es un discurso del yo mujer, sino del yo libre, de la renuncia a la renuncia, del camino a la felicidad. No

se cuestiona el yo=tú+yo, sino el querer domesticar al otro. Yo=tú+yo lo admite Penélope, que no niega seguir tejiendo el fantasma de Ulises pero ha embarcado libre y ha emprendido ella misma un viaje propio en busca de «otra historia, otros mares, otro amor».

El don maldito, ese «insidioso don de la melancolía», es el verso lento que late en todos los poemas desde el arte poética que abre el libro. En la tristeza llueve, y por eso la lluvia es algo que ocurre dentro: en los cuartos, en los recuerdos. También en las ruinas, cuyo olor es una mordedura, un picotazo «de no sé qué animal inextinguible» que vive agazapado y muerde cuando se le despierta. Sobre las ciudades desgastadas, demolidas, cae una lluvia eterna.

No hay resplandor que no proyecte sombras, que no engendre sus particulares espectros. No por eso hay oscuridad en la poesía de Ioana Gruia. Se trata tan solo de relieves, siluetas que viven en la linterna mágica, donde la vida es un «deslumbrante desfile de fantasmas». Invocar el rayo de sol en la fruta y alegremente acariciar el instante detenido es la llave para encerrarlos, quitarles la máscara, encender la luz. Esa luz es intensa en el recuerdo, entra, como en un cuadro de Hopper, por las ventanas de la memoria, y tiene la virtud de no poder ser destruida.

CANCIÓN PARA UN INSTANTE

*No susurres nada, sólo tiéndeme
los brazos de aire del lejano instante*
NICOLAE LABIŞ

Hoy no sabría revivir aquel instante.
Tan sólo puedo recordar su vuelo.
Por la ventana abierta el sol de junio
entraba a raudales en el cuarto.

Tú me habías traído un cuenco de cerezas.
Cogí despacio una y la miré al trasluz,
me la llevé a la boca y la mordí. Sabía
a sol y a piel de lluvia, a verano, a ti.

Mira, mira este sol en la fruta, te dije.
Una explosión rojiza despegó de mi mano.
Y aquel instante pájaro, ya lejos,
tendió hacia mí sus brazos en el aire.



CABALLERO BONALD, JOSÉ MANUEL (2012).
ENTREGUERRAS
O DE LA NATURALEZA DE LAS COSAS
BARCELONA: SEIX BARRAL.

LUIS ARTIGUE

La verdadera sabiduría radica en el saber sobre uno mismo. Consciente de eso J. M. Caballero Bonald (Jerez de la Frontera, 1926) en su libro *Entreguerras o De la naturaleza de las cosas* ha querido analizarse definitivamente haciendo un extensivo y barroco repaso de toda su vida.

Sin embargo, para llevar tal recorrido a cabo, no ha tomado los instrumentos literarios de las memorias sino los elementos de audaz introspección del psicoanálisis, la elocuente hiperconciencia de la mística y la poderosa autoindagación psíquica inconsciente del surrealismo para hacer con todo eso intensa y cifrada y relampagueante poesía del yo.

De ese modo el poeta, afirmado en su solidez conceptual, su audacia metafórica y su inventiva verbal tan conocida y celebrada —en el prólogo él llama a esto «obstinación retórica»—, pasa a adentrarse inspiradamente en sí mismo no para proporcionar al lector certidumbres, pero sí muchas sensaciones potentes. Lo hace así, descendiendo de forma paulatina, enfática y casi alucinatoria todos los escalones del ego para llegar arrebatado hasta el envés de su conciencia, hasta la explanada de los recuerdos encadenados y de las claridades extrapolables, ese lugar en el que confluyen exterioridad e interioridad para pasar a formar juntos un punto de lucidez radical desde el cual sólo cabe expandir en términos abstractos esa luz de intuición lograda... Esa luz que, al ser expresada, pasa a producir un lenguaje que se sitúa más allá de la inteligencia y los sentidos, que no de la experiencia.

El resultado exterior de tal proceso virtuosamente intimista es este libro iluminador, un repaso con balance, que contiene un apabullante

recorrido biográfico y un resumen de la evolución de la conciencia del autor.

Tal implicada travesía, que se manifiesta en un desarrollo prolijo y lírico no exento del escepticismo que deviene de la senectud, viene un poco a compartir desde el principio la idea clásica de que sólo disponemos del ahora y la pretendida verdad biográfica es una quimera de la cual, también, sólo cabe hablar en términos abstractos. Recordar y tratar de atrapar o condensar lo vivido es un trabajoso fracaso, parece decirnos: el acierto está en vivir.

Y es toda esa lucidez radical y condensada y excelentemente empa-labrada que se nos sabe propia de la autoridad moral de quien ha vivido y escrito mucho y bien, claro está, la que justifica desde el principio, y de forma acaso no magnánima pero sí exigente para con el lector, el hecho de que en este largo, capitulado y biográfico poema el contenido desborde a la forma.

Asistimos en puro trance y de la manos del lirismo oscuro como un pozo lleno de diamantes a la llegada del poeta a Madrid, a la oscuridad político-social de la posguerra, a la hoguera de las vanidades del mundo literario y a los inicio de su renuncia a un vitalismo elemental en pro del intento de vivir con la conciencia alerta. A la par que va reflexionando poéticamente sobre el mecanismo de la memoria y sobre la engañosa percepción de la realidad nos habla luego de la autodestrucción bohe-mia a su alrededor, y del germen de lo que sucede para ser recordado. Posteriormente no teme en emplear la segunda persona para autoana-lizarse con rigor y sin ambages al rememorar (va a la vez salpicándolo todo con un desarrollo de su concepción de la escritura como proceso continuo, heterodoxo y personal en el cual cobran tanta importancia las inclusiones como las omisiones).

Tras la guerra y la paz descritas sin minuciosidad pero con inten-sidad vienen los lugares, las ciudades, las estaciones de paso del poeta que casi parecen la misma repetida porque todo se va aunando en su certidumbre de que todo es un perpetuo fluir, y así, mientras avanza el libro, aunque el lenguaje en ningún momento decae ni modifica su

tono, va teniendo cada vez más peso la vertiente temática cívico-moral: de los lugares de paso ha extraído el poeta una idea del mundo que viene a compartir.

Además de esto, el amor, la amistad, los olvidos, las insuficiencias, las imposibilidades, las conspiraciones del azar que conforman el yo acaso en mayor grado que lo elegido, la importancia de la poesía misma, los remordimientos, las equivocaciones, la aplicada duración de la vida y el escepticismo de quien ha comprendido que vivir es avanzar hacia lo oscuro...

Uno termina de leer *Entreguerras*, este largo poema que se tarda toda una vida en escribir y en entender del todo, concluyendo al menos que la memoria es el resultado de pasar la escoba de barrer migajas si no hay poesía en tu vida... Y entonces acertamos a saber que el título da idea de que el autor se siente un superviviente. Y recordamos aquello que Viktor Frankl, superviviente de Auschwitz, dijera en su epatante libro *El hombre en busca de sentido*: «sobrevive aquel que encuentra un sentido que le lleva a seguir luchando».

El sentido de un poeta visionario que logra hace tan valiente recorrido vital inverso, más allá de su Premio Cervantes, del éxito, la fama y todo lo demás, radica en el lector que hace suyo el impulso, el libro, la vida...

Por eso quiero terminar precisamente recalcando que sí, que para mí, como para mucha gente, ha tenido sentido. Y gracias, maestro, de todo corazón por lo mucho que no sabes que me has dado.

BERMÚDEZ MELERO, CARMEN (2012).
FILOSOFHÄRI.
LA FURIA Y LA ARMONÍA
MADRID: EDICIONES VITRUVIO.

EDUARDO A. SALAS

Sin duda alguna y tal y como se ha venido repitiendo con frecuencia desde el Romanticismo, la literatura en general y la poesía en particular constituyen un medio extraordinario de autoexpresión, una excelente manera de objetivar las resonancias personales que la realidad alcanza en aquellos individuos dotados de especial sensibilidad. Como dijera Benedetto Croce, es la expresión poética de la emoción la que convierte al hombre en poeta, de manera que, hasta que el escritor no expresa su emoción, no sabe de qué emoción se trata, pues es precisamente la expresión la que proporciona el conocimiento adecuado y preciso de la emoción.

Bien puede servir esta consideración para comprender este poemario, en el que la autora reflexiona sobre algunas de las preocupaciones inherentes al ser humano: el miedo, la soledad, la muerte, pero también la armonía, la imaginación o los sueños; sentimientos opuestos, probablemente contradictorios, que reflejan la complejidad de la naturaleza humana al par que su singular capacidad para cuestionarse a sí misma. Igualmente contradictoria parece su posición ante ellas, unas veces absolutamente pesimista, desencantada, habitada por la nostalgia, y algunas otras cargada de ilusión, de esperanza, e inflexible al desaliento. Como esperanzada se muestra su convencimiento de la posibilidad de encontrar respuestas al misterio mismo de su existencia en el mundo y que busca a través del sosegado ejercicio filosófico —de ahí el título—; no en vano es éste un libro de madurez.

Repletos de simbolismo, los más de treinta poemas en estrofa y verso libres que integran el volumen muestran —desde un buen conocimiento del oficio y del poder y la fuerza de la palabra— la honestidad

de una mujer que, pese a la complejidad y a las paradojas del mundo, intenta posicionarse en él en armónico equilibrio, en aras de una autenticidad desde la que darse a conocer y, al par, desde la que intentar conocerse a sí misma.



FERNÁNDEZ, FRUELA (2013). *FOLK*
VALENCIA: PRE-TEXTOS.

GUILLERMO MORALES SILLAS

Hace unos meses, la organización Veterinarios Sin Fronteras de Castilla-La Mancha lanzó en video la campaña «Dos tomates y dos destinos» para concienciar sobre la soberanía alimentaria en la que — con mucha gracia— se citaban dos tomates en un bar. Uno transgénico, criado en un invernadero de Michigan a base de nitrofosfato de azufre al 12%, se llama K-44; el otro, ecológico, crecido a base de estiércol y agua, tiene sabor y asimetría: se llama Mauricio. Podemos —salvando las distancias— trazar una analogía entre este último y el nuevo libro de Fruela Fernández. Me explicaré.

Dice W. H. Auden en sus ensayos que la poesía «es la más provinciana de las artes» para aclararlo después: «hoy, cuando la civilización se va unificando monótonamente a lo largo del mundo entero, uno se siente inclinado a considerar esto más como una bendición que como una maldición: en poesía, por lo menos, no puede existir un “Estilo Internacional”». El autor, como si hubiera querido cumplir con el precepto, comienza el libro con el ilustrativo verso «Aquí donde dicen».

De hecho, el decir, el engranaje lingüístico, es el gran acierto de *Folk*. El castellano del libro se caracteriza, de un lado, por el sustrato asturiano —destaca la cantidad de zoónimos: *pega*, *merucos*, *raitán*, *tordu*, *chovas*...— que el poeta aporta («Somos bardiales», «El sol no es un mace-lo», «el sol a recudir» o «Sube llindiando») y, de otro, por la aparición de unos abuelos que se expresan directamente en asturiano. Lo mañoso ha consistido en combinar estos elementos de una tradición individual con la tradición colectiva, creando en el lector una tensión al producirse la sensación de estar frente a algo ajeno pero cercano al mismo tiempo como «mientras la casa argaya / mientras la casa / cae». *Folk* no es un libro de lectura fácil y corrida, pero sí enriquecedor.

Este estado de lengua junto con el verso, que tiende a ser corto, entrecortado, sin pautas rítmicas y bastante condensado y preciso —con ejemplos brillantes como: «Tu jersey al fondo del armario / argumento geológico» escrito al hilo de una pérdida amorosa o «es fácil volverse temporero, / gastando de autobús / la rabadilla, / corvando / la piel / según el plástico» en uno de los poemas más «sociales»— le otorgan a los poemas una materialidad muy particular basada, otra vez, en la tensión y la concentración (como las cuerdas de ese «tendal» que aparece en un poema) que sirve de apoyo o, mejor dicho, que es el contenido.

Parte importante del poemario aborda —o está transversalmente cruzado por— cuestiones políticas, pero está lejos de expresar ideología a través de sentencias, discursos manidos, panfletarios, parábolas, paradojas o grandilocuencias. Para evaluar la realidad —ya *per se* complejamente profunda— Fruela Fernández se sirve de esa materialidad que tienen sus poemas. Él mira —cabe recordar que mirar también es una forma de pensar, de sabiduría: οἶδω «lo sé [literalmente “lo he visto”]»—, versifica y eso basta. Es la particular forma de mirar lo que crea pensamiento, lo que se busca en un poeta y eso, en nuestro caso, no es problema.

El libro —y el título— gana en interés si lo ponemos en consonancia con otras manifestaciones artísticas —sobre todo en la música— que empiezan a interactuar con el folclore —no sería extraño tampoco que aparecieran poetas jóvenes españoles sensibles a lo propio— y con el contexto político actual. Y es que, en un mundo cada vez más homogéneo cuyos lugares comunes son la mundialización —un falso intento de hacer pasar ciertos valores, la mayoría adscritos a las prácticas más brutales del capitalismo, como universales—, la deslocalización industrial y agrícola, la meritocracia muy mal entendida, la libertad de movimientos en pos de un mercado laboral más «flexible» («no vivirás aquí, / pero tendrás / un amuleto.») y la unificación lingüística, el folk es un mecanismo de defensa, una respuesta natural, un contrapeso a tanto igualitarismo de segunda. Si la literatura y las artes buscan un regreso a lo local, si es una forma de pensar el mundo en alza ¿no nos estarán queriendo decir algo? *Folk* es un poemario valiente, con sabor, como Mauricio.

Babel no fue una maldición. Lean *Folk*.

RICO, MANUEL (2012). *FUGITIVA CIUDAD*
MADRID: HIPERIÓN.
PREMIO INTERNACIONAL «MIGUEL HERNÁNDEZ-COMUNIDAD
VALENCIANA».

ELENA FELÍU ARQUIOLA

El último libro de poemas de Manuel Rico, ganador del Premio Internacional de Poesía Miguel Hernández-Comunidad Valenciana 2012, continúa la senda iniciada por este autor en poemarios anteriores, aunque presenta también nuevas perspectivas que lo dotan de singularidad respecto de obras previas. Entre los aspectos que los lectores habituales de Manuel Rico reconocerán en *Fugitiva ciudad* destacan, por ejemplo, el tono reflexivo, el decir sosegado y la mirada serena. También encontrarán la presencia reiterada de imágenes que se aproximan a lo simbólico: si los trenes, vagones y estaciones, así como los momentos crepusculares, recorrían las páginas de *De viejas estaciones invernales*, en el caso del libro que ahora nos ocupa es la ciudad la imagen simbólica que se repite. Se trata de una ciudad compuesta de muchas simultáneamente —menciones a Madrid, Barcelona, Viena, Roma o Frankfurt, entre otros enclaves urbanos, surgen aquí y allá a lo largo del libro—, que podría representar no ya una dimensión espacial sino, como suele ser habitual en la poesía de Manuel Rico, una dimensión temporal: el tiempo pasado, la memoria individual y colectiva, la historia personal y social. Y es precisamente la sabia combinación de estas dos dimensiones —la íntima y la colectiva— lo que singulariza este libro en relación con otros precedentes, en los que quizá la mirada del poeta, sin olvidar nunca el entorno, se centraba sobre todo en la realidad personal e interior, en la memoria de un solo individuo.

Fugitiva ciudad se estructura en cinco partes de extensión desigual, precedidas de un poema titulado «Casi un preludio»: «De los barrios inciertos» (17 poemas); «Días en ti con música de fondo» (11 poemas); «Más allá de las patrias» (17 poemas); «Formentor, medio siglo. 1959-2009» (3 poemas); «Donde agonizan los deseos» (5 poemas). Las

secciones primera y tercera, las más extensas, combinan recuerdos individuales (la infancia, la adolescencia, la orfandad en la madurez, la pérdida de algunos amigos como Diego Jesús Jiménez, Dulce Chacón o Manuel Vázquez Montalbán, el encuentro con Juan Gelman) con acontecimientos históricos (la caída del muro de Berlín, la guerra de Irak) o sus vestigios (campos de trabajo en la Sierra de Madrid). Entre ellas, se extiende una segunda sección en la que la memoria ni es solo individual ni es plenamente colectiva, sino compartida con otra persona, la mujer amada. En la cuarta sección se recuerdan las Jornadas Poéticas de Formentor de 1959 y la celebración de su cincuentenario en 2009, mientras que la quinta está compuesta por cinco sonetos, el último de los cuales da algunas de las claves del poemario (así, el poema atestigua «[...] las edades / que cruzamos a ciegas o la exigua / señal de un tiempo roto»).

Varios son los mecanismos que dotan a *Fugitiva ciudad* de cohesión interna. Además de la ya mencionada combinación de lo íntimo y lo colectivo o del tono reflexivo, casi elegíaco, que impregna las distintas composiciones, cabría señalar la imagen del extrarradio como símbolo de los márgenes de la vida-ciudad («en los bloques que dan al descampado»; «crecen en las afueras / donde antaño lo hicieron vertederos y cardos»; «Era en la nebulosa de los barrios inciertos / de todas las ciudades donde vivió la infancia»; «las marquesinas últimas de las paradas últimas / de aquellos autobuses de las horas finales»; «inquilinos forzosos de los barrios extremos»; «las últimas calles / de una ciudad soñada»; «un noviazgo crecido en el suburbio»; «el muchacho ya viejo / que amó las periferias / urbanas y mortales», etc.) Igualmente destaca la constante mención de coordenadas temporales que van surgiendo en los distintos poemas sin orden cronológico (años 50, 2008, 1989, 2005, 1998, 2009, 2003, 1975, 2006, 1976, etc.), como reflejo de la —solo aparentemente— caótica y caprichosa actividad de la memoria.

Aunque pudiera resultar paradójico, queremos terminar esta reseña con la dedicatoria que figura al inicio de *Fugitiva ciudad*: «A Malva y José Manuel, mis hijos. A su generación maravillosa y golpeada», pues creemos que en ella Manuel Rico ha sabido enlazar con precisión y honda ternura los dos ejes —individual y social, íntimo y colectivo— sobre los que gira su libro, sobre los que rota simultáneamente manteniendo con maestría el equilibrio entre ambos.

**FERRER LERÍN, FRANCISCO (2012). *GINGIVAL*
PALENCIA: MENOS CUARTO.**

MANUEL MOLINA GONZÁLEZ

En la Posmodernidad han ganado terreno lo irracional y flexible, la negación de lo absoluto, el gusto por lo fraccionario o la presencia cotidiana de las nuevas tecnologías, esa sociedad líquida (Zygmunt. Bauman) o de apariencia espumosa como la define Peter Sloterdijk, donde los micro-relatos interactúan de modo agitado. Ferrer Lerín se distanció ya hace tiempo, no le ha pillado cuesta arriba sino instalado en esa situación espumosa, a la espera de una nueva forma que le ha brindado la escritura hic et nunc que supone el blog y el trasvase de este a papel a través del libro *Gingival*. Un acercamiento al terreno resbaladizo de la inmediatez, que suma aún más su calificación como «escritor fronterizo». Ya sabemos que este autor desatendió los estertores de la modernidad al no pretender buscar la verdad ni ahondar en reflexiones absolutas a las que tanto gusta inclinarse la creación literaria. Sirva como ejemplo la temporalidad espaciada de su obra publicada. Optó por el mosaico en forma de puzle donde las piezas no tienen por qué encajar con orden. Siempre interesaba más la pieza que el conjunto. Se trata de literatura alejada, llevada hasta el extremo (recuerdan el —chillen putas— dirigido a las palabras de Octavio Paz que aquí podrán ser esos hápax misterioso-filológico-literarios o de vorágine léxica). En un mundo globalizado, plural e interconectado (pero muy triste), la escritura no allanada para el lector se vuelve un completo acierto. Y si además como indicaba Félix de Azua el autor vive alejado de la «pamema», de la tribu literaria, ya alcanzamos un grado al menos de curiosidad por saber qué sea *Gingival*. A este hecho le unimos la ruptura genérica que transita entre el poema, el microrrelato, la entrada de blog, la mixtura filológica, el topónimo literario, la miscelánea de historia natural et alii.

Sabemos de los demás vía digital, pero no conocemos apenas a quien vive en el piso de al lado (esas casas que se describen en la obra con halo enigmático o rescatadas de un extraño pasado, incluso acompañadas de fotografías). Extraña relación debido a esas ventanas llamadas pantallas que ofrecen posibilidades de comunicación a la vez que cierran las más cercanas. La mayor parte de los blogueros ha apostado por el narcisismo como motor de su escritura. Se miran y se describen sin apreciar un ápice la parte de obscenidad que conlleva el hecho de volverse públicos (¿pseudoautobiografía?), en la mayoría de las ocasiones sin filtro. Mirar, escribir; no teorizar. El blog ha cambiado el formato pero no el contenido, es más, lo ha multiplicado y la escritura sin cuidado campa desbocada a sus anchas por la vorágine selvática binaria. La democratización tecnológica ha barrido la frontera entre la calidad y la cantidad con una segura apuesta por la última. Nunca hubo mayor deleite para la mayoría. Por eso, Ferrer me parece destacable, porque no ha claudicado —cómo lo iba a hacer— para provocar digestiones fáciles, entiéndase intelectuales y se ha expuesto ante el proceso del libro con los consiguientes comentarios a las entradas del blog; un deleite para la recepción literaria. Recuperamos una opinión del propio autor sobre Fámulo que copiada y pegada sigue vigente en *Gingival*: «llegados todos a la mayoría de edad, puedo ser leído sin amparo ni filtros». Así se debe entender el juego que provoca desde el propio título y la fotografía de portada que lo ilustra (una calavera odontológica) teniendo en cuenta la carrera de medicina del autor y la de su padre, de profesión cirujano dentista. O quien en su blog, fuera de la selección publicada se encuentra de esta guisa: «Soy el doctor Fugaz y formo parte de un sueño». Realidad y ficción sin compuertas, como ancho campo donde la autorreferencia ficcionalizada se entremezcla con curiosos y extraordinarios personajes, acciones inauditas, situaciones de perplejidad con visos de aparente normalidad, implicaciones del lector y del proceso de escritura («es más que probable que ella sepa que yo sé que lee habitualmente mis historias»), investigaciones inicuas con apariencia de cientifismo, veladuras de crítica literaria con el inevitable humor ferreriano: «¡Qué peligro!». Concretó: «los poetas aún peor que los narradores». Destacaría también la extraña relación con la presencia de la muerte tanto animal, de los otros, como la propia, descrita en alguna ocasión

o narrada como previsión temporal de posibles encuentros y dedicaciones restantes hasta el óbito. Reconozco en esta última que junto a la de Houellebecq en *El mapa y territorio* han sido las dos que más me han impresionado'. Una reflexión compartida con el autor: «Una de las más espeluznantes realidades de la época de las redes sociales es que as huellas digitales permanecen mucho tiempo después de que los usuarios hayan abandonado el mundo físico. De los más de 500 millones de miembros de Facebook, unos 375.000 mueren anualmente en EE.UU». Ese aspecto de necrofilia –y antropofagia- (el buitre es una constante ferreriana), se fundamenta también en la mirada hacia la naturaleza, no hacia el Medio Ambiente, hacia la naturaleza cercana con la que convive profesionalmente, ahí entronca con el anterior trabajo *Fámulo* (2009), con las aves carroñeras, con la descomposición en una naturaleza que rige escrupulosamente su ciclo. Un campo real, nada bucólico en contraposición con las localizaciones urbanas.

En definitiva, la lectura de *Gingival* es un placer por lo que contiene de originalidad, de mundo propio al que somos invitados desde el punto de vista receptivo, como un hábito muy nuestro, el de la mirada a la privacidad del otro (pensemos tan solo en el porcentaje elevadísimo que se dedica a tal práctica mediante el uso de las nuevas tecnologías). Claro, que la sorpresa no está centrada en el hecho argumental sino que Ferrer Lerín logra de manera magistral borrar las fronteras entre privado y público, entre ficción y realidad para poder elegir diferentes caminos que se aúnan siempre en una elevación clave y necesaria ante otro uso del blog: la literatura como espuma de relatos agitados.

MESTRE, JUAN CARLOS (2012).

LA BICICLETA DEL PANADERO

MADRID: CALAMBUR.

PREMIO NACIONAL DE LA CRÍTICA 2012.

MILENA RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ

Un libro largo, muy largo, casi 500 páginas, en estos tiempos en los que, dicen, nadie lee en España poesía. Una cita al comienzo de Francis Picabia («Los descontentos y los débiles hacen la vida más bella»), dadaísta de origen cubano, como el padre panadero del autor; padre cuya muerte, según ha declarado Juan Carlos Mestre en diversos lugares, fue el motivo que inspiró (tal vez no uso la palabra apropiada) este libro. Quizás no sea casual que dos de los poemas más intensos, «Padre» y «Paco Picabia» aparezcan uno junto al otro hacia la página 400, casi cuando el libro está a punto de acabarse.

La bicicleta del panadero no es una mancha de tinta a la que Mestre llame «La anta Virgen», como hizo Picabia, pero, sin duda, es un libro provocador y subversivo como dadá y el arte de vanguardia. «Mi vida tiene 30% de vida», decía Tristán Tzara; el libro de poesía de Mestre tiene 100% de poesía. Puede abrirse por cualquier parte, como *Rayuela*, y siempre se encontrará poesía. Incluso en aquellos poemas que nos gustan menos (siempre hay poemas que nos gustan menos) hay poesía. Picabia y Marinetti y Apollinaire, y Lautréamont y Mallarmé y Rimbaud, y Huidobro y Girondo (tal vez más Girondo) y Vallejo y Lezama y Gastón Baquero y la poesía norteamericana están aquí; pero también la ciencia, la filosofía, la política, John Lennon, la pintura, los judíos, Lacan, Villafranca del Bierzo, Dios. Un libro que, acaso, se distingue, sobre todo, por la fuerza poderosísima de las imágenes, imágenes dadaístas, surrealistas, creacionistas o mestristas; imágenes sorprendentes, insólitas: «La melancolía es perniciosa como la tiña y el maíz transgénico y la tos que derriba las casas»; a veces de una intensa belleza: «No brilla tanto la timidez de las estrellas, debe ser el cigarrillo de los filósofos sobre el océa-

no» («Tierra de los significados») o «Eso parece que son las palabras, el aliento del bailarín / y la feminidad de la sílaba que tartamudea lo más / decentemente posible el improbable instante de la felicidad» («Universales lingüísticos») o «La mentira tiene el rostro de la medianoche en la que se reflejan los hombres. Hablan y no encuentran el bosque» («Paco Picabia»); o de una ironía melancólica: «objetivamente el final de la tarde es el objetivo de los pueblos / tranquilos» («Plaza menor»), o «Los instrumentos de precisión han acabado con la personalidad de las islas» («Cóctel de bienvenida»); o humorísticas: «Seré discreto dijo *El Pequeño Larousse Ilustrado* al *Pequeño Larousse No Ilustrado* que habla a solas con los asnos» («Universales lingüísticos»); o de una gran penetración: «Dejémonos de extravagancias, ningún espejo es un mecanismo puro destinado a la imitación, sino reflejo de un anhelo variable de lo singular» («Remitido a Shrödinger»); o de una honda ternura: «Los padres mueren en invierno, tosen en invierno cansadamente sensitivos como trenes que ya no van a partir tosen mientras se deslizan sobre la nieve y tosen apartándose de la vida con la misma ternura con que alguna vez tosieron aceptando los insultos» («Padre»). Imágenes que nos descubren o nos recuerdan «la naturaleza alucinada del mundo» y el poder mágico, misterioso, transformador del lenguaje: «Algún día nuestro corazón fue mágico y participaba del universo como si se tratase de una vuelta ciclista» («El otro»), o «Ningún nacimiento es eterno y las cosas comienzan en el instante en que no son comprendidas» («Tzitzit»).

Con su bicicleta en movimiento, más lenta que el automóvil de Marinetti, más cercana a la tierra que el paracaídas de Huidobro, Mestre va dejando poesía en cada página, como quien repartiera (¿no son lo mismo?) pan. Para hacerlo se vale de múltiples voces y personajes, de sus imágenes alucinadas que quizás son uno de los mejores modos de decir sin decir («Y lo dicho, vuela y lo no dicho, dicho queda», «El hijo del panadero»), del lenguaje de la calle, hablado, coloquial, corriente: «Sin ninguna necesidad te has partido la cara por el Arte Moderno / al final ni te ha dado las gracias» («El agua de los manantiales»).

Polifonía (seguro no le gusta a Mestre esta palabra), desorden, mezcla, belleza, lirismo, alucinación, preguntas, escepticismo, risa, sub-

versión, parloteo, celebración de la vida. Todo eso y más hay en este extravagante, anacrónico (en el buen sentido), hermosísimo libro de Juan Carlos Mestre, donde bajo las voces plurales hallamos también la voz singular del poeta, y la defensa de la radical libertad del artista, de su particular soledad; la insistencia de quien no renuncia a ser, siendo otros, él mismo; todo eso, en fin, que han defendido las vanguardias que en el mundo han sido; como se lee en «Abolición de los jardineros», o en «El regreso» («Caminan. Son los que no han olvidado el camino por el que nadie puede volver»), o en «Elogio del pájaro solitario»: «La minoría es él, también la muchedumbre». Quizás algo de la poética de este libro esté en la «Epístola del Giotto»: «No se trata de resolver el jeroglífico», o acaso mejor: «Al otro lado del jardín se presiente otra historia que desorienta a los predicadores».



GIMENO, JORGE (2011).
LA TIERRA NOS AGOBIA
VALENCIA: PRE-TEXTOS.

RAFAEL ESPEJO

El esperado nuevo libro de Jorge Gimeno no decepcionará a quienes quedaron admirados por su anterior y hasta ahora única entrega, *Espíritu a saltos* (Pre-Textos, 2003), poemario donde el poeta encontró ya la horma de su poética: lúcidamente compleja, exigente, ambiciosa. Ocho años después, *La tierra nos agobia* llega para confirmar la excelencia de una voz que ha alcanzado una sabiduría poco frecuente fraguándose, además, al margen de hornadas generacionales y demás secuelas de escuela.

La tierra nos agobia trae consigo no sólo un racimo de poemas antológicos —siete u ocho textos monumentales, dispuestos en el libro a modo de paréntesis que contienen al resto— sino, y quizá sea lo más importante, una atmósfera envolvente que hace del mundo inmediato otro mundo preñado de posibilidades. Pero decir que Gimeno es un poeta de libros antes que de poemas quizá sea decir demasiado; mejor diré un poeta interesado más por la habilidad del lenguaje para registrar significados que por su potencia emotiva. Hay quienes reducen el género a la transfusión de sentimientos fáciles o emociones globalizadas, y los hay quienes, como el caso que nos ocupa, se emplean con celo en la construcción de discursos que combinan conciencia, subconsciencia y un amplio espectro de compromisos digamos exteriores (social, cultural, político, verbal, etc.), de tal manera que cada poema contiene no ya varias lecturas sino varios poemas, diferentes estratos de significación superpuestos. Y en esa voz de voces, lo culturalista de sus guiños (las referencias al arte, a la filosofía, a las culturas de aquí y de allá, etc.) y la torsión lingüística de su tono (de talento y pulso orfebres) saben encontrar el justo medio entre la excitación de la inteligencia

y la sacudida de la emoción para que las palabras nos tuteen: «Amor mío —dijeron los dos al unísono—, démonos un largo beso sabático, la poesía y la ciencia pueden esperar» (p. 44). Quiero decir, no hay una lógica racional en las exposiciones, no hay ideas unívocas que ejerzan por turno como guías o exploradoras en busca del tesoro de la moraleja, nada de eso: los poemas saltan de un plano de sentido a otro, se van resolviendo según avanzan en giros orientados por el poeta que, en una suerte de rayuela denotativa, juega con/en nuestros procesos mentales. Se sustituye, entonces, el correlato objetivo de la poesía moderna por sucesivos puntos de luz para el entendimiento: un punto se enciende mientras el anterior se va apagando, una luz matiza a otra, o la desdice, o la completa, así. Un juego consistente en unir puntos de luz —la estela de sus ideas fugaces— que aparecen y desaparecen sin formulación ni significado exclusivos. Insisto entonces: hay muchos libros en este libro, muchas lecturas en su lectura, inagotables combinaciones, tanto de ánimo como de forma: aforismos engarzados desarrollando digresiones, diálogos inopinados donde las respuestas en vez de resolver expanden, elipsis que economizan y enrarecen, cinismo amable («El cigoto te lo esperabas, pero los óleos...», p. 11), ironía desacralizadora («las estrellas chochean», p. 71), paradojas por doquier, juegos fonéticos que van de la aliteración («huele a monda de mandarina», p. 66) a la cacofonía («El amado mordisco / en la crujiente tráquea», p. 14), flujo de conciencia («Y en el cielo se frotan dos vaginas, / quiero decir dos nubes», p. 59), imágenes surrealistas («Digo: Tápame con un espejo, si me abandonas», 40), neologismos («No es cójol la noche, / pero son cójol tus labios», p. 62), irracionales haikus (a Fernando Alonso) y fábulas (a una fresa), etc. En fin, Gimeno se da en *La tierra nos agobia* un festín de idioma en todo su esplendor neovanguardista. Y sin renunciar al lector en sus discursos, tampoco se muestra obsequioso con él, a quien exige tanto como a sus textos. Por ejemplo cuando tensa —o, de alguna manera, aristocratiza— la sintaxis y el léxico, alimentando sus versos con palabras poco frecuentadas en poesía: genuflexión, bustrófedon, linaza, cenobitismo, caz, absceso, bisojo, catéter, etc. Y lo hace fluida, naturalmente, sin pose, antes al contrario: sospecho que reniega de lo pretendidamente poético —digamos lírico— dedicando un homenaje al género desde dentro y con sus propias armas: las palabras y el largo aliento. Lo mueve un

empeño por parecer antipoético, pero poemas como «Música muerta, música abierta» (p. 62), «La Madona de lo innecesario» (p. 10), «El enfermo desconocido» (p. 18) o los últimos (literalmente oníricos) delatan que el yo antipoético no es más que un poeta juicioso, riguroso, autocrítico, un equilibrista de la expresión. Nadie podrá, pues, acusarlo de pretender ser original, en todo caso de serlo.



JIMÉNEZ, JULIO CÉSAR (2012).
LAS CATEGORÍAS DE KANT NO FUNCIONAN
EN LA NOCHE

PRÓLOGO DE JAVIER LORENZO CANDEL,
TOLEDO: CELYA.

VI PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA CIUDAD DE PAMPLONA.

PILAR QUIROSA-CHEYROUZE

A través de estas páginas de intenso recorrido poético, el poeta malagueño Julio César Jiménez nos concede un paréntesis a la hora de valorar el curso de la existencia. Un libro, *Las categorías de Kant no funcionan en la noche* que, entre otras, recorre con precisión la reivindicación de un espacio especialísimo pero total, un tiempo que atraviesa largos procesos de búsquedas y hallazgos, y un viaje por la conciencia social, la comunicación y el compromiso, todo ello envuelto en la concepción de cuanto significa instalar un proceso de nueva narrativa en el poema.

Valores que en realidad son conceptos y referentes dentro del pulso narratológico y cultural y que beben en esencia de la metaliteratura, el guiño dosificado en el planteamiento y la complejidad del análisis constructivo, en el campo escenificado de la filosofía y la historia, en el territorio inundado de esencialidad y abismo a lo largo de mundos rescatados de la infancia y los sentimientos universales, la totalidad hilada por complicidades latentes en el mundo real y sustituida por la verosimilitud, que es donde de forma tan importante revela el autor la recreación de la propia experiencia: «sin ir más lejos, yo mismo vivo de lo que nunca seré. / Con setenta años, el rostro verde y los ojos amarillos / (el diablo vigilándome desde el hígado), / vivo el sueño de un niño en un ático umbrío. / Aunque una vez fui hermoso. me pintó Chagall / en una taberna de Montmartre. / Amaba a mujeres peligrosas con la curva homicida / de una falsa ternura, / y el tiempo me ofrecía cómodos plazos / para pagar el importe total de un disgusto futuro / por enterarme tarde de que algunos somos / lo que la luz decide».

Las dos partes del libro («Breviario de emboscadas» y «Embestir en frío») se disputan el protagonismo de revelar hipótesis, derribar algu-

nos muros y contemplar un universo, a veces no demasiado accesible, que tiende a plantear, de frente y por derecho, la levedad y la vulnerabilidad del ser. Sencillamente estamos ante un muy convincente ejercicio literario, que nos plantea, una vez más, Julio César Jiménez, como ya lo hiciera con anteriores trabajos: *Estrategia para la fuga* (Premio Málaga CREA, 1996), *Del ámbito del desorden o quince revelaciones imprevisibles* (Premio Ateneo de Málaga, 1998), *Contra sanguinem* (Colección Monosabio, Ayuntamiento de Málaga, 2001) o *La sed adiestrada* (XVI Premio Internacional Las Palmas de Gran Canaria, 2008).

En esta ocasión, *Las categorías de Kant no funcionan en la noche* muestra una aventura poética que descansa en espacios definidos por la manifestación de la vida interior de las palabras, la imposibilidad de frenar el curso del azar y los acontecimientos que sobrepasan el paso del tiempo: un ejercicio de honestidad literaria que nos remite al proceso de creación en sí mismo donde encontramos importantes cargas de profundidad, relieves llenos de signos, legado, instinto y, en definitiva, apuntes y emoción de vida. Pero hay más entre los versos: la constitución de un esquema abriendo las puertas a la noche como caos y libertad aunque desde la teoría kantiana forme cola de espera en oposición a las respuestas que nunca llegarán y donde deseo y vida ostentan una suerte de sometimiento y peligro, búsqueda de un tiempo perdido proustiano y aún más allá, donde se sumerge el hálito de la soledad. Por tanto, que Julio César Jiménez permanezca aparentemente sereno ante lo absurdo, ante la invasión de lo rutinario, ante las diferentes versiones que se acomodan sobre el punto cero de nuestro centro, ante el arrojo y la fugacidad de los días, básicamente le justifica como escritor que trata de abrir brecha. Estar en medio de mares aislados, el correspondiente desasosiego kafkiano, la permanencia del absurdo en la invasión y la maquinaria de lo rutinario, continua justificándole. Las razones confesas e inconfesas, la inmanente presencia de las sombras, la materia de los sueños o la juventud perdida: todo ello es tejido subterráneo por el que merece la pena salvarse o condenarse: «Si no lo evitamos encarecidamente, nos vamos / sin decir nada. de ahí que tengamos, me temo, / una original afección de escribir algo tenaz / y perentorio, que es, total, tan sensato / como no decir palabra. ¿Ha comprobado usted /

que sus entrañas dupliquen por dentro / lo que el sol le entrega afuera?
¿le han nacido / cerca de las manos, muy juntas, dos ideas / como un
destello duro? // Si resulta que el mundo lo terminaron de hacer / al-
gunos de sus hijos (Cernuda o Juan Ramón / cuando nos desvelaron los
placeres irreformables), / quizá ahora nos toque a algunos / adaptar a
ellos nuestra ilusión de encontrar / la segunda niñez a la que ya no se
sobrevive. / Entonces nuevamente / estaremos perdidos y nuestros ojos
lentos / presagiarán la misma tragedia diaria. / En algún momento nos
iremos sin decir nada».

En *Las categorías de Kant no funcionan en la noche* la gran tragedia es
el final, la enorme promesa de existencia desde el momento en que
uno entiende que entra a formar parte de este gran teatro del mundo.
Caminos y metáforas. Aliento y huellas.

Tanto es así que mientras que en Julio César Jiménez habite el pen-
samiento a la luz y al uso de la palabra, no dejará de abordar, de algu-
na forma más o menos notable, aquellos paréntesis que se le ofrecen
constantemente para construir el sendero solitario, sin anclajes visibles,
hacia la propia vida.



RODRÍGUEZ MOYA, DANIEL (2013).
LAS COSAS QUE SE DICEN EN VOZ BAJA

MADRID: VISOR.

XXIX PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA CIUDAD DE BURGOS.

JAVIER BOZALONGO

En una de las reseñas publicadas con motivo de la presentación del anterior poemario de Daniel R. Moya, *Cambio de planes* (Visor, 2008) se afirmaba en la última parte de la misma, como conclusión, que el autor «es dueño de una voz que no se apaga al terminar de leer sus poemas, cuyo eco te acompaña sin necesidad de altavoces ni cajas de resonancia». Tanto es así y tan cierta parece ahora esa afirmación, que Rodríguez Moya ha decidido —con gran acierto— titular su última entrega poética con un verso que bien puede ser una declaración de principios y un resumen de su trayectoria: *Las cosas que se dicen en voz baja*. El endecasílabo pertenece a uno de los poemas del libro, y en él se resume la labor y la intención de un poeta que presenta su quinto poemario.

El libro se divide en cuatro apartados cuyos poemas han sido cuidadosamente elegidos en función de un tema que les da continuidad a través de las reflexiones del poeta, que no deja de lanzar preguntas dirigidas a un lector atento. Así, la primera parte se basa en el propio lenguaje como forma de entender el mundo, aludiendo a las diferentes formas de manipulación de la palabra hablada o escrita, de la perversión del lenguaje que nos presenta noticias cargadas de frases grandilocuentes y vacías de contenido que, en palabras del propio autor «las despojan de su sentido y terminan pareciendo su contrario». Sirva el primer verso del primer poema del libro para iluminar lo afirmado: «Cuánto vale el acierto de una palabra justa». Porque siempre ha habido un murmullo envolviéndolo todo, sigue diciéndonos, es necesario distinguir continente y contenido para evitar que los libros no respondan, para evitar caer en la desolación de una realidad que podría contenerse en estos versos: «Si estuvieran vacíos, / si fueran hojas vírgenes / en blanco sobre

blanco, / —horizonte polar— / no serían distintos.» Estamos obligados a lo efímero, sí, pero debemos esforzarnos en dar sentido no solo a lo que decimos, sino a lo que escuchamos o leemos para conseguir que las palabras no nos confundan.

La segunda parte del libro, «Apuntes para un retrato generacional», se abre con el poema «La Bestia (*The American way of death*)», largo como el recorrido del tren que cruza México cargado de inmigrantes centroamericanos y que hizo afirmar a José Emilio Pacheco que Daniel Rodríguez Moya «es ejemplo de una nueva poesía transatlántica como no se veía desde hace un siglo, en los tiempos del modernismo». Poco habría que añadir a las palabras del poeta mexicano, que saludó así la publicación del poema. En este retrato generacional de los nacidos al filo de los años ochenta tienen cabida el corazón de un hombre fusilado, la tumba de un desconocido, los niños de otras guerras lejanas que, como escribió Ángel González de la nuestra («en el fondo todas son la misma con distintas batallas»): «...ha comenzado, / lejos —nos dicen— y pequeña / —no hay por qué preocuparse—, cubriendo / de cadáveres mínimos distantes territorios, / de crímenes lejanos, de huérfanos pequeños...» Preguntarse aquí qué lleva a afirmar a un poeta joven «que igual que del pasado nada es mío / del futuro tampoco / quedará algo en mis manos», sería objeto de otros debates menos poéticos y más largos que el presente, pero quede aquí constancia de las preguntas que es necesario hacerse, y de las respuestas que es urgente descubrir si queremos que el futuro no se quede sin luz y sin taquígrafos.

El libro avanza hacia la tercera parte, La mitad de lo que conozco, en la que los poemas que la componen dejan huella de lo vivido, de los viajes y de las compañías, de la profecía del fin del mundo incumplida y superada y de la memoria individual y colectiva que finalmente caben en un poema, al menos la mitad, mientras «Probablemente el resto no tengan importancia, / no sucedan nunca / o prefiera olvidarlas».

Me gustan los poemas y me gusta la vida no es solo el título de la cuarta parte del libro, sino la afirmación que una niña enferma dejó escrita en un taller de poesía al que asistía de la mano de Ernesto Cardenal. Así deben ser expresadas las cosas importantes, con claridad, lo

que nos lleva de nuevo al principio del libro y a la tesis que lo sostiene, que el lenguaje debe servir para afirmar y para hacer este mundo más comprensible y no para enredarnos en frases ampulosas que escondan la verdad o disfracen la realidad. Con ese propósito de reivindicación, Rodríguez Moya trae aquí su experiencia más cercana y sus paisajes más queridos que van desde la infancia revivida a través de las nuevas generaciones al aprendizaje adquirido al lado de quienes reconoce como sus maestros.

Porque nos gusta la poesía y nos gusta la vida, nos gustan y recomendamos los poemas en los que Daniel Rodríguez Moya celebra ambas cosas, en voz baja, pero con la seguridad del camino recorrido.



MÁRMOL, JOSÉ (2012). LENGUAJE DEL MAR

MADRID: VISOR.

XII PREMIO CASA DE AMÉRICA DE POESÍA AMERICANA.

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

El mar es el símbolo polisémico en el que se remansan las tempestades del alma o en el que se objetivan las ondulaciones del pensamiento. Desde antiguo, en sus aguas han cristalizado el emblema del viaje universal (la *Odissea*), la reflexión sobre la intemperie del discurso (*El cementerio marino* de Valéry), o las proyecciones de un correlato psíquico que encuentra aquí la copia exacta de sus zozobras interiores («El albatros» de Baudelaire, o «El barco ebrio» de Rimbaud).

En *Lenguaje del mar*, José Mármol (República Dominicana, 1960) vuelve la mirada sobre un paisaje encarnado en verbo. El autor —poeta, crítico y aforista— sintetiza en estas páginas las etapas de una travesía que desemboca en la fluencia germinativa de un mar hecho palabra y convertido en imagen. Aunque se trata de un libro atento a las sinuosidades meditativas, no faltan llamadas epifánicas ni llamaradas solares que apuntan a una plenitud instalada en la médula de lo sensible: «El mar tuyo, el mar nuestro, / el de los acantilados feroces y las playas de luz, / el de las bolitas de queso crujiente, calamares en su tinta, / vodka tónica con chapas de limón». La aleación entre memoria y deseo desdibuja los límites entre la realidad y el ensueño, y da lugar a visiones sostenidas sobre el impulso de una exaltación himnica. El viejo idioma de lo sublime renueva aquí su vocabulario, llevado por el fervor romántico, la desmesura de la naturaleza o las consecuencias de una ira divina que transforma la furia del mar en instrumento de castigo. En este sentido, destacan los textos que actualizan pasajes de la mitología («Cíclopes y lestrigones», «Cuentos de sirenas»), reproducen un tono profético («Dios», «Tormenta», «Tempestad», «Tromba»), o se sirven de la tradición literaria como intertexto. Una de las mejores composiciones del

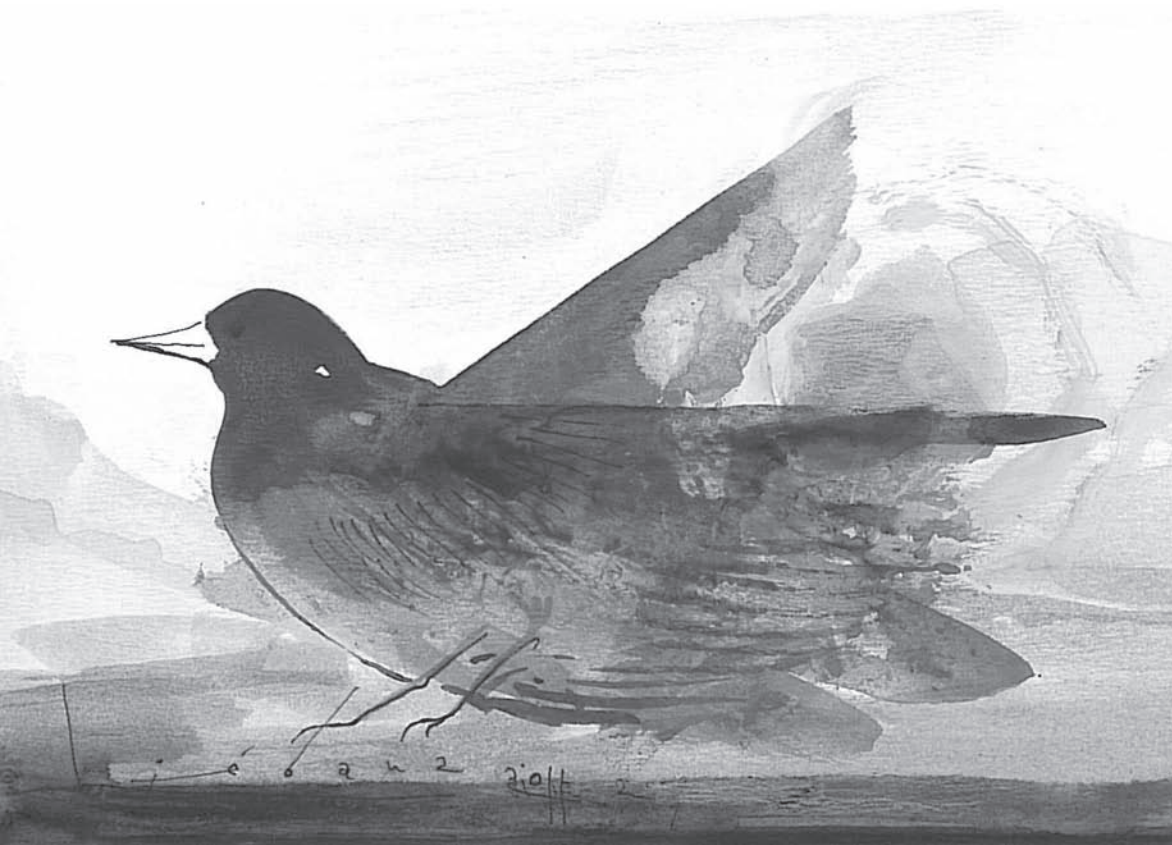
volumen es precisamente «21 de agosto», troquelada sobre «Esperando a los bárbaros», de Cavafis. Si el autor griego había concebido la llegada de los bárbaros como la fuerza redentora capaz de arrasar los cimientos de un sistema corrupto, Mármol cifra en la devastación desatada por el huracán Irene la posibilidad de un nuevo orden moral: «La nación sigue presa de rufianes y farsantes; / en la tele resucitan los payasos del poder. / Esperábamos la fuerza vital del huracán. / Esas ráfagas tenían un aire de salvación».

El arrastre dinámico del mar se extiende a un conjunto de piezas que pueden leerse como los fragmentos de un cancionero amoroso. Los encuentros breves y portuarios aparecen recreados a menudo desde una perspectiva artística, como en «Boca chica (*Ready made*)», cuyo subtítulo evidencia el origen duchampiano del ejercicio literario. En otros casos, la cartografía sentimental se inserta en un horizonte contemporáneo: así ocurre en «Copley», que utiliza el término que designa la libertad de derechos de propiedad como metáfora de una ruptura amorosa, o en «Autoerotista», donde la pulsión erótica pende del hilo de un teléfono rojo. Una musicalidad vibrante y rota acompaña los compases jazzísticos de «*Why not*» y las ondas de la música criolla en «Rapsodia tropical». Asimismo, el autor cultiva un registro metapoético que halla su formulación expresiva más depurada en aquellas estampas donde coexisten la acuarela paisajística y la pincelada emotiva. Los juegos retóricos («Llueve cinco días sin escribir palabra») y la búsqueda de la palabra exacta («Esa que atesora la gravidez del mar») se dan cita en «Azul de mar», donde las variaciones sobre el color preferido de Rubén Darío generan una impresión cromática dotada de una intensa plasticidad.

El último eje de *Lenguaje del mar* se centra en las cosas humildes y gastadas por el uso, tal como ejemplifican los tópicos de la barca varada («Foto de una barca de pesca») o del regreso al claustro doméstico («La casa»). En este contexto sobresale «Cacharros», un austero bodegón que demuestra que lo inaudito se oculta bajo la piel de los objetos cotidianos. La tensión dialéctica entre la realidad y el misterio protagoniza dos composiciones: mientras que «Caracola» transcribe el anhelo de una fusión panteísta con el cosmos («Que de mi tumba techo el mar

Caribe sea»), «Bisagras» remite a «Para que yo me llame Ángel González» en la enumeración de los eslabones genealógicos que integran la cadena de la identidad: «Vidas consumidas. Martirios y victorias. / Batallas pudendas, secretos y conjuras. / Traiciones, lealtades. Oraciones y susurros. / Desenfrenos llevados al suicidio. Desamor». El díptico final («Candado de Aristóteles» y «Aldaba antigua») nos da con la puerta en la mirada y tematiza el paso del tiempo, que ha dejado testimonio de su esgrima «contra las huestes fieras del peligro de huracanes».

En definitiva, José Mármol entrega aquí un libro de hondura elegíaca y de talante celebratorio al mismo tiempo, donde el son del mar pauta el ritmo de un viaje milenario «más allá de las cimas y del horizonte. / Más allá de lo alto y lo profundo. / Más allá del más allá».



CONTRERAS, MIGUEL ÁNGEL (2012).
LIBRO DE PRECISIONES
MADRID: BARTLEBY EDITORES.

JUAN CARLOS SIERRA

Estrenarse en poesía una vez que se han superado los cuarenta no deja de ser una tarea que comporta cierto riesgo. Cuando uno saca su primer poemario mientras lucha por dejar atrás el acné —y más si el volumen se encuentra bajo la sombra protectora de algún premio—, suele ocurrir que al exiguo grupo de los lectores de poesía y a sus críticos les invade un súbito ataque de paternalismo que tiende a perdonar, al menos en público, todo lo que sería censurable en un autor de mayor edad. En todo caso, se dice aquello de que esos pecadillos veniales de primerizo se curarán con la edad. Y luego sucede en muchos casos que hay un segundo libro y quizá un tercero que no pasan el corte de la mínima calidad poética, porque al poeta no se le puso en su sitio cuando era el momento más oportuno. Esta actitud relajada y condescendiente se torna habitualmente en máxima exigencia si se ha superado cierta edad.

Miguel Ángel Contreras (Guadix, Granada, 1968) se ha ahorrado —por suerte para él— todo este periplo engañoso de adolescencia y juventud poético-crítica, pues publica *Libro de precisiones*, su primer poemario, rebasados ampliamente los cuarenta. La crítica no podrá azuzarle a sus perros rabiosos porque ha compuesto un primer libro de poemas que no deja mucho espacio a las dentelladas. Y es que, cuando uno se ha pasado media vida leyendo y trabajando en silencio sin atender a los cantos de sirena de una publicación prematura, suele acabar con un producto maduro, serio, reflexivo,... como es el caso de este *Libro de precisiones*.

Para empezar, habría que llamar la atención sobre el conjunto del poemario, sobre su estructura: medida, simétrica, equilibrada y, sobre

todo, coherente. A diferencia de muchos libros de poemas donde el discurso de fondo se halla desestructurado y diluido en poemas sueltos que actúan como tijeras que destrazan los hilos de la coherencia de la obra, *Libro de precisiones* es preciso en este sentido, pues se articula esencialmente en dos partes —«En el desierto» y «Variaciones en la piedra»— de idéntico número de poemas, precedidas de un «Proemio del desierto», el único poema en prosa del conjunto, que inicia el camino simbólico, el hilo metafórico, que ensartará las piezas del libro y le otorgará la coherencia debida.

Empecemos por el principio. Desde el «Proemio» el autor pone las cartas boca arriba y lanza al lector al desierto. En un contexto urbano, el personaje poético se adentra en el subsuelo, es decir, en el metro, en una suerte de bajada a los infiernos de Dante, para comprobar que «El silencio era continuo», que se encontraba «de pronto en un desierto donde éramos nosotros la arena granulada...». Pero la situación no resulta muy distinta en el exterior, donde también habita el silencio, la soledad, en «...un desierto invertido donde todo lo que estaba lleno era en verdad muestra inequívoca de lo vacío».

A partir de aquí se abren los veinte poemas de la sección titulada «En el desierto», donde el poeta indaga en las posibilidades expresivas de la metáfora inicial del libro, es decir, del desierto, convirtiéndola en toda una alegoría donde se lleva a cabo una de las labores fundamentales del discurso poético: cuestionar la realidad y el lenguaje que la nombra, para, si no descubrir, al menos reflexionar profundamente sobre la posible esencia que se esconde tras las capas que la recubren.

Desde la conciencia de la escisión, del destierro, en los primeros versos de «Preludio», primer poema de «En el desierto» —«Te sientes como un ángel caído / desterrado momentáneamente del Edén»—, el personaje poético se posiciona en la realidad desértica y trata de poetizarla en todos sus perfiles. El desierto está fuera y dentro, pero la sensación de soledad es invariable y constante —«Desierto, todo es desierto»—; para combatir esa soledad, se anhela el amparo y la compañía del otro, pero no hay más que sombras —«La angustia acentúa la soledad»— y —«Te he encontrado»—; existen peligros que acechan a este estado de destierro,

como aceptar una migajas de compañía a cambio del vacío —«Las lenguas se te echarán encima»—; se acaba aceptando, pues, la condición solitaria del desterrado —principalmente en «He creído comprender» y «Si estando en el desierto»—; a pesar de la dureza del desierto, es preferible al estado de quienes viven de oídas, adoran a los becerros de oro o a cualquier otra deidad, porque en el desierto al menos se pierde la condición de esclavo —«Yo también fui como vosotros»—; el desierto es interior, así que se encuentra «...donde todos / los caminos te lleven» —«El desierto se llama Petra “La Antigua”»—; es necesario verbalizar el estado desértico del personaje poético, buscar las palabras exactas para definirlo y explicarlo, aun a riesgo de crear una red pegajosa de la que no se puede escapar —«Hablas con arañas del desierto»—; el desierto es cruel, potencia al cubo la sequedad, la soledad, la angustia, porque no se puede escapar de él, porque vuelve a enterrar en arena lo que parecía que iba a ser liberado de ella —«Para una diosa sedente»—.

Llegados a este punto, es el momento de dialogar con la materia en «Variaciones en la piedra», la segunda parte del *Libro de precisiones*. Aunque no tan lograda como la primera sección en cuanto a la coherencia de la imagería que se pone en juego —quizá uno de los pocos reproches que se pueden hacer al conjunto del libro—, se mantiene una línea argumental sólida a lo largo de los veinte poemas que componen esta sección. Desde el desierto interior, el personaje poético vuelve «a la región de la materia», al desierto invertido del «Proemio». Las piedras en las que están esculpidas las estatuas del puente de Carlos de Praga —«Sobre el Moldava»— o la Fontana de Trevi —«Fontana de Trevi»— o las que sirvieron para construir la avenida *Unter den Linden* y Bib-Rambla —«Bajo los tilos»— nos hablan de un paisaje urbano y cosmopolita, pero al mismo tiempo de la misma soledad del desierto, de la misma desolación y de lo que late por debajo de ellas, de su memoria. Por otro lado, la aparente solidez de la materia, de la intemperie de la ciudad, no esconde más que otra variación de lo inconsistente, de lo impreciso —«Si estando en la ciudad»—, la misma incertidumbre e inseguridad de quienes contemplan su futuro incierto anclados en un puerto que se parece mucho al de Cádiz —«El porvenir en el puerto»—. Parece que lo único que puede salvar al personaje poético es el amor, pero no

su recuerdo —«Soñé que dormía y te acercabas hacia mí»—, sino su presencia, su materialidad —«Beso cuántico»—, puesto que es lo único que —cambia de estado la materia».

El tono general de *Libro de precisiones* roza lo existencial en su vertiente más desolada. Sin embargo, el poemario se cierra con un texto —«Declaración de principios»— que abre la puerta al optimismo, porque «De la piedra he podido aprender / que el corazón manda.» Contra el determinismo de la materia, vencido con el desprecio, el personaje poético concluye este recorrido de indagación existencial ofreciendo un contrapunto a todo lo dicho anteriormente, afirmando «que lo mejor siempre está por llegar».

En versos limpios y claros, y visitando tradiciones que van desde la Biblia —«Preludio» o «He creído comprender»— a García Lorca —«Epitafio del piano»—, Miguel Ángel Contreras compone un primer poemario que, salvo los pequeños peros que hemos destacado sobre todo en la segunda sección del *Libro de precisiones*, da fe de un poeta que conoce su oficio y del que se puede esperar lo mejor en el futuro, a pesar de o, precisamente, debido a su madurez personal y lírica.



ROSENMANN-TAUB, DAVID (2010).
ME INCITÓ EL ESPEJO

SELECCIÓN Y PRÓLOGO DE ÁLVARO SALVADOR Y
ERIKA MARTÍNEZ,
BARCELONA: DVD EDICIONES.

JOAQUÍN FABRELLAS

La edición a cargo de los profesores Álvaro Salvador y Erika Martínez nos trae la obra de un poetachileno casi desconocido en España. La poesía chilena que tantos autores ha dado a la poesía latinoamericana como: Pablo Neruda, Vicente Huidobro, o, el reciente Premio Cervantes de las Letras, Nicanor Parra.

Rosenmann-Taub es una de esas figuras que van creando su obra desde la humildad y el apartamiento que reconoce a todo buen poeta comprometido con su trabajo. Nacido en Chile en 1927, su formación se fue construyendo desde la música y las humanidades. Su obra, de hecho, discurre paralela, hermanada, con la música. Compositor, intérprete y poeta. Aprendió música con su madre y heredó el gusto por las letras gracias a su padre.

Su primera obra sería *Cortejo y epinicio*, publicada en 1949, y donde va a exponer sus preocupaciones poéticas que girarán en torno al mundo de las posibilidades y variaciones de la palabra, en un camino análogo al de los matices en el mundo de la música. Otro de los grandes temas es el cuestionamiento de la labor divina, o la labor del poeta en la escritura y su epifanía doméstica con la palabra, «GENETRIX»: «Acabo de morir: para la tierra / soy un recién nacido». Donde se pregunta por los límites de la vida y de la muerte, así como por la concepción occidental del tiempo, que recurre una y otra vez a la dirección única del tiempo, para oponerse y tomar una posición revisionista de esta concepción que procede del capitalismo más avanzado y adoptar una visión rupturista: el tiempo da vueltas, el final es el principio. Como ya parecía vaticinar T. S. Eliot en su obra *Cuatro cuartetos*: «*In my beginning is my end*», que procede de la tradición mística.

El siguiente poemario sería *Los surcos inundados* del año 1952. Un libro con un sesgo maduro que se pregunta por la existencia humana, cuestión de fondo de la poesía de Rosenmann, que interpela a los límites de la existencia, del amor. El cuerpo como casa que habitamos, nuestras fronteras exteriores serían la piel, el mundo de lo externo, nuestros sentimientos en un mundo mecanizado y práctico que parece dar poca importancia a lo individual, que se diluye en la maraña cotidiana del desgaste existencial. «Dime Isabel, tu cuerpo que no habitas, / ¿podré habitarlo yo?, / ¿podré cruzar tus pómulos, tus cuencas?» Recuerda este poema al Salinas de *La voz a ti debida*, donde el poeta se sentía inundado por la dicha ante la existencia de un mínimo espacio donde los cuerpos de los amantes tomasen corporeidad, aunque fuese en el sutil mundo de los pronombres: el Tú y el Yo. «¿podré apoyar, rendir, espolvorear / mi corazón en ti? Isabel, oh estancia interminable, / [...] ¿podré habitar-te yo bajo la tierra?» Que recuerda al mejor Quevedo cuando se sabía vivo más allá de la muerte por la fuerza del amor, habitando un espacio incierto y subterráneo.

Seguirían otros poemarios, *La enredadera del júbilo*, *Los despojos del sol*, que comprendería la *Ananda primera* y *Ananda segunda*, publicados en 1976 y 1978 respectivamente, libros herméticos en la concepción de la poesía y del tiempo. Un poemario que se instala en lo inmóvil, en la contemplación del mundo y donde el autor explora los límites de la conciencia humana y el silencio, «ATARAXIA»: «Caigo sobre mis ojos: me acompaño: / solo tengo caminos.»

Destacan también los poemarios: *País más allá* (2004), *Poesiectomía* (2005) o, la más reciente, *Quince* (2008).

Su poesía está entroncada directamente con la mejor poesía del siglo XX, esa que explora los caminos de lo inefable y de lo íntimo, la poesía que se preocupa por encontrar la revelación adecuada mediante las palabras: Unamuno, Rilke, Holan. Una poesía que pone de relieve la fractura del ser humano en una sociedad descarnada, que se pregunta por lo prístino y lo imperecedero. Una poesía, en definitiva, que supone un canto a la decadencia de la cultura occidental.

Un autor imprescindible para tiempos difíciles.

JUÁREZ, RAFAEL (2011). *MEDIO SIGLO*

VALENCIA: PRE-TEXTOS.

JOSÉ JULIO CABANILLAS

Rafael Juárez (Estepa, Sevilla, 1956) estudió Filología en la universidad de Granada y en la década de 1980 se dio a conocer como poeta. Desde entonces hasta hoy ha construido—sin prisa ni pausa—una obra bellísima, de acento humano y muy personal. Quien ha vivido su infancia y adolescencia en un pueblo de la campiña, le cogerán a trasmano los tiempos del desarrollismo y las ciudades populosas. La soledad atroz, la fea, la anónima y con muchos dígitos, la que ha sustentado buena parte de la poesía actual, no parecen contar mucho en sus versos. Quien los lee con interés, comprende que en estos poemas se modula una voz peculiar que nos muestra una experiencia propia. La de un hombre que vive a solas, en sus adentros, pero que sabe quién es y, en realidad, no está solo porque le acompañan los recuerdos de gentes que a lo mejor ya han muerto, el amor por la Poesía y las sombras tutelares de los campos. Alguien que nos habla sin estridencia, desde una libertad firme y bien arraigada, tiene todas las papeletas para no ser un *best-seller*, pero también para que su obra perdure más allá de su época. Por eso resulta natural que la selección más amplia de su obra, el poeta la haya titulado *Para Siempre*. En esta sociedad pos-contemporánea, donde todo tiene fecha de caducidad, está muy bien la íntima rebeldía de afirmar que hay cosas que no la tienen. Una de ellas es la Poesía; otra, bastantes poemas de Rafael Juárez.

Además de esto, que es lo esencial, nuestro poeta es también un *miglior fabbro* que conoce al dedillo todos los recursos estilísticos del castellano. Usa el verso libre, pero también el verso menor asonantado, el soneto de asunto grave, las décimas de sentencia y paisaje, el pie quebrado... Toda la vieja, querida utilería exigible al poeta están aquí hecha

voz personal. Se podría fácilmente dar un curso de métrica ejemplificándola con estos poemas.

Ante las cosas del paisaje, del campo, Rafael Juárez sigue la estela de Juan Ramón Jiménez. Ante los vericuetos enigmáticos del tiempo y la propia memoria nuestro poeta es un excelente machadiano. Don Antonio Machado usó lo que se llama superposición temporal. Después de la relatividad de Einstein, un poeta sabe que el tiempo es algo heterogéneo, relacionado con el sujeto, y no con una medida universal y homogénea. Por eso Machado usa secuencias temporales muy alejadas cronológicamente entre ellas. El Machado maduro barajó los tiempos como nadie. Baste recordar el soneto «Esta luz de Sevilla... Es el palacio». Esa sensación de tiempo barajado por la misteriosa selección de la memoria, es imprescindible para entender buena parte de la poesía del siglo XX. Rafael Juárez, poeta elegíaco y memorialista, nos entrega en su libro algunos ejemplos extraordinarios. A veces, leyendo estos poemas no sabemos si lo que tenemos ante los ojos existe ahora mismo o en el lugar intangible de la memoria. El pasado es tan real que andamos entre ayer y hoy, entre muertos y vivos en esa pura actualidad que nos depara nuestra memoria.

Se puede llevar una vida plena sin leer ni escribir versos, pero si ya hemos caído en el vicio nefando, no debemos dejar de leer este *Medio siglo*. Comprenderemos lo que vale un hombre, y las gentes y casas y veneros que pueblan nuestra alma

**ARBILLAGA, IDOIA (2012). *PECIOS SIN NOMBRE*
MADRID: AMARGORD.**

CARMEN CAMACHO

Tabla quemada, jirón, Ofelia: a veces, de pronto, emerge del fondo del tiempo algún resto de naufragio. Es como si la luz de un faro fenicio hundido en el mar se volviera a prender desde abajo y reverberara un momento, vivísima, en la superficie marina. Como el fuego fatuo que de súbito pasa y proyecta ante nuestros ojos la secuencia de un presente que creíamos pasado. O como un rescoldo, muy naranja, que a cuenta de vaya usted a saber qué viento se aviva bajo la ceniza. Es esa vivencia, íntima, del amor de ayer metido bajo nuestra piel de hoy, para la que casi no tenemos sustantivos que le venga bien: pecios sin nombre.

Porque no pudieran llamarse nostalgias, melancolía, ni sencillamente traza de poeta que canta sólo de lo negado, los timbres de las voces poéticas con las que está hecha esta colección de poemas que Idoia Arbillaga (Cartagena, Murcia, 1974) nos entrega bajo el título *Pecios sin nombre*, en la madrileña Editorial Amargord, 2012. Puestas a rebusar en la categorización que mejor le viene al asunto —tal vez la que recordara Jorge Riechmann al distinguir entre el poeta indagador, tipo Carlos Edmundo de Ory, y el elegíaco, estilo Gil del Biedma del «No volveré a ser joven»—, los textos de *Pecios sin nombre* son farrapos de otro tiempo que se conjugan en presente porque aquí-estoy-yo, y porque a ver si no quién es una, sino en mucho esa herencia o secuela, ese «baúl invisible» del que habla Arbillaga, y que pesa y forja a cada cual en proporciones distintas. «Te llevo dentro» (p. 17), dice la poeta, y es desde esas últimas habitaciones de la sangre desde donde la vida a veces se nos pone a hablar.

El prólogo de Ángel L. Prieto de Paula nos prepara en esta línea para lectura de *Pecios sin nombre*, y nos advierte con precisión de la va-

riedad formal que vamos a encontrar en esta andadura, desde sonetos con rigores consonantes, una serie casi al inicio, al verso libre y otras solturas que desanclan o aportan fresco al poemario. Como por ejemplo imágenes potentes, tales como la «madera de cuna crujiendo dentro de tu vientre azul» (p. 37), o el «columpio oxidado que arrojaremos al río» (p.65), algunas de corte surrealista que nos interesan especialmente, como ese «peine enfermo de nácar» (p. 44), o «tu mujer de madera reverdecía pentagramas húmedos» (p. 61).

Varias constantes emergen junto a los pecios, dibujando el ambiente o fondo del poemario. Por un lado, todo lo náutico, también lo fluvial, lo húmedo, acuoso, azul y marino con su densidad; y por otro y a veces junto a aquél, la luz (y su negación presente, algunas duras veces), hecha de luna en alguna ocasión, pero que casi siempre es flama naranja, tórrida incluso, que si se mete bajo la piel, pica. Pica como pican o punzan el alacrán del poema que lleva ese nombre, las pinzas del cangrejo ya adelantado en la cita de Santos da Costa que da nombre a este libro, o las abejas de la *Oda a Eros*, quizá uno de los mejores poemas de su serie. Este entente anfibio («Contra el Bósforo», «Incendios», «Inmersión Atlántica», «Windsor arde en Madrid», «Semillas de Fuego», «Humedad de carbonera», por mencionar-contrastar algunos de los títulos) deja sal en las grietas de los labios; referencia continua ésta, la salinidad, para las diversas densidades donde reflotan, en forma de poemas, estos fragmentos ignotos.

Pero hay ocasiones a lo largo del libro en las que la memoria y el olvido se suceden por el método contrario: no es el pecio lo que emerge sino la voz la que se abisma, y baja a pulmón cayendo toda y arrastrando con ella a su cuerpo de ahora. «Caes. / Caes. / Caes./ 60 pies de océano aprietan mis caderas. / El fondo te aguarda / con su danza que agita las mareas del alma.» (p. 50). Así también, hay gradientes temporales para cantar más cerca o lejos del presente. Me explico: aunque la mayoría de los poemas hablan de un amor de ayer, están dichos en presente —algunos incluso en un presente absoluto—, en algunas ocasiones pareciera que la voz poética intenta que el pasado vuelva a ocupar su tiempo para conjugarse con distancia desde el hoy, o incluso desde un futuro impla-

cable. Esto no evita el dolor ni la presencia, pero algo es algo. Tal vez sea eso, el manejo de unos tiempos verbales que no son de reloj sino que ocuparon las filosofías de Bergson o María Zambrano, una de las técnicas clave del poemario.

Las referencias mitológicas recorren el libro y acompañan a ese ambiente de luz y mar que traen los textos. Las mitologías de cuño bíblico dan nombre a las mitades del conjunto. Por un lado la Eva genésica, traída en tacones junto a una cita del Apocalipsis; y por otro el Adán, segunda mitad de la cosa, portador de ciertos puñales. Completa un epílogo que deja abierto el costillar vivo.

Redondea la ambientación de algún poema cierto halo orientalizante, que ayuda en sensualidades que del tirón ya tienen de por sí los amores lesbianos e imposibles. Estoy pensando en el texto «Despedida en santa Sofía». En el Estambul de las pasiones, sobre fondo de algo que suena a viernes de oración, las dos mujeres trasunto de la novela de Alberto Ruy Sánchez, hablan voluptuosidades como si lo hiciera la misma Safo del «me parece igual a los dioses/ el hombre que frente a ti se sienta».

Hay en *Pecios sin nombre* dos elementos que, pudiendo ser solamente figuras retóricas de vitrina, en mi opinión pueden cobrar entidad de poética, de —me atrevo a decirlo— vivencia. Pudiendo quedarse en la hipérbole, Arbillaga parece optar por lo tremendo. Pudiendo hacer metáforas, Arbillaga parece apostar por la mutación. Dicho de otra manera, la gracia consiste en que esto no ataña sólo a la expresión sino al conjunto de *lo real*, en el sentido más garciacalviano del término. Y que tanto sea así, que una ya no distinga entre todo y fragmento; y un amor, concreto y que se refiere a lo íntimo, pase sin lucha a formar parte de lo más grande, de la majestad del Uno. «Mi espíritu se llenará de soledad interestelar» (p. 55), «el amor ha borrado los contornos del mundo» (p. 57), son algunos de los versos que hacen pensar que esta voz poética intuye que el [des]amor puede arrasar ciudades.

Importa, por último, dejar apuntada una interrogación que nos hace/se hace Arbillaga, casi-casi terminando el libro: «¿Cuánto miedo

cabe en un solo minuto?» (p. 70). Ese, señala la poeta, en la que «viejas zozobras apalean mi puerta» (p. 70). Sara Castelar Lorca (Hannover, 1975) acaba de publicar *La hora sumergida* (Turandot ediciones, 2013). *La hora sumergida* de Castelar es ese minuto u hora única, íntima, sola y propia donde emergen los *Pecios sin nombre* de Arbillaga. Hay algo —la moral de la memoria y su vino profundo, lo llama Félix Grande— que nos convoca y ante lo que comparecen algunas voces poéticas. Lo celebramos, mientras continuamos esperando, sin perder «nunca el ansia o la ocasión de navegar» (p. 71) —ni de naufragar, añado— «otro amor más fiero y entregado» (p. 65).



**VILLENA, LUIS ANTONIO DE (2011).
PROYECTO PARA EXCAVAR UNA VILLA
ROMANA EN EL PÁRAMO**

MADRID: VISOR.

JOAQUÍN PÉREZ AZAÚSTRE

Esplendor, caída y derrumbe. Una fragilidad de la belleza, más allá de su fuerza turbadora, o la testificación del fin sin consuelo crepuscular. *Proyecto para excavar una villa romana en el páramo*, el —hasta ahora— último libro de poemas de Luis Antonio de Villena, testimonia los fragmentos quebrados de una edificación que se sabe lejana, inimaginable en la tiniebla de hoy, pero que ha existido, que ha sido habitada y después perdida para siempre. Es la evocación de un territorio, de un sol esplendente abarcador que ha vivido el poeta, desde la soledad del interior familiar más calmado y dichoso hasta la plenitud de la noche centrífuga. Pero no lo hace en el sentido convencional, la elegía de un pasado remoto que habría significado un ejercicio de recreación emotiva reconvertida en realidad estética, sino que Villena ha sido coherente con el título del libro para darnos, en cada uno de sus poemas, las piezas recobradas de una excavación.

El poeta se convierte en arqueólogo de su propio recuerdo, y lejos de sacar el álbum intimista, enumerando las horas del placer hogareño o el descubrimiento erótico en un primer césped estival, o de recuperar las fotografías más fieles y brillantes, más nítidas y enteras, de sus cuerpos celestes, en lo que habría sido una remembranza, ha preferido Luis Antonio de Villena alejar de sí la tentación del artificio retórico sobre lo ya vivido, para volcarse en el vivir actual, esto es: en lo que queda, hoy, de la vivencia.

Así, la pérdida no es recuerdo, sino pérdida en sí. La soledad es la de ahora, en un tiempo terrible. Y la amargura por un entorno abatido se autentifica en el vivir inmediato, no en la mera exaltación natural del pasado. Nos encontramos, como en cualquier otro título de Luis Anto-

nio de Villena, con un libro henchido de vida, porque siempre asistimos en Villena a una veracidad sanguínea en lo que escribe, sea en poemas o en novelas o en ensayo; pero también ante una obra de una gran honradez, que mira hacia el ayer para cuestionarse a sí mismo, y también su mundo, en este ahora.

Primero está la noche. La fiesta del tejido descubierto del cuerpo. Pero la noche empieza por la tarde, con su anuncio dichoso en el poema «Alegría», en aquella terraza frente al Museo del Prado, que era la promesa de la felicidad antes de la felicidad, y después se cumplía. Como en «Chico»: «Era la piscina azul y limpia», un espejo prístino del candor del presente, cuando se piensa infinito. O en «Septiembre, 1988», en el que la sensualidad nocturna del recuerdo alcanza sus matices de ternura: «Yo te tendí la mano, debajo de la mesa: / siempre lo he pasado bien contigo». Es la misma amorosa compasión por la belleza rota que encontramos en «Sixto»: «siempre me reprocharé no haberte seguido, / no haber intentado cuidarte más». Pero ¿cuál es el presente de aquel «mar de la aventura»? «Fantasmas» que se siguen amando con silencio espectral, como aquellas «Latas de cerveza vacías», que una vez estuvieron, también, junto a los ceniceros llenos de colillas, de nuevo, en esos «Días de sol en piscinas azules», o el espléndido «Vive deprisa, muere joven, y dejarás un bello cadáver», en el que Verlaine y Rimbaud pierden su última oportunidad de vivir en Bruselas más acá de la fiebre de un disparo.

Y más allá del poema «Cuando ya no importe», y su declaración jubilosa de cualquier juventud —«Siempre quisimos, en el fondo [...] / Habitar un ático semivacío en una ciudad lluviosa, con cortos veranos cálidos; / libros viejos, cuadros de viejos paisajes, viejos marcos... / Levantarse pasado el mediodía. Acostarse al alba»—, al final todos somos, también, «Aves nocturnas», porque «la noche es la morada del solitario» y aunque hayamos gozado de la noche lumínica, «nunca sentí la noche, tan pura y tan profunda / como en esos días de entresemana / en que salgo solo, raramente feliz, / y observo semidesiertas calles otoñales». Si hablamos de honradez testimonial, y también de capacidad poética para trascender la propia vivencia y convertirla en una experiencia de

verificación colectiva, no se puede describir más claramente y mejor esta nocturnidad intimista, cuando la luz habita en las ventanas de otros y uno camina solo.

«Alocados», «El expatriado» y «Mi vecino de arriba», son grandes poemas en los que Villena se hermana, una vez más, con los hijos perdidos de la libertad y la ilustración. En el extraordinario «Paret y Alcázar», sobre un destronado «príncipe del reino del arte», se pregunta el poeta: «¿Seré yo como él, yo que lo veo / elegante paseador al viento? ¿Seré como él?». También está presente —es presente— el amor por los gatos, esa profundidad de su misterio, en «Gatos», «Sombra» y «Esmeráldica», como antesala del mayor yacimiento arqueológico de esta *villa romana*: las ruinas de varias estancias familiares.

«Otoño, 1955», es uno de los poemas, de toda la obra de Luis Antonio de Villena, en el que más se enfrenta a la sombra del padre, a través de la anécdota de un posible ladrón que trata de asaltarles por la noche. Quizá como reacción el niño desea ser «El tigre», encuentra paz estival en los «Grillos», recuerda la sonrisa de su tía en «El sermón de la montaña» y constata que la «Navidad» ha concluido. Como consuelo tras la devastación, queda la imagen salvadora de la abuela Fermina en «Ternura», y la constatación, en «La foto» y «*Ma liberté*», de que a los paraísos no se puede volver. Muy emocionante es «Llanto», en el que el poeta se despide de la casa de su infancia, recorre las habitaciones desnudas y cae y llora «de rodillas sobre / el viejo entarimado», en una honestidad exacta y pura.

«La vejez», «Telón», «Vuelos», «*Volaverunt*», «Final feliz», «Estar solo», «Muy lejos» y, especialmente, «Señora de oscuro y gentileza», son el encuentro final, con variaciones tonales, del poeta con la muerte, a la que ama más que a la vejez. Quizá el primer poema, «*Avicula*», en el que ruega a los pájaros de su niñez que no le olviden, sea el corazón del libro. O uno de ellos, junto a «Nostalgias rusas». Estamos, en cualquier caso, ante un libro vital, uno de los mejores de su autor, que hay que contemplar como ese *Proyecto para excavar una villa romana* que, a pesar de la amargura del presente sombrío, nos ayuda a tocar la plenitud, o lo que quede de ella. Aunque sea en el páramo.

MARTÍNEZ, FULGENCIO (2012).
PRUEBA DE SABOR
PRÓLOGO DE MAXIMILIANO HERNÁNDEZ MARCOS,
SEVILLA: RENACIMIENTO.

AITOR L. LARRABIDE

La Región de Murcia ha sido generosa en creadores durante el pasado siglo XX. Sin ser exhaustivos, podemos citar a José Ballester, Raimundo de los Reyes, Juan Guerrero Ruiz, Carmen Conde, Antonio Oliver Belmás, Andrés y María Cegarra, Asensio Sáez, Eliodoro Puche, Dionisia García, Francisco Sánchez Bautista, Gonzalo Sobejano, Jaime Campmany, Julián Andúgar, Eloy Sánchez Rosillo, Francisco J. Illán Vivas, etc. También se han prodigado proyectos literarios como las revistas *Verso y Prosa*, el *Suplemento Literario de La Verdad*, *Azarbe*, etc. En ese contexto no resulta extraño que exista, aparte del mero juego estético y diletante, también un poesía de corte reivindicativo y social, plasmada en los versos de Eliodoro Puche, Andrés Cegarra o Antonio Oliver Belmás, sin olvidar a Carmen Conde, que puede ayudar a situar este volumen en esa línea social.

Fulgencio Martínez, nacido en Murcia en 1960, es licenciado en Filosofía y ejerce como profesor de dicha materia en Educación Secundaria. Su formación filosófica le permite acercarse a la corriente infinita de la realidad cotidiana con ojos profundos y escrutadores, pero nunca distantes, y la docencia aplicada a la juventud le permite pisar tierra y no abstraerse en teorías. Su libro anterior, también publicado por Renacimiento, en 2010, *El cuerpo del día*, es el germen del que comentamos, tanto en su concepción estética como en la estructura del mismo. Si en el poemario precedente proyecta el autor una introspección personal sobre la sociedad y lo que le rodea, con juegos irónicos que ayudan a suavizar la dureza de su visión, en este segundo poemario se reitera tal juego de análisis pero con una mayor calado en el aspecto social y de interrogarse acerca del sentido último del arte y de la poesía en los

tiempos que nos ha tocado vivir. No es, pues, posible leer este poemario reciente sin tener en cuenta el anterior.

El lector que se acerque a *Prueba de sabor* contemplará un análisis certero (sarcástico en la parte final), pero no exento de esperanza, de la realidad social actual, que incluye una reflexión sobre la utilidad de la poesía en tiempos menesterosos como los actuales. No es casualidad la presencia de poetas como Miguel Hernández, Pablo Neruda o José Agustín Goytisolo, y también la ausencia de nombres como Rafael Alberti, hasta hace quince o veinte años imprescindible en la nómina de poetas sociales.

Maximiliano Hernández Marcos destaca en su prólogo las dos variantes de poesía «cívica» de este libro: la elegía y la sátira cómica. En nuestra opinión, haz y envés de la realidad, o una forma de analizarla con inteligencia y coherencia, que parte del propio yo poético como ejemplo del vivir ajeno de otros congéneres, solidariamente unidos e interrelacionados: «Perseguimos el eco / de los mares humanos; / del que somos un eco» (poema «Los paseantes»).

La «Introducción», que no es otra que el poema «Poética de emergencia social», el autor expone su declaración de intenciones. Parte de una respuesta negativa a la pregunta «¿Puede lo que uno escribe / servir de alguna ayuda / en un tiempo de emergencia social?», pero ello no supone rendirse a la evidencia de la lucidez, porque el hombre se levante una y otra vez de las caídas provocadas por la adversidad, y el origen de ese canto no es otro que: «Partimos, con la voz caliente, / siguiendo la decisión de hacer / poesía con un resto de luz / que salvamos del pánico»; y más adelante, en el mismo poema («Cuenta final»), se califica la poesía como «iluminadora», no «iluminada», reinterpreta lo que ya no vale, gastado por el uso y las convenciones.

La primer parte, «Los paseantes», compuesta por 43 poemas, conlleva una ética que nace de la realidad social actual: consumismo, capitalismo, abandono de las capas sociales más desfavorecidas, falta de solidaridad, etc.; un canto a los pies, que nos hacen posible seguir nuestro camino (y cuyo poema, «Adoración a los pies del hombre que trabaja»,

nos recuerda la composición hernandiana «Las manos»); la esclavitud moderna, más sutil pero más dañina, en «Ecopoema para pedir la abolición de la esclavitud silenciosa de nuestros días», y que pide: «No tengamos miedo de ser mejores. / Ni de escribir los deberes del día»; el vacío interior del hombre moderno; o la vigencia del legado ético de Pablo Neruda y de quienes como él cantaron las penas de todos los hombres y persiguieron una nueva sociedad más justa y menos esclava.

«Epílogo jocoso», retablo con un total de 13 poemas, es la cruz de la cosmovisión poética y humana del libro, una mirada sarcástica que esconde, bajo esa aparente jocosidad, una tristeza de fondo que sirve para canalizar la verdad humana que emana de la misma, solidariamente esparcida por voces clásicas y por ello vigentes, pero que no oculta una muesca grotesca tras la máscara de modernidad y autosuficiencia del hombre actual.

En conclusión, un poemario amargamente lúcido y humano que refleja con coherencia lírica la actualidad de la poesía cívica o social, arrinconada en las últimas décadas en el desván de los trastos viejos pero que hoy adquiere una presencia evidente y que tiene al yo poético en primer fila de los contestatarios y rebeldes que piden -pedimos- una vuelta a la esencia y a la solidaridad, para lo que es preciso reconocerse primero en el canto personal y colectivo de este bello libro de Fulgencio Martínez.

MORALES LOMAS, FRANCISCO (2012).

PUERTA DEL MUNDO

SEVILLA: EDICIONES EN HUIDA.

REMEDIOS SÁNCHEZ GARCÍA

La versátil y polifacética creatividad de Francisco Morales Lomas (poeta, dramaturgo, narrador, crítico literario) está en todo su esplendor en los últimos años. Desde aquel inicial *Veinte poemas andaluces* (1981) hemos podido constatar que su voz resulta cada vez más clara y rotunda en otros poemarios como *Tentación del aire* (1999), *Balada del Motlawa* (2001), *Salumbre* (2002), *La isla de los feacios* (2002), *Eternidad sin nombre* (2005); *Tránsito 1981-2003*. Antología (2005), *Noche oscura del cuerpo* (2006), *El agua entre las manos* (2006) o *La última lluvia* (2009). Y ahora nos llega *Puerta al mundo*, que sigue la línea de las anteriores obras, pero que es un paso más en la indagación del yo y en la búsqueda de certezas dentro de un mundo cada vez más complejo, deshumanizado y contradictorio que significa el fin de una época y el inicio de otra nueva, incierta.

Escribe Morales Lomas como definición de su poética: «Mi poema nace de la comprensión de la realidad y su modo de interpretarla. La indagación en el yo como forma de integración en el mundo y sus conflictos. Una poesía solidaria y humana, que integra al sujeto y a la colectividad tanto como al sueño y a la cotidianidad, con el pretexto de la orientación emocional y de la inquietud por lo que me rodea. Poesía turbadora que aspira a la libertad y la esperanza» (Blog ‘Síndrome de la Poesía’). Esto se manifiesta en todas las obras citadas, pues como se aclara en *La última lluvia*, Morales Lomas forma parte de «la Generación de la Transición, pertenece al humanismo solidario, una corriente poética que trata de impregnarse de la senda del romanticismo cívico, sin olvidar la riqueza de la tradición y las conquistas históricas en el ámbito socio-lingüístico, para abogar por la presencia del ser humano

en el poema como referente ético y social, a la vez que como materia poética».

Y desde esta premisa funciona *Puerta del mundo*, muestra del compromiso social de nuestro poeta «en una época de globalización y despersonalización y en la que ciertas dependencias han desembocado en una revolución de la forma de pensar», tal y como expone en una entrevista. Estructurado en cinco partes de idéntica extensión, siete poemas (a excepción de la cuarta, compuesta por cinco poemas), desde las citas ya se adivina algunas de las influencias de Morales Lomas en el presente poemario: Ángel González, Octavio Paz o el poeta y ensayista británico W. H. Auden que ya nos dan la claves del devenir de *Puerta del mundo*.

Morales Lomas nos descubre a un hombre en búsqueda de su identidad capaz de romper las estructuras de pensamiento actuales por otras de un mayor compromiso social, cultural y, esencialmente, humano. Estamos ante una suma de esperanza («se ha abierto una puerta y en el umbral luz acaso» (p. 15)) y desilusión («también hay una perspectiva de desilusión en el libro, como si todo aquello por lo que se había luchado en su momento está cayendo y hay que volver a luchar por ello» asevera el autor en una entrevista a propósito de la obra) a partes iguales, pero mostrando el compromiso moral que es ya una constante en Morales Lomas y que se hace quizá, más presente que nunca, en esta obra que refleja que estamos en un momento de cambio («Y aquel pasado efímero/emblema de un pasado incierto», (p. 57)), de transición necesaria ante la pérdida de valores, de búsqueda de respuestas: «Los hombres duros nunca se hacen preguntas / Porque tienen todas las respuestas. / Protégeme, maestro, de tanta fortaleza» (p. 55). Pero dejando claro lo que ya avanzaba en una reciente entrevista: «No quiero que el libro sea una losa, sino que transmita la idea de que se pueden abrir ventanas y puertas», reconoce el escritor, que al fin y al cabo, lo único que pretende es despertar una sacudida en el lector». Y lo consigue con versos luminosos, claros, rotundos y sin el recargamiento formal y el artificio que caracteriza a algún que otro vate de este tiempo que retrotrae con su obra a un pasado que no ha de volver. Porque la Historia, siempre se repite, sí, pero la segunda vez como farsa de vacíos oropeles.

Es esta poesía el reverso de la moneda de Francisco Morales Lomas que indaga en su poética, que la deconstruye a cada paso para que salga en el verso siguiente más pujante y más armónico si cabe.

Hay momentos de desolación («ágil / gacela que quebranta os muros del crepúsculo / y en la oscuridad gime su orfandad de náufrago» (p. 16) o «El viento en su tedio barre el perfil del mundo» (p. 18)], de nostalgia («No hay pájaros, amigo, sino dulce nostalgia / de un momento. De un mundo extinguido en sus himnos. / En su patria doliente, desconcertada y mísera» (p. 19)] y de desasosiego ante la incertidumbre del presente, en el poemario, pero también hay esperanza y futuro. Y vida, porque nuestro poeta es un activista vital, un hombre que construye, evoluciona, lucha y, por tanto, vence a sus propios desalientos: «Nadie apresará mi canto que vibra / en limpios reclamos de la noche y el sueño» (p. 28).

Con *Puerta del mundo* observamos que Francisco Morales es un poeta «...de palabra que canta,/que nombra palabras viejas y antiguas» (p. 30), de palabras que importan, porque son las que han edificado su literatura presente y en las que debe ahondar en el futuro asentándose en esa voz cada vez mejor modulada y más singular desde el aval que dan los más de quince títulos publicados con éxito hasta el momento.

Con *Puerta del mundo*, franquea una nueva puerta («la esperanza es el quicio de una puerta que se abre») para los que entendemos la literatura como un compromiso estético, sí, pero prioritariamente, ético. «Poesía para el pobre, poesía necesaria, / como el pan de cada día». Su poesía, plena de compromiso social desde la actitud cívica y ética del humanismo solidario, es un arma cargada de futuro porque, a pesar de las dificultades del presente, Morales Lomas no deja de soñar desde el pasado de una infancia grata para construir el futuro, se aferra al camino de la vida y sale airoso («por eso estoy aquí, victorioso/con mi corazón lleno de ventanas» (p. 30)]. Abierto al porvenir desde la duda, pero soñando siempre («mientras sueñas desnudas claridades» (p. 35)] y defendiendo el cambio imprescindible desde la pulquísima honestidad que lo caracteriza. Y eso convierte a su poesía en invencible.

CABALLERO BONALD, JOSÉ MANUEL (2010).
RUIDO DE MUCHAS AGUAS. ANTOLOGÍA
SELECCIÓN Y PRÓLOGO DE AURORA LUQUE,
MADRID: VISOR.

RICARDO VIRTANEN

Nos congratulamos de que la poesía se siga celebrando en José Manuel Caballero Bonald, cuya poética ha supuesto desde sus comienzos una postura heterodoxa entre los escritores del medio siglo. Caballero Bonald, nacido en 1926, a sus 85 años prosigue incansable en su labor poética. No hace mucho que había dado a la imprenta *La noche no tiene paredes* (2009), que formulaba la poesía de senectud que el poeta iniciaba con el sorprendente *Manual de infractores* (2005). Nadie duda de que son tiempos de bonanza literaria para el jerezano, a quien tan solo le queda el premio Cervantes por alcanzar. Su obra completa, publicada en 2007 con el título *Somos el tiempo que nos queda*, acaba de aparecer en edición de bolsillo. Así pues, la antología *Ruido de muchas aguas*, en edición ejemplar de Aurora Luque, se suma a una obra en marcha que espera, quizá, a *Entreguerras* o *De la naturaleza de las cosas* (2012) entonces todavía libro inédito, del que se da muestra en esta antología, con título «Fragmento de un libro inédito», sin duda los albores de su testamento poético.

La antología ha sido preparada en torno a dos ciclos temáticos, muy redundantes en su obra poética: argonidenses y nocturnos, esto es, el mar (o el río en ocasiones) y la noche. El primer título, «Cicatrices en la cara del mar», procedente del poema «Justicia de la contemplación», ofrece los resquicios poemáticos en los que se declara el mar como axioma de Argónida (*locus* mitológico del Coto de Doñana). Ahí se recibe al mitómano poeta ligado inexorablemente a un territorio próximo al mar, cuya relación, nos dice Luque, es ante todo moral. Los poemas argonidenses asocian el territorio de la memoria con el de la fábula y, asimismo, con el rastro de un presente que «atraviesa la densa estopa

circular de los siglos». El mar, pues, está presente en textos ejemplares como «Argónida, 13 de agosto», «*Mare tenebrosus*», «Leyenda de la realidad» o «Tierra incógnita», poema en prosa procedente de *Laberinto de Fortuna* (1984), donde reside la fisonomía de un poema poco o nada frecuente entre los poetas del 50. Sin duda en *Diario de Argónida* (1997) se concibe la máxima expresión del poema marítimo, en que surge la imagen del naufragio como elemento irradiador del poema, como se lee en «Turno del náufrago»: «así el mar elige sus naturales víctimas». En realidad el propio poeta ha sido náufrago real en varias ocasiones. Otro de los poemas, «Mar medidora» (de *La noche no tiene paredes*), reza al mar como sepulcro de hombres y dioses: «Mar mediadora y madre / nuestra, mar de epitafios y de mentideros». «Así la mar elige / sus naturales víctimas», dice en otro sitio el poeta. Pero nos hallamos en cualquier caso ante un mar humanizado, o mejor, ante un mar que humaniza esa posible *casta de los Argonautas*, cuya mitología produce y ensancha el territorio marítimo de Argónida.

El segundo apartado, «En los destiempos de la noche», incluye 55 poemas en los que se observa una querencia material y espiritual por la noche como gran impulso sísmico, más si cabe a partir de su poesía de madurez. Por ello Luque afirma que el jerezano es el reinventor del nocturno contemporáneo. La noche, siempre presente como una magna orbicular, adquirirá de un tiempo a esta parte una simbología precisa y crepuscular, incluso irradiado en el título *La noche no tiene paredes* (2009). Y así en uno de sus poemas, «Mística poética» (no incluido en la selección), subraya: «me asomo a la noche, a la noche, sima tortuosa, / cónclave vacío». La memoria es materia de naufragio, por ello «la memoria es ya un rastro sobre el mar». En el inédito incluido leemos estos versículos: «hermano de la noche, hermano mío de la insomne potencia de la noche / atrévete a surcar el ávido oleaje del deseo». En efecto, la noche es espacio para el esparcimiento, pero también, y más desde la vejez desde donde se escribe, espacio para el recogimiento y para el naufragio de los sentidos, donde no obstante se da «esa insistencia / soberana / en la celebración de estar viviendo» (como dice en «La noche no tiene paredes»). Desde luego esta es la impresión en la última parte de una antología de un poeta con clara vocación de insumiso. No

es raro que se produzca una simbiosis entre lo uno y lo otro: «la noche es un remedo veraz de insumisión», marca indudable de un artista seriamente comprometido con la sociedad.

Como no podría ser de otra forma hay poemas donde se mixturan los dos ámbitos, y así se predispone en «De las figuraciones nocturnas del mar». Aquí un sujeto poético, que no es otro que «la mar nocturna», «tiene / palpitación de pubis y un lento imán de cueva / en la mirada», por lo que se propende a la prosopopeya para personificar una simbología argonidense, personal, mitológica. Porque, en efecto, la mitología está muy presente en el poema bonaldiano, y podría haber sido otro de los ejes temáticos de la antología, aunque se halle integrado en ambos núcleos temáticos. Destacan los textos «Hilo de Ariadna», «Contra Cassandra» o «Fábula», en que leemos una reinterpretación o desmitificación del mito: «nunca serás ya el mismo que una vez / convivió con los dioses». Nos raro percibir en estos poemas una dimensión lúdica, con cierta subversión de significados. En realidad no hallamos otra cosa que «mitologías en los derramaderos de la realidad». En cierta manera la poesía del jerezano se sustenta en el marco de tres grandes vertientes: memoria, historia e identidad. En otro de los poemas, Caballero Bonald escribe: «Todo lo que he vivido, todo, / lo que salvado vigilantemente / del feroz exterminio de los días, todo cuanto fui, hoy os lo ofrezco». Y esa es la impresión que da el conjunto del volumen antológico. La muestra de un itinerario estigmatizado por una postura comprometida en todos los sentidos.

Ruido de muchas aguas es, en verdad, una inmejorable ocasión para acercarse a la poesía de uno de nuestros clásicos vivos. Unos poemas que ya perduran en nuestro imaginario poético colectivo.

FOMBELLIDA, RAFAEL (2012).

VIOLETA PROFUNDO

SEVILLA: RENACIMIENTO.

ALFONSO SÁNCHEZ

Como los poetas más notables de su generación —y sólo cito a nueve: Juan Lamillar, Francisco Fortuny, Luis García Montero, Carlos Marzal, Amalia Bautista, Vicente Gallego, José Mateos, José Antonio Mesa Toré y Álvaro García—, Rafael Fombellida (Torrelavega, 1959) encontró desde muy pronto *su voz*, la que lo hace uno entre los otros aunque comparta con ellos el inevitable aire de familia que nos lleva a agruparlo con el resto. Dicha voz se aprecia de manera inequívoca para muchos lectores que antes no la conocían en *Deudas de juego* (Valencia, 2001), poemario al que siguió *Norte magnético* (Barcelona, 2003). De ambos daría más tarde su autor una muestra antológica en *La propia voz, poemas escogidos 1985-2005* (Santander, 2006), que puede servir al nuevo lector atento de Fombellida para identificar dicha voz.

Se trata de una voz sobria, seria y —vamos a calificarla así— *impresionista*, apreciable también en esa colección de haikus que se titula *Montaña roja* (Zaragoza, 2008) y en este *Violeta profundo* en el que perviven las constantes de un mundo también propio, el que conforman el pasado familiar y la memoria del personaje, un paisaje predilecto, el gusto por el matiz culturalista y la elaboración de un discurso autobiográfico en el que ni las claves personales ni el detalle minucioso dificultan la comprensión del texto.

Lo que quizá sorprenda de este nuevo poemario al antiguo lector de Fombellida es la enorme desolación, el tono pesimista, la obsesiva presencia de la muerte, que lo dominan desde el comienzo, desde el título mismo, pues ahí es donde se señala *su color*, el violeta profundo, algo que no queda de manifiesto hasta en uno de los últimos poemas, «Nocturno del temblor» (p. 78).

Las dos partes en que el autor ordena la totalidad de los textos («Campo de Marte» y «La bella homicida») no pueden —siguiendo la misma línea— resultar más elocuentes. En la primera, se agrupa un total de 36 poemas, a través de los cuales va surgiendo un escenario singular: un campo de batalla donde se libra tal vez la última de una guerra que se sabe perdida de antemano. El paso del tiempo, el desmoronamiento del mundo familiar, la violencia, el dolor y la muerte no dan tregua a los protagonistas de los poemas, un *yo* y un *tú* que van construyendo con la sobriedad expresiva ya señalada un discurso autobiográfico en el que la esperanza apenas si asoma. A través de un diálogo permanente con el *tú*, asistimos al desmoronamiento del personaje principal y de su entorno, que queda bien patente en la elección de sustantivos y adjetivos: «noche», «escombros», «basura», «negror», «orina», «escoria», «residuo», «rencor», «punterazo», «mentira», «tumba», «denuncia», «combate», «bestia», «hedor», «heces», «insomnio», «terror», «enemigo», «muerto», «artrítico», «celoso», «descolorido», «fraudulento», «hosco», «gris», «oscuro», «pálida», «amarga», «turbia», «roto», «mórbida», «torpe», «infeliz»...

Los escenarios parciales de este desolador campo de batalla son los hospitales y sanatorios, el cementerio, la inhóspita ciudad de noche, que llevan la hostilidad a la vida de los personajes, de la que algo como la belleza ha desaparecido, lo cual se aprecia en esta cita que define al *yo*: «Soñaba en esas cosas que me gustan, / las que causan desgarrro, repugnancia o delito. / Cosas que adoro sin que me arrepienta. / Cosas que sólo puedo pensar mientras tú duermes» («*Arredor da illa*», p. 48). La relación de versos como éstos con alguna que otra imagen recurrente resulta clara: «Lo que más me gustó fue ver a Jean Birkin / cuando aquel infrahombre que hacían llamar Krassky / se empeñaba en tratarla como a un efebo anémico» («*Cinéma vérité*», p. 36); también presente en «*Ailleurs*»: «Cuando orina una joven sin entornar la puerta, / con las medias de rombos a mitad de las piernas, / no necesita un poeta, tan sólo un depravado» (p. 46). Y los depravados, además de los poetas, existen en este mundo hostil que es el Campo de Marte: «Un día me contaste que, al entrar al portal, / un tipo te tapó la boca con un guante / de esos

grises de lana, mientras otro / se reía meándote el vestido. / Se llevaron tus medias y no te hicieron más» («Consolación abajo», p. 22).

Los personajes de esta primera parte, el *yo* y el *tú* anónimos, van construyéndose poema a poema; ella, la dibujante, da la réplica a él, el poeta, y participa incluso en las miradas a la obra anterior como la de «*Ailleurs*» («Recordabas un día que, en una excavación, / mientras nos enseñaban las cuernas de los cérvidos / que se habían asado en aquella colonia, / y los finos mosaicos restaurados, / y las vasijas y las terracotas, / yo me fijé en el ruido de una moto, / una vieja Montesa / que andaba por los campos petardeando. / Y creí, nada menos, que dividía el tiempo / en pasado y presente. Se moriría de risa / aquel labriego si se lo contara. / Pero fue la Montesa la que pasó al poema» (pp. 46-47), que nos remite a «Villa romana» (*Deudas de juego*, pp. 48-49): «Desde la escueta mancha de cultivo / escuchas el murmullo del cereal; / en la vía empedrada, el matraqueo / de una motocicleta divide en dos el tiempo».

A veces, y en medio de tanta fealdad y de tanta desolación («aves grises», «desperdicios», «temblor», «dyecciones», «muerte», «detrito», «cieno», etc.), el amanecer trae un poco de esperanza, como se aprecia en «Tierra de ninguno» («Abre tu risa al sol que ilumina las vías. / [...] / Hay que creer, creer aunque nadie nos crea. / [...] / Qué alegría sentir el aire en pleno rostro», p. 56) y también en «La casa de la vida» (pp. 58-59), que cierra la primera parte del poemario.

La segunda parte, «La bella homicida», de sólo nueve textos, es heterogénea, algo experimental, muy distinta de «Campo de Marte» en tono, extensión y forma. Junto al endecasílabo blanco, y a su quebrado natural, el heptasílabo, y al alejandrino, empleados con anterioridad, llegan composiciones como «Háblame» (pp. 69-71), formada por breves fragmentos en prosa que sirven al autor para romper el ritmo y para construir un discurso delirante, de pura pesadilla; también, el eneasílabo y el decasílabo y los versos de arte menor en poemas como «*Virelai*», que tal vez evoque al Guillaume de Machaut de la «*Douce dame jolie*», la misma *bella homicida* que da título a esta segunda parte del poemario y que es requerida en estos términos por el personaje: «Dama posada

en el umbral, / Ven con donosura. / Conduce mi ser material / A tu emboscadura. // No le niegues tu eterna envoltura / A mi amor leal» (p. 76).

El diálogo establecido con la Muerte —esta vez en mayúscula— a partir de «*Virelai*» prosigue, lejos siempre de todo patetismo, en poemas como «Nocturno del temblor» (pp. 78-79) y en «De pura sombra lleno» (p. 80), en lo que supone una especie de «Danza general de la Muerte» previa al cierre del poemario, cuyo título también es elocuente, «*Nihil*» (p. 81), que concluye así: «Si alguien me nombra, que me llame Nada. / La humedad de la noche lubricará sus ojos. / Si una ventana se abre, / un aliento de Nada le hablará».

No resulta fácil escribir de la muerte sin caer en la trampa de «hacer literatura». Quizá alguien pueda escribir un buen poema; pero todo un libro, como es el caso de este *Violeta profundo* que nos ocupa, requiere ciertas dosis de convicción y una experiencia clara: la de haber mirado fijamente a los ojos de la *bella homicida*.



**LUCÍA MEGÍAS, JOSÉ MANUEL (2012).
Y SE LLAMABAN MAHMUD Y AYAZ
MADRID: AMARGORD.**

FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ MORÁN

Dar voz a los acallados es una de las más nobles tareas del poeta: allí donde sólo queda silencio de sepultura y hueso, el poema restituye justicia y vida. Con *Y se llamaban Mahmud y Ayaz* (Amargord, 2012) José Manuel Lucía Megías levanta un coro de indignación que se alza muy por encima de la mera denuncia o del simple homenaje, y teje una riquísima trama de polifonías con la que trasciende inertes lápidas e inútiles epitafios.

De esta forma, a lo largo del poemario (desde la lucidez embriagada del amor, por entre los párpados monolíticos de la opresión más cruel) seis miradas articulan el acta forense de los iraníes Mahmud Asgari y Ayaz Marhoni, dos menores falsamente acusados de violación, flagelados y ejecutados, en 2005, por el mero hecho de ser homosexuales y amarse. José Manuel Lucía mantiene abiertas, en un hilo de ímpetu obsesivo y con un admirable equilibrio entre brutalidad y belleza, todas las perspectivas: los ojos de los amantes, encarcelados ya antes incluso de pisar la prisión, se otorgan sentido recíproco en mitad del degradante espectáculo del linchamiento público («¿Por qué aceptar que nuestra habitación? / es la cárcel donde podemos vivir libres?», p.41; «saberse otro en otro cuerpo / y uno mismo en otra mirada», p. 65); las grúas, macabras atalayas del sinsentido arbitrario, avizoran *flaquezas* en cada palmo de territorio («Mil grúas esperando mil cuerpos, / mil jóvenes, mil niños, mil mujeres / que dejarán en la altura su aliento», p. 24); la prensa, propaganda títere, ahonda en la vergüenza («Morir cegado, sin luz, / multiplicado por mil cámaras de fotos», p. 48); los susurros políticos y ciudadanos, hipócritamente impotentes y francamente culpables, aquí y allí, dan un adiós demasiado quedo a la pareja («También noso-

tros seguimos paseando por las plazas / después de haber presenciado vuestro asesinato / en silencio», p. 49; «Fue necesario que todos permanecieran sentados / y que el vino de las recepciones se mantuviera frío, / y calientes los canapés y las sonrisas cómplices», p. 45).

Pero subsisten, aun asesinados, dos testigos insobornables: como contrapunto, Mahmud y Ayaz se encarnan en la verdad lírica de su amor, más alta que cualquier horca mecánica («Algunas noches te encuentro en mi cuerpo / y mis labios te besan, te acarician / y mis manos escriben un salmo / mientras a la noche me derramo en silencio.», p. 71). Ajenos a la geoestrategia encorbatada y a la bárbara política doméstica, los amantes perviven porque son palabra y testimonio de un recuerdo destinado a la permanencia: «Muero sabiendo que he vivido, que he amado, / que en tus labios resucitaba cada tarde.» (p. 53).

De nada vale el mármol, porque calla; de nada la observación sin compromiso, porque, al cabo, nos hace encubridores. Palabra en acción de derribo, discurso contra el indiferente tapial del labio mudo: «No lo olvidemos nunca. / Fue también necesario nuestro silencio. / No lo olvidemos nunca. / Sigue siendo necesario nuestro silencio.» (p. 88). Porque ningún sufrimiento nos puede ni debe resultar ajeno, porque es necesario nombrar el dolor cuando está cincelado en la piel de inocentes sin derecho de réplica, porque no hay libertad sin memoria, ni justicia sin una voz que la reclame, libros como este se revelan imprescindibles: como nunca antes, ahora que los mapas solo hablan de intereses espurios, el rumbo de los días que nos aguardan dependerá, exclusivamente, de nuestra capacidad para romper mordazas.



1-1-2013
2 4 2





Jan 2nd
1900