



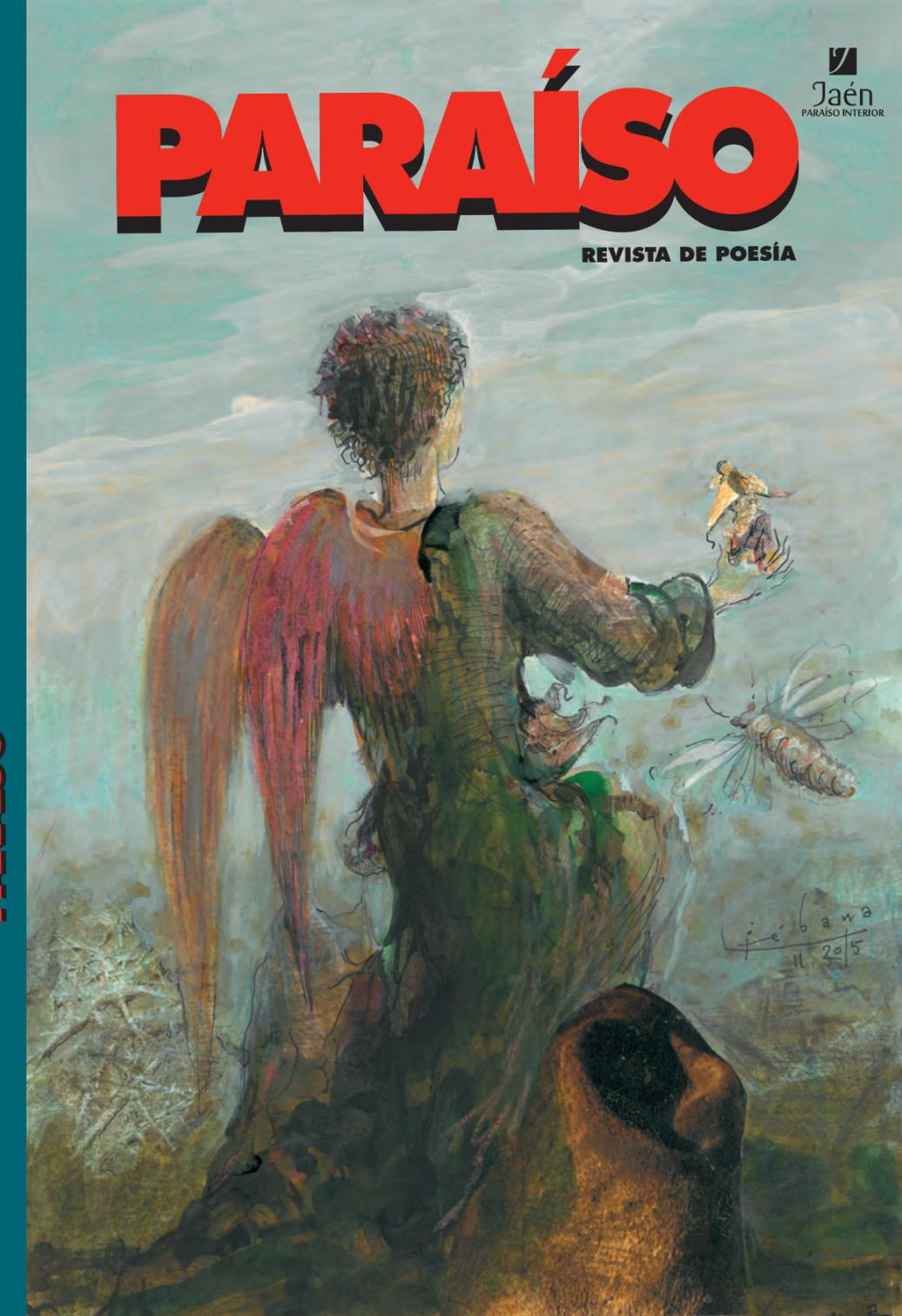
Coeditada por la Diputación de Jaén y la Universidad de Jaén.
 Los artículos firmados expresan la opinión particular de sus autores y no representan, necesariamente, el punto de vista de *Paraíso. Revista de poesía*. Están reservados los derechos de reproducción para todos los países. No se mantendrá correspondencia con los autores de artículos o poemas no solicitados.

DESDE mi ventana,
 ¡campo de Baeza,
 a la luna clara!
 ¡Montes de Cazorla,
 Aznaitín y Mágina!
 ¡De luna y de piedra
 también los cachorros
 de Sierra Morena!

ANTONIO MACHADO



PARAÍSO REVISTA DE POESÍA



PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA



PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA

NÚMERO 12. AÑO 2016

Tres morillas
 PEDRO LUIS CASANOVA
 XAVIER OQUENDO TRONCOSO
 JOSÉ MARÍA BALCELLS

Poesías completas
 La poesía de Antonio Deltoro
 DIEGO DE LA TORRE
 La poesía de Antonio Lucas
 FELIPE BENÍTEZ REYES

Bonus track
 Una aproximación a 50 años de poesía
 catalana (1963-2013)
 JORDI VIRALLONGA

Altavoz
 Entrevista a Joan Manuel Serrat
 KETRÍN NAGIF GODDARD

Campo de Baeza
 ANGELES MORA
 CARMEN GARRIDO
 CATALINA PALOMARES
 GRACIA MORALES
 JOSÉ DANIEL GARCÍA
 JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
 JOSÉ MARÍA ZONTA
 MERCEDES CEBRIÁN
 YOLANDA ORTIZ
 MINERVA MARGARITA VILLARREAL

Paraíso perdido
 RIGOBERTO PAREDES
 HUGO GUTIÉRREZ VEGA
 JOSÉ ROMÁN GRIMA
 LUIS JAVIER MORENO

Los alimentos
 21 reseñas



PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA



Jaén
PARAÍSO INTERIOR

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA. NÚMERO 12. AÑO 2016



Consejo editor

Diputación de Jaén

Presidente

Francisco Reyes

Diputado del Área de Cultura y Deportes

Juan Ángel Pérez Arjona

Director del Área de Cultura y Deportes

José Lucas Chaves Maza

Jefe de Servicio de Cultura

Arturo Gutiérrez de Terán

Universidad de Jaén

Rector

Juan Gómez Ortega

Vicerrectorado de Proyección de la Cultura,

Deportes y Responsabilidad Social

María Dolores Rincón González

Dirección

Juan Carlos Abril

Consejo de redacción

Antonio Chicharro

Genara Pulido Tirado

Juan M. 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

<http://www.dipujaen.es/conoce-diputacion/areas-organismos-empresas/areaC/cultura/revista-paraiso/>

Depósito Legal: J-349 - 2006

ISSN: 1887-200X

ÍNDICE

Tres morillas

Antonio Gamoneda: la memoria sublevada	
PEDRO LUIS CASANOVA	9
La lucha por un encuentro de poesía	
XAVIER OQUENDO TRONCOSO	17
Rubén Darío, de las chinerías de <i>Azul</i> a «Divagación»	
JOSÉ MARÍA BALCELLS	31

Poesías completas

La poesía de Antonio Deltoro	
DIEGO DE LA TORRE	31
La poesía de Antonio Lucas	
FELIPE BENÍTEZ REYES	37

Bonus track

Una aproximación a 50 años de poesía catalana (1963-2013)	
JORDI VIRALLONGA	43

Altavoz

Entrevista a Joan Manuel Serrat	
KETRÍN NACIF GODDARD	61

Campo de Baeza

ÁNGELES MORA	69
CARMEN GARRIDO	73
CATALINA PALOMARES	78
GRACIA MORALES	82
JOSÉ DANIEL GARCÍA	87
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS	91
JOSÉ MARÍA ZONTA	95
MERCEDES CEBRIÁN	100
YOLANDA ORTIZ	104
MINERVA MARGARITA VILLARREAL	107

Paraiso perdido

RIGOBERTO PAREDES (1948-2015)	115
HUGO GUTIÉRREZ VEGA (1934-2015)	116
JOSÉ ROMÁN GRIMA (1948-2015)	118
LUIS JAVIER MORENO (1946-2015)	119

Los alimentos

<i>Balada en la muerte de la poesía</i> , de Luis García Montero, por MÓNICA VIDIELLA	123
<i>Broza</i> , de Antonio Manilla, por FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ MORÁN	126
<i>Chatterton</i> , de Elena Medel, por ELENA FELÍU ARQUIOLA	129
<i>Desaparecer</i> , de Juan Manuel Romero, por JOSEP M. RODRÍGUEZ	132
<i>Desorden</i> , de Sergio Arlandis, por FRANCISCO MORALES LOMAS	135
<i>Fósforo blanco</i> , de Pedro Luis Casanova, por GUILLERMO FERNÁNDEZ ROJANO	139
<i>Hierba en los tejados</i> , de Rafael Espejo, por JUAN MANUEL ROMERO	142
<i>Las esferas celestes</i> , de Lucía de Fraga, por MIGUEL ÁNGEL CONTRERAS	145
<i>Las huellas fértiles</i> , de Alicia Aza, por ANTONIO MORENO AYORA	148
<i>Los márgenes del agua</i> , de Idoia Arbillaga, por JULIO MARTÍNEZ MESANZA	151
<i>La paciencia de Sísifo</i> , de Jesús Aparicio González, por PEDRO A. GONZÁLEZ MORENO	153
<i>Los allanadores</i> , de Carlos Pardo, por JUAN CARLOS SIERRA	156
<i>Niños enamorados</i> , de Mariano Peyrou, por IDOIA ARBILLAGA	160
<i>No estábamos allí</i> , de Jordi Doce, por JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ	162
<i>No hay nada que huya</i> , de Joaquín Fabrellas, por SERGIO R. FRANCO	166
<i>Paseo de la identidad</i> , de Luis Bagué Quílez, por ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA .	169
<i>Poemas en el margen</i> , de Elena Felíu Arquiola, por CRISTINA CASTILLO	173
<i>Según la costumbre de las olas</i> , de Clara Janés y Jenaro Talens, por ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS	176
<i>Somos la sombra de lo que amanece</i> , de José Luis Abraham López, por AITOR L. LARRABIDE	179
<i>Tierra</i> , de Guillermo Fernández Rojano, por JOAQUÍN FABRELLAS	182
<i>Vida secreta</i> , de Javier Rodríguez Marcos, por JUAN GABRIEL LAMA	185

TRES MORILLAS



Ljébona
Urnjate 7.20/6

ANTONIO GAMONEDA: LA MEMORIA SUBLEVADA

PEDRO LUIS CASANOVA

La poesía se ha convertido en una industria más del tejido material de los mercados. Quienes dominan la cosa hacen sus números, forman a sus jóvenes soldadescas, los visten acaso de siglos perdidos y los arrojan al mundo del papel como perros de pelea, a ver quién llega a su meta de madera con más libros en la mortaja de la entrepierna. Que si publicar aquí, que si publicar allá, sin faltar a aquella foto generacional donde se sirve la simiente de la próxima vez, del próximo proyecto, del próximo pelotazo.

En este paisaje de mediocridad ética donde todo sucede y caduca a la vez tan deprisa como una feria taquicárdica de estructuras nominales, la mirada profunda, parsimoniosa, de Antonio Gamoneda, probablemente uno de los pocos poetas que sobrevivirán al implacable cuchillo de la memoria real de este tiempo, nos ofrece su *Canción errónea*, ocho años después de su último libro, *Arden las pérdidas*, editado por la misma casa y primero que apareció tras la merecida concesión del Premio Cervantes, a finales de noviembre de 2006, muy discutido, por otra parte, en ciertos entornos del academicismo poético vinculado, curiosamente, al aparataje intelectual de la socialdemocracia, que no comprendía cómo el prestigioso galardón podía recaer en un poeta sin vinculaciones estéticas ni éticas con el canon de sus coetáneos, cuya matriz poética, no obstante, había estado trágica y vitalmente atravesada por la marginación civil. Conviene recordar que antes del premio —no ha dejado de serlo en los ámbitos del discurso académico e informativo— Gamoneda era tal vez una voz episódica, disidente, sí, circunscrita a los años de *Claraboya*, esquiva para esa casta ambulante de analistas que administra el ser o no ser en esto de la *sociología literaria* —término que le he oído, quiero no equivocarme, alguna vez a Juan Carlos Mestre— y sus simplificaciones interesadas. Las quinielas apuntaban a otros autores más en

sintonía con los poderes mediáticos que han amadrinado tradicionalmente en nuestro país el ascenso al poder del Partido Socialista Obrero Español y otros vinculados con la tradición literaria que, si bien posibilista en su forma, no desatendía su carácter reaccionario de fondo. Ambas familias de pensamiento, una y otra, abrazadas en no reconocer la importante singularidad de la voz gamonediana dentro de lo acontecido en esta disciplina desde los años cincuenta. Inapelable, sobre el ruido de las cábalas, el discurso de Antonio Gamoneda sobre el verdadero valor subversivo que supone la conciencia lingüística nacida desde la pobreza frente a aquellas poéticas que, emergidas desde posiciones vitales acomodadas, solidarias en algún caso con la pobreza, aún creídos de su naturaleza comprometida, lo hacen desde un lenguaje «normalizado» acorde al ejercitado por los poderes injustos. Ahí es nada.¹

No pocas veces, Gamoneda, como tantos autores cuya génesis poética no opera desde las estructuras creativas de la tradición del «naturalismo burocrático» o del realismo social, es y ha sido transcrito por el academicismo como un raro, espeso y poco estimable modelo de poesía o, al menos, trascendido con poca justicia en la investigación de su inaudito proceso de escritura, amén de todo lo dicho y escrito desde que, gracias a Miguel Casado, pudiéramos acceder de una forma más definitiva a su obra édita.²

Soledad nada extraña para un poeta que en no pocas ocasiones se ha autodenominado *provinciano* —así se definía en una entrevista con Concha Pino, aparecida en *La Voz de Galicia*, 19 de septiembre de 2010—, entendiendo en esa afirmación una vuelta de tuerca más al sentido *eliotiano* del controvertido calificativo: la naturaleza arraigada en el convulso vitalismo de su poesía. Los paisajes que nacen en la experiencia poética de Antonio Gamoneda pertenecen a su memoria, trascendidos por el

¹ Discurso pronunciado el 23 de abril de 2007 en el Paraninfo de la Universidad de Alcalá de Henares con motivo de la recepción del Premio Cervantes 2006.

² El término «naturalismo burocrático» está tomado del artículo «Sombras en la nieve», de Juan M. Molina Damiani (*Boletín. Instituto de Estudios Giennenses* 205 (2012: 51-61). En referencia a Miguel Casado, el comentario pertenece a *Edad (Poesía 1947-1986)*, obra reunida de Antonio Gamoneda, con estudio previo del autor (Madrid: Cátedra).

lenguaje poético de su contingencia. No. Jamás encontraremos ficción aquí. Su provincianismo eclosiona desde su acepción más dramática: defensa de que la experiencia poética estructura las lindes del pensamiento vital y que sólo la vida combustiona el carbón del pensamiento poético, débil casamiento con el ejercicio de las hegemonías que nada tienen que ver con un poeta que ha bebido y convivido con fuentes radicalmente ajenas a las que fueron claves matéricas de una más que discutida generación del 50.³

Alícuota de la dureza con que la represión franquista sacudió a su resistencia más incómoda (lo encontramos con detalle en la edición de *Un armario lleno de sombra*, libro de memorias editado en mayo de 2009 por Galaxia-Gutenberg), la voz testimonial de Antonio Gamoneda resiste en pie ante la procesión de la barbarie, incluso cuando el aperturismo económico del fascismo tendía una mano enguantada a la intelectualidad que entonces, como la de ahora, estuviese dispuesta a limpiar el pensamiento colectivo de su peor disidencia: la que conduce su arquitectura estética por la ética irracional, «transrracional» (recupero el término preferido por nuestro autor a lo largo de la misma entrevista con Colinas anotada a pie de página), y conserva su memoria violada, frente al succulento chantaje, símbolo de la posmodernidad, que ha supuesto a lo largo de la joven historia democrática de nuestro país garantizarse la fidelización de las masas a la peor de las amnistías: la del olvido: la que, gestándose en la segunda mitad del régimen de Franco, necesita establecerse para encauzar los destinos del país en los parabienes del liberalismo, asegurándose, como quien sabe que puede ganarlo

³ «El “empaquetamiento” generacional fue un invento de Gil de Biedma. En una entrevista que le hizo Jesús Fernández Palacios, llegó a confesar que se trataba de una operación de marketing. Todo consistía en “ascender” a generación al grupo de Barcelona. Claudio, tan inocente, por otra parte, también me hizo a mí, en numerosas ocasiones, participar de su disposición burlesca respecto a la imaginaria generación. De Valente, para qué te voy a contar. En el orden historiográfico y didáctico el invento ha resultado ser un auténtico disparate: la crítica y los profesores han contribuido al desdibujamiento individual de los poetas, prendidos en la sencillez —simpleza— de englobarlos en una misma tendencia facilona. Para mí la generación no existe. Sí existen poetas coetáneos, algunos de ellos muy valiosos.» Conversación con Antonio Colinas publicada en *El Cultural*, 19 de abril de 2007.

o perderlo todo a una carta, que la entrada en esos años dulces que se avecinaban tras el inevitable fin de la dictadura, no iban a suponer un cambio de manos para los capitales que habían ido acuñando las familias vinculadas a la maquinaria financiera del franquismo.

Así pues, si tenían en su momento naturaleza de resistencia obras tan singulares como *Sublevación inmóvil* o *Descripción de la mentira* (título este último que, a mi modo de ver, junto con *Fiesta en la oscuridad*, de Diego Jesús Jiménez, va a constituirse en obra fundamental cuya génesis lingüística no emerge, como se venía tomando en consideración hasta la fecha, del plano racional que subyace de la observación de la realidad, social, en tal caso, sino todo lo contrario, aflorar de lo real a la realidad ese nuevo imaginario construido por el plano sensorial de la memoria de una forma radicalmente fiel a la arquitectura emocional a que da cobertura el lenguaje poético) también los últimos libros del poeta, *Arden las pérdidas* y *Canción errónea*, merecen el comentario de su singularidad. Primero porque nacen, a mi modo de ver, en un contexto intelectual cuyo constructo estético no ha sino estancado sus referentes en las formas del naturalismo que ya anticipaba Adorno: la retórica donde se enmarca la extraordinaria pusilanimidad con que la sociedad cultural española ha ido acogiendo los frutos envenenados de aquel pacto en sombras que alumbró la tecnocracia nacida del fascismo. Así pues, frente a esa concepción del poema como espacio de literatura convenientemente preparado para seducir a la burguesía en su cotidianidad servil y plana, Antonio Gamoneda, lejos de acercarnos una realidad levantada desde el plano racional —entiéndase como escritura que nace al papel con un a priori consciente y definido para un fin concreto, sin atravesar los filtros de la memoria sensible—, en su más cruda explosión civil e íntima, nos revela al ser que ha vivido toda una vida desasistido por su tiempo: nada de aquello que hizo de la vida un espacio marginal de lucha que algún día cobraría su sentido ha alcanzado su recompensa espiritual, su deber cumplido. El poeta es, valga la comparación, ese notario que, ante los laberintos de contradicción a los que somete la contemplación de una existencia accidentada, al menos en el salvoconducto de la poesía, aspira a su liberación civil, pero sin maquillar la tragedia sensorial que levanta el arte en su intemperie más verdadera, por crudo que sea el lenguaje que la informe.

Además, en tiempos de fiesta, incluso en tiempos de una crisis de cuya salida sigue confinada al mismo pensamiento posibilista que ha originado sus consecuencias, desprovisto el corazón del ciudadano medio de las herramientas que pudieran reencontrarle con la hermenéutica de una nueva espiritualidad con la que afrontar, al menos, el abismo de la Historia de la que ha sido cómplice, cuando no protagonista, militar en el fracaso, en el cansancio extremo, en la contemplación suicida de un acabamiento que se ha topado con la tragedia asintótica de que dolor y lenguaje jamás se alcanzarán en el vacío emocional cuando los abusos de la Historia han cercenado la más elemental necesidad del hombre, es, a día de hoy, una trágica pero definitiva forma de desertión. Mantener abierta la puerta del origen para registrar su revelación siempre dinámica, siempre encendida, ante el abismo de la muerte como un llamamiento inconcluso, autodesterrarse en la pureza (y pobreza) de un espíritu que ha permanecido toda una vida de espaldas a la fiesta civil donde, desprovista la mirada colectiva de todo pensamiento irracional que siguiese radicalmente vinculado a la conciencia de clase y convertida la cultura en embajada bursátil (incluso gendarmería) de las simpatías del liberalismo financiero, al tanto de que el pensamiento vital ha de estrechar sus coordenadas en un presente amortizado por sus reglas de productividad, someterse, en suma, al dictado más violento de la conciencia que levanta su universo estético en un lenguaje exclusivamente enajenado por iluminar lo inaccesible a la apariencia narrativa del tiempo, estoy seguro, aún cuando ha sido y es en este presente ingrato maltratada por el obsoleto (siempre interesado) esquema generacional con que se sigue enseñando la literatura en las aulas, será, con toda la obra de Gamoneda, acta fundacional de aquellos que deseen reconocer la verdadera anatomía infame de la posmodernidad, el origen de la enfermedad que nos ha llevado a este irreversible jaque, a esta conciencia en estado de sitio perpetuo, encubierto ya por un sistema globalizado en su desafección y deslocalizado en la jerarquía de su descapitalización humana, de su moderno holocausto («En las redes violentas, ciudadanos inmóviles // averiguan el interior de sus llagas...»)⁴.

⁴ De *Canción errónea*, Barcelona: Tusquets, 2012.

No es fácil, pues, como nos habla Gamoneda en su último libro, *Canción errónea*, situarse aporéticamente desnudo ante el acabamiento. Resulta espeluznante en esa naturaleza singular que fabrica la conciencia del poeta, cumplirse frente a lo inaplazable con un, incluso entrañable, estado de duda, *no sé*, que acaba sometiendo la propia visión a la veracidad de su certeza, apabullado tal vez por la verdad que porta la revelación poética en su contemplación extrema. Reconocer, en definitiva, desde una demoleadora actitud visionaria, la caducidad de toda celebración que no provenga de la reconciliación de que es portadora la combinación a la que nacen los significantes en la poesía de quien ha tenido que sobrevivir, malvivir —diría con más precisión—, en medio de la barbarie, nos sumerge en un diagnóstico difícil de asumir en tiempos donde pensamiento y vida no son entidades unívocas bajo esta telaraña ideológica del posibilismo que parece haber borrado convenientemente sus fugacidades para evitar cualquier revisión cívica sobre los espacios colonizados por la compulsiva necesidad de consumo. Sólo bajo esa escrupulosa y singular musicalidad que levanta su caprichosa imaginaria dictada para constituirse en un lenguaje único, la poesía puede resistir los intentos de banalización con que el poder establecido ha sometido las claves del lenguaje: la subversión, la sublevación del poeta, (lo dice Gamoneda con extraordinaria rotundidad en *Gamoneda. Escritura y Alquimia*, documental de Enrique Corti y César Rendueles, 2009) no está en operar contra el poder utilizando las mismas leyes convencionales en las que el poder contenta, contiene y controla sus significados, sino en dejar que la memoria irracional, cuyo dolor nacido del sometimiento es real y no impostado o solidario acaso con causas ajenas, establezca su imaginario estético por sí mismo, fuera de las cuadrículas éticas del poder opresor que maneja de manera implacable los espacios de difusión: el poema es sublevación en tanto no opera desde las matrices convencionales que el poder establece como canon. Lo dijo Mestre a propósito de un verso del libro *Descripción de la mentira*: «No importa lo indefinible, será suficiente el radical descentramiento de lo que supone intuir su ruptura con la lógica del saber, no la fuerza de lo que es, sino una ética de la repulsa que ajena al arte de representar aspira a ser como debería ser el universo significativo de la dignidad humana».⁵

⁵ Juan Carlos Mestre, en la revista *Minerva*, 23 de mayo de 2007.

Esta difícil naturaleza ambigua cuyas sustancias no nos resultan favorables ni dóciles para unas mayorías burguesas educadas en una concepción del poema donde no se violenta el estado de la conciencia de ninguna de las partes que se involucran en el proceso de lectura, hace de la envejecida savia de esta extraordinaria voz, un canto imprescindible para entender la belleza: sólo cuando la belleza, por amargo que sea el objeto de su manifestación, se aprehende a través de un ritmo, un color, una secuencia, se alcanza la liberación, cobra su sentido toda cartografía humana cuyas coordenadas viven o han vivido marcadas por la desolación del que llega a ese alto estadio de la vida con otro patrimonio ajeno al esperado por la Historia, la conciencia que toda inminencia de final trae consigo, la capitulación, el ensayo de la muerte, frente a frente, como un paso que dignifica la existencia, bien de la mano del recuerdo lúcido de la madre, la percepción ingenua del paso del tiempo a través de los ojos de su queridísima nieta Cecilia, símbolo ya de su poética más tardía, incluso de la confianza onírica de aquellos amigos cuyo trágico final acabó enterrado en el olvido de las mayorías que asistieron con alivio, sí, pero nula desobediencia intelectual ni activa al cambio de régimen que traía la desactivación ideológica de la palabra *libertad*. De ahí que, al igual que toda obra maestra atravesada por el escalofrío de la verdad, *Arden las pérdidas* y *Canción errónea*, deban ser consideradas en su materialidad simbólica como obras singularmente ya depuradas dentro de la cosmovisión gamonediana, en otro pulso, advierto, distinto a los libros anteriores: destellos donde cada vocablo es, tal vez, en anteposición a la simbología plástica de los libros contenidos en *Edad*, portador de una rotunda luminosidad laberíntica, insoluble, que sumerge al lector en los paradigmas de una conciencia sin retorno: un ajuste de cuentas final que ya no merecerá más constituirse en objeto de contemplación. Cara a cara ante la metáfora de esa luz —oh, maestro del frío— de la inexistencia, asistimos a la ofrenda de quien, a pesar de lo que pueda pensarse desde una óptica ensayada desde el lenguaje del poder, ha vivido y ha resistido desde la más pura honestidad, fiel al origen, fiel a su origen, que no es otro que el de la militancia por subvertir desde el lenguaje dictado por el dolor de la desposesión, la falacia estructural desde donde se nos obliga a nombrar los estados de

la visión, plácidamente acomodada ya en los comportamientos opresores de nuestra reciente Historia. Sí: «La belleza es un lugar adonde no van a morir los cobardes».

No obstante cabe decir que nada en la poesía de Gamoneda responde al azar: es su radical diferencia con los surrealistas, porque su poesía sí se comprende. Nuestra conciencia sabe en todo momento a qué se refiere el poeta, de la misma manera que nuestra conciencia no necesita comprender lo que ve para emocionarse ante una pintura que no sea hiperrealista. Sea tal vez por esa rotundidad ética y estética, que Antonio Gamoneda, como tal vez le ocurriera a Valente, no cuente a muchos amigos entre quienes nos proponen la poesía destinada a las mayorías como un ejercicio escapista, donde el poeta, a la manera de ese chico formal que exhibe una impecable rutina de gimnasio, acaba saliendo airoso de sus más o menos lúcidas aventuras de ciudad desde una cuidada escenografía retórica donde vivir no es un canto erróneo, ni accidental.⁶

Probablemente gracias a Gamoneda no sabemos si la poesía nacida desde ese íntimo dolor que supone tomar conciencia del fracaso, nos salvará en la muerte de tal dolor, pero hay un ser infinito que, trascendido de su materia, al contemplarse en el difícil universo de la pérdida que todo desertor de la posmodernidad tarde o temprano deberá asumir entre la chatarra de lo acuñado por esta vida sin clase ni pertenencia, deja escrito: «Ahora, sumergido en la indiferencia, desprecio el agua y la sed y desprecio la esperanza».⁷

En esa causa tan vertiginosa los libros de Antonio Gamoneda son y serán una linterna que aliviará sin duda el camino de murciélagos.

⁶ «Para mí, el tiempo tiene ya dos perspectivas: una como tiempo ya pasado y otra a la que me voy acostumbrando y ante la que me revelo cada vez menos: la natural interrupción del extraño accidente que es vivir.» Entrevista con Javier Rodríguez Marcos, en *El País*, 3 de noviembre de 2012.

⁷ De *Canción errónea*, Barcelona: Tusquets, 2012.

LA LUCHA POR UN ENCUENTRO DE POESÍA

XAVIER OQUENDO TRONCOSO

El Encuentro Internacional de Poetas Poesía en Paralelo Cero¹ ha pasado a constituirse un uno de los eventos literarios más importantes de la región. Las estadísticas nos confirman como uno de los cinco encuentros más importantes de América Latina por su permanencia (que cada año corre riesgo), por el número de participantes (en este, el de mayor participación), por ser el único encuentro verdaderamente nacional (ya que tiene sedes en distintas provincias y regiones del Ecuador) y con la creación de un público en sitios donde antes ni se sospechaba que podría llegar un poeta de otro país a entregar poesía, a la gente, en una plaza.

En este año tenemos a cuarenta y siete poetas que harán florecer la sensibilidad, la nostalgia, la perdurabilidad de la palabra, de los recuerdos, de los momentos.

Es muy difícil para los tecnócratas de cualquier país entender cuál es la importancia de un encuentro de poesía en una ciudad, en un país, en una región. Es difícil trata de conectar lo que supuestamente no tiene valor económico, con lo que representa una suerte de vivificación del espíritu. Y en verdad es muy difícil para la gente visualizar un mundo con poesía en todas partes, un mundo en donde confluya el turismo, la economía, el movimiento prioritario de una sociedad de la mano de la poesía.

Pero para nosotros no es difícil esto. Más bien nos resulta muy fácil entendernos en esa suerte de conocimiento de la sensibilidad colectiva.

¹ Palabras leídas en la inauguración del Encuentro Internacional de Poetas Poesía en Paralelo Cero, Quito, Ecuador, 2015.

Los seres humanos hacen muchas cosas en comunidad, una de esas es sumarse a la idea del espectáculo, a ser la palabra singular: «público» y pensar en colectivo en ese «no sé qué» que deja el arte en las conciencias. En esa extensión de la sensación, que no es ni buena ni mala (no trae efectos mediáticos y desastrosos como la literatura de auto ayuda, por ejemplo, de lo que los dioses nos libren), ni te deja eufórico como saliendo de un concierto de rock, ni nostálgico como escuchando la música de los baladistas. La poesía es un estado de ánimo, es una forma de vida, es un caminar frente a otras realidades.

Sabemos que los poetas siempre serán la última rueda del cochechito del arte, la pieza pequeña e imperceptible de ese «coche» llamado «cultura». Y por ello, de los artistas, el que menos recibe un dinero por su pago es el poeta. El músico no, el actor no, el bailarín no. El poeta es el que trabaja gratuito y en algunas ocasiones inclusive, es un favor que un poeta diga un «poemita» en medio de una función, como afirmando cierta lástima, cierto dolor, cierta ternura.

Y por ello mismo los doctos y sabios de las finanzas «que en el mundo han sido» ven el panorama poético como un punto sin ángulo. Les suena tan alejado de nuestras realidades, tan sumergido en lo marginal del aparato práctico, tan fuera de la *República*, como bien diría Platón. El poeta y sus poemas son rellenos en sabatinas, recados para quinceañeras, discursos en las bodas, versitos obvios en discursos de político, supuestas canciones grandes en mediocres compositores, lirismo de fiesta cívica, canción llorona en los días de las madres, baratijas lingüísticas en navidades de supuesta unión, amor y comprensión, versitos de señora altruista en un orfanato o cárcel o sanatorio para alcohólicos anónimos. En fin, la poesía es un gesto en la cara del sector privado, que no tiene nada que ver con el «emprendedor». El emprendedor es Bill Gates, el poeta es Juan Gelman. El emprendedor tiene millones; el poeta tiene deudas; el emprendedor escribe con el tiempo «13 pasos para ser rico, famoso y emprendedor propiamente dicho»; el poeta escribe «13 poemas que nadie entiende» y se sumerge en la insatisfacción; el emprendedor se presenta en teatros y le auspician las tarjetas de crédito a tres meses sin intereses; el poeta debe pagar el cuartito en donde van 15

personas a escuchar sus textos: de las cuales 10 son sus futuros rivales. El emprendedor se vuelve *coaching*, el poeta se vuelve «Couchino», porque la gente le empieza a ver mal, lo observan como un raro personaje, siempre un hombre de extraña y «triste figura». El emprendedor lleva siempre traje; el poeta evita el traje; el emprendedor es un tipo que habla siempre para la clase media alta. No hay emprendedores para pobres, ni libros de auto ayuda para pobres, ni cursos de *coaching* para pobres, ni historias de emprendimiento desde los pobres. Los poetas hablan para sí mismo, y sus historias se repiten, se reproducen, se nutren y luego se van en un libro.

En fin, la sociedad está hecha para que se aplauda lo políticamente correcto. Y la poesía nunca está en ese lado. La poesía es la teoría de lo incorrecto y todo lo que a ella le rodea, igual.

Por ello, hacer un encuentro de poetas y traer a poetas de todo el mundo latino para que se reconozcan en Ecuador y con su poesía es extraño.





RUBÉN DARÍO: DE LAS CHINERÍAS DE AZUL A «DIVAGACIÓN»

JOSÉ MARÍA BALCELLS

CHINA EN LOS MODERNISTAS

Fueron los escritores modernistas los adelantados en las letras occidentales en interesarse tanto por la poesía china como por la del Japón, y por ende les atrajo el respectivo mundo que las sustentaban. Lo hicieron a vueltas de su desestima de los factores realistas del entorno inmediato. Ese desafecto les llevaría a proyectar su imaginación hacia lo que connotaba exquisitez, hacia lo muy distante y por ende extraño, raro, y tales características la zona del mundo que mejor las cumplía era el Oriente Extremo, de cuya afición nacerá la llamada «chinoiserie», vocablo nada casualmente francés.

Y sería una escritora gala quien hizo más aportes en la dirección de adentrarse y difundir el universo chino. Estamos aludiendo a Judith Gautier, hija del romántico Théophile Gautier, autor de obras tan conocidas como *Voyage en Espagne* (1845) y *Émaux et Camées* (1852). El progenitor sería el causante de la afición indeclinable a China que la sedujo toda su vida, pues acogió a un exiliado chino que enseñaría a la joven la lengua y la cultura del país asiático. Fue Judith la primera esposa de Catulle Mendès, y mantuvo relaciones amorosas con Víctor Hugo y con Richard Wagner. Falleció en 1917 en Saint-Enogat.

A ella se deben, en la línea de establecer ligámenes entre Europa y Asia, varios libros influyentes, así la tan conocida selección antológica de poesía china *Livre de Jade* (1864), la novela *Le dragon imperial* (1869), el drama de asunto japonés *La marchande de sourires* (1888), amén de *Les peuples étrangers* (1879) y *Fleurs d'Orient* (1893).

CHINERÍAS RUBENDARIANAS EN *AZUL*

Entre los poetas hispanoamericanos, Rubén Darío reflejó desde muy pronto en su obra el atractivo que le produjo el pretexto chino, como lo atestiguan sus relatos «El rey burgués», y «La muerte de la Emperatriz de la China», que forman parte de su libro inaugural, *Azul*, editado en Valparaíso en 1888. En la primera de dichas narraciones se retrata a un monarca que, por el lujo y nada más que por el lujo, amaba las «japonerías» y las «chinerías», gustando de atesorar, entre otros muchos objetos, lacas de Kioto y tibores, es decir vasos chinos decorados.

Muchísima más enjundia al respecto reviste el segundo relato, «La muerte de la Emperatriz de China», título que no hace referencia a muerte verdadera de emperatriz china alguna coetánea o anterior, pese a que en ese entonces, cuando se compuso la narración, sí había en China Emperatriz, dado que estaba vigente aún el llamado celeste Imperio, al frente del cual figuraba la Emperatriz Tsi Si.

En realidad, Darío se estaba refiriendo, con la palabra muerte, al destrozo de una porcelana que llevaba la inscripción «La emperatriz de la China». Por consiguiente, la muerte es una manera metafórica de hacer alusión a esa artesanía rota, si bien el uso de la voz Emperatriz podría remitir indudablemente a la que a la sazón lo era.

El cuento, porque así quiso denominar Rubén Darío a las narraciones de *Azul*, nos presenta a un escultor francés de nombre Recaredo que, en su pasión por las japonerías y las chinerías, hubiera dado lo que fuese por hablar japonés o chino, gustaba de leer a los exotistas mejores, como Loti y Judith Gautier, y adquiría objetos originales procedentes de ambos países.

Cierta vez un amigo suyo que trabajaba como agente de una casa californiana dedicada a la importación de sedas, lacas, marfiles y otras chinerías, le envía una caja conteniendo un fino busto de porcelana de una mujer principesca, y con la inscripción antedicha, escrita en tres lenguas: chino, inglés y francés. Recaredo dedicó un lugar exclusivo a ese obsequio, sitio que el narrador detalla de esta suerte:

En un extremo del taller formó un gabinete minúsculo, con biombo cubiertos de arrozales y de grullas. Predominaba la nota amarilla. Toda la gama: oro, fuego, ocre de oriente, hoja de otoño, hasta el pálido que agoniza fundido en la blancura. En el centro, sobre un pedestal dorado y negro, se alzaba riendo la exótica imperial. Alrededor de ella había colocado Recaredo todas sus japonerías y curiosidades chinas. (Darío 2007: 120)

Tanta devoción a ese regalo despertó los celos de su esposa Suzette, que acabaría haciendo añicos el busto, pisoteándolo rabiosamente, y gritándole a su marido que ya se había tomado la venganza que deseaba. Y enseguida iba a comenzar una ardiente reconciliación entre ambos en presencia de un mirlo enjaulado que, según el narrador, se moría de risa. Esa risa es la que se propone al lector que comparta ante un irónico final feliz que, no sin presagiarse sutilmente (Mazzocchi 1995: 132), fue precedido de una situación marital bien tensa con barruntos de áspera bronca.

UNA LECTURA DE «DIVAGACIÓN»

Rubén Darío anticipó en *Azul* una temática que recuperará en su poema «Divagación», inserto en *Prosas profanas*, un libro editado en Buenos Aires en 1896, escasas semanas después de que en la misma ciudad publicase *Los Raros*. *Prosas profanas* iba a alcanzar bien pronto una función cardinal en el proceso evolutivo de la poesía española, a la vez que estableció los rasgos identificadores más particulares de la poética dariana. En la obra sobresale un Eros omnipresente en el que se sustenta la armonía y una visión de la mujer como enigmática seducción en diversos espacios de radio geográfico que en ocasiones revisten alcance mítico (Fernández 1989: 88).

Uno de los poemas en los que el misterio femenino se manifiesta es el ya antecitado «Divagación», que ha podido caracterizarse como «un curso de geografía erótica» (Ghiano 1968: 29) de ostensible carácter literario, no sin acaso propone el hablante, a una amada ideal, que lo ame sin atenerse a fronteras, practicando el amor de manera cosmo-

polita, por ejemplo amándolo en alemán, griego y aun de un modo exótico, a la usanza china, hindú, japonesa, o bíblica. Por lo que hace a China, escribía Darío:

¿Los amores exóticos acaso?...
Como rosa de Oriente me fascinas:
Me deleitan la seda, el oro y el raso.
Gautier adoraba a las princesas chinas.

¡Oh bello amor de mil genuflexiones;
Torres de kaolín, pies imposibles,
Tazas de té, tortugas y dragones,
Y verdes arrozales apacibles.

Ámame en chino, en el sonoro chino
De Li-Tai-Pe. Yo igualaré a los sabios
Poetas que interpretan el destino;
Madrigalizaré junto a tus labios.

Diré que eres más bella que la Luna:
Que el tesoro del cielo es menos rico
Que el tesoro que vela la importuna
Caricia de marfil de tu abanico.

(Darío 2007: 166-167)

Fragmento encauzado en dieciséis endecasílabos distribuidos en cuatro serventesios, hemos podido comprobar que en él imagina el poeta cómo podría ser un amor considerado exótico por vivirse como si lo viviese con una amada china en la propia China. Este marco, como otros que comprende «Divagación», le propicia la oportunidad de insertar en el decurso de su texto distintos elementos asociables al país asiático, aportando este tipo de poética un «nuevo hallazgo para la poesía en español: añade lo visible, aplicado a objetos del mundo material.» (Zamora Vicente 1973: 183).

Menciona elementos del paisaje, del paisaje natural como los arrozales, o del paisaje edificado, como las torres de kaolín, es decir esas torres alzándose en triángulo y hechas con ese tipo de arcilla china;

enseres como tazas de té, o el abanico; telas como la seda o el raso, una seda con más brillo; materias tan preciadas como el marfil o el oro; animales representativos como el dragón, o como lo es la tortuga; caracteres del costumbrismo del país como las genuflexiones, que asocia con el amor, o los pies deformados de las mujeres, a los que adjetiva como «imposibles».

También se refiere a las «princesas chinas», pero indicando que Gautier las adoraba. La China imaginada no es otra que la Imperial, porque a la sazón no existía más que esa. Y no podía faltar tampoco la luna, tan concurrente en la poesía china y en la japonesa. Había mencionado Rubén Darío antes, al término de la primera de las estrofas que se reprodujeron, a Gautier, pero pudiéramos preguntarnos si hacía alusión a Théophile Gautier o a su hija Judith. Sin embargo, acaso precisarlo resulte un tanto ocioso si se tiene en cuenta que ambos se interesaron por los poetas chinos y el universo cultural que abrían.

Cierto que a Théophile Gautier se le debe un poema, «Chinoiserie», en el que el hablante declara su amor a una amada china. Pero es cierto también que, más aún que su padre, fue Judith la interesada en ese mundo, y sus libros orientalistas aparecieron con anterioridad a *Prosas profanas*, siendo autora de una muestra antológica de poesía china de tanta repercusión como *Livre de Jade*. Tampoco ha de pasarse por alto que Darío sintió admiración indisimulada hacia ella en virtud de ese volcarse en la poesía china, admiración que atestigua en su artículo de 1889 «Impresiones de Santiago», en el que recordaba complacido que «Judith sabe chino, y escribe versos en esa lengua...» (Henríquez Ureña 1954: 21).

Es muy probable que algunos de los libros de Judith pudieran ser un referente para el poeta de Nicaragua, el cual la citaba, no se olvide, como autora exótica ineludible en su relato «La muerte de la emperatriz de China». Tal vez por esa causa se haya podido afirmar que la mención a Li-Po, recordado como Li-Tai-Pé, pudo sacarla de la lectura de poemas de ese autor seleccionados en *Livre de Jade*, de Judith, obra aparecida en París en 1867, y que la escritora firmó como Judith Walter, con apellido supuesto.

En este libro de Judith Gautier está Li-Po ampliamente representado a lo largo de los siete núcleos temáticos en los que se reparten los poemas: los enamorados, la luna, el otoño, los viajeros, el vino, la guerra y los poetas.¹ De haber leído, como así parece, estas traducciones al francés, se deduciría que pudiese no conocer directamente a ese poeta oriental, como había sugerido en 1894 Enrique Gómez Carrillo.

En los versos darianos la chinería no se usa como fin, sino como medio. Dando a entender que las convoca porque responden a su deleite estético personal, del poema se desprende que cumplen la función ambientadora del amor exótico que pretende el dicente, y del que brotarán composiciones que van a inspirarse en la mujer amada, a la que se dirige imaginariamente en las estrofas tercera y cuarta. Y en este punto sería plausible la hipótesis de que la imagen femenina imaginada tuviese que ver con la de las princesas representadas en las cerámicas chinas, que tanto contribuyeron a la evocación de la mujer china ideal modernista (Quin 2014: 89 y ss.).

Su deseo es que ella le hable en su propio idioma, y le pide que lo haga, para así escuchar el sonido de la lengua en la que escribía Li-Po. A su vez, él le escribirá madrigales ensalzando su belleza sin dejar de acudir a la comparanza con la luna, y sin olvidarse tampoco del loor de su rostro, un tesoro que afirma superior al celeste y que «vela la importuna / caricia de marfil de tu abanico», aludiendo al gesto entre pudoroso y coqueto de semiocultar su cara valiéndose de su abanico.

¹ Lo compruebo en la siguiente edición: Judith Gautier, *El libro de Jade*, Trad. de Julián Gea, Semblanza de Remy de Gourmont, Posfacio de Jesús Ferrero, Madrid: Ardicia, 2013.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- DARÍO, R. (2007). *Obras completas. I. Poesía*, Edición de Julio Ortega con la colaboración de Nicanor Vélez, Prólogo de José Emilio Pacheco, Barcelona: Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores.
- FERNÁNDEZ, T. (1989). *La poesía hispanoamericana (hasta el final del Modernismo)*, Madrid: Taurus.
- GHIANO, J. C. (1968). *Análisis de Prosas profanas*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- HENRÍQUEZ UREÑA, M. (1954). *Breve historia del Modernismo*, Ciudad de México: FCE.
- MAZZOCCHI, G. (1995). «La retórica en las prosas de *Azul*», en AA. VV., *El cisne y la paloma. Estudios sobre Rubén Darío reunidos por Jacques Issorel*, Perpignan: Presses Universitaires.
- QUIN, A. (2014). «Entre la porcelana, el opio y la casa: la Mujer china en el modernismo», *Journal of Hispanic Modernism* 5.
- ZAMORA VICENTE, A. (1973). «“Divagación”: Aclaración Sobre el Modernismo», en AA. VV., *El comentario de textos*, Madrid: Castalia.





7. 204

POESÍAS COMPLETAS



DEL TORO, ANTONIO (2015).
POESÍA REUNIDA (1979-2014)
EDICIÓN DE JUAN CARLOS ABRIL,
MADRID: VISOR.

DIEGO DE LA TORRE

Bajo el título de *Poesía reunida (1979-2014)*, a finales de 2015 apareció publicada en España, en la colección Visor de poesía, la totalidad, hasta la fecha, de la poesía del mexicano Antonio Del Toro (Ciudad de México, 1947). Con edición e iluminativo prólogo del crítico y poeta Juan Carlos Abril, se reúnen en este volumen, junto a quince poemas que figurarán en un libro, a día de hoy, inédito, los seis poemarios que —desde su inicial *Algarabía inorgánica* (1979) hasta *Los árboles que poblarán el Ártico* (2012)—, configuran la obra de uno de los mayores poetas vivos del ámbito hispano.

La poesía de Antonio Del Toro nace de una mirada abarcadora que, con inteligencia, humana curiosidad y discreción, se acerca al mundo circundante con la vocación de indagar en la unidad soterrada que ata todo lo existente. Y lo hace, como él mismo se ha encargado de reiterar en diversas ocasiones, desde el convencimiento de que sólo desde la lentitud, desde una lentitud reflexiva que se oponga a la velocidad que se nos impone desde fuera, el hombre se hace hombre y está en disposición de comprender la complejidad de lo real y hacerla verbo. Un verbo sobrio y sencillo, atento a lo cotidiano, hecho de palabras mestizas y vivas, voluntariamente alejado de retóricas dadas, rico en imágenes y analogías, consciente de que «para la palabra no hay nada extranjero» («Cartografía», p. 60); un verbo que, de modo entusiasta y cálido, sin arrebatos que lo alejen del suelo, sabedor de su condición de inquilino, mira y nombra todo cuanto está presente y vivo y participa de los días de los hombres, «como una «forma de hipnotizar a la fugacidad y hacer que permanezca todo un poco más con nosotros» (p. 375).

Comparecen así en sus versos, en pie de igualdad, personas, objetos, animales y plantas; contemporáneos todos de un mundo que permanentemente se está haciendo y deshaciendo, en una metamorfosis en la

que todo es umbral, fronterizo, balanza de sombras, y se hace, deshace y transforma, mientras la Tierra se perpetúa en un constante girar que nos lleva, por caminos complementarios de ida y vuelta: de la luz a la sombra, de la mañana a la tarde, de la melancolía a la sonrisa, de la sequía a la lluvia, del eje horizontal al eje vertical, del cielo a la tierra, de la meditación a lo sensorial, de las nubes a las raíces de los árboles, del viento al silencio, de la superficie al subsuelo, de la vigilia al sueño, del mar a la tierra, de lo onírico soñado a lo real palpable, de la soledad de la casa a la alegría compartida de la plaza, de la seguridad encubridora de la niebla a la fría intemperie, de la niñez a la madurez, de la vejez a la niñez, del hombre domesticado al que sube la ladera deseoso e incapaz de encontrarse en el silencio, de la vida a la muerte, de la memoria a la desmemoria, de la fabulación infantil a la oquedad de la fosa común de todas las tumbas, del presente evidente, observable y tangible a lo vivido pasado que permanece con vida en el presente de caligrafías, objetos y recuerdos, del cielo al tiempo y, de las cosas a las palabras con las que dar vida y fijar en letra toda la dinámica complejidad de un mundo en el que el ser humano es sólo un ser más que se hace a sí mismo en su relación consigo mismo, con su otredad, con los otros y con lo otro.

Dentro de la cosmovisión deltoriana, ya desde su primer libro, ocupa un espacio importante la reflexión sobre el quehacer y la labor del poeta. El poeta es «un Ahab del lenguaje» (p. 57), el quieto que «se tiende, cierra los ojos; [...] deja que los peces de las cosas y los peces de los nombres / se atraigan lentamente» («El quieto» p. 345), el que espera, pacientemente sentado, a que el silencio hable dejando caer sus frutos; un gozoso meditativo y asombrado que reflexiona e indaga, porque tiene la necesidad humana, inherente a su condición, de construirse y reconstruirse, de saber quién es, quién ha sido, quién será. Un bien plantado que, como los pájaros que habitan en muchos de sus poemas, «apoya en los pies el canto; en el presente de los pies, los horizontes de la vista y el oído» porque «Tanto como en la voz, el canto reside en los pies que nos / permiten la vertical y el horizonte.» (pp. 251-252), y celebra y canta su pasión por la vida, una vida que, fruto de la experiencia vital, acepta como es: monótona, plena; con unos límites, los de la realidad, que fijan nuestros contornos y nos confieren una identidad propia.

Señala Antonio Deltoro que, como la luna, el hombre es un ser variable, leve, pequeño, sin luz propia. Un ser al que el tiempo no escucha. Un yo «lleno de túneles frágiles» («Mi yo» p. 456). Un ser que participa en la aventura inútil del vivir, un inquilino del mundo, un privilegiado que puede, si sabe hacerse lento, salir de sí y «dedicarse a contemplar las bellezas del aire, de la tierra y del agua» (p. 378). A decir del poeta, «Estrellas» (p. 478): «Lo que el hombre niega, afirma / siente, piensa... da lo mismo, / salvo para nuestra pequeña existencia, / tan singular, sin embargo: // más grande que nuestra vida / es el alcance de nuestro pensamiento: / esa trenza enredada / de preguntas y respuestas, / de antes, después y cómo, / que nos hace monstruos / con cefaleas y taquicardias, / seres curiosos / de cerebro intrincado y viajero, / enanos breves / de corazón enfermizo y nervioso, / seres muy solos.»

Podemos decir que la poesía de Antonio Deltoro, en su vocación por comprender y en su sobrio ejercicio de asunción de la realidad, se constituye como una lección vital sin propósito de magisterio, como una invitación al hombre, a que el hombre acepte la vida y lo real en su verdad intrínseca, sin fugas deformantes, sin simbolismos ni trascendencias buscadas. Si los sueños son necesarios, nos animan y forman parte del ser que se proyecta hacia la tierra prometida del futuro y hacia la posibilidad de otras vidas hipotéticamente más plenas que la real vivida, la voz del poeta, heredera en este sentido de la poesía sin metafísicas de Alberto Caeiro, nos hace tomar tierra: «Para qué tanto buscar, / siempre se encuentra [...] quédate aquí/ no busques más / que no se encuentra.» (p. 404). Y sin embargo, como una constante siempre en la historia de los hombres, la necesidad del salto, del viaje, del vuelo: «Saltamos con los pies / nos elevamos apoyándonos, / reafirmamos el suelo / abandonándolo. // ¡Los sueños de los pies, / los delirios del salto!» (p. 254).

Y en este machadiano caminar del solitario que pasea en permanente diálogo con los otros y consigo mismo que es, en suma, su obra poética, nos importa destacar el peso que lo temporal y lo elegiaco tienen dentro de su obra. Si las mañanas son un territorio en el que cosas y seres son, y en ese ser se afirman y bastan, las tardes se constituyen en un territorio «cada tarde más triste, las montañas me hunden con el sol vespertino / y en los minutos enmascarados / de antes del crepúsculo, tierra de nadie de cada día, / se abre un abismo que amenaza tragarme.» («Balanza

de sombras» p. 271); los soles de la tarde «me llenan de tiempo», «me punzan como un recordatorio de lo que vendrá» (p. 274); en «Departamento» (p. 220), leyendo un libro que perteneció a sus padres y los perpetúa en el tiempo presente, nos dice «todo me recuerda que es un hábito del tiempo la muerte» (p. 220). En «Nombres» (p. 320) escribe: «Algún día diremos / «“hasta el lunes” / y no viviremos para entonces.»». En un poema posterior de idéntico título (p. 471) señala: «Se van los nombres antes que las cosas, / se van de mí las cosas sin sus nombres, / yo me quedaré un poco más, / no sé con qué sentido [...] El instante se aviva, / la memoria se acaba: / va goteando en olvidos, / nombre a nombre.» En «Nemo» (p. 344): «Al fondo, / los gatos, animales del paraíso, / los pájaros, las lagartijas y los peces, / los gatos, animales que cazan mariposas / y pájaros, / los gatos, las mariposas, los humanos / y la invención de la muerte.» Y en «Algo», poema que cierra *Los árboles que poblarán el Ártico*, nos dice: «Se fue / como se han ido / tantas cosas / de mis manos. / Ahora mismo, / sólo recuerdo / que recordaba / algo. // Yo voy / desde el olvido / al olvido / en fugacidades / y chispazos.»

Pero, como contrapunto a las sombras del tiempo y al desgaste que éste provoca y seguirá provocando en la naturaleza de un cuerpo que ha ido sumando años, intentando equilibrar la balanza en la que se asienta su poesía, la voz poética, consciente de las cifras y de su irreversible edad, va teniendo que buscar, estoicamente, su luz en otras vidas: «pero más allá del dolor, / los jóvenes / corren, saltan, vuelan / y algo se aviva / en la clepsidra seca.» (p. 457). Y lo hace porque es plenamente consciente de que el deterioro corporal sólo puede caminar en un sentido. De que, como los rumiantes, vive, vivimos, bajo el acecho del peligro, y de que, si bien, los sueños mascan, metafóricamente, «la yerba fresca / la yerba fina», el esqueleto masca «la pesadilla» (p. 487). Sabe que llegará el momento en el que «querrás y no querrás / entregarte al sueño / que igualará / lo blando con lo duro» (p. 484) y es desde este saberse desde donde en «Canción mexicana» (p. 481) le entona a la noche su deseo de que amanezcan vivos y enteros aquellos a los que quiere, desde donde, con sereno vitalismo, se dice a sí mismo: «Espero que en mi última hora / gane el agradecimiento, / no el llanto: / pido no hacerme el remolón / al morirme» (p. 458).

Junto a los temas ya señalados, hemos de destacar, asimismo, el espacio que se le concede en sus versos a la niñez. Una niñez de días descalzos que, vista desde la lejanía, es contemplada, como una edad en la que priman el deseo permanente del juego y el júbilo, la curiosidad, el despertar, los primeros contactos con una realidad que puede ser y es, a un mismo tiempo, humana y cruel; un espacio en el que el milagro de la amistad y la fabulación se alían en la creación de mundos paralelos que, ajenos a la mirada adulta, permiten escapar a lo rígido, la sordidez de las normas, lo establecido, aplazar la rutina y demorarse en la contemplación. Etapa en la que la fantasía prima aún sobre lo real; momento vital en el que, hecho fundamental en toda vida, «aprendimos el pasmo: a quedarnos callados con los brazos cruzados.» Ilustrativos, en este sentido, son los siguientes versos: «nos sumergimos en la conversación / que inventa países silenciosos. // Entre tablas y escombros / hemos construido debajo del desorden / un submarino que todos desconocen.» (p. 145). O estos otros: «Mis once años fueron madera y piedras. / calor atravesado por dos líneas, / una barranca más allá de la vía, / minas de arena, una presa, / pocos vecinos y caballos. [...] La caminata y los perros / me sacaban del jardín y los cuartos, / en el solar de al lado / un árbol me esperaba / con el milagro de un amigo.» («Barranca Pilares 34» p. 148).

Y junto al momento crucial de la niñez, la permanente presencia tutelar de unos padres a los que el tiempo ha convertido en ausentes: los ausentes. La madre, en su doble papel de maestra en las horas de colegio, y madre en el ámbito doméstico; el padre, un exiliado español oriundo de Chulilla (Valencia). Ambos, perviviendo en los días del hijo, prolongándose en objetos y libros, en el rastro de sus caligrafías, en un departamento en el que «por su larguísimo pasillo pasan, como por un puente, / su inexistencia y mi vida enlazadas. / No se llevaron mis mayores su tiempo; / sin que nadie le haya dado cuerda el reloj / se ha puesto otra vez a sonar.» (p. 220). Ambos, sobreviviéndose, por tanto, en las palabras de un hijo que, sin caer de bruces del lado del autobiografismo y lo adiposo confesional, les rinde un contenido homenaje.

De todo lo dicho hasta aquí, de lo no dicho, pero que late en sus poemas y se escapa al propósito y a las dimensiones humildes de este acercamiento, se deduce, sin caer en manoseadas hipérboles sin sustento, que nos encontramos ante una voz original, personalísima, propia, cercana,

que va ganando en densidad de lectura en lectura y que habrá de tener, como de hecho ya lo tiene, un largo recorrido y un hondo eco entre los lectores que buscan en la poesía, lejos de modas confusas en las que se difumina el valor del oficio, encontrarse de frente con palabras que nombran las verdades profundas que, como un hilo invisible, nos atan a todos en nuestra doble condición de seres y humanos. Poco más podemos decir. Le cabe ahora al lector adentrarse en las páginas de este libro y conversar despacio, sin prisas, con las palabras que lo pueblan y dan forma y sustancia a la mirada atenta de un poeta grande: Antonio Del Toro.

POETAS

Una secta obsesiva,
sonámbula,
esdrújula,
que gira
como una nube
de mosquitos
iluminada
por un foco
encendido
noche y día:
una imagen,
una mujer,
un verso.

Sus adeptos consideran
que hacer un poema
es una hazaña
y un lector, un milagro
que suma a sus giros;

allá ellos:

acabarán chamuscados.

LUCAS, ANTONIO (2016).
FUERA DE SITIO (POESÍA, 1995-2015)

PRÓLOGO DE FELIPE BENÍTEZ REYES,
MADRID: VISOR.

ALGUNAS INSTRUCCIONES DE USO¹
FELIPE BENÍTEZ REYES

Cuando Antonio Lucas publica en 1996 su primer libro, *Antes del mundo*, con apenas veinte años, es el poeta que le corresponde ser, el poeta que todo joven de apenas veinte años tiene el derecho y el afán de ser: un fascinado por la formulación desarticulada, por los símbolos antojadizos y de resonancia inconcreta, por el barroquismo onírico y por las palabras ornamentales que parecen resonar en una bóveda: las dagas, los capiteles, el ópalo y el violonchelo, el oboe y el látigo... (Y esas visiones: una lágrima abierta, el párpado del ciervo, un millar de arpas en llamas.)

Aquel Antonio Lucas casi adolescente cita y homenajea a Lautréaumont, a Nerval, a Mallarmé, a Baudelaire, a Rimbaud y a Saint John Perse, pero recuerda mucho a Jules Laforgue, el malogrado simbolista irónico, el hechizado por Nuestra Señora la Luna. Al igual que aquel francés nacido en Montevideo, el Antonio Lucas neófito busca la oscuridad y el brillo, la solemnidad del conjuro y el prestigio del verso que aspira a conmover más desde la sugerencia alucinada que desde la precisión convencional de su sentido. Establece un juego con la palabra para establecer un juego con las emociones. Confía en la palabra con la inocencia venturosa de quien cree que se pueden confiar las emociones a las palabras, con el propósito de refundar tanto las palabras como las emociones. Es el privilegio esencial del artista novel: desenvolverse en el exceso con la naturalidad de quien se traduce a sí mismo, de quien transcribe la exuberancia de su sentir y las espirales de su pensamiento. Las imágenes del jovencísimo Antonio Lucas admiten la demasía visionaria: esos ojos como hachas, esos océanos en punta, esa

¹ Reproducimos aquí el Prólogo de Felipe Benítez Reyes.

luna de escorpiones... El tono tiende a enaltecerse, pero el poeta aplica de inmediato, como medida sabia de descreimiento, un contrapeso coloquial a la grandilocuencia.

Hay también en ese libro inaugural un desbordamiento de raíz tal vez nerudiana: una frondosidad de imágenes, un despliegue acumulativo de recursos que no desdeña el exhibicionismo, por la simple razón de que el poeta joven –como tal poeta joven- quiere dejarnos muy claro que sabe lo mucho que se trae entre manos: inaugurar su territorio.

Con apenas veinte años, en fin, Antonio Lucas presenta sus credenciales deslumbrantes. Inicia su historia. Define la intención vertebral de su discurso.

Ese discurso ha depurado, con el paso del tiempo, sus estrategias, pero se ha mantenido fiel a su espíritu estético fundacional. El Antonio Lucas de su primer libro sigue alentando en sus libros posteriores, hasta los inéditos de hoy. Con su acarreo de tradiciones diversas, sigue vivo y en vilo el poeta que sabe inundarse para contener su torrente verbal y emocional. Sigue alerta el poeta que busca la viveza alucinatoria de las imágenes insólitas, consciente de que la escritura lírica tiene más de aventura que de hábito. Sigue ahí el poeta de imaginación exuberante capaz de ver «la noche con su plata fusilada» o «envuelta en cascabeles». Pervive ahí, en suma, el poeta valiente y dichosamente intuitivo que sabe llevar al límite sus astucias retóricas, convencido de que sólo merecen la pena las apuestas fuertes.

La madurez de Antonio Lucas nos ha traído un poeta seguro de sí, pero arriesgado. Un poeta que domina con maestría los recursos que lo caracterizan desde sus inicios, pero que a la vez no se conforma con ese dominio y asume, como un deber estético, no sólo la búsqueda, sino también la osadía. En cualquier poema suyo hay un rasgo de gran audacia, una resolución estilística que desconcierta y deslumbra. Su imaginación verbal le pide un vuelo alto y continuo, y él se lo concede.

Sus poemas suelen organizarse mediante una acumulación de ondas concéntricas, en busca de un núcleo complejo de significaciones

que nunca son del todo literales: más allá de la enunciación se abre el laberinto de la sugerencia. Más allá del lenguaje hay planos diversos de visión. Más allá de esa visión ramificada se adivina una emocionalidad que juega a definirse desde su indefinición tajante.

Esta es la historia —hasta ahora— de este poeta singular. Entre el fagonazo simbolista y la meditación ensimismada, su voz tiene algo de caleidoscopio en movimiento perpetuo. Algo que brilla y se ahonda en una perspectiva paradójica de irrealidades y de concreciones. Algo que nos seduce y desconcierta. Algo —también— inasible, como todo lo que esconde un buen secreto.

Esta es, en suma, la historia escrita, pensada y sentida, de un poeta que sabe decir lo que quiere decir como nadie lo ha dicho, y de ahí su grandeza, y de ahí su poderosa exclusividad.





Габана
20/4

BONUS TRACK



UNA APROXIMACIÓN A 50 AÑOS DE POESÍA CATALANA (1963-2013)¹

JORDI VIRALLONGA

Actualmente Catalunya² es una autonomía de España, más o menos lo que en México se llama Estado, pero más bien menos que más. Por lo tanto, Catalunya es un país sin Estado propio, es decir, una comunidad histórica con rasgos distintivos y determinantes, muchos, aunque no es momento aquí de hablar de todos ellos, pero sí, claro está, del que más lo distingue. Catalunya posee una lengua propia, y por tanto una literatura distinta de la que se escribe en español, desde hace mil años. Dense cuenta de que hablo de literatura, de poesía catalana en el caso que nos ocupa, no de sus poetas, que pueden escribir en la lengua que les apetezca, pero la filología enseña que una lengua da una y sólo una literatura, y esto es incontestable desde el campo científico.

En muchos países monolingües la denominación de su lengua coincide con la de su nación. Así pues, hablamos de la lengua francesa, inglesa, portuguesa, china, japonesa... Sin embargo en otros tantos países monolingües, como por ejemplo los de América Latina, la denominación oficial de su poesía no se cita por el nombre de su lengua, sino por el de su nación. En todo el mundo se leen antologías de poesía mexicana, no de la poesía española escrita en México, o de poesía colombiana, argentina, guatemalteca, etc. Las razones pertenecen a la sociolingüística, es una cuestión de marcar una diferencia partiendo de

¹ Prólogo a *Poetas catalanes*, Prólogo, selección y traducción de Jordi Virallonga, Ciudad de México-Monterrey: Editorial La Otra-UNAL, colección 20 del XX, 2013.

² En el alfabeto catalán no existe la «ñ», este grafema se escribe «ny». Es curioso que el símbolo del Instituto Cervantes, instituto cuya labor consiste en impulsar las diferentes lenguas que se hablan en España, recaiga sobre una letra que no existe en el alfabeto catalán.

la identidad; pero por las mismas causas, ahora de un modo especular, estamos asistiendo al renacimiento literario de las lenguas originarias latinoamericanas, y sus poetas prefieren la denominación lingüística a la de la nación. Ya existen antologías de poesía zapoteca, aymara, quechua, wayuu, kamëntsá, maya, no de la poesía mexicana, colombiana, venezolana, colombiana, escrita en sus lenguas ancestrales.

SOBRE LOS POETAS CATALANES

En los países históricamente bilingües, como Catalunya, la denominación de la lengua poética es un poco más compleja, porque nos encontramos con poetas catalanes que escriben en catalán, pero también en español, o mejor dicho, en castellano³. Los poetas catalanes tienen perfectamente claro que la lengua distingue su pertenencia a una u otra literatura, sin que esto les arrebatase su pertenencia a una nación. Por consiguiente, aquí sí que utilizamos términos que señalen claramente de dónde somos y a qué literatura pertenecemos. Una antología de poesía catalana recopila poetas que escriben en catalán, los que escribimos en castellano aparecemos en las de poesía española o en antologías de poetas catalanes que escriben en castellano.⁴

Un dato curioso al respecto: si alguien se fija en las decenas de antologías españolas que aparecen al cabo del año, comprobará que en ellas no aparece casi nunca ningún poeta catalán de los que escriben en castellano.⁵ De hecho yo mismo puedo asegurarles que, tanto en actos

³ Hago esta distinción porque yo creo que en España se escribe en castellano, mientras que en los diferentes países de América Latina son familiares los diversos usos lingüísticos de la misma lengua, usos que de ninguna manera utilizaría un poeta español. Por ejemplo en España serían considerados arcaísmos muchos de los términos que se utilizan en México cotidianamente.

⁴ *Por vivir aquí. Antología de poetas catalanes en castellano (1980-2003)*, Madrid: Bartleby, 2003, edición de Manuel Rico, prólogo de Manuel Vázquez Montalbán.

⁵ También resulta, digamos que curioso, el hecho que desde 1924 en que se establece el Premio Nacional de Poesía (en su primera época hasta 1973 llamado «Concurso nacional de poesía», en su modalidad de poesía, y luego «Premio José Antonio Primo

públicos como en otros más familiares, siempre hay alguien que da por sobrentendido que, como me llamo Jordi y soy catalán, escribo en esta lengua, y cuando le saco de su error, siempre me pregunta por qué razón escribo en castellano. Quiero decir que aunque también en el resto del Estado Español se tiende a intuir que todos los poetas catalanes escriben en la lengua propia de este país, la realidad es más amplia, y no sólo porque los hay que escriben en castellano, sino también en otras lenguas, del mismo modo que podemos encontrar, por ejemplo, escritores nacidos, qué sé yo, en Galicia o fuera de la Península Ibérica, que escriben en catalán. Hijos e hijas de diplomáticos, de investigadores, de profesores, de técnicos, de artistas, de trabajadores de empresas multinacionales, de niños de la guerra, de emigrantes, en fin, de hombres y mujeres de todo el mundo, han creado una generación de catalanes que enriquece el acervo cultural de este país fronterizo.

Es normal que en nuestros centros educativos se escuchen cinco o seis lenguas y los apellidos provengan ya no sólo de la Península o de los países de América Latina, sino de Portugal, de Italia, de Francia, de Alemania, de Inglaterra, de Irlanda, de los países de Europa del Este, del Magreb, del continente asiático o de América del Norte. Nuestros hijos juegan con otros de piel negra, amarilla, albina, hablando entre ellos un catalán y un castellano estupendos y aprendiendo unos de otros, entre otras cosas, las canciones de sus tierras, sus juegos o su poesía. Este siglo verá, tarde o temprano, la aparición de una antología de poetas catalanes en varias lenguas, como sucede ya en otros territorios del mundo. De momento, el único caso en que esto sucede es en una antología de poetas catalanes de la Edad Media publicada por Martí de Riquer, en donde recoge poemas escritos en varias lenguas, lo que dejó estupefacto a más de uno.⁶

de Rivera») hasta hoy, tan sólo un poeta nacido en Catalunya que escribe en castellano lo ha conseguido, Pere Gimferrer en 1966 (también José Corredor-Matheos en 2005, establecido en Catalunya y nacido en Alcázar de San Juan), al parecer, ningún otro poeta catalán que escriba en castellano lo ha merecido, ni José Agustín Goytisolo, ni Carlos Barral, ni Jaime Gil de Biedma, es decir, maestro, contra maestro y requetemaestro del Grupo de Barcelona y referentes incontestables para las generaciones más jóvenes.

⁶ Martí de Riquer, *Antología de poetas catalans. Un mil·leni de literatura*. Vol. I. Època medieval. Ed. Galaxia Gutenberg-Círculo de lectores, 1997.

Ahora bien, todo lo antes dicho nada tiene que ver ni se contrapone al hecho de que la lengua de Catalunya sea el catalán, por mucho que la lengua de los catalanes sea la que a cada uno de nosotros nos dé la gana utilizar, y espero que así siga siendo por los siglos de los siglos. Cómo se puede poner en duda esta evidencia es algo que no puede más que hacerme dudar de quien lo duda. De entre todas esas otras lenguas, por múltiples obviedades que no será necesario enumerar, la más utilizada es el castellano, y no porque sea cooficial, sino porque muchos la oímos desde pequeños, porque la respetamos, leemos, estudiamos, conocemos, utilizamos en nuestras casas y la hacemos nuestra con asiduidad, tanto como para haber creado una riquísima literatura en este idioma, especialmente desde mediados del siglo XIX, y sin ningún género de dudas en el XX. Hoy nos es imposible explicar a nuestro alumnado la poesía de Gabriel Ferrater ignorando a Jaime Gil de Biedma, por poner sólo un ejemplo, mientras que actualmente la producción de las narradoras y los narradores catalanes que escriben en castellano, por no citar sólo poetas, es de una aportación incontestable a la literatura española: Ana María Matute, Juan y Luis Goytisolo, Esther Tusquets, Terenci y Ana María Moix, Eduardo Mendoza, Juan Marsé, Manuel Vázquez Montalbán, Félix de Azúa, Maruja Torres, José Luis Giménez Frontín, Nuria Amat, Rosa Regás, Enrique Vila Matas, Cristina Fernández Cubas, Pedro Zarraluki, Carlos Zanón, por citar sólo a algunos.

Realmente, vivir en un país donde se usan literariamente dos lenguas es muy complejo a efectos de clasificación literaria. Es bien conocido el hecho de que bastantes escritores catalanes del XIX, como otros del XX (Pere Gimferrer o Joan Margarit, por ejemplo), han utilizado ambos idiomas y, en consecuencia, parte de su obra pertenece a la poesía española y otra a la catalana, pero desde hace tiempo se están produciendo libros en los que hay poemas escritos en ambas lenguas, incluso se utilizan en un mismo poema, lo que nos puede llevar a una nada deseable esquizofrenia investigadora y de catalogación que, por otra parte, en nada afecta al poeta ni a sus lectores ni a la sociedad en general. Pero en fin, también esto sucede en otros casos, en el de Kafka, por ejemplo, y a él nunca le importó demasiado, que yo sepa. Kafka tenía bastante clara su postura al respecto de lo que aquí estoy tratando. Al referirse a las literaturas de las pequeñas naciones dice lo siguiente: «La memoria

de una nación pequeña no es menor que la de una nación grande, de ahí que asimile más a fondo el material de que dispone. Sin duda dará ocupación a menos historiadores de la literatura, pero la literatura no es tanto un asunto de la historia literaria como un asunto del pueblo, y por esta razón se conservará de un modo, si no tan puro, mucho más seguro. Porque las exigencias que la conciencia nacional, dentro de un pueblo pequeño, plantea al individuo, traen consigo que cada uno deba estar siempre dispuesto a conocer la parte de la literatura que ha caído en sus manos, a conservarla, a defenderla, y a defenderla en cualquier caso, aunque no la conozca ni la conserve». Opinión que también compartía T. S. Eliot al hablar sobre la función de la poesía: «El hecho de que se lea y disfrute o no la poesía tiene repercusiones en el habla, en la sensibilidad, en las vidas de todos los miembros de una sociedad, en todos los miembros de la comunidad, en el pueblo entero; y hasta las tiene, de hecho, que conozcan o no los nombres de sus grandes poetas [...] encontrarán presente por doquier la influencia de la poesía si la cultura nacional está viva y sana, porque en una sociedad sana existe una influencia recíproca y una interacción continuas entre cada parte y las demás. Y es esto lo que quiero decir cuando hablo de la función social de la poesía en su sentido más amplio: que, en proporción a su excelencia y vigor, afecta al lenguaje y la sensibilidad de la nación entera».

Pero dejémosnos de hipótesis inútiles, porque si atendiéramos al lugar de origen de nuestros poetas relacionándolos con la lengua utilizada por cada uno de ellos, el galimatías podría resultar cómico y aburrido: poetas catalanes que escriben en catalán, en castellano o en cualquier otra lengua del mundo; poetas no catalanes nacidos en lugares donde se habla el catalán (València, Les illes Balears, Catalunya Nord —El Rosselló—, Andorra, L'Alguer) y que escriben en este idioma; poetas no catalanes residentes en Cataluña que escriben en catalán, en castellano o en cualquier otra lengua.

SOBRE LA POESÍA CATALANA

Desde el siglo XIII hasta el XV fue un imperio cuya literatura alumbró Europa. No se entendería el eje humanístico que marcó el pensamiento europeo sin Ramon Llull (1232-1315), el cual nació 32 años an-

tes que Dante y 71 años antes que Petrarca. Lull, filósofo, políglota, novelista *avant la letre* (así puede considerarse su obra *Blanquerna*) y poeta, utilizó el catalán como lengua científica y literaria: «Pus mon voler vol vostra senyoria, / lo meu membrar e el saber vos vull dar:/ car sen voler, Dona, jo què els faria?»⁷ Lull no escribe en provenzal, la prestigiada lengua d'Occ, como hacían una treintena de trovadores nacidos en Catalunya cuando el esplendor occitano estaba creando el amor cortés, sino en catalán, como venían haciéndolo ya los grandes cronistas: Jaume I, Bernat Desclot, Ramon Muntaner y Pere el Cerimoniós.

¿Cuándo se empezó a escribir poesía en castellano en los territorios catalanes? Mucho después. Casi doscientos años después. Pere Torroella, nacido en el año 1420, que también escribió en catalán, nos dejó unos decires amorosos, algunas canciones y esparzas en castellano. Más tarde Juan Boscán, que nació en 1492, nos brindó unos sonetos más o menos admirables escritos en lengua castellana.

Desde Ramon Lull hasta finales del Siglo XV la literatura catalana señorea Europa. Son muchos los casos que podríamos nombrar, pero baste con dos nombres más, dos nombres universales, Ausiàs March (1397-1459) y Joanot Martorell (1413-1468), el autor de *Tirant lo Blanch*, o sea *Tirante el Blanco*, ¿recuerdan?, el único libro que *El Quijote* salva de la quema.

A principios del siglo XVI, la literatura catalana, debido a múltiples causas, entra en un vacío secular aún hoy difícilmente explicable. Se produce una ruptura de la continuidad literaria como nunca se había visto y el castellano sustituye culturalmente al catalán, que no volverá a renacer hasta mediados del siglo XIX con la aparición de los movimientos románticos, novecentistas, modernistas, y así pues regenerará su literatura y sus instituciones literarias. Es el momento de Bonaventura Carles Aribau (1798-1862), Mossèn Jacint Verdaguer (1845-1902) o Joan Maragall (1860-1911). Tres de nuestros poetas clásicos que están asentando la literatura catalana del siglo XX, cuya poesía, estoy seguro,

⁷ «Pues mi amor quiere a vuestra señoría, / mi recuerdo y el saber os quiero dar: / pues sin querer, Señora, yo ¿qué haría?»

puede contarse entre las mejores poesías europeas, aun siendo conscientes de la extrema dificultad que representó escribirla durante los 40 años en que el dictador Francisco Franco prohibió nuestra lengua.

Aun así el catalán resistió también como lengua familiar y pronto me di cuenta de que en muchas familias de derechas, incluso en las más adictas al gobierno franquista, el hecho de que la dictadura les privara de su lengua y de su cultura creaba un claro germen de insurrección, un antifranquismo, en la mayoría de los casos pasivo, pero antifranquismo al fin y al cabo. Ahora que todo aquello es ya historia, a veces me pregunto qué hubiera sucedido si aquel Generalísimo no hubiera prohibido la utilización de estos rasgos tan distintivos de un país y que a la adinerada burguesía molestaban tanto; tanto, que es casi lo único que de Franco les molestaba. Quién sabe si la evolución de la política catalana, en manos de los de toda la vida, hubiera seguido un rumbo muy diferente al que, afortunadamente, hoy ha tomado. La cultura, la lengua y la literatura, por tanto, jugaron un papel crucial de unión que derivó, por ejemplo, a finales de los años 60, en la fundación de la Asamblea de Catalunya, donde izquierda y derecha, monaguillos y estalinistas, moralistas y libertinos, monárquicos y republicanos, nacionalistas y no nacionalistas, ateos, agnósticos y creyentes, convergieron a fin de conseguir una primera porción de libertad.

La mayoría de los poetas de posguerra que escribían en catalán continuaron su labor de un modo reservado, sin ayudas institucionales y bastante desconocidos por la población en general, pero no es cierto que sus obras fueran siempre prohibidas y nunca se publicaran. La dictadura censuraba los libros dependiendo de su temática o, por ejemplo, por la presunta procacidad del vocabulario utilizado, como en todas partes (hechos ambos, especialmente el último, que hoy nos producen una risa desafortunada); pero si pasaban el largo, tortuoso y muchas veces cómico camino de la censura, podían editarse, eso sí, en tiradas mínimas. A lo que el gobierno de la dictadura puso siempre impedimentos hasta el muy tardofranquismo es a que se utilizara el castellano como vehículo de conocimiento de la lengua y de la literatura catalanas, especialmente en ediciones bilingües. Es decir, que un libro como el que el lector tiene ahora en sus manos hubiera sido entonces prohibido

y los poemas que no tuvieran el *placet* de la autoridad competente, así como su traductor y su editor, estarían seguramente ante algún juez, en el mejor de los casos.

Esta labor casi silenciosa y personal llevó a los poetas catalanes de la primera mitad del siglo XX a crear una obra de una incontestable calidad. Nadie que haya leído a Josep Carner, Carles Riba, Joan Salvat-Papasseit, Baltasar Rosselló-Pòrcel, J.V.Foix, Salvador Espriu, Clementina Arderiu, Marià Manent, Joan Brossa, Gabriel Ferrater, Joan Vinyoli, Vicent Andrés Estellés, Blai Bonet, Josep Palau i Fabre, por sólo nombrar algunos de los ya fallecidos, puede dudar de lo que digo. Ellos construyeron la poesía catalana del siglo XX, a la vez que su formación y empeño individual dejaban abiertos una gran diversidad de caminos por donde iba a transitar la poesía posterior.⁸

Si la transición política a partir de 1978 representó un cambio sustancial en todas las poesías de la Península, para la catalana significó un avance definitivo por muchas razones, algunas tan evidentes como el proceso de recuperación y normalización de la lengua, o sea el instrumento de trabajo literario, que gozó, por parte de los gobiernos municipales y autonómico, de una específica atención no tanto para quienes escribían en la lengua a proteger sino sobre todo para editoriales y otras empresas e instituciones privadas que habían de divulgar la literatura catalana. Pero más fundamental que esta labor administrativa fue la que iniciaron individualmente los críticos, poetas y otros dinamizadores culturales, quienes empezaron a situar a través de reseñas, artículos, ensayos, tesis doctorales, traducciones, guiones, talleres o actos públicos la poesía catalana en el circuito universal. También es cierto que el apoyo del Instituto Ramon Llull, por decirlo de alguna manera el Instituto Cervantes de las letras catalanas, ha sido determinante para traducir y hacer visible nuestra literatura entre el resto de literaturas mundiales, algo impensable hace un par de décadas.

⁸ Una visión amplia y profunda de la poesía moderna catalana se puede encontrar en el manual *Història de la literatura catalana*, Barcelona: Ariel, 1986. Vols. 7, 8, 9 y 10, dirigidos por Antoni Comas.

El lector podrá comprobar cómo la mayoría de los aquí antologados, de la misma forma que hicieron un poco antes los poetas anteriores a ellos pertenecientes por edad al tramo generacional de los sesenta y setenta (incluyendo a sus contemporáneos, catalanes de nacimiento o residencia, que escribían en castellano: Enrique Badosa, Carlos Barral, José Batlló, José Corredor-Matheos, Ángel Crespo, José Agustín Goytisolo, Joaquín Marco, José María Valverde, Manuel Vázquez Montalbán, etc.), han ido construyendo una obra paralela a su propia creación poética basada en la traducción, divulgación y análisis de la producción y el pensamiento poético catalán. La mayor parte de los aquí seleccionados ha prologado, editado, antologado, reseñado o estudiado a los maestros de su tradición literaria, poniendo al día y revalidando la literatura de la cual provienen.

El esfuerzo de unos y otros facilitó el nacimiento, también la resurrección, de asociaciones que propagaron el hecho literario catalán, tanto en nuestra tierra como por todo el mundo. Se logró también la supervivencia de algunas colecciones, revistas, suplementos literarios y el afianzamiento de festivales, congresos y actos, así como de multitud de premios que si en sus orígenes no siempre beneficiaron el verdadero talento poético en nombre de la normalización lingüística, sí evidenciaron la fuerza imparable de nuestros mejores poetas. Es decir, no ganaron premios todos los que son, pero sí están todos los que están. De hecho en esta antología no he ido nombrando todos los premios ganados por los autores seleccionados, porque son muchos en casi todos los casos, pero puedo asegurar que su *pedigree* poético avala la consistencia de sus poesías fuera de toda duda.

SOBRE LA ANTOLOGÍA Y LA SELECCIÓN DE POETAS

Traducir poesía sigue siendo para mí algo propio del oficio de poeta, como leerla o escribirla, y por tanto a ello me he dedicado con pasión. En el año 2001 publiqué una antología de poesía catalana llamada *Sol de sal*.⁹ Empecé a traducir a los poetas que aparecen en ella durante el

⁹ *Sol de sal. La nueva poesía catalana. Antología 1976-2001*, Barcelona: DVD Ediciones, 2001.

espacio de tiempo que iría desde mi estancia como lector de español en la Universidad de Turín, allá en el año 1988, hasta la celebración de las Olimpiadas de 1992 en Barcelona. Posteriormente mi trabajo, un par de oposiciones, mi familia, los amigos y amigas, algunos libros y diversos empeños profesionales por los que pagaban (los que llegamos con dificultades a final de mes nos vemos irremediamente abocados a profesar de mercenarios), me alejaron de la traducción por gusto, y las carpetas que reunían aquellos textos acabaron en el fondo de un altillo, y allí siguieron hasta finales de 1999, cuando el poeta Sergio Gaspar, que recién había inaugurado DVD Ediciones y conocía la existencia de mis traducciones, me propuso seriamente la posibilidad de editar una antología bilingüe. Nos pusimos de acuerdo, negocié un rebaje del servicio familiar, concedí un año sabático al mercenario que hay en mí, y me puse a ello.

Lo primero fue establecer una fecha de partida. Me planteaba elaborar una muestra de la, por entonces, joven poesía catalana que empezó a publicar a partir de la transición política. Desempolvé aquellas carpetas para comprobar la fecha de nacimiento de los once poetas a los que ya había traducido textos de alguno de sus libros y comprobé que el mayor de ellos nació el año 1951. Inmediatamente me vino a la cabeza el binomio 1951-2001 y un marco temporal de producción escrita: «Últimos 25 años de poesía catalana». De este modo yo pretendía iniciar mi antología donde cerró José Agustín Goytisolo la suya,¹⁰ y dar una muestra de la poesía catalana del último cuarto del Siglo XX.

Cuando hace un par de años el editor me encargó una antología de poesía catalana para su colección «20 del XX», lo primero que pensé fue que los mejores «20 del XX» ya estaban todos muertos, así que empecé a pedir permisos a sus herederos o representantes. Con algunas excepciones, la mayoría de ellos me puso muchas dificultades, condiciones y exigencias, algo que, a decir verdad, nunca me hubiera imaginado, y fueron tantas, que tuve que renunciar al proyecto inicial, pues algunas no podía solucionarlas yo mismo, por ejemplo las correspondientes a

¹⁰ *21 poetas catalanes para el siglo XXI*, Barcelona: Lumen, 1996.

la cuestión crematística, y no podía elaborar una antología de nuestros poetas clásicos saltándome cinco o seis nombres imprescindibles y rompiendo así la natural progresión de la poesía catalana del siglo XX.

Así pues decidí hablar con los poetas vivos y con las herederas de Maria Mercè Marçal y Andreu Vidal, de los obtuve una inmediata colaboración, porque el primer propósito fue reeditar en México los veinte poetas de *Sol de sal*, pero habían pasado ya doce años y por tanto tenía que ajustar y actualizar su obra, así como prescindir de los que ya hacía tiempo que no escribían poesía o de aquellos cuya ocupación ocurría ya por otros derroteros literarios o no. Este proyecto me pareció muy adecuado, porque a decir verdad, los poetas clásicos del siglo XX ya estaban muy y muy bien traducidos, y de este modo el lector podrá conocer nuevos nombres y acercarse a la última poesía que están escribiendo hoy en catalán algunos de los poetas con una obra premiada y contrastada por la crítica.

En esta antología aparecen, pues, doce de los veinte poetas que integraban *Sol de sal*: Enric Casassas, Montserrat Rodés, Maria Mercè Marçal, Eduard Sanahuja, Andreu Vidal, Enric Sòria, David Castillo, Carles Torner, Anna Aguilar-Amat, Jaume Subirana, Manuel Forcano y Sebastià Alzamora. Los ocho poetas restantes me permitían ampliar el margen de representación temporal, desde Margarita Ballester y Narcís Comadira, (ambos nacidos en 1942) hasta Sebastià Alzamora (nacido 30 años después, en 1972), dando así una muestra de la poesía catalana escrita en los últimos 50 años (1963-2013). Además de los catorce poetas ya nombrados, integran la antología estos otros seis: Francesc Parcerisas, Pere Rovira, Jaume Pont, Vinyet Panyella, Àlex Susanna y Carles Duarte. Excepto unos cuarenta poemas, la mayoría han sido traducidos para esta edición; los que he seleccionado de *Sol de sal* han sido revisados y, en su caso, reajustados. Obviamente he traducido muchísimos más de los que aparecen aquí, pues como todo traductor de poesía sabe, en ocasiones desconoces si los textos seguirán siendo fieles al original al llevarlos a otra lengua hasta que los has trabajado en varias pruebas de traducción. Han sido decenas los poemas que no he podido incluir por diversos motivos que no enumeraré, pues su explicación pertenece más a un taller de traducción que a un prólogo.

Sea como fuere, quisiera resaltar que los poetas aquí seleccionados no se parece entre sí, a excepción de algunos registros que pueden tener en común, y no todos ellos: conocen bien la literatura grecolatina y poseen un notable conocimiento de las literaturas contemporáneas, especialmente de las románicas, que suelen leer en lenguas originales. La mediterraneidad es un rasgo común a todos, el riesgo a través del experimentalismo estrófico, rítmico, lingüístico, la ausencia de retórica concebida como elemento ornamental del poema o como un fin en sí misma, la conservación de cierta terminología perteneciente a sus lugares de residencia para profundizar en el intimismo y singularidad de sus voces poéticas, la provocación léxica y temática a fin de deconstruir el pasado y huir de clichés y tópicos, o una laboriosa atención de la palabra vital, tensada, densa, a la vez que muy alejada ya del afectado normativismo léxico que tanto había imperado y aburrido a inicios de los años ochenta.

Por otra parte, no he creído necesario trazar una sinopsis sobre lo que ha sido la poesía catalana hasta hoy. Para ello existen ya ensayos, manuales, diccionarios de publicaciones y de autores, historias de la literatura y antologías, algunas muy divulgadas y de mucho prestigio, traducidas al castellano. A través de éstas el lector podrá seguir la producción poética catalana hasta el siglo XXI. Obviamente esta antología no contiene todavía ningún nombre incontestable, habrán de pasar muchos años para que el tiempo intervenga y fije los autores que van a encabezar los principales capítulos de la historia de la poesía catalana del siglo XXI, pero tengo la seguridad de que algunos de ellos ya están en estas páginas. Otros, aunque no estén aquí, también lo estarán, como Pere Gimferrer, por poner un ejemplo, u otros poetas vivos que excedían el límite temporal impuesto, como Màrius Sampere, Montserrat Abelló, Feliu Formosa, Francesc Garriga, Josefa Contijoch, Jordi Pàmies, etc.

Creo que con la bibliografía referida hasta el momento se puede obtener un amplio conocimiento de la poesía catalana de todos los tiempos. Añadir ahora aquí una ristra de nombres desde la baja Edad Media y Ramon Llull hasta hoy con algún adjetivo filologizante tras ellos me parecería presuntuoso y vano. Además, aunque filólogo, ni pretendo ni podría suplantar el quehacer de los excelentes críticos, docentes e in-

vestigadores de la literatura catalana. En este libro he incorporado, eso sí, una bibliografía crítica, así como cuatro referencias bibliográficas de cada poeta antologado, más la siempre necesaria reseña biobibliográfica de cada uno de ellos y de ellas, a fin de que el lector pueda, si es de su interés, saber dónde dirigirse para ampliar el conocimiento parcial o general sobre el tema sugerido.

SOBRE LA TRADUCCIÓN

En Cataluña, aunque pueda sonar extraño, también se habla una variedad del castellano, puesto que ningún territorio de habla española posee el marchamo de la lengua ejemplar (urticaria me sale con solo escribir esta palabra). Y digo esto porque los catalanes hemos oído bastantes veces que aquí no sabemos hablar, pronunciar o escribir el castellano correctamente (los más educados sugieren que lo utilizamos de un modo muy peculiar), convencidos por tanto de que ellos sí están en posesión del modelo o conocen a quienes lo están. Es cierto que, por ejemplo, en Cataluña diferenciamos el sonido de la *elle* y de la *ye*, o que no solemos cometer *leísmos* ni *laísmos*; es decir, tenemos variantes, ciertamente, con respecto a otras partes del Estado. Pues del mismo modo frecuentamos locuciones adverbiales, frases hechas, modismos, léxico, en fin, rasgos dialectales que, aun siendo perfectamente interpretables, no son usuales en otros lugares, y esto se debe principalmente al hecho de que el castellano está en contacto cotidiano con la lengua propia de este país, como ocurre en tantas zonas bilingües del mundo. Lo que algunos consideramos una aportación otros lo consideran un empobrecimiento o una incorrección, pero, sea como sea, expresa una realidad, que en algunos momentos, muy pocos, he intentado mantener en la traducción de los poemas que ustedes encontrarán en esta antología, puesto que hacer lo contrario me pareció traicionar el texto. En Cataluña pasa exactamente lo mismo con las múltiples variedades del idioma. El lector y la lectora podrán comprobar que el catalán usado por Andreu Vidal se desvía considerablemente del utilizado por un poeta barcelonés, pongamos por caso. Por mucho que se intente establecer la norma, aquí o allá, la poesía tenderá siempre a violentarla, porque el poeta no trabaja con límites y etc. Para qué seguir si ustedes me entienden perfectamente.

Por otra parte, y en bien del ánimo divulgativo de la antología, he preferido no añadir breves comentarios críticos a la poesía de cada antologado (pues los protagonistas de este libro son los veinte poetas y no yo) ni notas a pie de página indicando variantes, segundos o terceros significados, relaciones, etc. pues no se trataba de compilar una edición crítica. Por ello he debido renunciar en algunas ocasiones a ciertos poemas que me gustaban mucho y cuyos versos hubieran necesitado notas explicativas, del mismo modo que he renunciado a otros porque su traducción al castellano era imposible, y hasta vil por mi parte, si deseaba conservar el sentido. Además he intentado mantener siempre al menos la medida del verso, cuando no incluso la rima. El hecho de versionar ampliamente un solo poema de entre el resto seleccionado de un mismo escritor rompía la unidad de traducción que me propuse desde el principio.

Como antes decía, no es este el momento de comentar los problemas de traducción en concreto, aunque espero poder hacerlo algún día y en otro lugar donde se aborden los aspectos más técnicos de la traducción literaria. Pasar al castellano miles de versos les prometo que da para hablar largo y tendido. Téngase en cuenta, por ejemplo, que el catalán posee términos monosílabos que en castellano sólo pueden traducirse por palabras de hasta cuatro sílabas o que la búsqueda de las frases hechas y los proverbios catalanes correspondientes al castellano es de una laboriosa pero muy sugestiva dedicación. Esto, claro está, sin entrar en temas estrictamente poéticos.

Los inicios de siglo son muy propicios a dar un vuelco en la poesía precedente. Piénsese si no en los ismos del XX, el Romanticismo en el XIX, y así hasta el Trecento. Estoy seguro de que la poesía catalana del nuevo milenio tiene una muy técnica, polivalente y creativa selección nacional para competir en cualquier estadio del planeta, sólo es necesario leerla. Su presencia destacada en distintas sedes mundiales ha sido una verdadera sorpresa para quienes no sabían nada de ella, mientras que los encuentros y contactos con otras literaturas del planeta tierra siguen siendo muy usuales. Ojalá que el siglo XXI la coloque en el lugar de honor que le corresponde y se le preste la atención que merece, especialmente en los países de habla castellana, pues en general, y aunque

parezca mentira, el desconocimiento de la poesía catalana, sin ir más lejos en el Estado Español, es monumental, aunque menos en Galicia y el País Vasco, pues las relaciones entre sus literaturas y la catalana es frecuente, incluso se celebra un encuentro anual entre ellas, llamado Galeusca. Es por ejemplo sintomático el hecho de que muchos de los poetas aquí antologados, aun habiendo sido traducidos a varias lenguas, vasco y gallego incluidos, nunca lo hubieran sido al castellano.

Y eso es todo. Espero que este libro ayude a investigadores, filólogos, políticos, periodistas y profesores, pero especialmente al lector sustantivo, el no adjetivable, el que lee poesía porque sí, porque le gusta y se la toma como vino, chocolate o un medicamento. La buena poesía, como mi perro, está siempre con el más triste, no con el que tiene razón; nunca lo estuvo. Desearía que el esfuerzo que he dedicado a este libro sirva, además de por todo lo deseado anteriormente, para que el lector, la lectora, sean un poco más felices al descubrir la poesía catalana. Yo les envidio ¡qué más quisiera yo que leerla por primera vez!

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- ALPERA, LI. (1990). *Sobre poetes valencians i altres escrits*, Barcelona/Alacant: Ed. Institut de Cultura Juan Gil Albert-Abadia de Montserrat.
- ALTAIÓ, V. y SALA-VALLDAURA, J. M. (1980). «Prólogo» a *Les darreres tendències de la poesia catalana (1968-1979)*, Barcelona: Laia.
- ALZAMORA, S. (1995). «La jove poesia mallorquina avui: un esbós de paisatge amb figures», *Serra d'or* 432, Barcelona: diciembre.
- BORDONS, GI. y SUBIRANA, J. (1999). *Manual de literatura catalana*, Barcelona: Ediuoc-La Magrana.
- BOU, E. (1989). *Poesia i sistema. La revolució simbolista a Catalunya*, Barcelona: Ed. Empúries.
- CALAFAT, F. (1991). «La poesia en català al País Valencià», prólogo a *Camp de mines. Poesia catalana del País Valencià (1980-1990)*, València: Ed. de la Guerra.
- CASTELLET, J. M. y MOLAS, J., eds. (1969). *Ocho siglos de poesía catalana. Antología bilingüe*, Trad. de J. Batlló y J. Corredor-Matheos, Madrid: Alianza.

- CASTILLO, D. (1989). «Prólogo» a *Ser de segle. Antologia dels nous poetes catalans*, Barcelona: Ed. Empúries.
- CORREDOR MATHEOS, J., ed. y trad. (2001). *Antología esencial de la poesía catalana contemporánea*, edición bilingüe, Madrid: Espasa-Calpe.
- DUARTE I MONTSERRAT, C. (1994). *La poesia catalana del segle XX*, Barcelona: Barcanova.
- , (1997). «La poesía catalana actual», *Susana y los viejos* 1-2, Madrid: Ed. Sial.
- GOYSTISOLO, J. A. (1996). *21 poetes catalanes para el siglo XXI*, edición bilingüe, Barcelona: Lumen.
- JIMÉNEZ MILLÁN, A., ed. (1993). «Introducción» a *Poesía catalana actual*, en *Litoral* 199-200, Málaga: diciembre.
- LLAVINA, J. (1992). «Prólogo» a *Les veus de l'experiència. Antologia de poesia catalana actual*, Barcelona: Ed. Columna.
- MARCO, J. y PONT, J. (1984). «Prólogo» a *La nueva poesía catalana*, edición bilingüe, Barcelona: Plaza & Janés.
- MARGARIT, J. (1988). «Gabriel Ferrater, punt de partida. Reflexió sobre la poesia catalana actual», *El País*, Barcelona: 22 de noviembre.
- OLLÉ, D. (1986). *La construcció del sentit*, Barcelona: Ed. Empúries.
- ORJA, J. (1989). *Fahrenheit 212. Una aproximació a la literatura catalana recent*, Barcelona: Ed. La Magrana.
- PARCERISAS, F. (1996). «Poesia jove? Joves poetes?», *El Temps* 645, XII, 28 de octubre.
- PILAR, J. A. (2009). «El club dels poetes vius», *Benzina* 38, Barcelona: septiembre.
- PONS, M. (1989). «Poesia, els anys 80», *Serra d'or* 360, Barcelona: diciembre.
- , (1992-1993). «Notes sobre la nova literatura catalana dels anys vuitanta», *Llengua & Literatura* 5, Barcelona.
- PONT, J. (1988). «Poesia visual. L'altra poesia catalana», *Lletre de canvi* 8, Barcelona: junio-julio.
- PUIGTOBELLA, B., ed. (2004). *Resonancias. Poesía catalana contemporánea*, Ciudad de México: UNAM.
- ROIG, A. (1994). *El gos del poeta*, Barcelona: Ed. Empúries.
- SALA-VALLDAURA, J. M. (1992). «El lloc de la generació dels setanta en la crítica i la poesia dels vuitanta», en *70-80-90*, València: Ed. Tres i Quatre.
- VIRALLONGA, J., ed. y trad. (2001). *Sol de sal. La nueva poesía catalana. Antología 1976-2001*, Barcelona: DVD ediciones.

ALTAVOZ



SLEM 429

Joan Manuel Serrat

ESTEREO
STEREO TRACKS BY STEREO IN STEREO RECORDING



*Para Ketó
mis cariños recuerdos
desde los trópicos de
la vida*

Juan
oct 2015

MIGUEL HERNANDEZ

Portada de la edición mexicana –autografiada– del disco. A diferencia de la española, es blanca.

**MIGUEL HERNÁNDEZ, EL POETA PERSONAL.
ENTREVISTA A JOAN MANUEL SERRAT**

KETRÍN NACIF GODDARD

El primer Miguel Hernández que conocí fue a través de Joan Manuel Serrat como tantas otras generaciones de españoles e hispanoamericanos. Con dos discos sobre sus poemas, es uno de los embajadores más importantes de la poesía del alicantino, de quien habla en esta entrevista como de un poeta profundo y popular cercano a su propio proceso creativo, además de recordar la experiencia de las musicalizaciones de sus poemas, la primera en 1972 y, casi cuarenta años después, la segunda en 2010.

Hemos quedado a las ocho de la noche en el hotel Hyatt de la Ciudad de México, es 8 de octubre de 2015, una noche antes de los dos conciertos que dará en el Auditorio Nacional como parte de la gira *Antología Desordenada*, festejo por sus 50 años en los escenarios. Sin poder ocultar mi nerviosismo por encontrarme con uno de mis ídolos, no tuve que esperar mucho tiempo hasta que Joan Manuel, con una amable sonrisa, bajó a la recepción del hotel para iniciar la plática.

KETRÍN NACIF GODDARD: ¿Cómo llegaste a la poesía de Miguel Hernández y por qué decides musicalizarlo?

JOAN MANUEL SERRAT: Yo llego a la poesía de Miguel Hernández gracias a una colección de libros argentinos que eran de la editorial Losada, que hicieron una colección maravillosa de poesía. Naturalmente Hernández en mi época de bachillerato no existía como poeta del que se diera información. Yo me educo en el bachillerato de Franco y evidentemente los intelectuales que aparecían en los libros de texto eran los adictos al régimen, entonces llego a partir de esta colección que fue realmente un bálsamo para los que no veníamos de familias ilustradas y que teníamos interés en buscar escritores contemporáneos.

si me hubiera quedado con ganas de volver a andar por esa senda, pero el criterio por el cual pongo música es exactamente el mismo que hago con las cosas que yo escribo.

KNG: ¿Crees que existió un impacto en la sociedad española al retomar a Miguel Hernández en los años previos a la Transición a la democracia?

JMS: Lo que existió fue un descubrimiento de un poeta que es sumamente popular, un poeta de verso profundo pero muy musical. Realmente yo creo que Hernández es único en su manera de escribir, muchos han tratado de escribir como Hernández pero nadie resulta tan creíble y tan conmovedor porque él utiliza un argumentario muy popular, es como cuando alguien trata de copiar algo en este sentido y *se le ve la hilacha*, y aparece una historia muy populachera, muy burda y en cambio en él la elección de sus palabras, su lenguaje, su emotividad es absolutamente personal e intransferible.

KNG: ¿Cómo recuerdas que fue la reacción del público en los conciertos al escuchar estos poemas en España y en Hispanoamérica?



Cortesía de la Fundación Cultural Miguel Hernández.

JMS: Siempre magnífica y fue una experiencia que emprendí sin tener en cuenta lo complicados que resultan siempre los segundos intentos en este sentido. Yo venía del disco de Machado tres años antes y había sido un éxito extraordinario, un éxito realmente impensado y tres años después, con Hernández, ocurrió una cosa muy similar. Yo no me he atrevido a hacer más cosas, no porque no tuviera ganas sino porque el éxito de estos fue tan grande y no quería tampoco encasillarme en la historia del musicador de poetas y prefería darle salida a otros versos míos, de menor calidad, pero que podían aportar más en general a mi camino.

KNG: ¿Recibiste algún tipo de censura por este primer disco de Miguel Hernández?

JMS: Sí. La censura era parcial respecto a lo que se grabó, en el poema de «Para la libertad» yo tuve que recortar una parte que podría resultar muy guerrillera, de hecho lo es, es muy combatiente y que sin embargo, hoy ha podido cantarla sin ningún problema Miguel Poveda, que ha hecho una versión de la canción. Bueno, los tiempos son así.

Luego, según en qué lugares me presentara se me prohibían cantar alguna de las canciones porque la censura era particular en cada uno de los sitios y dependía del sensor local.

KNG: ¿Cómo era el Miguel Hernández que querías mostrar en *Hijo de la luz y de la sombra* después de más de treinta años del primer disco?

JMS: La relación que personalmente hubiera podido sentir, cuando yo hago el primer disco, era con un hombre mayor, a pesar de que Hernández era un hombre muy joven. Y la relación con el segundo disco, es una relación con un hombre joven, pero en esto la diferencia la marco yo mismo con los cuarenta años que hay entre los dos discos.

KNG: ¿Cómo dialoga este segundo disco sobre Miguel Hernández con las políticas de memoria histórica y con el centenario del nacimiento del poeta?

JMS: Con la memoria histórica no tengo ningún tipo de diálogo más que la historia compartida, la lucha por la memoria histórica está en mi lucha personal y cotidiana. La memoria histórica es algo que no pode-

mos ni debemos marginar jamás, es decir, uno de mis grandes reclamos a los gobiernos de derechas que ha podido tener España en esta etapa democrática siempre ha sido el maltrato y la huida de la búsqueda de la verdad histórica, de lo que fueron los años de la guerra y de la posguerra con toda su carga de muerte, hambre y olvido.

Con lo que fue el centenario, hubo algún tipo de historias complicadas que no tengo interés en comentar porque no le harían bien a nadie.

KNG: ¿Crees que gracias a la música y a los medios audiovisuales el público y tú han encontrado un nuevo sentido a la obra de Miguel Hernández?

JMS: Espero que no, yo creo que cuando presento canciones sobre *contextos* de Miguel Hernández no pretendo mostrar la obra de Miguel Hernández sino sencillamente hacer canciones con algunos de sus textos. La obra de Miguel Hernández va mucho más allá, es mucho más importante e interesante. Es más, yo no sé si el propio Miguel Hernández estaría de acuerdo conmigo en la forma en la que he tratado sus versos.

KNG: Yo creo que es evidente que estaría de acuerdo con que tuvieran música...

JMS: Sí, con que tuvieran música sí, porque él a diferencia de otro mundo de poetas no se le caían los anillos con esas cosas sino que soñaba con estas cosas, le gustaba. De hecho su poesía canta ya, es muy *cantarina*. Y él se recoda mucho en lo que es la música popular para su trabajo, en ese sentido le pasa mucho como a Lorca.

KNG: ¿Te gustaría agregar algo más?

JMS: Te agradezco que tengas interés en difundir la obra del poeta, siempre es bueno y siempre estoy a favor. Muchas gracias.



MENOS TU VIENTRE	3,29
ELEGIA	5,50
PARA TU LIBERTAD	2,48
LA BOCA	3,46
UMBRIO POR LA PENA...	2,23
NANAS DE LA CEBOLLA	5,50
ROMANCILLO DE MAYO	2,50
EL NIÑO YUNTERO	4,51
CANCIÓN ÚLTIMA	3,24
LLEGO CON TRES HERIDAS	1,52

HECHO EN MEXICO POR DISCOS CAPITOL DE MEXICO, S. A. DE C. V.

CAMPO DE BAEZA



j e b a n a
12-2015

CACTUS

Para Cristina

DOS PEQUEÑOS cactus,
rosa fuerte,
amarillo,
en mi estantería
lucen firmes.
Parecen vigilantes,
enhiestos
guardianes de las letras.
Son capaces de herir,
como la poesía.

ÁNGELES MORA

CUMPLEAÑOS SIN MEMORIA

ÁNGELES MORA

YA SIN NINGUNA coquetería,
se ignora en el centro
de la foto.
La que fuera bella entre las bellas,
no se mira al espejo.
no se oye,
no se ve.

La que siempre dispuso
el fluir de las cosas.
La que reía,
la que cantaba.
La voz de la casa:
voz de amante,
de tango, de bolero,
voz de lluvia.
Voz perdida hoy
en los huecos de su memoria,
viva en la mía.

Ahí está, ausente
en el centro de la foto,
rodeada de sombras familiares.
Brillantes los ojos
reflejando
las velas encendidas
de la tarta.

CON EL SOL A LA ESPALDA

*Ella se acerca
un largo paseo a sus espaldas
y la batalla de lo que aún está por venir*
JOANNE KYGER

LA MAÑANA PERDIDA entre minucias,
y al mediodía, distraída,
sale tarde a la compra.
La luz se le adelanta soñadora
y la tibieza de este invierno
va envolviendo sus pasos.
No lleva prisa,
parece que jugara
a dejarse llevar por el destino
para cruzar al fin al otro lado,
donde se ensancha el mundo.

Detrás el sol calienta como unos brazos
lentos
y sonríen sus ojos.
Brilla azul el color de la alegría,
aunque no va de fiesta
ni a sumergirse en la corriente
fabulosa del azar:
tan sólo va al mercado.
Y tarde.

Y sin embargo se demora, deja
que le muerda ese sol
que acaricia su espalda.
Camina como si no fuera ella,
la que lleva su nombre,

la que cuenta sus años.
Y sospechándose otra,
juega, se engaña.

¿Cómo vivir a veces,
sin disfrazar el rito de importancia?
¿Cómo ir al trabajo,
al mercado del mundo
sin cruzar esa calle distinta
que nos crece en las venas?
¿Cómo encender la vida
sin hacerle un quiebro a la muerte?
Y lo peor:
¿Cómo llamarse libertad
mientras te arrastra
el río de la historia?

En la historia pequeña de este día
ha llegado ligera a su destino.
Ahora toca cambiar el paso:
sin mirar el reloj ya sabe
que el tiempo volará
arañando la lista de la compra,
que volverá precipitadamente
y con los suyos
almorzará a las tantas.

Al final, recogiendo,
el aire azul
se le irá entre los dedos
como el agua traspasa el colador.

TIEMPO DE AGOSTO

*A la memoria de John H. Coogan –‘Coo’
(Selma, Alamaba, 1947- Minter, Alabama, 1972)*

*Summertime...
Child, the living's easy...
fish are jumping out
and the cotton, lord,
cotton's high, lord, so high*

A LA HORA de esta siesta
con medio kilo de azahares devorado,
siempre el mismo criadero de sonidos
más allá de los ladrillos, más allá de los rastros de humanidad,
acompañando esta respiración de cincuenta inviernos y tres meses
de verano.

A la hora nona, zorzales como berbiquies en torno al cedro,
desprovisto de especie, del plumaje perenne que le rodea,
tan solitario como las gaviotas en la sabana.

El sol en granate. Todo lo circundan la madera y los rayos —Führer
anestésicos—
que no sombreat, que juegan al tiovivo con las moscas y el polvo
suspendido.

No hay sueños en este río desde que te comí aquella tarde
a ti, a tu sombra, a tu entera genealogía
y maullaste mientras estirabas el lomo sobre mi alma
y decretaste la ausencia de ti mismo en tu paisanaje y el hábitat
de renta antigua de mi piel.

Los cantos enloquecidos de la hierba carnífera —agostada bajo
mis plantas—

evocan el derrape de tu motor, el chasquido, el mareo, el ojo tuyo en
pánico.
Nunca traigo el café a la temperatura que te gusta, lo reprueba el
estómago,
al que dominas con tus ganchos de boxeador alcoholizado.
Lo reprueba tu risa,
que nunca emite la misma sílaba (y te hace más y más inolvidable).

Lo reprueba el chisporroteo de este caparazón de tortuga que
enreda mi cerebro
y que se seca mientras tú sigues joven, tan hermoso a tus veinticinco,
tan reencarnado en cada farola de gas, en cada textura carnal, en
cada una de las flores muertas sobre la carretera secundaria, de
donde resurgiste como un haz de higos frescos, con tu piel sin
mancha, piel de fruta recién asesinada.

Expongo siempre los labios a este sol, a esta misma hora en que
te amé
donde nadie me llamará con apelativos cariñosos o cadenas
familiares.
Nadie, excepto tú y el arroyo que clama agua, me conocen.

Nadie me devora al ritmo que tú lo hiciste.
Mientras, todos aplauden el olor que desprendo.
Desconocen que brota de tu gasolina, del rubor que todavía
consigues sacarme,
del cosquilleo al que sometes a mis pechos,
del sueño —aunque luego lo niegue, aunque jure rechazarlo—
de convertirme contigo en un rojo epitafio de verano.

NADA MÁS QUE ESTO: UN HOMBRE

*Escrito tras la representación de El Público
en el madrileño Teatro de la Abadía.*

*¿Y si yo me convirtiera en pez luna?
Yo me convertiría en cuchillo*

ME DEJO INUNDAR la garganta de ahogo antes que volverme a enredar en los tiovivos de los pensamientos. Me azuzan las banderillas pero prefiero el cuerpo encalado de fiebre, toreando verónicas a las sombras o convirtiéndome en desecho de tiente para los quehaceres cotidianos, antes que dejarme apresar por el escorbuto de los recuerdos. O de los miedos. Para éstos no hay vitamina C que valga.

Extraño las manos que me acarician el nacimiento del pelo y lo convierten en el Plata sorbido por la mar, las manos que me desdibujan los caminos de los cinco sentidos para volverme manso, toro castrado, potro recién parido sin nada más acuciante que dejarse ser. Extraño estas manos y las otras, rebalsando costuras femeninas, las que me decían: «Tú tienes cizallas en la cabeza, hijo. Las noches son para los cuerpos, los partos y las muertes, tan naturales que no se piensan. Cierra los párpados y déjate acunar, los jejenes no lamen la piel de los gozantes». Eso me decía ella, la única que me conoce y se duele de haber parido tres hijos: el poeta y los dos siameses que le duermen en el cerebro: uno, frágil; el otro, piolao, cabecita loca. Ella me decía: «Témpate, témpate» y luego se le preñaban los ojos de ternura.

Así que destierro los malos vientos de la mente.

Tanto que me asusta esta lacra mía de querer y poseer y ser querido fuera de las tablas, de los pianos, de las declamaciones, así, sin miriñaques, sólo yo, Federico y mis miedos y mis locuras y el pánico de dejarme embestir por el mismo astifino de Ignacio, cansado él, cansado yo de la negra locura que me acecha.

Se llamaba Granadino aquel toro, otra vez las palabras batiéndose en mi yunque, como si algo tuviera que ver su cornada conmigo, con mi casta, con mi Paseo de los Tristes. Nunca sé si soy yo el que nada entre los carrizos de los nombres y los verbos y saca de los pantanos esquirirlas y las resucita o soy el otro, al que le tienta esta altura del piso siete y fantasea con la igualdad de los números: mi cuerpo hermoso a los 37 años, la sangre y sus torturas ya libres sobre las aceras de Madrid.

No se me olvida aquella equivocación de Lola Membrives, arracimada a una mesa en La Boca, mientras consolaba a una gallega exiliada, su brazo rodeando también mi cabeza:

«Ya vendrán tiempos peores».

Se rio de la equivocación pero mi cuerpo se quedó cortado y ajeno.

«Sos la diana de las palabras, querido mío, todas ellas te hacen daño, hasta las inconscientes de una mujer en curda», me alentó con su voz cascada.

Pero la frase me sigue martilleando la cabeza... «Tiempos peores, tiempos peores».

A lo mejor necesito quitarme el sayal de poeta y de divinidad y alejarme de donde todos parecen saberme, de donde interpreto el papel de celebrante y contrayente.

Alejarme, los ruidos de sables qué son, qué me importan las ideologías, las bravuconadas de los milicos, los silicios de este país donde se mata por un café de achicoria.

Yo sólo quiero parar la guerra en la cabeza, llenar de tierra las trincheras, dejarme ser sólo donde me permiten quitarme el disfraz de bufón:

permitidme el papel de ratón acorralado por la escoba, de niño que pide ayuda porque cayó al pozo,
de caballo con la pata gangrenada por los espinos del camino.

Quiero protegerme en los arcones con olor a vientre arado y quedarme quieto, rumiando láudano para olvidar.

Manteca de las manos inocentes.

Y también desmayo con la calor de las noches y las zambras lejanas mientras sueño sus cabellos güeros entre mis muslos, sus dedos como fierros alentando mis ganas.

Y olvidar. Y dejarme y huirme.

Y no pensar más en mi cerebro convertido en encendajas y sí en hielo de la fuente sobre la piel, sin miedo al agua ni a dejarme llevar por la corriente.

Volver... Al ser y abandonar por un tiempo las ropas de oficante. Reverenciar yo las serranías, los algodones y las olivas, los limoneros y la azada, las acequias y los caballones de la huerta, el trillo, la mies y las gavillas, el secano de este mes.

Hasta reverenciar los abrojos y la centaura y la gayomba en flor.

Ninguna genuflexión ante esta cabeza ida.

Miel sobre berenjenas, vino y madre.

Y arcones durante la noche, envuelto en hilo y no en estas farolas que son arpones sobre las sienas.

Madre, el piano, la madrugada y las llamadas a Enrique, ululando en medio de los granados.

Propiciar tiempos mejores.

Y que el pecho me quede agujereado como una artesa, blanco de harina, un odre lleno de tibieza y de salamanquesas, nocturnas y con el corazón helado como el mío de este julio.

Que me agujeree el pecho el arrayán y la siesta.

No ha amanecido y Madrid ya grita la calle.

Terminar una buena faena sólo es posible con lucidez y la serenidad del que se sabe dominar.

Dormiré unas horas, a pesar de la farra inútil del vocerío.

Y luego, tren, silencio y al sur.

Este fanteche, García Lorca, huye. Para transformarse en fantasma.

Madrid, a 14 de julio. 1936

CONTIGO

*Solo contigo, solos en isla, en celda, en faro
en la noche...*

PABLO GARCÍA BAENA

CATALINA PALOMARES

RONDEÑA LUNA —*viola odorata* de pétalos
desiguales— que alumbras en celada
el aire y sus pecíolos,
hendiendo el apetito
restaurado del día.

Tú, rayo luminoso,
que circulas intenso por toda la matriz
de la caricia —sépalos del cuerpo
matriarcal del segundo—.

Aquí imploras la urgente levedad
de la boca, seseas
el eje caprichoso del instante
para saber que es nuestro
y dulce —tú lo sabes—
este momento, tú
y ahora, este momento.

LA DANZA DE MATISSE

SI PIENSAS como piensa;
si os pensáis mutuamente,
podéis aunar voluntades, querer
que el destino os conduzca
hasta afables tentaciones.

A la noche siguiente,
no habrá reconocimiento.
Hablaréis de cantos y sirenas.

Y el agua habrá arreciado hasta las rocas.

Quién niega que la nube
nunca tuvo deseo de ese cálido mar
que violentas las manos precipitan.

Porque nunca hay renuncia si dos cuerpos
la niegan.

Vuelto el cauce del agua,
veréis si el ciclo ha de perderse

o gira

o continúa.

MEMORIA Y ORIGEN

CATALINA PALOMARES

Y EN LA MÚSICA

te vuelcas como el pájaro
primero de la historia.
Porque nacer parece una aventura
aleatoria más y, sin embargo,
no es fértil la palabra pronunciada
que nunca supo darse primigenia,
como un canto sin alas.

A ciegas, vas, sortear,
la luz.

El equilibrio.

Inspiras proporciones de entusiasmo
igual que los sentidos que se aplauden
en íntima armonía con la vida.

Y piensas, inocente, que es posible
crear un testimonio fidedigno
del ciclo que transcurre en un reflejo.
Hallando concordancia entre las cosas
que son pura entelequia, sin alcance.

Este instante infinito prueba el golpe
de asfixia que jamás tomó un impulso.

RAZÓN DE AMOR

PORQUE LA CICATRIZ es la doncella
de los versos antiguos.
Y en el arte —sabemos— que todo es de ficción.

Finjamos que vivimos al margen de la vida.
Me amaste. Yo te amé. Nos coincidimos.

Probemos ser la parte del icono:
los perros en el cuadro de Tiziano
(donde la diosa abraza la locura
tan afín al error).
El mundo nunca importa secundario.

Distanciamos nosotros de lo nuestro.
Del verbo que desnuda los colores del lienzo.

Es preciso ahondar en la luz que se aleja
desde el cuerpo de ella desvistiendo la imagen,
como letra sin nombre
y hecha de la huida
(tal es su última entrega).

De dos la decisión: la vida o el amor.

Saber qué sea acaso más prudente o insensato.

NUEVE MESES

GRACIA MORALES

PRÓLOGO

CON EL OÍDO pegado al vientre,
quieta, callada,
atenta a cualquier señal que indique
que has echado a andar y te acercas,
así te espero.

Y cada mes,
en los días en que mi ciclo se cruza
con la luna de los calendarios,
me preparo y salgo a buscarte:
llego hasta el umbral, me agacho
y extendiendo una mano todo lo que alcanza,
por si acaso ya estuvieras ahí.

Cada mes que pasa,
cada mes te espero.

Y al convencerme de que todavía no has llegado,
regreso a mis tareas, a mi galopante rutina,
intentando que permanezca limpio,
abierto y cálido,
este pequeño trozo de mundo...

Hasta este día en el que,
al acercarme al umbral,
sienta por fin el roce de tus dedos
buscando a tientas mi mano.

1. (Test positivo)

¿Eres tú?

¿Eres realmente
tú?

No tengas miedo, ven,
coge mi mano.
Tiemblan un poco mis dedos,
ya lo sé:
siempre se agitan así cuando me emociono.
Pero no te asustes,
ya estamos contigo.

Ven.
Siéntate aquí.

Te estábamos esperando.

2. (Pregunta)

De entre todos los que permanecíais,
posibles e infinitos al otro lado,
¿quién eres tú, finalmente,
el que ha dado un paso adelante y ha venido
a colocarse en mi cuerpo?

3. (Primera ecografía)

Apenas dos centímetros
y sin embargo ya
tus manos que se mueven
con la fascinación y el entusiasmo
de lo recién creado.

Sólo ocho semanas
y tu sangre galopando ya entre mi sangre
a ciento setenta latidos por minuto.

4. (Mamífero hembra)

Confiar en mi cuerpo.

Ahora más que nunca confiar
en este organismo misterioso y ajeno.
Confiar en que mis pechos, / mi útero, / mis hormonas, /mi sangre,
conocen desde siempre los pasos a seguir.

Y mientras duermo,
me río, / trabajo, / respiro o permanezco sentada,
dejar que mis engranajes vayan
tejiendo tu vida por dentro.

Confiar a ciegas en lo que soy:
este cuerpo adulto de mamífero hembra
del que ahora
dependemos los dos.

5. (Bruno)

El pececito que nada en mi interior
ya se llama Bruno.

Me acerco a los altavoces de la casa
convertida en sirena
para que nos movamos juntos
balanceándonos a ojos cerrados,
libres los dos
en nuestro ancho mundo líquido.

6. (Juegos)

Las manos de Carlos acarician mi piel
para tocarte.
Aquí parece haber una rodilla,
un pie, un brazo...

Tú reaccionas, aceptando el juego:
te acercas o te alejas
ante la presión de nuestros dedos
que intentan tocarte ya,
impacientes.

7. (El mundo)

Desde que tú existes,
ovillado junto a mi ombligo,
alrededor todo va cambiando y se adapta
a tu pequeña mirada futura.

Tendremos que mostrarte pronto el mar,
me digo,
para que entiendas lo chiquito que es el hombre;
habrá que enseñarte después la música,
añado,
para que intuyas también lo grande
que el hombre puede llegar a ser.

Desde que existes
estamos aprendiendo a mirar con tus ojos,
inquietos y fascinados al comprobar
lo abierto que te está esperando el mundo
aquí afuera.

8. (Cambios)

A medida que crece mi vientre
se ensancha también mi ilusión
y mi angustia.

¿Sabré reconocirme
en esta otra persona ya que voy siendo
a medida que crece mi vientre?

9. (Buscándote)

Carlos y yo caminamos
observando, sedientos, a los niños que pasan.
Aquí llega uno rubio, como deberás nacer tú.
Puede ser que te parezcas a los ojos de aquel.
La sonrisa de ese otro ya nos recuerda la tuya.
Este que viene corriendo tiene las cejas que tú tendrás, seguramente.

...

Jugamos así a dibujarte y desdibujarte,
intentado en vano
apaciguar la espera.

EPÍLOGO

Mis pezones acogen
(con cuánta destreza)
este montoncito de vida,
ciego y feroz.

Ya está.

Las palabras no alcanzan a decir
el alivio,
la plenitud,
el vértigo.

DISCRECIÓN

CAPITAL DE PROVINCIAS: purgatorio.
Círculos que se abrieron en falso.

Labios que soplan en las uralitas
como siniestros afiladores.

Miedo a las voces que hablarán después
con su monótona verborrea.

Pero el relieve se conserva intacto.

JOSÉ DANIEL GARCÍA

(...)

NO ES UN CALAMBRE ni un escalofrío.

No es como masticar una yema de nieve
o hundir los dedos en agua helada
y entrechocar las uñas.

No es como un latigazo mientras nadamos.

Amasijo que nervios estremecen...

No queda una palabra que lo describa.

CUALQUIER HOMBRE dispone
de la vida de otro,
sólo es cuestión de suerte
y obstáculos.

Ningún paisaje
me es familiar.
Un coche fúnebre
me adelanta,
gira a la izquierda
y toma
la circunvalación
del héroe griego.

Nadie me espera en Ítaca
o en Argos.

No hay hospitalidad
por estos lares
y en la atmósfera flota,
indisoluble,
una capa de vaho.

Abisinia era el blanco,
ya no
Entré en la web de *Harrod's*,
encargué una escafandra

serigrafiada
con palabras y ejemplos
de un diccionario escolar
monolingüe
y me sumergí,
buceando a pulmón,
en los caladeros de la lengua inglesa;
también en sus acuíferos
y en sus ríos
atestados de *slang*.

Endurecí mis brazos echando redes
sobre preposiciones y perífrasis;
para los verbos irregulares,
caña de pesca y cebo
de tres días.

Los fonemas fueron capturados
con técnicas de arrastre
en embarcaciones diminutas.

Pero la prosodia es un arte difícil.

¿Atrapar un acento sin arpón
y una pipa entre los labios?
Improbable.

AQUÍ Y AHORA

VIVO A MILES DE KILÓMETROS de aquí,
de este aquí que comparte mi nombre,
un aquí de prisas y de olvidadas rutinas,
un aquí de sombras esquinadas en medio de la noche.

Vivo en el horario de otro meridiano,
enloquecido por las agujas de los relojes
que se empeñan en sumar en restar horas a mi aquí,
a este aquí que no soy yo por más
que los espejos no hagan otra cosa que multiplicarme.

Amanece abril y comienza mi otoño,
y los sudores de hoy son presagios de nieve
y del frío arenoso de las mañanas heladas.

Vivo aquí, en este aquí de esperas y de esperanzas
porque los calendarios, por fin, por fin,
tienen fecha de caducidad marcada en las esquinas.

Vivo aquí sabiéndome a miles de kilómetros
y duermo todas las noches abrazado a tu pecho
por más que nuestra cama sea un horizonte abierto
de miles de kilómetros iluminados por tu sonrisa:
lámpara siempre encendida en medio de mi noche.

DECLARACIÓN

TÚ HAS SIDO el culpable.
—Tú y yo lo sabemos,
los sabíamos y lo supimos.

Tu insistencia fue la culpable.
—Tú y tus modos elegantes
de derretirme en el cuenco
de tus manos fuertes y sudorosas.

Tu mirada fue la culpable.
—Tú y ese modo de sonreír hablando
convirtiendo tu lengua en un tesoro
oculto tras las columnas de tus dientes.

No tengo más que declarar,
nada más que escribir.
Nada más que vivir.
Contigo he llegado a donde siempre estuve
contigo. Y no me declaro culpable.
Ahora ya no.
Ahora ya nunca.

DÍA DE LLUVIA

¡QUÉ DIFÍCIL se me hace, amor
las veinticuatro horas de las matemáticas,
cuando tú no estás aquí,
conmigo,
cuando yo no estoy aquí,
contigo.

Llueve y las gafas se empeñan
en despreciar los paisajes de los astronautas.

No hay nada si tú no lo miras.
Si tú no lo cuentas, no me lo cuentas.
Nada existe, amor,
nada merece la pena ser recordado.

La vida pasa por tus labios.
Y mi vida pasa por el roce de tu mano
en las aceras resucitadas de los encuentros.

ES SOLO UNA CUESTIÓN DE TIEMPO

JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS

NO PASA NADA, amor.
Las horas pasan.
Igual que los días, las semanas...
y dentro de poco
serán los años los que iluminarán
las puntas de la corona
de nuestras celebraciones.
Tan solo es una cuestión de tiempo.

Y siguen pasando los segundos,
los minutos, las horas, los días
de la espera...
y lo hacen mientras te escribo,
mientras el recuerdo te devuelve
a mis labios, a mi cuerpo,
ese por el que no pasa nada, amor,
cuando se encuentra lejos de ti.

Tan solo el tiempo pasa
si es a ti a quien me acerca.

Tan solo el tiempo pasa
si es de ti de quien me aleja
dejando tras de sí un hilo de espuma blanca

Olas de un mar que es eterno...
en la espera.

SUITE HÖLDERLIN NECKAR I

INTENTAS DESCRIBIR al Ogro:

*El Ogro mece los pinos con sus ojos violeta,
sus modales conservan
esa cadencia de río lento.*

Emana un olor de risa impura, de manada de uno solo.

*Lo espío mientras acaricia brotes en la hierba
y no se marcha hasta que el sol
los adopta y los protege.*

El Ogro quiere amar.

Habita campamentos abandonados. Tal vez fue rey.

Tal vez podría ser violento de tener oportunidad, de tener rival.

No bebe del estanque, allí alimenta un pez rojo.

*Invita a las luciérnagas a entrar al ámbar,
les promete eternidad.*

NÚRTINGEN

JOSÉ MARÍA ZONTA

LA MANADA CAPTURA UN LEÓN azul y decide domarlo para que conozca los beneficios del látigo, de la docilidad, de comportarse.

Le enseñan a obedecer órdenes, como siéntate, alcánzame la correa, y come tu comida para gatos.

A eliminar su desasosiego, su perversión, su curiosidad.

A evitar apareamientos salvajes con leonas azules y a inclinarse por alguna leona amansada.

Le enseñan a adaptarse al cautiverio, a dejarse acariciar por los niños, a entretener con algún truco y a recibir galletas de recompensa por su comportamiento.

En fin, a convertirse en una mascota.

Casi humana.

NECKAR II

EL OGRO intenta describirte:

al caminar liberas relámpagos.

Parece que en vez de nacer fuiste reconstruida con muchachas abandonadas en los patios.

Cuidas el fuego, lo cosas, lo injertas en las velas.

El horizonte tiene tu estatura pero se pone de puntillas para que puedas seguirlo. Necesitas ser amada.

Vienes al bosque porque escuchas los pájaros tenues, eres sorda a los estruendos.

Como caminas sobre hierba, como es tuya la transparencia de la lluvia, como tu palabra es un bosque, crees que no sé que me espías.

Cuidado, no vayas a tropezar y caer en el ámbar.

DENKENDORF

JOSÉ MARÍA ZONTA

LA VIDA CUBIERTA de maleza, sembrada de semillas
que no sabemos si darán cerezas o tormenta,
la vida rodeada por un vacío en llamas,
que gasta su última hora del día en observarte
arrastrar una bicicleta que recogiste de la basura.
La vida que sabe lo que pesa cada palabra,
se sienta en los escalones para explicarte que el horizonte
no se aleja, eres tú quien no avanza.
La vida tratando de esconder el hilo en casa del títere.
La vida no va a firmar ningún contrato contigo,
ni permite que te quedes mirando en la baranda,
es así, te rindes o te levantas.

SECUENCIA JENA

EL POETA DESCONOCE la causa por la que mueren
los elefantes en su poema
o la velocidad a la que se desencadenan las muchachas.
No puede predecir el clima en su poema,
como no puede encender las lámparas de su casa
porque tienen voluntad propia.
Poco gobierna en el poema.
A veces un jabalí estalla desde la primera a la última palabra.
A veces alguien le deja un plato de lentejas
en la mesa del último verso.
Y come a la vez que tocan a la puerta.
No se siente seguro dentro de su propio poema,
así que no abre.

JOSÉ MARÍA ZONTA

OVILLOS

MERCEDES CEBRIÁN

LA LANA, que en algunos países
ha dejado de ser necesaria, en otros aún lo es.
La lana es muy antigua: de ahí
procede su prestigio. Oigo balar
a las ovejas desde mi escritorio, míralas
cómo rumian; alzan de vez en cuando la cabeza
con expresión de no saber
cómo seguirá el día.

Cualquier escaparate donde se exhiba ropa
de cuadros escoceses
es un claro homenaje a los rudos ancestros
que llegaron en barco, que nombraron
aldeas y poblachos con la lengua
que traían de casa. La lana y ese pavo
que se dora en el horno
llevan restos de ellos —se me ha quedado alguno
entre los dientes tras la cena de ayer.

Ya están brillando insoportablemente los salones
de todas sus viviendas
(¿por qué esta gente no cierra
las cortinas?). Desde aquí alcanzo a ver si tienen
la primera edición del *Walden* de Thoreau
o una hilera de libros de autoayuda.
En Walden Pond es un error usar
prendas de lana. Si se mojan, la sensación de frío

es imbatible. La lana es para la ciudad
o para el campus, por eso las parejas de académicos
se abrigan siempre con lana interminable, cada escritorio
vinculado al contiguo por madejas y ovillos.

Y es al mencionarse los unos a los otros
en la parte final de sus ensayos
cuando el placer de los primeros besos
revive, custodiado en la pulpa
de esas últimas páginas.
Mientras tanto, la lana es lo normal
y ni la piensan.

DERECHO A LA INFORMACIÓN

MERCEDES CEBRIÁN

EN VIRTUD del artículo 20 de la Constitución del 78 no han de ocultarnos lo que sucede a nuestro alrededor y sin embargo yo solo puedo intuir, mirar por la mirilla desde fuera, pensar que quizá sí o quizá no, sumar las pistas, honrarlas como añicos de una vasija griega, exhumar los rasgos de esa cara con la que me topé en plena excavación.

El testimonio oral me ayudaría tanto a la reconstrucción, porque no creo en los cuerpos sino en su parloteo, en el dispositivo que produce la charla.

Alguien me dijo un día: «no te vuelvo a contar nada porque después te acuerdas de lo que te conté».

Pensé que eso era bueno y resultó que no. «Es como si un análisis de sangre, de tan exagerado, se hubiese convertido en transfusión». Esa fue su respuesta.

La explicación no se parece en nada al tenedor que pedimos al ver unos palillos en la mesa. Si finalmente llega, el asunto es más bien qué hacer con todo eso. La información la imagino caliente y en la mano, como esos polluelos que se caen por error del nido tras nacer. Si son puro temblor, si son muy feos. Me recuerdan a mí, con el pico muy abierto, en busca de algo más.

HABLANDO CON EL ÉXITO

MIS LOGROS, no sé ni en qué unidades referirme a ellos, si en libras esterlinas, en vatios o en barriles, qué más da si mis logros sentados a la mesa frente a logros ajenos no saben mantener una conversación. Los míos se ponen a pensar por qué no avanzo, quizás me falta combustible o me dormí conduciendo un camión en plena madrugada.

Es como la tragedia del enano alto: nadie le cree al decir «Soy un enano de un metro noventa», no pasa por enano, y sin embargo se come las tostadas secas, siempre sin mermelada, porque no llega al tarro del estante de arriba.

Cómo decirle al profesor que algunos de los conceptos de la clase de ayer no me quedaron claros (mis ancestros me transmitieron su ignorancia creyendo que se trataba de un valor). Hay cosas que suceden en retrospectiva: fui Miss España a los veintitrés años y lo descubro precisamente hoy. Acabo de vomitar unos pimientos fritos de hace cuatro meses y es ahora cuando siento molestias y pesadez de estómago. Es la sota de bastos quien me pega con su arma de ficción. El basto no era hueco, era duro por dentro: tantas partidas en la sobremesa y no nos dimos cuenta.

Estoy tranquila: mi venganza es la venganza de la naturaleza. No soy yo quien impondrá el castigo, antes bien son las coplas de Jorge Manrique a su difunto padre quienes están a cargo de toda la gestión.

CÓMO frenar estos ojos que no saben / esta lengua que late
por lo que está por venir y tiene
aún
el perfil perfecto
de lo que no ha ocurrido

* * *

CÓMO borrar la conciencia
el gesto medido la pregunta en la carne
cómo deshacernos de esta costumbre / cómo
abandonarnos
sin más

* * *

NO sé
qué extraño ardor qué sed
me lleva a imaginar la muerte de lo que amo
a hacerme piel con su dolor no sé
cómo aún
la cordura

* * *

ME acerco a tu cuello y te huelo como una perra
muermo tu carne te hurgo
solo eso me trae
al que tanto me amaba

LA VISITA

ENTRO DEPRISA me muevo
incómoda por mi sangre hasta la cocina
para oír como doblas
temerosa las palabras

entonces quisiera decirte
tranquila mamá
no voy a sacarme filo
vengo solo
a sentarme en la raíz

quisiera sí
pero no lo digo

YOLANDA ORTIZ

GATO

OBSTINADO RECORRE la casa, busca
un pliegue en el que permanezca.

Después,
duerme tranquilo sobre apenas el recuerdo
y sueña con mi piel,
como niño que no abandona
el dulce animal que lo habita.

UN VESTIDO PARA DESNUDARME

HOY MI VESTIDO significa:
Me levantaré de la cama como si obedeciera a Cristo
Entre una manta de gases
muslos adoloridos huesos que se desploman
camino a paso lento
No debo caer
porque la montaña se ha partido
y cuando abre la mañana
un agujero se vuelve un precipicio
Me levantaré de la cama
tomaré una ducha
El agua limpia mi cuerpo
me despoja de ese humor
fétido de estar enlatada
como sardina
me desdobra en mi peso drenado y me multiplica
pues la multitud está hambrienta
y como si yo fuera los panes y los peces
confundo los gritos con el llamado
mas cerca su voz resplandece
y me alcanza
Me visto después del baño
luego de tallarme las grietas
las flores fueron abriendo
porque yo
recién lavada
y bendecida

MINERVA MARGARITA VILLARREAL

me he multiplicado:
Un vestido de algodón
un vestido holgado como Olga
con volantes de ancho vuelo
para pasear los huesos
los muslos las caderas moverlas ya en la vida
en su agua clara
en su viento de lilas aromadas
y que no trote la cabeza
de un lado a otro por dentro abotagada
como nave que se bambolea ante la agitación de espadas
de ese mar puntiagudo y alebrestado que la embiste
Un vestido con turbante que sujete el pensamiento que ha vaciado
mi corazón

muy asustado observándolo todo
un vestido para volar
para ganar el cielo
un vestido y que beban los pájaros
de su estanque dorado en su bailable aéreo
¿Sabes cuál es el salario del mal?
Es la muerte y me niego a depositarle pago alguno

CRISÁVILA

DE LA DULCE jaula
de tu pecho a tus cejas pobladas
Tersa nieve de Ávila
Nuestra Señora de las Nieves
bajo el nimbo de su nívea primavera
cuando nos recibió
la Anunciación
Un sonido de estela astral
como rosa recién nacida
A partir de esa tarde
la Sinagoga fue cerrada
El cielo exhaló un frío lavanda
y amuralló
el ardor de Teresa
la piel durazno de sus mejillas
su hato de leña
su suelo manchado de moras que alimentan
crisálidas
Después la náusea
y mientras mareaban los cantos
la metamorfosis empezó a manifestarse:
Como un fuego
se levantó
dentro de mí

MINERVA MARGARITA VILLARREAL

APARECE

MINERVA MARGARITA VILLARREAL

ANTES DEL ALBA sus manos traen el cielo hasta el
muro de piedra
y en lecho de madera abro los ojos que no abro
Su hábito solar su descalzo venir
estando aún dormida con otros ojos vi
Tersa Teresa de las metamorfosis
blanca es rosa su piel roza casi su rostro
Detrás del respaldo que no hay
ella misma es respaldo:
Cara brazos torso manos sobre mi cabeza
Inclinada está:
Cúmulo de luz Teresa bajo el velo negro en la
tiniebla rémora
sus pies desde otro plano
la vigilia previa de atravesar
el curso de los astros
e irrumpir
Tersa de las meditaciones
En la tierra el espanto:
Más que asombro
mantequilla líquida penetrando
por no sé qué resumidero
el cuerpo:
Seré una alcantarilla en manos de Teresa
una fiebre de oro de las llagas de Cristo
un cielo desprendido del siglo dieciséis
una viuda oscilante un dominico en ascuas

una familia perseguida
y de cuatro maneras germinará lo plantado:
Agua del pozo
Agua de noria sin anegar el huerto
Agua de río o del arroyo
Lluvia del cielo:
La humanidad de Cristo desnuda tus pupilas
su tórax alanceado aún gotea
Bañémonos Teresa en esta rojedad
En la tierra el espanto
Bañémonos Teresa
El espanto Teresa
Bañémonos Teresa en esta rojedad



jeo

9-20/3

a n a

PARAÍSO PERDIDO



SACRO VOTO

ASÍ QUIERO morir,
como si estuviera profundamente dormido
y ya no quisiera despertar.
Cállense las viejas magdalenas,
váyanse al carajo con la rezadera,
sus cirios y sus santos.
No vengan los que sólo llegan a ver
si de verdad ese muerto es el muerto.
Váyanse, dolientes y corrientes,
con sus ollas de sopa y el café
a vivirse al difunto otra parte.
¡Un poco de respeto para mi cadáver!
Si acaso que me lloren mis hijos un rato
y después se vayan al cine
o a bailar con sus novias.
Déjenme solo, solito,
como si nada estuviese pasando.
Si alguien en este mundo
tiene derecho a la soledad, a descansar,
a dormir a solas es el muerto.

RIGOBERTO PAREDES (1948-2015)

CARTA AL POETA JOSÉ CARLOS BECESRA, MUERTO EN LA CARRETERA DE BRINDISI

ERA EL MOMENTO de conjuración de todas las piedras del camino.

Lo oportuno era dar marcha atrás y regresar a la ciudad de ámbar. Sin embargo yo sé que no podías dejar el viaje y sé también que la llegada no era el objeto del camino, lo que buscabas era llevarte en los ojos todos los árboles, los ríos, los pájaros que pasaban al lado de tu viejo automóvil y que formaban parte de tu cuerpo.

Ahora sé que preguntabas los nombres de los árboles y por qué querías aprender a conocer el canto de los pájaros.

Estabas lleno de ceibas, de tulipanes, de todas las criaturas del reino vegetal. Tú, como Pellicer, nacido en esa tierra-agua de Tabasco escuchabas el silencio de la creación.

Te conocimos ya muy tarde, pero pronto te conocimos y aprendimos con gozo a amar los ojos con que veías el mundo.

Todos los días regresabas a tu casa de un día con un asombro nuevo, con un nuevo motivo para mantener abiertos los ojos. Ibas siempre a decir algo: el cuadro de Turner en la Tate Gallery, un fragmento de sueño de Quevedo, la noche dedicada a Bogart en el National Theatre.

—Casablanca a las 4:30 a. m, sopa y galletas a las 6 a.m.

Otra noche hablaste de Quiroga hasta que las ocho de la mañana se desprendieron de los edificios de Park Lane.

Como tu compromiso era con la pureza extemporánea, con la más arriesgada de las honestidades, hablabas con asombroso amor de la flor amarilla, de todos tus amigos, de tu infancia, de los seres vivos en tus mitos tabasqueños, de las cosas de México que tanto te dolían... Ahora con tu muerte, el río de las palabras ha disminuido su caudal.

No exagero, poeta. No hago tu elogio fúnebre. —La oratoria te daba desconfianza, bien lo sé—. Digo todo esto dando una cabriola de cine mudo, saludándote con mi vieja corbata.

La vida sigue sin ti hermano, pero ya no es la misma ni lo será ya nunca para los que te amamos.

Nos hemos quedado con lo que nos dijiste. Gracias por tus asombros, por esa diminuta certeza de alegría que a todos repartiste.

Hablaremos de ti como se habla de esos ausentes dones que un día nos da la tierra y que nos quita con su inocente furia al día siguiente.

Londres, mayo de 1970

TU MUERTE Y LA MÍA

JOSÉ ROMÁN GRIMA (1948-2015)

SE ACABÓ tu vida...
¡ya te has muerto!
Me lo ha dicho el aire
con sus labios secos.
Mañana morirán otros,
y entre ellos moriré yo.
Mañana estaremos en la tumba
tú y yo...Los dos.
Una sola cruz...
Una sombra de abrazos
disecados como momias;
cosidas en un ojal nuestras manos.
Con un puñado de tierra
se perdió el recuerdo;
desde ahora seremos alguien
de quien hay que tener miedo.

LA FORMA DEL POEMA

LO QUE SUCEDE tras de las palabras
suele estar ya previsto
en las mismas palabras
y en su casa encantada
de muñecas de trapo de colores
para el teatro de sus marionetas.
Comienza a molestar esa seguridad
de andar siempre sobre la pista...
Tras de las bambalinas del idioma
hay un apuntador que boicotea
la parte más brillante del discurso
introduciendo versos que no nos
pertenecen
y echa a perder con sus imitaciones
de timbre, voz y tono, lo mejor del poema.
Los queridos y viejos detectives privados
consumieron sus días en enigmas análogos:
los del rastreo de mil pistas falsas...
Ya no son necesarias esas medias de seda
que se encuentran a veces
en el lugar del crimen.

LUIS JAVIER MORENO (1946-2015)



LOS ALIMENTOS



2016

GARCÍA MONTERO, LUIS (2016).
BALADA EN LA MUERTE DE LA POESÍA
MADRID: VISOR, COL. PALABRA DE HONOR.

MÓNICA VIDIELLA

Luis García Montero (Granada, 1958) ha defendido siempre las implicaciones ideológicas del discurso poético, por lo que ha establecido la noción de compromiso como uno de los pilares de su creación. *Balada en la muerte de la poesía*, su último poemario, publicado por Visor en su colección Palabra de Honor, es un libro comprometido. Por muchas razones.

En primer lugar supone un ejercicio de responsabilidad con el oficio de poeta, con la defensa del oficio entendida como ética. Luis García Montero, sin alejarse del tono y de la voz que le han consagrado, huye de la repetición, de las fórmulas consabidas y sigue buscando nuevas formas para su poesía, nuevas herramientas con las que modelar, como artesano, su obra. *Balada en la muerte de la poesía* es una narración lírica, apoyada en la musicalidad de los poemas en prosa en la tradición de Baudelaire, en la que las palabras, escogidas y útiles para el desarrollo interno del poema, se mueven con una precisión rigurosa para que el ritmo se mantenga alto y la tensión, y con ella la emoción del lector, permanezca intacta hasta el final.

El punto de partida de estos veintidós poemas en prosa en los que nos sumerge García Montero es la noticia de la muerte de la poesía que asalta al poeta. Una noticia recibida de forma abrupta, fría, como se recibe la noticia de una muerte. «La poesía ha muerto, dice.» (p. 19). Esta frialdad se ve incrementada porque es la televisión, con su repetición incesante y con su superficialidad, quien se lo comunica. La noticia de esta muerte, personificada, desata una historia que tiene que ver con una muerte humana: los preparativos de un entierro, las conversaciones con los amigos, las necrológicas, la visita al cementerio.

Con un tono lírico y reflexivo, la narración que recorre un proceso interior, nos envuelve, desde el primer verso en una atmósfera de nostalgia, y nos convoca a pasear por un mundo huérfano que se duele bajo la atenta mirada del poeta. Un mundo deshumanizado en el que la pérdida de valores, la falta de comunicación, el utilitarismo, la desmemoria y la dictadura de las prisas han borrado el rostro de quienes lo habitan. «En el espejo del salón cae una luz de jardín provinciano, late un rumor de pasos, pero no está tu imagen. Aunque cruces delante del espejo, ya no existes [...] La mujer que acaba de encontrar un amor ajeno y un nombre falso en el bolsillo de su vida, ya no existe [...] La poesía ha muerto y cada uno de sus conjurados desaparece en el espejo.» (p. 25).

Luis García Montero medita, y nos hace a meditar, en *Balada en la muerte de la poesía* sobre esta deshumanización, sobre la necesidad de indagar en nuestra propia intimidad, de recuperar los vínculos, los valores comunes, la importancia de las palabras para devolverles a esos rostros la dignidad perdida. Una dignidad que debe retornar de manos de la solidaridad, de la ternura, del amor. Y para ello es necesaria la poesía. Una poesía que devuelva a las palabras su esencia. «Las palabras se aburren», dice el poeta. Y tienen miedo. «Los adjetivos tienen miedo [...] Las palabras respiran con dificultad. Los verbos carecen de entrada y de salida». (p. 29). Una poesía que posibilite una mirada cívica mediante el compromiso social, que se construya como ámbito de complicidad, que haga del poema un lugar de encuentro. Una poesía como forma de resistencia. Y el poeta no renuncia. «Pero yo estoy aquí, vigilo mi museo [...] me niego a la fatalidad» (p. 41).

Y a pesar de la amargura y del desasosiego que traslucen las potentes imágenes oníricas que Luis García Montero despliega ante nosotros, sentimientos acrecentados por los dibujos de Juan Vida (Granada, 1955) de rostros descompuestos, fragmentados, imperfectos, que acompañan los poemas; a pesar de que un escorpión dorado nos acecha, a pesar de la inquietud de saberse, camino del entierro, en ciudades irreconocibles, inhabitables, el poeta se defiende en su «duelo». Desde su sufrimiento, desde su silencio y desde su soledad, «Ahora sufro su muerte, callo y me siento más solo» (p. 19), en un deseo

de «buscar una tristeza común, una incredulidad compartida» (p. 23), recupera la voz de los «conjurados», de aquellos a cuya obra debe su formación como poeta. Porque, y de nuevo el compromiso, entiende que el pasado literario es ante todo una presencia. Los versos de los maestros, desde Lucrecio a Manrique, Garcilaso, Quevedo, Bécquer o Leopardi, Baudelaire, Borges, Machado, Lorca, Salinas, Alberti, Blas de Otero, Biedma o Ángel González, que forman parte de su educación sentimental, de la tradición en la que se inserta su obra, se van encadenando como recurso de intertextualidad en los poemas. Voces, que responden a las afinidades electivas de García Montero, y a las que el poeta rinde homenaje convocándolas a acompañarlo en su «duelo», haciendo necesaria su presencia para combatir el vacío, para devolver el sentido a las interrogaciones, a los tópicos literarios que han acompañado a la vida del hombre en su necesidad de reconocerse como hombre, en su necesidad de interpretar el mundo desde una mirada propia. Y a través de una voz, desgarrada y cálida, alimentada de voces ese vacío se va llenando.

Y ese monólogo, que a pesar de la fuerza de su desconsuelo, nos llega como un susurro íntimo, nos va contagiando del tono de vitalismo comedido que caracteriza la poesía de Luis García Montero, y como aquel viajero, que nos deslumbró en *Habitaciones separadas* (1994), nos lleva de vuelta a sí mismo. «Volver a uno mismo sin perderse es la tarea de las migraciones.» (p. 61) y nos invita a encerrarnos, junto a él, en una habitación a puerta cerrada y a volver a abrir un cuaderno, a vencer la incertidumbre, a volver a la ética del oficio, a creer en la poesía como forma de resistencia, a indagar en su intimidad y en la intimidad de aquellos que nos ayudan a construir identidades. «Le pido un esfuerzo a la tinta y a los desfiladeros, me doblo y me desdoblo para estar a la altura de lo tachado, oigo la música de una verdad fieramente humana, observo sus circunstancias, me busco y empiezo a escribir estos retornos de lo vivo lejano, este largo lamento, esta desolación de la quimera, estos poemas póstumos, estas palabras sin esperanza con convencimiento, esta casa encendida, esta balada en la muerte de la poesía.» (p. 61). Y es que el poeta sabe que si la poesía muere hay que resucitarla de inmediato. *Balada en la muerte de la poesía* es un compromiso con la vida.

**MANILLA, ANTONIO (2013). BROZA
VALENCIA: PRE-TEXTOS.**

FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ MORÁN

En raras ocasiones no es la austeridad una virtud para el poeta: tal vez los artesanos de otros géneros puedan permitirse un exuberante lujo de claveques y brinquiños, pero en poquísimas circunstancias le conviene al poema la expresión ampulosa y el abigarramiento del contenido. Sobre esta premisa, con la serenidad de la contemplación pausada como fundamento, Antonio Manilla (León, 1967; autor de *Canción de amor acaso*, *Sin recuerdos ni afanes*, 1967, *Una clara conciencia*, *Salón de rechazados*, *Canción gris* y *Momentos transversales*) ofrece en *Broza* un sosegado canto vital, una profunda apreciación del tiempo y el devenir inexorable.

«Intrumentos de precisión» (p. 7), primer texto del libro, plantea todo el programa de escritura que sustenta el poemario: la semilla contiene un cosmos en potencia («El imponente plan del universo / cifrado en la eclosión de una semilla»), como el poema preludia el tono del conjunto entero. Si la naturaleza y el tiempo son las coordenadas en las que se imbrica la existencia, no puede emplearse medición más precisa que la del poema. Observación, certeza y devenir, en suma.

Un delicado senequismo nutre la imaginería íntima de la colección: en momento alguno hay hueco para la estridencia, en ningún verso se desliza ni rastro de un molesto *plañiderismo* sentimental. Existir, desde el enfoque de Antonio Manilla, es aceptar con gozo humilde incluso la alegría misma.

«Big Bang» (p. 9) profundiza en la idea y añade una última premisa, tan humana, cotidiana y conocida como inexplicable: el amor, como el propio universo, depende del azar de lo imenso hecho partícula para, sucesivamente, convertirse en explosión y miniatura y polvo y silencio.

«Homo sapiens sapiens» (p. 11), «Animal divino» (p. 13) y «*Ephemera*» (p. 16) comparten enigma: el hombre ordena lo incomprensible e *inordenable* según sus moldes, pero, precisamente por ello, justamente por su capacidad de análisis y racionalización, se convierte en dédalo («en la razón de ser del laberinto», en palabras de Manilla) y respuesta huérfana. No caben engreimientos ni vanidades: «Nace, se reproduce y muere / teniendo a su hermosura indiferencia: / la breve y plena vida de una efémera. / La tuya no es más larga», leemos en el cierre del tercer poema mencionado. Redondea «Así es» (p. 19) esta visión: «Así es el hombre, un animal cualquiera, / salvo porque percibe el tiempo, el paso / lento pero seguro de la edad [...] / Así es el hombre, un ser entre rocas y rosas, / al suplicio abocado de estar siempre inconforme / habitando en el tiempo.»

Esta aceptación vertebradora (nunca rayana, merece la pena subrayarlo, en la abulia, sino siempre creativa y hasta, en determinados pasajes, traviesa) se muestra irónica en el espléndido «*Beatus ille*» de la página 17: según la renovada y agudísima lectura del lugar común latino, felices serán los que combinen, según privada conveniencia, desmemoria y recuerdo («y alcanza una existencia equilibrada / en memoria y olvido»); felices serán los hombres que encuentren amor y espacio propios, pero también sus vías respectivas de escape («y algo con que escapar del amor y del mundo»); felices serán aquellos que eviten querellas y fomenten la amistad y a la vez, por idéntica causa, se aventuren en las redes sociales («goza de una existencia en paz, / no conoce enemigos ni ambiciones / y se dedica a cultivar un *blog*»); y, por encima de unos y otros, felices aquellos que jamás se toparon con la felicidad, porque no habrán de fomentarla ni añorarla: «Sobre todos dichoso / el que todo lo ignora de la felicidad: / no ha de sentir su ausencia / ni sufrirá su peso».

Lo humano se desvanece más temprano que tarde, y parecen sobrevivir (cíclicamente ante unos ojos que habrán de transitar sin drama de la ingenuidad al desengaño) solo el tiempo y sus certidumbres: «Así los hombres, su camino al fin. / Entre espejismos, corren / hacia la blanca nada / que, como un manto, ha de cubrir su tumba / y que se llama olvido», leemos en «*Tempus fugit*» (p. 40); «todo se va a perder / en el tiempo sin pausa.» predice «*Certeza*» (p. 41).

Nos habla en todo momento una voz lúcida y admonitoria que, lejos de señalar impostados caminos de perfección o de pontificar verdades inmutables, sirve de constante asidero. Paternal sin paternalismos, el discurso del tríptico que, desde la página 53, forman «Plegaria matinal», «Plegaria nocturna» y «Coda» adquiere unos tintes de admirable empatía fraterna: a todo hombre le servirán de aliento las conclusiones de esa conversación entre la pequeñez y el absoluto, «para que, cuando la hora llegue, al menos / pueda uno recibirla dignamente, / sin lamentar las pérdidas».

El poemario desemboca en el delicioso cambio de perspectiva del texto final: en «Niños buscando nidos» (hay que reparar, por añadidura, en los dos sutilísimos detalles que sostienen el título mismo: la filiación pictórica, de lienzo, óleo y rótulo; y la musicalidad que proponen la rima interna y la simetría fónica) el zorzal se oculta tras un laberinto de ramas y espinas, atemorizado por la sencilla expresión de la inocencia infantil. Una inocencia que desembocará en dominación del mundo y el lenguaje y que ya, como la semilla del poema inicial, vive en germen en cada juego, risa y descubrimiento del niño. No podría suceder de otra manera: la circularidad se completa sin necesidad de premoniciones u oráculos y, más allá de tópicos manidos, el fin vuelve al principio del que es origen.

La broza (y de ahí el casi belicoso y siempre punzante verbo *desbrozar*) se suele contemplar como un incómodo añadido del paisaje, como el aditamento innecesario que rodea y oscurece el fundamento último del bosque. Pero acierta Antonio Manilla al situarla, tanto en el libro como en el poema homónimo (p. 18), en primer plano; al convertirla, desde su papel tradicional de secundaria, en protagonista callada y desapercibida: «Páginas arrancadas al libro de la vida / que en nada cambia su argumento, en nada. / Arderéis en las eras o en lenta pudrición / fecundaréis la tierra, humilde broza».

MEDEL, ELENA (2014). CHATTERTON

MADRID: VISOR.

XXVI PREMIO FUNDACIÓN LOEWE A LA CREACIÓN JOVEN.

ELENA FELÍU ARQUIOLA

Con *Chatterton* ve la luz el tercer libro publicado de Elena Medel, tras *Mi primer bikini* (DVD, 2002) y *Tara* (DVD, 2006). En esta ocasión, nos encontramos ante un poemario en el que la autora reflexiona sobre el difícil proceso de hacerse adulto, sobre los desencuentros vitales, sobre el ineludible fracaso. Los quince poemas que conforman la obra, distribuidos equitativamente en tres secciones, se insertan en un marco delineado con precisión por los siguientes versos: «Madurar / era esto: / no caer al suelo, chocar contra el suelo, contemplar el pudrirse de la piel / igual que un fruto antiguo» (versos que abren el libro); «Te estoy hablando del fracaso» (verso con el que concluye el último poema).

La primera sección de la obra, titulada «Luna llena en la primera casa de la identidad», nos sitúa en un ámbito doméstico, en el que se desarrolla una relación sentimental que desemboca en ruptura. Los tres poemas centrales, de título prácticamente idéntico a excepción de la palabra final, giran en torno a la imagen de una maceta de hortensias, planta poco adecuada para climas calurosos y secos, que simboliza el inicio («Maceta de hortensias en nuestra terraza: ascenso»), desarrollo («Maceta de hortensias en nuestra terraza: pulgón») y ruptura («Maceta de hortensias en nuestra terraza: caída») de una relación sentimental. En el último de los poemas de esta sección, «Jericó», se recurre a la imagen bíblica de las murallas que se derrumban, igual que se derrumba la vida en común de dos personas.

«Nueva vida cotidiana» es el título de la segunda parte del libro. Los cinco poemas que la integran constituyen instantáneas de la vida urbana en una gran ciudad —en concreto, Madrid—. La mirada de la autora se detiene en los pasajeros del metro, que se desplazan diariamente a un trabajo insatisfactorio, los que lo tienen («[...] Todos los días la resurrección

y el prodigio; / todos los días varios cuerpos muertos / en pie arrastrando sus tarteras / en pie hojeando el diario gratuito»), pues «*Los mortales se nutren de trabajo y salario*», tal como sentencia el título del tercer poema, tomado de Hölderlin. Por su parte, «Una plegaria por las mujeres solteras» esboza un encuentro amoroso, mientras que «Canción de los adultos con responsabilidades» trata de cómo iba a ser la vida de los adultos jóvenes actuales y de cómo no es finalmente: «Te comerás el mundo, bostezarás, te desmerezarás: / alguien limpiaba para ti la piel hermosa del pescado [...] Todo lo sabíamos, todo lo tendríamos, todo lo que se espera».

El título de la tercera sección («Cuando me preguntan si escribo, respondo que ya no») anticipa en gran medida su contenido, centrado en la actividad poética, en la escritura. Esta última parte del libro comienza con el poema «Chatterton», que da título también a toda la obra. Thomas Chatterton fue un poeta romántico inglés que inventó a un supuesto monje medieval llamado Thomas Rowley, cuya obra falsificó. Chatterton, que se suicidó a los 17 años, comparte con la autora —que publicó su primer libro con esa misma edad— la precocidad en su actividad literaria. En el poema que lleva su nombre, Elena Medel se vale de este autor para abordar la relación entre poesía, verdad y ficción: «Engañaste durante diecisiete años; antes de los míos / comencé yo a mentir [...] Te prometo que si salgo visitaré tu tumba. Ahora sí que / no miento. Ahora sí que no». Los vínculos entre poesía y realidad se tratan también en «Un cuervo en la venta de Raymond Carver», en el que se fantasea con la posibilidad de que la realidad se introduzca en la escritura o la materia poética se haga realidad.

Encontramos en esta última sección el «Poema de despedida para mi hermana», en el que se retrata un ejemplo de la emigración juvenil («Bestia del norte, ahora vivirás a ciento ochenta grados; / cuando yo actúe, / tú en mi oposición. Del dolor —tú también, Celan, reza por ella—, / aquí no nos enteraremos: finge que todo marcha bien. / También yo fingiría / que todo marcha bien. [...]») y se invoca a algunos «dioses» de la palabra (Wisława Szymborska, Celan y Yeats) para que protejan a la viajera. Mención especial merece el último poema del libro, «A Virginia, madre de dos hijos, compañera de Primaria de la autora», uno de los más logrados y quizá el que mejor transmite la sensación de desilusión, de desengaño, de promesas incumplidas y vidas

prematuramente fracasadas. El poema nace de la observación de una mujer joven, antigua compañera de colegio de la autora, acompañada de sus dos hijos, mientras se trasladan desde un barrio periférico al centro de la ciudad: «Virginia, siempre con mi edad y ahora con dos hijos, sin anillo en el dedo, con un bolso colmado de galletas: / Virginia, hijo mayor de Virginia, hija pequeña de Virginia, / años luz caídos / años luz quebrados en la comisura de los labios».

Virginia es una de las numerosas figuras femeninas que transitan por las páginas de *Chatterton*, junto con la mujer que cuida las hortensias de la primera sección; las «cinco mujeres rápidas [que] apuran sus bandejas» de «*Los mortales se nutren de trabajo y salario*»; la amante del poema «Una plegaria por las mujeres solteras»; la hermana que parte al extranjero; la propia autora. Se dibuja de este modo un universo predominantemente —aunque no exclusivamente— femenino en el que los hombres en ocasiones actúan como personajes secundarios.

No sólo la temática dota de unidad al libro que reseñamos. También el empleo de determinados recursos expresivos de manera continuada cohesionan la obra. Entre ellos se encuentra el verso largo; el ritmo lento y pausado, basado en las repeticiones, que recuerda en más de una ocasión a los textos de los rituales religiosos, a los himnos, las letanías y las plegarias. Precisamente este término aparece de manera explícita en el título de un poema («Una plegaria por las mujeres solteras»), en el que una especie de estribillo se repite con ligeras variaciones: «Ángel / de los pisos de soltero, / ángel de las solteras / que duermen varias noches en un piso de soltero»; «Ángel del sexo / con los inquilinos de pisos de soltero, / ángel del no querer oír / de las solteras»; «Ángel del suelo sin barrer / de los pisos de soltero, / ángel de las solteras / que pasean desnudas por los pisos de soltero»; «Ángel del frigorífico vacío / de los pisos de soltero, / de las solteras que se conforman / y desayunarán solas, más tarde».

La lectura de *Chatterton* deja un regusto amargo entre los labios. La crisis, la falta de oportunidades, la juventud involuntariamente prolongada son algunas de las causas y consecuencias del desengaño generacional que se dejan traslucir en sus páginas. Pero, junto a factores coyunturales, el lector de cualquier edad puede constatar al adentrarse en los magníficos poemas de este libro que la vida transcurre y los sueños se desvanecen.

ROMERO, JUAN MANUEL (2014). DESAPARECER

VALENCIA: PRE-TEXTOS.

JOSEP M. RODRÍGUEZ

Uno de mis pasajes preferidos de la historia de la literatura tiene que ver con un amanecer en el que todo está cubierto por la nieve. Una bandada de ánades cruza el cielo y, de repente, un halcón cae sobre uno de ellos y lo hiere en el cuello, aunque el ánade se resiste y consigue escapar, dejando sobre la nieve tres gotas de sangre. Son las tres gotas de sangre que contemplará Perceval. Y que seguirá contemplando incluso después de batirse con algunos jinetes que han interrumpido ese momento de abstracción. Porque lo que provoca el ensimismamiento, el embeleso o, incluso, la desaparición del caballero no es lo que ve, sino lo que esas gotas le sugieren y recuerdan, que no es otra cosa que el rostro de su amada.

Juan Manuel Romero ha escrito un libro titulado *Desaparecer*. Y ya desde el primer poema nos advierte: «Tengo más vida ahora / de la que soy capaz de resistir». Si el *spleen* baudelaireano, esa mezcla de melancolía y hastío, describe una forma de entender el mundo en la segunda mitad del siglo XIX, la sensación de estar desbordado y de erosión es un síntoma de la sociedad de ahora. Romero lo sintetiza en un verso que lleva otra vez la flecha a la diana: «La realidad se nutre de nosotros».

Sobresaturados de información, anémicos espiritualmente, inundados por nuestra existencia líquida, apenas nos queda el sueño romántico de desaparecer. Y no hace falta recordar el monólogo de Segismundo para ser conscientes de que este tipo de sueños tiene las alas muy cortas. Somos Ícaro bajo el sol de nuestras responsabilidades. El trabajo y su guillotina. Las arenas movedizas de las relaciones familiares, afectivas o amorosas. Por no hablar de la muerte y su venir constante... Entonces, ¿cómo escapar? Juan Manuel Romero parece tener la solución: es a tra-

vés de la realidad que conseguimos huir de la realidad. Las tres gotas de sangre le devuelven a Perceval la belleza de su amada. Retomemos *Desaparecer*: «A veces la memoria, igual que un dique, / te protege».

Qué revelador es ese «a veces». Obviamente no podemos vivir sólo en el recuerdo. De ahí que la segunda vía hacia la desaparición de la realidad sea entregándose a ella. Siguen las paradojas: «Me ha pesado entender que dando vida / estás atándote a la vida, / y creces cuando ayudas a crecer. / Cada día me ato más a ti / para que corra el tiempo por nosotros». Lo dice un padre con su hijo en brazos, intentando que duerma. La familia es sin duda una de las claves del libro. *Desaparecer* nos abre una mirilla a la intimidad, después de que su autor haya reflexionado sobre ella. «Carta a una madre: por favor, no sufras. / Tu amor no será el dueño de mis pasos, / y, no obstante, por mucho que me aleje / no dejaré de estar sujeto a ti».

Memoria, vida elevada a vida, intimidad... Y qué decir de la literatura: «Las palabras son pulso para estar, / energía de tiempo contra el tiempo». Por supuesto, hoy no quedan armas cargadas de futuro, ni poetas que lleven el verbo de vuelta a la tribu. Y Juan Manuel Romero lo sabe: «Qué te diría si supiera / palabras que no fueran palabras solamente». Todo intento de mensaje es una traducción. Pero aún así, la literatura sigue permitiéndonos borrarlos, ser *un autre*. Ya sea porque en ella encontramos nuestro propio decir, como en esos iluminados versos de Rimbaud con los que termina el poema 29 de *Desaparecer*. Ya sea porque nos permite dinamitar la realidad desde su núcleo o médula. Cito del fragmento 21: «Las palabras deshacen las palabras».

En 2006, Juan Manuel Romero publicó *Las invasiones*; libro en el que apuntala su propia voz. Se trataba de un poema único, dividido en diez extensos cantos que le sirvieron para desarrollar definitivamente su capacidad para la reflexión, el análisis, la conceptualización (hay pocos autores con su capacidad para el pensamiento en abstracto). Dos años después ganaría el Premio Emilio Prados con *Hasta mañana*, un poemario con textos más directos, en los que ejercita la caja de resonancia de la sugerencia, su habilidad metafórica y esa precisión y contundencia que requiere lo breve. Y, en este sentido, *Desaparecer* puede considerarse

un híbrido: un único y extenso poema dividido en cuarenta fragmentos rápidos y letales, lo mismo que la ráfaga de una ametralladora. Sirva de piedra de toque el poema escrito a partir del tsunami de 2016, en Fukushima: «Una ola desplaza continentes. / Ganamos experiencia en las pantallas / donde la realidad / es una zarza que ha cubierto el monte. / La información deforma / las respuestas / como una foto que se va borrando / mientras flota en el agua». La mirada de Juan Manuel Romero no se detiene sólo en el yo y sus alrededores, sino que los sucesos, podríamos llamarlos *históricos*, son una capa más de su realidad. ¿Quién no recuerda dónde estaba cuando cayeron las Torres Gemelas? Uno de los poemas de *Hasta mañana*, titulado así: «Torres», relata precisamente aquel instante.

Estas son, como ya se nos avanza en la cita de Montaigne que sirve de obertura, algunas de las huellas que el autor ha ido borrando a lo largo de su libro. Pero se me olvidaba una última. Probablemente la más importante. La que me lleva a afirmar que Juan Manuel Romero es uno de los mejores poetas de su generación. La última paradoja: *Desaparecer* es como una de esas grandes cajas que los magos suelen sacar a veces al escenario. Cuando el lector entra en ella, la caja sigue ahí; mientras el lector desaparece.



**ARLANDIS, SERGIO (2015). DESORDEN
GRANADA: VALPARAÍSO.**

FRANCISCO MORALES LOMAS

Vibración interior y muerte minúscula en el asombro de los días mientras la vida se organiza en el desorden.

Acaso la espera del que todo lo observa y todo lo vive. Desde ese español que se marcha (que no a la aventura) a otro lugar, a otro mundo, y la luz cae sobre sí como una sentencia premonitoria. Ahormando una sustancia de melancolía o animando instrucciones sobre el qué se es, o acaso preguntándose de dónde nace ese balance de una situación diaria. Y donde los dos puntos son la otra parte de sí, la gramática del afecto, o el sentido que tiene el amor cuando se hace poema y se sustancia en un encuentro/desencuentro.

Así es la poesía de Sergio Arlandis en *Desorden*, un corazón que tiene memoria y de pronto el orden acaba en una oscuridad, en un secreto, en un salirse de la juventud para hacerse camino, una forma de *bildungsroman* en un tiempo en el que se aprende y se apresta uno a sobrevivir.

Sergio Arlandis cose con armonía sus palabras, crea voces que sueñan como a aire vacío que se hace cadencia musical y cuya escritura equivale a la vida o acaso a una imagen de esta, como diría Diderot, y que acaba descubriendo que la luz en realidad es un reverso de la propia luz y que el silencio incluso puede ser un poema.

Pero también la ceguera que produce la lejanía, la distancia, cuando esta no es consentida y nuestro perfil de usuario no es el que rige la web de la existencia, mientras se buscan los culpables de este naufragio. Y la palabra, siempre febril compañera, para sentirse cómodo en el estremecimiento, para andar un camino que, al fin y al cabo, es lo que se recuerda en el corazón.

Un sentimiento que es una realidad cuando esta se contempla desde la óptica de la existencia y el deseo es algo irrenunciable: «Quisiera cambiar el mundo». Necesita un orden sobre el que perseverar aunque lo lleve al desorden, a esa vida entre renunciadas. Sabe que los trenes parten y él los contempla, se contempla también a sí mismo en ellos formando parte críticamente de esa ley del mercado: «Aprendiste a vivir por encima de tus sombras, / que eran tus únicas posibilidades reales. / Pero te queda esta hueca sensación / de haber dejado algo pendiente, / como si nada hubieras pagado aún sin embargo». Una sensación de rastro vital cautivado por el desánimo, prisionero de una existencia ante la que es crítico, como es acusador frente a un desorden. Un vacío que nace en sí y se extiende a la memoria, y los ojos lo devuelven tras contemplarse en el espejo, aunque su firmeza es una pétrea forma de resiliencia, de devolución ante este manifiesto.

Como un nuevo viajero de la Odisea, un nuevo Ulises herido, así se ve en uno de sus poemas, dedicado a Francisco J. Díez de Revenga. Lleno de vitalidad, presto a construir algo en la nada («Construir tú mismo, de nuevo, Ítaca entre rescoldos»). Es consciente de los peligros, de esa agonía que crea el vacío victorioso. Sabe que acaso, como el héroe griego, pueda ser Nadie: «Sé nadie entre corderos, sé cortante / silencio en el desorden / de ese no irse del todo nunca». Una suerte de hábitat que se mantiene, que se desea salvaguardar con fortaleza. Porque su palabra se presenta así, definitiva, a la búsqueda de símbolos que la acerquen y la hagan «su única patria».

En su voluntad existe un discernimiento de análisis y síntesis. El irse implica un regreso. Y esta una historia que ha de construirse, que ha de pervivir en la memoria, a pesar de esa sombra que puede ser un estado de necesidad y esa búsqueda de no sentirse en la negación de lo no construido.

Siempre crea un hambre de seguir siendo y de recrear lo construido y, en el bello poema «Hijo de una cálida palabra», dedicado a Jorge Urrutia, moldear lo que se ha sido, un recorrido desde la placidez paternal hacia el encuentro consigo mismo, sabiendo que el significado de cada poema puede ser un canto. Sintió el vacío del exilio, sintió esa

soledad macerada pero también su resiliencia, su voluntad de «no callar». Un espíritu prometeico, sin duda, mientras rehace esa mirada, ya complaciente de los padres. Es el peso de lo sido, que viene una y otra vez, como un estribillo que resuena desde el origen.

Pero la palabra de Sergio Arlandis, lejos de solazarse en el vacío, acaba convencida de su optimismo innato, vuelve a la vida, a pesar de los naufragios, encuentra su singladura sentimental (realmente la que la mantiene) y alcanza desde la suavidad del verbo, tenue y bien cincelado, la resistencia suficiente para vencer el vacío: «Náufrago, pero siempre vuelves sin saberlo». Porque siempre hay un mástil de la vida al que asirse.

Y es el amor, la aventura de amor en tiempos de crisis, la que se revela desde la cita amorosa de Benedetti sobre lo enigmático de la mujer desnuda. Desde ese vacío inicial que nos fiscaliza en un poema en prosa que reclama para sí el compromiso de la poesía contemporánea en esa línea de la que venimos hablando, el Humanismo Solidario, Sergio Arlandis reclama para sí el motivo de la búsqueda vital y la lucha para cambiar ese *statu quo*.

Y si el mundo está dispuesto para su destrucción, él quiere crear una historia de amor en tiempos de crisis y se pregunta sobre la licitud de sus actos, aunque está seguro de que siempre hay «un rincón en el que ocultarse de la tristeza».

Su grito emociona desde su compromiso con los afectos, desde el desgarrar inicial, desde la voluntad de resistir para amar. Y así va conformando, en una línea que para sí hubiera querido el mismo Pedro Salinas, un cancionero de amor subterráneo, revelado, complaciente, en el que la pasión se anuda a las palabras con esmero, con lúcida representación y se tensa hasta la languidez en la recepción de un tú poético que nace para animar la claridad del mundo: «Porque al final, creer invoca claridad».

El optimismo de Sergio Arlandis nace de una naturaleza que observa el mundo en su naturalidad, pero trata de sentir que es alguien en su recorrido vital, que puede besar al fin la vida y devolverle quizá todo lo

bueno que esta le ofreció. Encaramado a la sensualidad de un cuerpo que se presenta vibrando, como en «Métrica silenciosa», atado a unos labios o compromisario de una necesidad de devolver con imágenes un mundo erigido con persistencia y vitalismo creciente. Poco a poco la inquietud inicial, la zozobra de vida parece dulcificarse en el encuentro amoroso. Pero pronto surge el deseo afligido, el reclamo de las traiciones («traición de tus besos») y la necesidad del sujeto poético de andar adherido a un sentimiento que va poco a poco mostrándose profanado y del que se desea, pero se percibe ya lejano.

Un anuncio para morir poco a poco en ese poema en prosa final, «Un español que se marcha», dedicado a Modesto Arlandis, con una cita de Altolaguirre donde la marcha se asocia al libro abierto y la soledad se crea para sí como un espliego que arde en el monte coronado de recuerdos y alambres, de ceguera y estatuas de sal que no permite la ida, que no permite el desencuentro, y el yo poético se pregunta por la palabra, este evento que define la rúa, para revisar su mundo y ese sonido que acaso ya dejará de repicar.

Un poemario profundo, bello y con una enorme presencia de la palabra que se apresta a construir un sentimiento de enajenación pero que tiene en su tenacidad la mejor obra.

CASANOVA, PEDRO LUIS (2015). FÓSFORO BLANCO

**PRÓLOGO DE JUAN CARLOS MESTRE,
SEVILLA: LA ISLA DE SILTOLÁ, COL. TIERRA.**

GUILLERMO FERNÁNDEZ ROJANO

Fósforo blanco es un libro que viene a clarificar el concepto que algunas tendencias artísticas contemporáneas —con buena intención, sin duda— asignan a la poesía: resistencia. «Poesía de la Resistencia» *contra* el discurso de los sistemas represivos, cuya finalidad es el taponamiento de las vías que conducen a la activación de la conciencia, construyendo en su entorno altos muros de juicio moral, erudito, científico, intelectual, vigilado y sometido a sus propios procedimientos de investigación y clasificación sobre la realidad y el mundo: la verdad del mundo, categoría incuestionable.

Pues bien, *Fósforo blanco*, como poemario que habla de una escritura, dice que la poesía no es resistencia, sino sustancia capaz de abrasar toda resistencia. Resistencia de los discurso dominantes, que impiden penetrar las cubiertas ideológicas, morales, lingüísticas, educativas, sociales, familiares, para llegar al núcleo, donde residen las estructuras, tan dañadas, más íntimas de lo humano, a la noción más pura del ser, repararlas y despertar la conciencia secuestrada.

Son precisamente las ideologías de todo rango las que se han encerrado en fortalezas invulnerables para *resistir* las embestidas de la intuición poética. No es necesario ir demasiado lejos en la historia para comprender cómo el miedo —uno de los elementos predominantes y más sólidos que conforman el caparazón— impide que la sociedad pueda agitarse, cambiar, innovar, crearse, liberarse. *Fósforo blanco* abrasaría el condicionamiento del miedo y dejaría al descubierto el funcionamiento de un sistema hegemónico tan sofisticadamente elaborado que hace casi imposible su total desintegración: «Contemplad / cómo devora el patio la cuenta del mastín, / oh, el miedo que mana / por la herida del círculo, ¿quién / su matemática desprecia?» (p. 41).

Hablamos de poesía en función de lo humano. Para Nietzsche el arte no tiene otro sentido sino como fundamento de la vida, con toda su carga. Dice Casanova: «¿Para quién escribir ahora / y reivindicar la vida?» (p. 71). Y vivir, sobrevivir, implica o soportar o desprenderse del miedo y del arrepentimiento («Subo sin miedo a las estancias de la sed. / Y piso a la serpiente en su cabeza hasta que huelo / su víscera en mi corazón / como una penitencia antigua» (p. 53)]; odio («En este corazón, / en esta flor no queda lágrima: piedra sobre piedra / alza el odio su canción, / su ofrenda de humo es el recuerdo: ya salen, / ya salen a la amarga claridad los ángeles sin vida» (p. 56); autoengaño y culpa («como viejos ladrones salimos de la niebla» (p. 50)]; resentimiento («he profanado tantas veces la lengua de mi corazón / contra los espejismos de la leche... (p. 50)»]; fe («Oled en las capillas este veneno que es antídoto y miseria» (p. 35)], o fe y juicio, en el poema «En la catedral de Jaén», tan claramente expresado: «Esta es la noche en que la fe nos levanta sus tapias [...] Nace así una extraña quietud que nos florece ante las sombras derruidas por el santo tribunal [...] *Ego te absolvo* de la eterna falacia. Señor de los inviernos que viene a mí / por la ceniza o por la hoja, / por la palabra o la ventana muda / bajo la que retoza la nueva esclavitud ante los días...»; las ideologías, los nacionalismos, las grandes ideas y sus contrarios —el peligro encarnado en el otro—, las palabras, sobre todo las palabras. Naturalmente que hay lucha, pero no por resistir pasivamente, sino por desgarrarse de la palabra que condiciona toda posibilidad de liberación.

La poesía penetra y va fundiendo las capas de la retórica amañada. Si su finalidad fuera la resistencia, produciría un choque, un conflicto que, a su vez, crearía obstáculos para llegar a la médula del ser, inventaría una verdad y se enfrentaría con ella a otra verdad, y ambas inmutables, inflexibles, totalitarias. Sin embargo, la poesía, como la Verdad, es mudable, escurridiza, inclasificable, indomesticable, reside en lo desconocido, desclasifica, desvela y huye. La poesía que propone Pedro Luis Casanova en *Fósforo blanco* es descubrimiento, develamiento o revelación con ensañamiento, apunta y denuncia la brutalidad a la que el ser humano ha tenido que enfrentarse a lo largo de su historia. La escritura de Casanova extrae sin miramientos la violencia inoculada a la espera de su

oxidación, a la espera de otra humanidad. Busca un vacío donde la creación es posible, pues una vez demolidas todas las barreras construidas por la mente —que es memoria, tiempo y proyección del miedo hacia el futuro, retroalimentando al sistema una y otra vez sin descanso— lo que queda es el vacío, la libertad de crear, que no acepta fundamentos, metodologías ni objetivos, no se dirige hacia ningún lugar concreto, está yendo constantemente en todas direcciones y sentidos, no se puede atrapar ni confinar, pero está ahí. «Imagínate lo finito bajo la forma de lo infinito y pensarás en el hombre», escribió Schlegel.

La escritura de *Fosforo blanco*, como digo, no se *resiste* a lo que nombra, no se complace en sobrevivir a lo que nos asfixia, sino que utiliza el machete, abre y limpia de vísceras infectadas el hogar del ser humano, con toda la crudeza del proceso. Pero solo es posible acceder a ello desde esa violenta visión en la oscuridad (esa eterna paradoja que ya aceptamos como vida propia para poder habitar el mundo, comprendernos y liberarnos). Pedro Luis Casanova es consciente de ello: poesía del vidente cuyos ojos no ven lo visible, sino lo invisible: «Las palabras te adentran en la oscuridad» (p. 52). Una vez llegados a ella es imposible camuflar la luz de la conciencia, imposible el engaño. Las imágenes —representaciones, símbolos imaginarios—, elaboradas por la memoria a lo largo de la historia para condicionar la realidad de forma recurrente e impedir la eclosión de otros mundos, han sido abrasadas al ser expuestas a la escritura poética, a este *Fósforo blanco* de Pedro Luis Casanova. Entonces, desde ese vacío, es posible crear y crearse: «es demasiado tarde: aniquilados los recuerdos / comienza la visión de lo que nunca ha sucedido» (p. 25).

ESPEJO, RAFAEL (2015). HIERBA EN LOS TEJADOS
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.
PREMIO EL OJO CRÍTICO DE POESÍA 2015.

JUAN MANUEL ROMERO

Hay algo en la poesía de Rafael Espejo (Palma del Río, Córdoba, 1975) que aúna poder de representación y audacia imaginativa de manera que los versos fluyen con un grado de intensidad extraordinario. Algo muy sensual, voluptuoso, vitalista y terrenal, que le da una nueva luz a las cosas y las desnuda. En su último trabajo, *Hierba en los tejados*, Espejo demuestra que la fascinación por lo real puede encontrar un equilibrio, e incluso potenciarse, gracias al vuelo de la imaginación, y que ésta es una de las vías más eficaces para que un poema siga demostrando su fuerza: la traslación de belleza y de sentido más compacta de que es capaz el lenguaje. La dicción precisa y a la vez traviesa, lírica y procaz, accesible e inteligentemente libre de estos nuevos poemas logra una sorprendente condensación y se convierte en un ejercicio mágico de paseo por la cuerda floja de las palabras. Un juego de altura en el que nos va la vida.

El yacimiento del que Espejo extrae ese vigor es el mismo desde *Círculo vicioso* (Universidad de Granada, 1996), su primer libro: el amor por el lenguaje, que le empuja a adorar la tradición hasta el punto de serle infiel, es decir, de renovarla. Su obra ha crecido lentamente alrededor de una forma un poco irreverente de adorar las palabras, sílaba a sílaba. Tras la carnalidad casi desvergonzada de *El vino de los amantes* (Hiperión, 2001) y la sensorialidad meditativa de *Nos han dejado solos* (Pre-Textos, 2009), *Hierba en los tejados* no entraña ningún giro inesperado sino una especie de barrido panorámico, un proceso de autoexploración en el que se registran, se confirman y se revitalizan las notas más personales de esta breve, pero excepcional, trayectoria. Y hablamos de notas porque es precisamente en la conjunción de brillo verbal y musicalidad (una música que toma impulso en la métrica y la sobrepasa)

donde Espejo pulsa su cuerda más seductora: un tono de cancionero celebratorio, existencial, hedonista y consciente de la caducidad y de la muerte («me hechizaba tu muerte, me aturdía / su perfección, / su antimilagro puro»), afirma en la fría y terrible elegía «Primer adiós a uno de los míos»).

Desde «Día», texto que inicia el libro, se pone de manifiesto una actitud epicúrea que nace del disfrute de lo sencillo («He sacado una silla al balcón / y me he sentado a vivir»), una actitud que es marca de la casa: demasiado mundana para fingir trascendencia, pero lo suficientemente lúcida para apreciar lo que tiene de revelador mirar en calma el mundo: «Definitivamente / no tiene vértigo la mala hierba: // sube su verde claro, / que su vida es subir». Desde ahí, desde esa primera fábula sin moraleja, los momentos de epifanía se suceden con notable frecuencia, no porque se recurra a solemnidades excelsas o elevaciones sino por simple asombro ante la realidad, por una mística del cuerpo al alcance de cualquiera con la disponibilidad de ver lo que cada cosa tiene de territorio para un descubrimiento. «Los sentidos se bastan para hacer entender», señala un sujeto que no confía del todo en el lenguaje ni en sus racionalizaciones (a pesar de su amor por las palabras), y que aprende a vivir en la falta de certezas: «¿Qué me enseña a vivir / si todo muda?».

Los episodios de niñez, juventud y familia dejan poemas memorables como el impagable «Un fósil de alta infancia» o la emocionante «Fábula del árbol-liebre». Destacan piezas como «Génesis» o «Fábula de mis ojos» por su impronta cosmológica en un poeta tan apegado a lo terrestre (o quizá precisamente por ello), y que abren instantes de visión espacial a lo Terrence Malick. Y finalmente llegamos a la melodía por excelencia de Rafael Espejo, en la que ya nos había dejado algunas de las mejores estampas eróticas y sentimentales de su generación, y donde vuelve a dar en la diana: desde el baudelairiano «Que alguien se lo diga» hasta el voyeur «Tras la cortina de árboles» o el más explícito «Porno casero», pasando por hermosos momentos de cotidianeidad, ternura y humor, como «Postal rota con mujer en pedazos» o «Del buen apetito». Poemas de amor que no contienen ni un gramo de elementos tópicos;

poemas en los que, frente al fracaso, la traición o el gozo alegremente pasajero nos queda siempre el ánimo ecuánime de la gratitud: «No puede ser mentira lo que asombra».

Por su agilidad imaginativa, por su autenticidad al aproximarse a las superficies de lo real, por su estilizada capacidad de fabulación, *Hierba en los tejados* aporta aire limpio y renovación al panorama de la poesía española. Espejo consolida su inconfundible manera de estar en la vida y en el lenguaje, y nos enseña no sólo a pensar con los ojos sino con todos los sentidos.



FRAGA, LUCÍA DE (2014). LAS ESFERAS CELESTES

MADRID: POLIBEA.

MIGUEL ÁNGEL CONTRERAS

La noche encierra algunos momentos de quietud en los que mejor podemos adentrarnos por aquellos laberintos, abismos y recovecos que forman parte del mapa afectivo más agreste de nuestro interior. La noche se presta con facilidad para escuchar y escucharnos desde el silencio y percibir nuestra propia música, o ruido, para indagar e indagarnos con una mirada penetrante por las zonas más oscuras de la naturaleza humana, y nada más adecuado que hacerlo con la lectura de *Las esferas celestes* (Madrid, Polibea, 2014), el último libro de la poeta gallega Lucía de Fraga (A Coruña, 1979). Toda una envolvente propuesta ofrecida desde una voz lírica genuina, sólida, clara y atrevida que nos sumerge en un conjunto de luces reveladoras al insomnio y sombras acechantes, de flores marchitas en el barro de los adoquines, de cotidianos parajes enquistados y vértigos de afiladas aristas bañadas por el helado sol de lo terrible.

Las esferas celestes es un título que sugiere la belleza como totalidad, esa que nace de un concepto clásico donde el mundo se representa como centro del universo rodeado por todos los cuerpos celestes geoméricamente ordenados, formando el macrocosmos, que con sus movimientos rotatorios y precisos producen la música inspiradora de las musas. Pero el universo lírico proyectado por Lucía de Fraga no surge de un microcosmos en simetría con el anterior equilibrado y armonioso, sino del sentido de atrapar lo sublime en lo oscuro y decadente de los gestos cotidianos más desencantados, absurdos y violentos que, lejos de causar desagrado o repudio, nos conducirán a la verdadera esencia que en ellos se esconde. De ese modo, a través de la palabra como espejo y guía de lucidez frente a todo lo vertiginoso encuentra su valor un «yo» poético superviviente a un orbe que desprecia la singularidad,

donde la vulgaridad y la mediocridad de unos tiempos desfragmentados alejan aún más el utópico concepto de la felicidad. En *Las esferas celestes* se oculta el secreto de una búsqueda ontológica y la necesidad de quien se aferra a la palabra como razón última ante esta época de sinrazón, opacidad y vacío.

El libro, precedido de un esclarecedor prólogo de Miguel Losada, está formado por un conjunto de cincuenta y tres poemas organizados en cuatro secciones: «Las esferas celestes», «Mens mentis», «Arrabales de hormigón» y «Ad finitum». Cada una de ellas se abre con una imagen muy significativa de tonos grises, un elemento paratextual que sirve de pauta al lector sobre los diferentes itinerarios que le ofrece un discurso lírico cargado de impactantes símbolos. El número de poemas que integran cada sección oscila entre doce y catorce, creando una geometría definida de ritmos sinfónicos minimalistas que concretan el desconcierto envolvente con el que nos atrapa la palabra de Lucía de Fraga.

En la primera sección –que también da nombre al libro– encontramos un conjunto de catorce poemas, iniciándose un recorrido con el despertar de la conciencia, ya que: «Soñar es lo más parecido a no existir / y tú estás simplemente Muerto» (p. 19). El mundo deseado y perfecto representado en la observación de las esferas celestes con las que se deja «acariciar por su música divina» (p. 20) se muestra muy lejos del submundo de cloacas y acritud en el que la voz lírica queda atrapada en muchos de estos poemas, ahogándose amordazada «por el helado aliento de los despertares» (p. 22). Se declara aquí una distancia afectiva respecto a la otredad advirtiéndonos que tiene «sensaciones, no sentimientos» (p. 23) y se agarra al oficio de poeta como tabla de salvación al percibirse igual que: «Un pedazo de carne y obras por hacer» (p. 24). Luego serán las sombras tutelares encarnadas en poemas como «El ojo de Hal» testigos silenciosos de múltiples identidades que naufragan entre oquedades y frías sábanas arrastradas por sentimientos de abandono y desilusión.

Los trece poemas de «Mens mentis» contienen una profunda proyección en la materia psíquica que, más allá de la lógica previsible y referencial de los actos, conducirá a la verdad sublime de las cosas. Su

indagación en la memoria como territorio «en el que el paisaje corre hacia atrás» (p. 45) nos descubre entre sus compartimentos estancos que: «Los túneles son eternos y el sueño una venganza» (p. 45) del que se sale para movernos entre acantilados que bordean una realidad donde: «El tiempo que se para es la perversión de los sentidos» (p. 59).

La sección «Arrabales de hormigón», compuesta por catorce poemas, nos adentra en un horror detallado en siniestros paisajes urbanos y violentos gestos, en una noche eterna en la que el insomnio nos atrapa como si fuera: «Una viscosa tela de araña tejida en la córnea» (p. 71) que impide el vuelo de una mariposa, anunciándonos a renglón seguido que: «No hay nada más que Mito y Logos» (p. 76) en una existencia donde nos quedamos de espectadores mientras «la vida pasa por delante, porque siempre cedés el / asiento» (p. 84) y todo desemboca en una madrugada más en la que: «El final no es una despedida, / es la soledad frente al espejo de la decrepitud» (p. 96).

«Ad finitum» cierra el libro con doce poemas, conjurando primero la noche para abrigarse a sus afectos en un mundo a la deriva donde: «Todo vuelve a empezar» (p. 102). En este último tramo se vislumbra que: «Igual que no hay belleza sin fealdad, / no existe la paz sin guerra o desasosiego» (p. 103). Tras un recorrido en el que se valora todo lo que desaparecerá, los hijos que no se tendrán y la muerte del padre como preludio de un final, llegará el momento en el que uno se despidió, quizás después de hacer o hacerse algunas preguntas... «A quien corresponda».

Cuatro movimientos de una sinfonía dotada de un lenguaje simbólico en cada uno de sus cincuenta y tres momentos donde la soledad y la repugnancia experimentadas se combinan con instantes de ternura y totalidad. *Las esferas celestes* es un libro muy adecuado para adentrarnos en la erosiva incomprensión de estos tiempos de desgarró por lo que recomendamos sinceramente su lectura.

AZA, ALICIA (2014). LAS HUELLAS FÉRTILES

RUTE: ÁNFORA NOVA.

ANTONIO MORENO AYORA

La poeta madrileña Alicia Aza, desde la humilde perfección lírica de su primer poemario *El libro de los árboles* ha ido recamando y aquilantando su estilo en otros posteriores hasta llegar a este que presenta bajo el título de *Las huellas fértiles*. Intenso en su variedad emotiva, extenso en su amplitud desgranada en treinta y siete composiciones de razonable brevedad, lúcido en su discurso, es este conjunto lírico propenso a la exaltación de la belleza y estructurado en cinco secciones en las que lo mismo aparecen Salomé, Dafne, Medusa o Coatlicue. Bajo estas u otras advocaciones, los personajes quieren mantenerse en su limbo de placer y potestad y hacerse accesibles para un guerrero por el que sufren las penas de la ausencia y al que buscan «con la punzada cálida del amor».

A cuestras cada diosa con su disfraz mitológico, las vemos desfilar por una segunda parte («El frágil tránsito de las noches») en donde la sensualidad y lascivia se intensifican («Soy la incauta lacaya de tus manos / que arrebatan mi savia hasta morir») y la pasión punge por ser emoción compartida en la dicha y en el gozo («Solo tú eres capaz de desbordarme»), que son igualmente pretensiones emocionales y temáticas que tenderán a mantenerse en la siguiente sección «Los vértices del horizonte tembloroso». El amor lo llena todo y por ello, entre otras, se traen a colación también las historias de Dido y Eneas, de Penélope y Ulises: «Mientras destejo fiel el firmamento / y sucede tirana la distancia. / Te imagino muy lejos de mi faro, / navegante de mares aristócratas». Ante tanto anhelo desatado y tanto desbordamiento emotivo se comprende que la heroína a veces se muestre descontenta con su soledad o su destino infausto. Y es posible que el lector encuentre demasiado prolongados ciertos sintagmas complementarios que se encadenan unos a otros restándole agilidad a la expresión (compruébese por ejemplo en p. 43,

vv. 4-8), igual que puede ocurrir que aquel no sepa interpretar certeramente la cascada de metáforas que los poemas a veces acumulan (así en pp. 44 o 45), sobre todo los que constituyen la sección IV «El universo de los dioses derrotados».

Frente a las de la clasicidad, las diosas o mujeres prominentes de otras culturas (como la china o azteca) aparecen concentradas en los seis poemas de la última entrega «Los calendarios solemnes de la memoria». Así, el escenario hídrico creado para hablar de Thien Hau justifica la pregunta final «¿Quién se acuerda de Homero entre los nardos?» que aparece para aludir a esta diferente contextualización. Con términos como «mango», «bambú», «flor de loto», se recrea otra atmósfera idílica sin duda representativa del hinduismo, pues se nombra a Ambapali como «voluptuosa mujer, silueta eterna / arista del lenguaje de los sabios», igual que en el poema «Thúy Kieu» se alaban los atributos de este personaje de la leyenda vietnamita o que en las historias de las diosas mexicanas Chalchiuhtlicue, Coatlicue y Coyolxauhqui se reviven, proyectándolas en la actualidad del «nosotros», la desolación y la tragedia humanas pues al fin y a la postre son los sueños rotos de los humanos, dioses menores también, los que palpitan en este poemario con el que la autora retoma mitos clásicos o aztecas para apoyar en ellos los que son sueños y pulsiones de todo el género humano. Es por estas razones por las que puede afirmarse que *Las huellas fértiles* no solo es homenaje a la literatura mítica de la antigüedad sino evidentemente también moderna reflexión o comentario actual del mundo deificado al que las culturas ancestralmente se han entregado, perdidas «en la noche de las sombras remotas / más allá del regreso de los sueños». Los mitos de la antigüedad son huellas fértiles porque sus vibraciones llegan hasta la comprensión del momento presente y dejan en él un lastre de admiración, respeto y experiencia revivida. El lector puede tener la seguridad de que el conjunto responde al expreso deseo de Alicia Aza de «utilizar todos los elementos imaginarios de los mitos y las diosas para trabajar con ellos y desde mi voz, trascender al mito y dar un nuevo punto de vista subjetivo».

La escritora, que nos ha declarado que pone siempre «mucho esfuerzo, pasión y placer en lo que hago», ha elaborado el poemario a semejanza de sus dos anteriores, buscando como finalidad conseguir

una inconfundible unidad temática que le permita elaborar su discurso poético con claridad, belleza expresiva y posibilitando una inmediata reflexión que sea a la vez consecuencia de su creación. Añádase a todo ello que la original plasmación de las vivencias se ha hecho tomando conciencia de que se daba uniformidad al texto mediante la elección de una métrica homogénea que se ha concretado en el uso de versos blancos —endecasílabos, eneasílabos o alejandrinos— acompañados en algún caso del soneto o de la mezcla de heptasílabos con algún que otro cómputo como puede ser el endecasílabo.



ARBILLAGA, IDOIA (2014). LOS MÁRGENES DEL AGUA

PRÓLOGO DE MANUEL RICO,

MADRID: TIGRES DE PAPEL.

JULIO MARTÍNEZ MESANZA

«**L**a poesía de Idoia Arbillaga es, en parte, una poesía de la memoria. Si en su primer libro el contenido fundamental de ésta se derivaba de experiencias amorosas recuperadas del olvido, en *Los márgenes del agua* hay una memoria del mar que impregna todos los poemas». Estas líneas de Manuel Rico en su prólogo al libro que nos ocupa (prólogo recomendable, prólogo que hay que leer, no como otros muchos que se hacen a los libros de poesía), estas líneas, digo, sirven perfectamente para detectar la raíz, el origen de la poesía de Idoia Arbillaga. Los primeros versos del primer poema de *Los márgenes del agua* («Hay un umbral de pasos que te lleva / hasta la memoria / que es el mar...») son, pues, una constatación y una guía.

Pecios sin nombre (2012), desde el título mismo, tenía presente también el mar; ahora esa presencia se vuelve casi absoluta. No se trata sólo de un mar de connotaciones literarias, un «mar que amanece con palpito de verso antiguo», un mar con resonancias homéricas y virgilianas, un mar gozosamente inevitable para una poeta que sabe que, en nuestra tradición, desde el origen, la poesía y la reflexión sobre la vida tienen una deuda con él («La poesía viene del mar, como la Vida», dice un verso de Idoia Arbillaga, un verso perfectamente jónico). No se trata, repito, sólo de ese mar y de esas aguas escritas y reescritas tantas veces en la literatura: se trata también de un mar propio y de la metáfora de ese mar propio, un mar que es el cuerpo, la vida, y, a la vez, los expresa. Si el mar es la vida, sus márgenes son lo inhabitable. Vemos que el título del libro es de una coherencia radical. Los márgenes de las aguas, no sólo de las aguas del mar, que en el libro hay otras, son también la verdad, frente a la tierra, frente a las dunas, frente a todo lo que circunda esas aguas, frente a todo lo que las detiene o se les opone.

Los márgenes del agua nos ofrece un puñado de excelentes poemas. Citaría aquí, a modo de ejemplo, los que llevan por título «Je suis un autre» y «El corazón flotante», de una emoción que hierde como el acero. En la segunda parte del libro, hay cuatro sonetos de resonancias clásicas (y un quinto, que lo cierra). Si no proporcionan narratividad a la obra, sí elementos argumentativos, que contrastan con el tono general, impregnado de un surrealismo no excesivo. En cualquier caso, para mí al menos, reconforta encontrarse con estas propuestas cercanas al rigor formal. Estoy convencido de que muchos jóvenes poetas las ensayan, pero hay que tener mucha seguridad en lo que se hace, como es el caso de Idoia Arbillaga, para darlas a conocer. Sus lectores se lo agradecemos.



APARICIO GONZÁLEZ, JESÚS (2014).

LA PACIENCIA DE SÍSIFO

MADRID: LIBROS DEL AIRE.

PEDRO A. GONZÁLEZ MORENO

Diez poemarios contiene ya la bibliografía de Jesús Aparicio González (Brihuega, 1961), entre los que destacan *Con distinta agua* (2002), *El sueño del león* (2005) o *Las cuartillas de un náufrago* (2008), a los que ahora se suma este último libro, *La paciencia de Sísifo*, que viene a continuar los planteamientos esenciales de su personal poética.

La de Jesús Aparicio es una poesía que parece dotada de una cierta cualidad sanadora, no sólo porque pretende recoger del árbol del lenguaje las palabras «paz y bien», como confiesa en el poema titulado «Escudo que salva», sino sobre todo porque, además de esa orientación ética y solidaria, sus versos transmiten una sensación de sosiego interior, de sereno recogimiento, una placidez como de *casa sosegada*, por citar una expresión muy grata a la mística sanjuaniana de la que se vale el propio autor.

A ello quizá contribuyen también el afán meditativo del poeta y su voluntad de trascendencia, derivados de una actitud vital que se asienta sobre la paciencia como virtud positiva, esa infinita paciencia del personaje mitológico al que alude el título del libro, y que le impulsa a saborear muy despacio las cosas, a sabiendas de que todo madura sin prisa y a su tiempo. Se trata de la paciencia de saber esperar, cuando se está convencido de que la esperanza es el motor que alienta siempre después de cada caída. De ahí el sabor a fruta madura de estos poemas, concebidos con una estética de gran concentración formal, como si hubieran decidido no crecer hacia lo ancho ni hacia lo largo, sino hacia lo hondo. Una estética de depuración y de despojamiento expresivos, que el propio autor denomina «la trabajada / serenidad del verbo».

Una de las líneas temáticas en las que ahonda la poesía de Jesús Aparicio es la de la memoria, en poemas que recrean secuencias de la infancia («Foto en sepia» o «Materiales para un autorretrato»), y en donde el sujeto lírico evoca aromas, sensaciones o sabores del pasado: por ejemplo, aquella miel o aquel pan, aquellos tebeos o aquellas cuartetas de entonces, escritas en los amarillos papeles del olvido. Recuerdos en los que asoma la presencia del niño como para constatar que la mirada de la inocencia, la mirada de la pureza, es posible todavía. De ahí que la figura de ese niño se convierta en una especie de «abogado» suyo, al que el poeta recurre como una forma (emotiva, nunca administrativa) de salvación personal.

La actitud contemplativa del poeta le lleva a fijarse en elementos humildes de su entorno, como si se tratara de una coreografía donde se hubiese alterado el orden de las prioridades, y los meros figurantes hubieran pasado a formar parte esencial de la escena. Aparecen así en primer plano un caracol, una abeja, una hormiga, una hoja seca o un gusano, en un impulso de comunión con la naturaleza bajo el que subyace toda una filosofía de la vida, cuya clave más reveladora se encuentra en el poema titulado «Programa», donde se recrea el interminable suplicio de Sísifo contemplado desde una actitud paradójica muy característica del budismo zen: «llego arriba / cuesta abajo».

El mito pagano se funde, en este caso, con lo espiritual, para transmitir un idéntico ideal de vida: a saber, la renuncia ascética a las alturas de los «fuegos fatuos», a los grandilocuentes y vacíos espejismos de la realidad, con el fin de detenerse a percibir las sensaciones en apariencia más intrascendentes, que no dejan de ser también las más profundas: por ejemplo, la plena sensación de detenerse a ver «nacer la hierba nueva bajo el olivo».

Ahí, en esa mirada contemplativa y serena, está encerrada toda una lúcida visión del mundo que consiste en prestar atención al ruido más secreto de las cosas, así como a sus emociones más ocultas: «oler sin prisa una flor», por ejemplo, y comprender que en ese acto elemental está contenida toda la plenitud y toda la trascendencia a la que es posible aspirar. Porque en esa mirada humilde, en ese saber apreciar la sencillez de las cosas, se encuentra a menudo su dimensión más compleja y enriquecedora.

Una poesía, la de Jesús Aparicio, que como se observa en el poema «Autoarenga», o en el que da título al libro, «La paciencia de Sísifo», postula el espíritu de superación y el afán de lucha permanente, al concebir positivamente la vida como un continuo caer y levantarse, como una sucesión de pérdidas y posteriores recuperaciones, o como una concatenación de ilusiones y desengaños; y esa sencilla mecánica, como la roca sobre los pacientes hombros del personaje mitológico es, al fin y al cabo, la vida.

La labor del poeta es también la de asumir esa interminable condena de Sísifo: la de comprender que nunca es definitiva la caída, o la de aceptar, con infinita y sensata paciencia, que hay que seguir buscando palabras y certezas, seguir buscando esa verdad que el poeta define como «esencia y sal de la palabra, siembra de vida».

Búsqueda interminable y siempre circular: la escritura y la existencia como caminos que no dejan de avanzar y retroceder, pero que a lo largo de su recorrido van dejando finalmente trazadas las huellas de un itinerario que siempre crece hacia el interior de uno mismo.



PARDO, CARLOS (2015). LOS ALLANADORES
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.
PREMIO EL OJO CRÍTICO DE POESÍA 2016.

JUAN CARLOS SIERRA

«**A**llanar» significa, según la primera acepción que aparece en el Diccionario de la Lengua Española, «Poner llano o plano». Creo, no obstante, que en el imaginario común se asocia más frecuentemente a la que, en la quinta entrada, define a este verbo como «Entrar en casa ajena contra la voluntad de su dueño».

Exactamente así vuelve Carlos Pardo a la poesía con *Los allanadores*, tras ocho años de silencio editorial, irrumpiendo en la casa de los versos sin el permiso de la propia poesía, aplastando parte de sus códigos, arrasando en cierto sentido algunos de sus principios —¿prejuicios?—. Ya desde el primer poema, «Antropología», se huele el lector que ha abierto un libro tendente al cuestionamiento, a la sospecha. Sin embargo, será en la segunda parte del poemario, «Calipso» —la pieza musical, no la amante de Ulises (¿o también?)—, donde se apreciará con más claridad este paradójico alejamiento de la poesía desde dentro del propio género, perpetrado de la manera más ligera y sutil que pueda imaginarse: desde la oquedad que deja el acto de escribir poesía como si no se estuviera haciendo, desde la ausencia de una poética explícita, expresa, desde la omisión de un trabajo de conciencia plena y rigurosa de creación poética, porque quizá tampoco es necesario tomarse tan en serio, como se apunta en algún momento de la composición de la tercera parte «Laforgue en Benidorm». La ligereza del verano evocado en «Calipso», el contexto en el que se desarrolla la mayoría de las composiciones de esta segunda parte de *Los allanadores*, invita también a vivir la poesía como unas vacaciones, en traje de baño, camiseta y chanclas, sin el atuendo con el que habitualmente se viste.

No obstante lo dicho hasta ahora, con Carlos Pardo uno nunca sabe a qué atenerse. La ironía, esa marca de la casa tan evidente en toda su obra poética, juega a favor del autor en *Los allanadores* pero no como un recurso útil y puntual para tal o cual poema, sino como un elemento orgánico del poemario. Probablemente, esta aparente desposesión o distanciamiento despreocupado de la poesía no es más que el juego en el que el autor entra —y, de paso, introduce al lector con él— para plantear una manera diferente de estar en la literatura, una vía menos rígida, menos pagada de sí misma, menos dogmática. Aquí habría que situar, pues, esa inclinación en *Los allanadores* al jugueteo con los códigos poéticos al uso: la mezcla de la prosa con el verso, la alternancia de la intensidad lírica con la anécdota aparentemente intrascendente, la miscelánea de contención y verborrea, el cóctel de poemas cercanos al aforismo —como «Final»— con otros donde se recupera el gusto por narrar —«El hombre indivisible» o «Mis problemas con el judaísmo», por ejemplo—, el intercalado de un ritmo marcado y claro con el fluir prosaico —en el buen sentido de la palabra—.

Pero todo tiene una justificación, un sentido, una lógica, que Carlos Pardo halla en esta ocasión en la teoría de los armónicos, uno de los hallazgos definitivos de este poemario, que queda desarrollado explícitamente en el poema «Mis problemas con el judaísmo». En este sentido y para comprobar las maneras poéticas del autor madrileño, reproduzco unos versos de este poema donde se aprecia el jugueteo, el guiño, la finta, el contrapunto —¿armónico?— que puede dejar al lector más o menos descolocado y que, además, contribuye a desmitificar y a aterrizar: «...Y aún hay más: la existencia / de un armónico oculto / confiere la tonalidad, // puesto que la armonía se reduce / a la existencia de dos elementos / en un espacio y en un tiempo / siendo uno / la muerte. // Todo afina en su clave, / hablando en plata. // Armónicos: pimientos rojos y pimientos / verdes mientras / el sempiterno gris de las heladas / es amarillo en las banquetas / de las vías del tren / del hospital. // Armónicos: —No uso / pijama —dice ella, / que es andaluza, treinta y tantos.— No / pijama a juego, madre, / pantalón y camisa / —porque la Navidad se acerca / y teme los regalos...». Aquí hallamos a Carlos Pardo en estado puro, en su prístina contradicción, en su naturaleza irónicamente paradójica o viceversa.

Por otra parte, en este poema, uno de los que en adelante será de obligada inclusión en antologías de poesía española y en libros de texto de bachillerato, tenemos al Carlos Pardo más político, más comprometido y, en cierto sentido, más descreído. La composición del poema se vuelve a aprovechar del juego, de la mezcolanza, de la realidad en definitiva, que no está formada por esencias, por entidades impolutas y puras: lo público y lo privado, lo colectivo y lo individual, la política y la intimidad, la revolución y los cuidados a la madre enferma.

En esta misma línea más o menos escéptica se inscribe la mayoría de los poemas que conforman la primera parte del poemario, la titulada «El hombre indivisible». Aunque la temática fluctúa, se podría afirmar que se trata de poemas que en general se ocupan principalmente del espacio de la intimidad y que se acoplarían sin demasiada dificultad a la décima acepción —ahora en forma pronominal— del verbo «allanar»: «Conformarse, avenirse, acceder a algo». No se trata de resignación, sino más bien de constatación, de aceptación de hechos incontrovertibles, irrefutables. Pero la perspectiva cambia, las expectativas del lector quedan defraudadas por la agudeza en la mirada del poeta, que ha entendido que esta es la «orilla del mundo conocido / donde florecen indiferenciados / el cardo, el limonero» —«Antropología»—, o que entiende en el poema «Basura» que «Como otros animales vives / entre la madurez de los detritos / de espaldas a la roca, a la asepsia del mar / yodado y joven. Amas / el descenso. Aunque / quizá no sea amor.» o que afirma en un verso rotundo «Pero yo solo quiero las cosas que envejecen» —«Lejía»—.

Con esta actitud en cierto sentido compasiva —aunque, como ya sabemos, con Carlos Pardo uno nunca está seguro de nada—, la voz del poeta se acerca a los rincones más íntimos y autobiográficos, es decir, al amor y al cuidado de los padres enfermos, otra vez con una mirada nada esencialista ni dramática ni histriónica, sino desde la constatación exacta del valor que adquieren los años juntos con todas sus contradicciones —«Lejía», «Aufklärung» o «Muñecas»— y desde el sentido que adquieren los cuidados ante el desgaste provocado por las enfermedades del padre y de la madre —«El hombre indivisible» y «Árboles» respectivamente—.

En su segunda acepción, el Diccionario de la Lengua Española dice que «allanar» significa «Dejar o poner expedito y transitible un camino u otro lugar de paso». Con este libro, Carlos Pardo «allana» el camino de los poetas de su generación o, más bien, muestra, como viene siendo costumbre en él, una posible senda transitible para la poesía, que entra en su propia casa sin llamar y la pone patas arriba, que sospecha de sí misma y de su esencia, la palabra poética -«Poetas en la grabadora, sin entenderlos»-, esa generadora de nuevos significados, es decir, de nuevas realidades que desbordan la propia vida, la ficcionan y la hacen real al mismo tiempo, como sucede con el recurso de lo autobiográfico. Pero al mismo tiempo que se cuestiona esta supuesta virtud, Carlos Pardo no desaprovecha la más mínima oportunidad en *Los allanadores* para violentar la sintaxis y la semántica, la forma y el fondo, y así estimular la capacidad asociativa de la propia poesía y del lector.

La senda se halla en la contradicción, en lo paradójico, en los opuestos armónicos —pimientos rojos y pimientos verdes—; escribir no sirve para ordenar el caos del mundo, sino que es parte irrenunciable de sus disonancias. Y algo muy parecido a esto creo que ya lo escribí antes acerca de la poesía de Carlos Pardo; allá por 2007 a propósito de *Echado a perder*.



PEYROU, MARIANO (2015). *NIÑOS ENAMORADOS*

VALENCIA: PRE-TEXTOS.

IDOIA ARBILLAGA

Si en libros anteriores Peyrou ya brindaba copiosas muestras de la hondura de su poesía, definitivamente en *Niños enamorados* (2015) el autor encamina un libro plenamente ontológico y metafísico, una indagación lírica de carácter marcadamente filosófico. Formalmente, el libro se presenta como un conjunto de catorce poemas predominantemente largos que conforman un poemario acertadamente breve, por la gran densidad y alcance de sus contenidos. A pesar de que el texto avanza mediante versos aparentemente libres y blancos, los endecasílabos y heptasílabos se entremezclan constantemente, creando en muchas ocasiones lo que dimos en llamar «encabalgamientos de complementación métrica», un uso del encabalgamiento que era magistral en Diego Jesús Jiménez y del cual Peyrou ofrece brillantes ejemplos. No nos convence en cambio el abuso de versos terminados en sílabas o palabras átonas como conjunciones, preposiciones o determinantes, versos con finales como: «...y del cielo y de», «...con lo que», «...peso de sus», pues lo que en una menor aparición supone un juego rítmico interesante, ya observado en otros poetas, se convierte al sobrecargarlo en un mecanismo que fuerza y quiebra el ritmo de la prosodia. Esto no ocurre en la mayor parte del poemario, en donde la musicalidad fluye impecablemente. Retóricamente sobresale el gusto por el extremo polisíndeton de la conjunción coordinada copulativa «y» a lo largo de algún poema; si bien el texto se ve sobre todo enriquecido por ilustrativas disyunciones muchas veces antitéticas: «nos abra o nos cierre», «solo o con alguien», «sentido o azarosa». Las antítesis y paradojas contribuyen a crear una enrarecida e interesante atmósfera en el poemario, «la caída hacia arriba», «entrar hacia afuera», «lo complejo es lo sencillo», «lo filoso y lo suave», lo que entendemos como uno de los más atractivos valores del texto. De otro lado, evita oportunamente la adjetivación a través de complementos del nombre («de espectáculos», «de lo interior», «de la calle») que esencializan el léxico otorgando predominancia al sustantivo abstracto.

Formalmente, sin duda prevalece el poderoso uso que realiza de la metáfora, al elaborar imágenes que narran más que ilustran, que muestran y señalan, que ajustadamente abordan los tópicos principales del poemario. Por una parte, la idea, el imperecedero afán humano de la sublimación humana en connivencia con el tiempo: «el ideal es [...] tiempo bien dirigido»; el poder intrusivo del recuerdo; la palabra y su poder creador, la asignación, «el objeto se llena de signos», «la mirada se llena de palabras».

Pero sobre todo, según adelantábamos, sobresale el *topos* del tiempo y su peculiar tratamiento del mismo mediante superposiciones de imágenes («lo de antes y después», «lo que/ sigue, lo que precede», «[...] dentro/ de veinte años o hace cien»). La científica *flecha del tiempo* aquí no es flecha, sino un contínuum de estratos en capas de imágenes que se superponen como en la música misma se superponen texturas y se trabajan densidades distintas; capas de realidades que reflejan la discontinuidad del ser y la realidad. A través de una metaforología original, densa, pero sin perder la referencialidad, el autor ofrece interesantes juegos visuales como trasunto de las múltiples representaciones que un instante ofrece. Son muchos instantes ínfimos los que conforman los diversos umbrales del ser y su realidad circundante. Pero esa discontinuidad no es sino el reverso del eterno movimiento del que formamos parte y que finalmente proporciona la ataraxia, la imperturbabilidad griega, el gran anhelo del budismo: concepto que se introduce en Occidente de forma más efectiva a través de Schopenhauer en el s. XIX. Sin embargo, también al pensamiento del discurso lírico del texto subyace el *tao*, el movimiento dinámico inmanente al ser y al universo, pues al fin el movimiento eterno es salvador, proporciona el letargo que hace la vida llevadera. Al hilo del proceso de subjetivización del pensamiento moderno, el poemario centra acertadamente la atención en el sujeto como el observador que realmente crea —más que recrea— la realidad, mediante su capacidad evocadora y memorística, a través de su imaginación. Con Peyrou vivimos la alucinación de transitar la esfera de lo irreal, de lo simbólico de la existencia: «el / espacio es metáfora del tiempo». Es éste un libro con un gran poso filosófico, lo que permanece y lo que fluye, la presencia y la ausencia del ser; una obra notable, un libro fundamental que sitúa a su autor entre las voces líricas de mayor proyección y alcance metafísico en la actualidad.

DOCE, JORDI (2016). NO ESTÁBAMOS ALLÍ
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

Me atrevería a decir que *No estábamos allí* se construye en gran medida como una mirada retrospectiva, un detenerse *nel mezzo del camin* para continuar la marcha, y ello tanto en sentido literario como biográfico (si bien, como tendremos ocasión de subrayar, esa presencia del yo, ya desde el mismo título, resulta como poco cuestionada). Respecto al segundo sentido, basta detenerse en la cita de Goethe que abre el libro: «Puesto que la mitad de la vida ha pasado ya, cómo en este momento no he recorrido ningún camino, sino que, más bien, estoy ahí solamente como uno que se salva del agua, y al que el sol empieza a secar benéficamente». El yo poético siente la necesidad de hacer balance, sin demasiadas expectativas de encontrar otra paz que no sea la que «la sangre pactó con sus demonios», en un momento en el que «todo es hacer cuentas». De ahí el desencanto de no pocos pasajes: «Bienvenido a la tristeza / de los almacenes».

Pero hablábamos también de un mirar hacia atrás que pone su atención en la propia escritura. Por ello, no parece ocioso detenerse en la declaración que cerraba la reciente antología *Nada se pierde*, en la que el autor se refería tanto a los textos de *Perros en la playa* que cerraban la selección como a «unos pocos inéditos, anticipo de un libro en curso», y de unos y otros poemas afirmaba: «Son ellos los que han dictado el tono y alcance del conjunto». Obviamente ese «libro en curso» no es otro que *No estábamos allí* y, ciertamente quienes conocemos la obra anterior del poeta, apreciamos en este último poemario no pocas de las obsesiones y estrategias discursivas del autor, pero, y esto es lo destacable, tamizadas por una nueva luz, por una mirada que es la misma y, sin embargo, se abre a nuevos matices, a nuevas perspectivas.

Doce sigue siendo un poeta para el que el ver es inseparable del decir. En buena medida, toda la obra de Jordi Doce hasta la fecha es un aprendizaje del mirar, en el que el ojo se va convirtiendo en un instrumento cada vez más preciso para desentrañar lo real. Y, sin embargo, el autor, como demuestra de modo destacable en este poemario, pertenece al mismo tiempo al honorable grupo de los poetas de la imaginación. Una imaginación que no es la romántica, que está más cercana al desencanto irónico de un Simic que al tono visionario de Blake —por citar a dos escritores magníficamente traducidos por Doce—, pero en la que los ecos del Romanticismo no se han apagado del todo (quizá no está de más traer a colación la labor ensayística del escritor, en concreto su estudio sobre los románticos ingleses, *Imán y desafío*). Imaginación contenida, rara vez desbocada, pero que en no pocos poemas de este libro («Fábula», «Grendel», «Monósticos») parece campar con más libertad, como si el poeta ya no necesitara refrenarla, porque imaginar y ver son dos caras de una misma indagación, de una misma pregunta.

Quizá por eso mismo nos encontramos ante un poemario, como sugeríamos al principio, que de alguna forma supone la plena madurez de un mundo poético, su gozosa confirmación y, sin embargo, también ante un libro que sabe asumir riesgos, tal vez desde la seguridad de quien maneja con soltura el oficio. El poeta ensaya diversas formas de expresión: el misterioso diálogo de «Primer acto», la prosa casi aforística de «Una vida» (que tanto nos recuerda a libros como el citado *Perros en la playa* o a *Hormigas blancas*) o el tan inquietante como divertido «Notas a pie de vida», en el que falta precisamente el supuesto texto al que hacen referencia esas anotaciones, algunas tan delirantes como esta: «Forma de energía que liberan los alimentos básicos (pan, leche, legumbres) cuando pasan de una mano a otra». Sin embargo, pese al saludable espíritu lúdico que animan algunos pasajes —y que equilibra, sabiamente, el tono más grave de otros— no se trata de buscar la experimentación sin más. Un buen ejemplo es precisamente esas «Notas a pie de vida», cuya originalidad formal remite a mi modo de ver a uno de los motivos centrales del libro, aludido en el propio título: la condición evanescente de toda vida, la dificultad de reconocernos en ese relato

confuso, hecho de retazos e ilusiones, que construye la memoria, quizá porque, como nos dice el poema «Exploración», ir hacia uno mismo es viajar «allí donde nadie había estado nunca».

El fragmento citado nos remite a una de las recurrencias más palpables en el poemario, la de la negación: «No sé bien de qué hablamos / ni por qué» («Sin título»), «lo íntimo de ti que no sabías» («Herida»), «Nada ocurrió. Nada dejó nunca de ocurrir» («Una vida»), «recordar cómo es el mundo cuando no estamos en él» («5 movimientos»). No son los únicos ejemplos que podríamos citar, a los que habría que añadir el propio título, tomado del verso inicial del poema «Suceso»: «No estábamos allí cuando ocurrió». ¿Pero dónde es «allí»? ¿Y quiénes esconde la primera persona del plural del citado verso y del título? «Allí», como nos dice la lingüística, tiene a menudo un valor deíctico. Se trata, por tanto, de una palabra que remite por necesidad a un referente, a un afuera. Y, sin embargo, como tantas veces en la escritura, nos hallamos ante una suerte de «deixis en fantasma», por usar la fórmula de Bühler referida a la narración (y que sirvió, por cierto, para titular uno de los poemarios de Ángel González). El yo poético de estos poemas parece situarse en la perplejidad que llega incluso a dudar de la propia identidad. Es significativa la alternancia entre la primera, la segunda y la tercera persona que parece borrar los límites entre el yo y los otros. Porque efectivamente ese «no estar allí» puede interpretarse desde una perspectiva crítica, como hace Eloy Tizón en un texto aparecido en *El Cultural* a propósito del libro: en la época del narcisismo digital, el poeta, incapaz de sostener la ficción de que somos siempre protagonistas de nuestras vidas, plantea una especie de ética de la desaparición. La desconfianza hacia todo relato personal y colectivo («Queremos una vida / pero la vida está donde nos huye») lleva a poner entre paréntesis las exigencias de un sujeto que duda, incluso, de su propia realidad. Pero asimismo esa identidad espectral nos lleva a reflexionar sobre el carácter fantasmagórico de la escritura. El poeta contempla, perplejo, el espejo deformado que constituye la página, donde aún pervive un yo que tal vez ya no existe fuera del propio texto: «Quien se detuvo aquella tarde / junto al puente, / sobre la nieve fresca, / nublando el aire con su aliento, / sigue aún al acecho / en esta página». La dificultad

de enhebrar la propia historia se aprecia asimismo en los atisbos de narratividad que aparecen aquí y allá, pero que rara vez nos ofrecen sino fragmentos, desde la incapacidad asumida de anudar un desenlace en la propia existencia.

Todos los elementos señalados parecen citarse en la sección final del libro, «Monósticos», que, pese a sus divisiones, debe considerarse, en mi opinión, un único poema (y digámoslo ya, un poema antológico, uno de los momentos más logrados de un libro que tiene no pocos poemas memorables). El planteamiento no podría parecer más artificioso: cada verso coincide con una unidad sintáctica (por ello, claro se trata de «monósticos») y cada parte del texto (que aparece numerada) está formada por un número de versos creciente respecto al apartado anterior: uno, dos, tres... así hasta llegar a once, momento en que las secciones comienzan a adelgazarse hasta finalizar con un texto de nuevo de un solo verso. Por ello mismo, sorprende la capacidad del autor para convertir un esquema tan rígido en algo extrañamente vivo, en un texto tan fascinante como perturbador, en el que parecen juntarse la mirada de la infancia y de la madurez para intentar recomponer el rompecabezas que es toda vida. «Así empiezan los cuentos: un niño se pierde en el bosque», leemos en una de las secciones y esa sensación de misterio se proyecta sobre todo el conjunto (del poema y del libro). El bosque podría ser, en buena medida, el símbolo de ese «allí» enigmático en el que estamos y no estamos a un tiempo, porque el mismo no saber un niño y al adulto como ocurría en un poema anterior, «Elegía»: «El muchacho que leía en la luz aterida del norte / sigue leyendo bajo acacias africanas / y ve cómo su sombra es su hija, la sombra de su hija». El comienzo lleva la marca del retorno: «Así empiezan los cuentos: un viajero regresa a casa» («Monósticos»). «Esto quiero: vivir en los comienzos», se afirma con rotundidad en este poema final, cuya estructura parece esconder una temporalidad circular, una temporalidad no ajena a la escritura, sino instaurada precisamente por esta para curar las heridas del tiempo. La pregunta tal vez no sea tanto dónde no estábamos, sino cuándo. «Monósticos» es, sin duda, el mejor colofón para un gran libro.

FABRELLAS, JOAQUÍN (2014). NO HAY NADA QUE HUYA
JAÉN: PIEDRA PAPEL LIBROS, COL. CAJA DE FORMAS.

SERGIO R. FRANCO

Nueve años después de publicarse su último libro de poemas, *Animal de humo*, con el que ganó el Premio de Poesía Joven La Manzana Poética, la incipiente editorial jiennense Piedra Papel Libros saca a la luz un nuevo poemario de Joaquín Fabrellas, *No hay nada que huya*, título tomado del poema «A las golondrinas» de Claudio Rodríguez. Celebramos hoy, por lo tanto, dos buenas noticias: por un lado, la firmeza y vitalidad con que da sus primeros pasos un nuevo proyecto editorial de carácter independiente, en este caso dirigido por el infatigable Juan Cruz López, con sede en Jaén e interesado en editar la obra de poetas de esta tierra; y por otro lado, la aparición de un libro escrito por unas de las voces más personales e insobornables de las letras andaluzas.

Lo primero que podemos afirmar de *No hay nada que huya* es que resulta un libro a todas luces «extraño», pues difícilmente su poética puede adscribirse a alguna de las tendencias que, con mayor o menor fortuna, recorren los caminos de la lírica española actual. Estructurado en tres partes de desigual extensión («El hombre en bosques antiguos», «Una furiosa heteronimia» y «Breve oceanografía»), vertebrada el poemario la voz alucinada de un loco, una voz que duda de su identidad, que se desconoce, que se extraña de sí mismo y, a la vez, se asombra de todo lo que le rodea, una voz que idea un nuevo lenguaje y trama con él un discurso al borde del abismo del significado. Es el hallazgo de esta voz, que crea, recrea y retuerce el lenguaje para reinventar, tal vez, el mundo, el rasgo más reseñable del libro y lo que hace de él una obra tan singular.

Comparten Joaquín Fabrellas y el primer Wittgenstein, el del *Tractatus logico-philosophicus*, una misma inquietud por las posibilidades del lenguaje, sus infranqueables límites, lo que nos es dado decir y, finalmente, lo que resulta absolutamente indecible, pero que, sin embargo,

puede ser «mostrado» a través de una doble posibilidad: confiando en la capacidad expresiva del silencio o, y esta es la apuesta del autor, encontrando nuevas formas de «decir» al enfrentar al lenguaje poético con aquello que se niega a ser codificado, aquello que la torpe herramienta del lenguaje ordinario es incapaz de cifrar. Y, en este sentido, Joaquín Fabrellas construye un discurso poético marcado por la irracionalidad, por la contradicción y la paradoja («un camino me llevó a ti / no era un camino / nunca llegué a ti», «pusimos palos de escoba o de encina / para hacer los pilares más sólidamente frágiles, / más vidriosamente de hierro»), forzando, incluso, la sintaxis con el fin de desarticular ese otro discurso convencional, propio de lo que Julio Cortázar llamaba La Gran Costumbre, el discurso que sostiene al poder, el discurso utilizado por las ideologías que interpretan por todos nosotros la realidad («aprenderé a odiar vuestros inventados nombres/ el idioma que pretendéis», «no reconozco vuestra realidad/ yo quiero ver la realidad cuando no la ve nadie»). Es por esto que la voz del loco supone una actitud de desacato frente al mundo, un acto de rebelión individual contra el sistema que han levantado los hombres cuerdos y que coarta, entre otras libertades, la expresiva. Así, Joaquín Fabrellas, a través de las palabras del demente, no deja de mostrar a lo largo de todo el poemario un profundo escepticismo con respecto a las verdades inventadas por el hombre: «si yo soy el poeta / soy la piedra la mierda / el poema: la sucesión / invicta de todas las frases no escritas / la sustancia de todos los actos no ocurridos / venid a vencerme hombres / no creeré en vosotros».

Un escepticismo que, además, denuncia el origen y el destino final del hombre, su futilidad, su contingencia, su vacío («soy la invitación a la nada / os incito a sumergiros / soy la prueba de que existo / a través de espejos analfabetos / no busquéis ninguna luz / os mintieron al nacer / os dijeron que fueseis felices / que compraseis caballos de escayola / dibujad paisajes habitables / pero seréis la nada»). Desde luego, frente a este nihilismo, su simpatía se sitúa del lado de la pureza que representa el mundo natural, en concreto, sus criaturas, capaces de oponer a las creaciones artificiales del hombre la sencilla vía del instinto («me encontré con los animales / me indicaron otro camino / el camino bajo el agua / el que pasa cerca del aire / el que te quita el aliento»).

Por otra parte, una de las claves fundamentales que explican el proceso creativo que ha llevado a cabo el autor y, tal vez, el objetivo último de *No hay nada que huya*, la encontramos en el breve poema que abre el libro: «Ya sé el lenguaje de los pájaros / desperté no sabiendo quién era: / recordé ser la ceniza».

Ese lenguaje que va hilvanando el loco a lo largo del poemario, su discurso poético, es el «lenguaje de los pájaros» del que hablaba José Ángel Valente (quien aparece citado al comienzo del libro) en su obra ensayística *Variaciones sobre el pájaro y la red*. En ella, Valente reflexiona, precisamente, sobre los límites de la palabra poética relacionándola con el lenguaje de los místicos. Esa palabra poética, la del loco, en este caso, o la del místico, supone una «experiencia extrema del lenguaje» que conduce a su propia ruptura, a su acabamiento, pues, además, no pertenece al discurso lineal del lenguaje convencional, y su fin no es otro que el de arder (brillar) y calcinarse antes de volver al silencio original. La lengua poética, por lo tanto, es la lengua primordial, aquella «que hablaba Adán en el Paraíso», una lengua «en la que se ha operado la destrucción del sentido». Como afirma Valente, en el poema queda en suspenso el lenguaje, «detenido o deslumbrado por lo que en él se manifiesta» y, junto a él, también entran en su disolución el espacio y el tiempo, lo que explica, por otro lado, la estructura circular del poemario de Joaquín Fabrellas. Acaba *No hay nada que huya* con un poema prácticamente idéntico al que da comienzo a la obra, dando así cuenta de un tiempo suspendido, tal vez, de una especie de eternidad. Con respecto a esto último, ya el autor apunta en la primera parte del libro a esa abolición del tiempo: «no hay memoria de mi futuro / permanezco en la hierba / no recuerdo ningún instante / ni principio ni final / no hay tiempo».

En conclusión, *No hay nada que huya* de Joaquín Fabrellas es un libro de lectura altamente recomendable para aquellos lectores que no temen enfrentarse con un lenguaje desconcertado y desconcertante, con una poética arriesgada y sugerente, con un poemario que, en definitiva, plantea una investigación sobre el sujeto, sobre el sentido y sobre la naturaleza del lenguaje poético, ese lenguaje que sortea los límites de lo que puede ser dicho y que, probablemente, solo sean capaces de interpretar los locos, los poetas y, claro, los pájaros.

BAGUÉ QUÍLEZ, LUIS (2014). PASEO DE LA IDENTIDAD

MADRID: VISOR.

XII PREMIO EMILIO ALARCOS.

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA

Luis Bagué nos tenía acostumbrados a un tipo de poesía discursiva, de tono meditativo, con un yo en el centro de una situación concreta, y disposición formal tendente al clasicismo, basada en el endecasílabo y sus variantes, rasgos todos de lo que se ha venido llamando «poesía de la experiencia», etiqueta demasiado amplia y ya demasiado vaga, pero que capta algunos de los rasgos de su poesía anterior, sin agotarlos. El lector encontrará aquí un salto, la asunción de un riesgo, una quiebra, sobre todo en lo que respecta a la forma y al tono, aunque la base experiencial, si queremos llamarla así, se mantiene, con el yo ahora convertido, más que en actor, en divertido o sarcástico observador de sus propias vivencias, reales o fingidas (qué más da), en un mundo cada vez más ajeno o, mejor dicho, de una alienidad íntima. Los temas, en el fondo no han cambiado: la reflexión sobre nuestra condición posmoderna (otra palabra que como a las monedas de mucha y fácil circulación empieza a borrarle el valor del manoseo), el lugar de la cultura en esa condición, la perplejidad de lo humano ante sí mismo en medio del aluvión de estímulos y reclamos exteriores, el seguro asidero, no obstante, de una tradición asentada (literatura, pintura, cine) y observada un poco de soslayo, pero de presencia tranquilizadora, como un mueble envejecido aunque todavía útil y sólido, en el que se puede confiar.

El problema de la identidad, planteado desde el título, afecta en este libro, más allá de su semántica, al plano formal y dispositivo. El lector se da cuenta enseguida de que es un libro que no quiere parecerse a otros libros del autor; incluso me atrevería a decir que se trata de un libro que no quiere parecerse a sí mismo, y pretende escapar, escurridizo, a su propia lectura, demostrando que toda lectura es traducción de un original perdido, como nos sugiere el poema (¿aforismo?) que cierra el libro

con cinematográfico título: «Lost in Translation»: «No volveré a escribir sobre mojado», que contrasta por su jugueteo vanguardista con el más palmario y clásico aforismo (¿poema?) que le sirve de pareja y paradoja: «Traducción simultánea»: «Las palabras que nos salvan la vida / son las mismas que pueden condenarnos a muerte», ambos bajo el epígrafe común «Lenguas modernas»; porque a lo mejor resulta que la lengua es siempre moderna y no puede llevarnos a la pretendida posmodernidad, no sirve para ello. Sus ambigüedades y paradojas no son de nuestra época o nuestra condición, son la base de su funcionamiento. Como Umberto Eco nos enseñaba que es «signo» todo aquello que sirve para mentir, podemos definir la palabra como todo aquello que puede significar cualquier cosa, pero eso ha sido siempre un poco así.

El título mismo se abre a una significación desbordada. De un primer momento referencial (el *Paseo de la Identidad* es un lugar geográfico convenientemente fotografiado en la portada) se pasa a una lectura metafórica doble por gracia del genitivo, pues en el sentido recto (posesivo) se trata de un paseo por la identidad, lo que genera a su vez una lectura metapoética: el libro es un deambular por diversos parajes de nuestro mundo global en un collage de voces, ecos de citas, reclamos publicitarios, en busca de una identidad, y es también un deambular de formas, estilos y tonos; sin embargo, entendido el genitivo como aposición obtenemos que «la identidad es un paseo»: ya no hay búsqueda porque no hay objeto previo, la identidad se va creando precisamente en ese garbeo global. En esta línea, la gramática siempre ha ejercido a la perfección la posmodernidad.

El libro se mueve, pues, en la brecha entre significados que no llegan a asentarse, como placas tectónicas, lo que produce momentáneos terremotos semióticos; es el libro más sísmico de Bagué, de eso no hay duda. La ironía, que era anteriormente un procedimiento digamos amable, un guiño cómplice al lector, alcanza aquí las cotas del sarcasmo o (invirtiendo la metáfora) baja a su infierno descarnado; la sonrisa está a punto de convertirse en mueca. La intertextualidad, a la que estábamos igualmente acostumbrados, se extrema, casi hasta desgarrarse entre las fuerzas contrarias que tiran de su tejido: el impulso de lo clásico frente a lo comercial efímero, de lo venerable frente a lo inmediato desechable.

El poema que abre el libro, para sorpresa cierta del lector, es un buen ejemplo de lo que le espera. Todo él es un *contrafactum* (en moderno: parodia) de la liturgia: «Oración en Starbucks», y además fragmentario, pues solo *contraface* algunas partes del rito sagrado: «Introito», «Plegaria Latte (Acción de gracias)» e «Himno Mocca (Nocturno)». La famosa cadena de cafeterías se convierte por metonimia en dechado de la sociedad capitalista y en espacio abigarrado de mezcla (en el sentido cafetero) de lo viejo y lo inmediato, donde todo se reduce a un encuentro instantáneo y soluble, donde nada queda, donde todo el mundo está de paso y toma decisiones provisionales para consumir el momento (*mocca* o *latte*). Del desajuste surge la irreverencia: «La excepción se hizo mocca / y habitó entre nosotros», o el guiño cultural: «Nadie bebe dos veces / la misma mezcla Starbucks». Y nos queda la duda de si el observador sarcástico es en realidad un comentarista crítico a medio desvelar, seguro en su recinto de cultura, que usa como arma arrojada contra la banalidad de los tiempos.

De lo que no hay duda es de que estamos ante un libro extremadamente culto, una especie de diario intelectual de un viajero del mundo con una sensibilidad especialmente afinada, en la que el tejido de lo vivido es inseparable de la trama de fondo que forma la gran tradición. Testigo de ello la *écfrasis*, omnipresente en el poemario, a la que el autor ha dedicado no solo otras muchas creaciones poéticas sino también mucho esfuerzo crítico. Tenemos la *écfrasis* en el sentido clásico de descripción de pinturas en «Narrativas argentinas», pero también su renovación en el género de la fotografía: «Teoría del retrato», y no podía faltar la *écfrasis* fílmica, «Tríptico Lumière», donde el poeta juega de nuevo de manera eficaz al contraplano al introducir el marco de la representación, pues el objeto último del poema no son las películas de los Lumière sino su visionado y finalmente una fusión de planos: «Pulso play [...] Aprendo a detenerme / con la imagen. Pulso stop».

En realidad, todos los poemas del libro tienen este doble encuadre de la lectura metapoética o metarrepresentacional. Aparte del espesor semiótico y, en la mayor parte de los casos, lúdico proporcionado por las constantes citas directas, modificadas: «En una sociedad sin individuos, / el león es un lobo para el hombre» (p. 17), o encadenadas: «apenas sensitivo. / Si lo pincháis, no sangra» (p. 34), casi todos los poemas se desarrollan a un doble nivel, pues observamos que el retrato fotográfico

habla en realidad de su propia teoría, o los lobos marinos de Mar del Plata ponen de manifiesto su condición de símbolos de la escritura poética: «Mucho mejor usarlos como símbolo. / No huelen. No preguntan. / Se encienden como un fósforo bajo un cartel de Quilmes. / Su piel refleja el mar. / Azul y verde».

La dialéctica o desencaje, la ruptura o visión doble, como queramos interpretar, que rige el «paseo» que es el poemario, se articula dispositivamente en forma de dípticos o trípticos. Cada apartado contiene dos o tres textos, generalmente en una dinámica de contrastes: «Biología marina» contrapone los lobos marinos del Mar del Plata a los de la bahía de San Francisco, que contrastan además dos sociedades; en «Materia prima» se enfrentan el agua y lo subterráneo (las minas) en un juego de alusiones mutuas. En sí, esta *dispositio* de pares enfrentados, eminentemente moderna, contrasta con el desarreglo polifónico (ya más en el umbral de otra cosa) que desarrolla cada poema.

Añádase a todo este entramado de deslizamientos entre niveles, voces y tradiciones, una variante del monólogo dramático en «Mundo cartón»; la estética del fragmento en los poemas breves, casi aforísticos o del género «impresión» en la segunda parte del libro, «American Landscapes»; las variaciones sobre un tema en «Chinatown».

Lo dicho, y lo que queda sin decir, basta para concluir que *Paseo de la identidad* es un libro complejo (el más complejo del autor), que puede pasar a primera vista como de lectura fácil, un producto de consumo rápido, pero la agilidad del libro es la del atleta que se ha dejado la piel en la dureza de los entrenamientos. Empezaba yo esta nota con la imagen del salto, y así la cierro: el autor ha tensado la expresión, y su salto pretendía ser, por raro que parezca, al vacío; ese vacío que se forma en el lugar donde deberían interseccionar y encontrarse los múltiples lenguajes, culturas, modernidades, posmodernidades, representaciones, tiempos..., el lugar vacío de una identidad que hay que llenar estirando de todas las aristas de la interpretación que hoy van quedando sueltas. Explorar ese espacio en que no acaba de encajar lo antiguo cerrando el hueco y lo nuevo no logra abrirse más que a la inanidad de reflejos y falsas apariencias de autenticidad es el logro del libro. Es por eso un poemario que se lee contra todo lo escrito por el poeta anteriormente e incluso, como decía, contra sí mismo.

FELÍU ARQUIOLA, ELENA (2015). POEMAS EN EL MARGEN

PRÓLOGO DE GRACIA MORALES,

SEVILLA: LA ISLA DE SILTOLÁ, COL. TIERRA.

CRISTINA CASTILLO

A firma Ángel González, convertido en personaje de un poema de Benjamín Prado, «que el equilibrio solo lo merece / quien sabe negociar con la caída» («María y el fantasma», *Ya no es tarde*, Madrid: Visor, 2014). Estos dos versos, con aire de aforismo, bien podrían servir para definir el último poemario de Elena Felíu Arquiola, construido con una proporcionada arquitectura, con la medida necesaria para hablar de la supervivencia en los márgenes a los que nos arroja la vida.

El equilibrio, sin duda, vertebra las páginas de este libro en el que los números cuadran, pues son un total de cuarenta poemas organizados en cinco secciones de ocho poemas cada una («Crecer», «Reconocimiento», «Quebradura», «Repliegue» y «Poemas en el margen»); y en el que cuadran más todavía las palabras, que, en los títulos, se presumen solitarias, sentenciosas, elocuentes, y en los poemas, profundas, valientes, necesarias. A primera vista podrían parecer apartados y composiciones inconexas, pero su lectura permite entender que unos y otras responden a un mismo espíritu y han sido gestados en los estrechos límites de un único espacio vital, por lo que avanzan como la vida, al mismo ritmo de la cotidianidad.

«Crecer» es la primera de las secciones y el único verbo entre los numerosos sustantivos de los epígrafes del poemario. Crecer es el movimiento inexcusable en la vida concretado aquí en la infancia de los hijos, que se observa con la quebradiza ternura de quien es consciente de que todo avance implica pérdida, de que el crecimiento, por naturaleza, va cediendo espacio a una realidad que ya no esconde sus aristas: «Los miramos jugar. No cabe duda. / Les dan la vida llena. // El tiempo la vacía, / la va deshabitando / hasta dejarla hueca. // Y empieza en ese instante lo difícil». Pero esa mirada que quisiera detener el tiempo a los

cinco años —cuando no hay conciencia plena de la dimensión ni de la distancia, cuando no se concibe otro amor que el incondicional—, es la misma que se reconoce o resquebraja, que se construye y deconstruye, y que se repliega o se pone a salvo en el resto de poemas escritos en el margen. Solo así se entienden en su integridad algunas de las composiciones de «Repliegue», en donde, evocando a Doris Lessing en *Walking in the shade*, se habla de los peligros de salir del «país de los sueños», del coste de renunciar a aquellas ilusiones que todavía alberga el adulto en lo que a los sentimientos se refiere.

La alusión a la existencia sometida inexorablemente al cambio es una constante en todo el poemario. Lo vemos en «Reconocimiento», donde, además, la escritura se convierte en el medio para redescubrirse («Hizo falta / la libertad total / de las horas vacías / para otra vez cifrar la reflexión, / para ser escribiendo»), y donde la palabra propia y ajena es bálsamo y, a veces, también el modo más eficaz de conocer y conocerse («A veces la conversación nos salva, / de nuestro propio olvido. / Es el relato ajeno / el que nos redescubre, / nuestro interlocutor quien nos propicia / el reconocimiento»). El dolor que acompaña a toda transformación, así como el amor —del que se habla sin apenas nombrarlo—, dan sentido al resto de los apartados. Porque si algo hay en estos versos es vida, impregnada de una cotidianidad bien conocida que zarandea mientras exige decidir entre «Provocar la fractura / o dejar / que, lentamente, / todo se resquebraje», mientras obliga a redefinirse cuando «En la reconstrucción no siempre encajan / todas las piezas, / ni todos los fragmentos / encuentran acomodo» (ambas, composiciones pertenecientes a «Quebradura»).

Quien se anime a leer *Poemas en el margen* se encontrará con certezas, atisbos de esperanza ante las fisuras, pero nada de autoengaño. La autora no cede al sentimentalismo, ni se esconde ni amplifica en la adjetivación. Con un tono mesurado, resultado de la reflexión y la madurez, afronta las sacudidas inesperadas del día a día —da igual cuáles sean—; bien lo expone en la primera de las composiciones del último de los apartados que, por lo demás, lleva el mismo nombre que el poemario: «A veces, / un hecho accidental / nos expulsa del centro de una vida / y nos condena / a habitar en sus márgenes».

Todo esto se concentra en estos poemas de aparente —y solo aparente— sencillez y de una brevedad engañosa que impacta por su hondura. Es fácil entrar en ellos; salir es otra cosa. Y es que Elena Felú Arquio-la habla, con mirada lúcida, sobre la dureza de reubicarse vitalmente cuando obliga lo imprevisto. Sus versos, aun cargados de verdad, no desgarran ni hieren, pero hacen echar el torso hacia atrás con la cabeza erguida. Son los versos de quien vive, observa y apostilla. Por eso, en este poemario, el margen es el espacio abismal que queda en blanco en los bordes de una página escrita, es la orilla o el extremo al que nunca se piensa llegar, pero también la ocasión, la oportunidad para «quien sabe negociar con la caída».



TALENS, JENARO (2013).
SEGÚN LA COSTUMBRE DE LAS OLAS
FOTOMONTAJES DE CLARA JANÉS,
MADRID: EDITORIAL SALTO DE PÁGINA.

ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS

He aquí un nuevo libro de Jenaro Talens, de bellísima factura editorial y un halago para todos los sentidos, en el que sus poemas, que siempre nos sorprenden y ahora de nuevo fieles a la fructífera vocación audiovisual de su autor, dialogan con imágenes de Clara Janés, en la línea que ya hace años inauguró en su poesía con iconotextos.

Grandísimo poeta de los últimos cincuenta años e imprescindible y valiosa referencia de entre los nacidos en los años cuarenta, la trayectoria de Jenaro Talens ha ido dejando un cuantioso número de libros, donde cada poema es un mundo y cada libro una constelación en el universo sin límites de su poesía. Una poesía la suya en la que nos demuestra que en el trabajo con el lenguaje se puede descubrir continuamente lo no dicho por nadie todavía.

Talens representa, en todos los ámbitos en que brilla su personalidad, la pasión intelectual, mente sensitiva y corazón racional, que en poesía se resuelve en un afán permanente por el trabajo con el lenguaje, con la palabra, pero sin misticismos, ni sentidos previos y en constante lucha victoriosa contra la voz poética del yo, contra las falsas verdades consabidas, contra las certezas, contra las nostalgias y melancolías, una poesía donde la memoria solo se destila en riqueza adquirida; y todo ello para conseguir textos llenos de posibilidades significativas que, con la misma generosidad que caracteriza a su persona, entrega a un receptor concebido como un lector libre al que se incita y reta a que haga posible con su acción múltiples adscripciones de sentido a partir de los textos que le propone; poesía dialógica, pues, resuelta no en respuestas sino en preguntas, porque su poesía si de algo habla es del lugar desde el que habla. Voz poética en la distancia, la poesía de Jenaro no trata de buscar y ofrecer el conocimiento de la supuesta verdad del mundo, sino

indagar desde dónde se busca ese conocimiento que a su final concluye en el todo múltiple que es la nada de la unicidad. Jenaro con su acción poética ha abierto muchas sendas que con tesón ha ido apurando una a una hasta el final del camino, para después en un quiebro feliz buscar incansablemente otras vías que han hecho que su poesía sea de las más fecundas y, diferenciada con nitidez, no se parezca a ninguna otra.

En línea y al hilo de lo que vengo diciendo Jenaro Talens junto con Clara Janés nos ofrecen un nuevo experimento poético, que paso a paso se ha ido construyendo como un intercambio de experiencias de textos e imágenes que han acabado conformando este libro. Un libro que genera en el receptor, e incluso lo obliga, a una lectura activa en movimiento: lectura del poema, detención visual en la imagen, vuelta al texto, vuelta a la imagen, o, para reproducir el mecanismo productivo de origen, visión detenida de la imagen, lectura del poema, vuelta a la imagen, vuelta al texto, de nuevo a la imagen, y así hasta conseguir una definitiva, pero nunca definitiva, destilación de la propuesta. Pero ni el poema es ilustración o glosa de la imagen, ni evidentemente las imágenes, siempre anteriores, son ilustración de los poemas, y tanto Talens como Janés, en sus notas finales, explican el mecanismo seguido.

El libro, riquísimo de sugerencias y estímulos, consta de diecisiete poemas en prosa, algunos divididos a su vez en dos o tres partes, y quince imágenes, que se constituyen en su puntos de partida. Son poemas en prosa breves y concentrados, que basculan entre las siete y veinte líneas con una mayor insistencia en los de doce líneas. Son textos con voz lírica en tercera persona, voz distanciada, que, ofreciendo a la vista el fantasma de su unidad formal, afirman sin embargo su carácter fragmentario y borroso, como notas dispersas, como residuos, como esbozos, y entre perplejidades y en un continuo deambular, escenifican un universo o mundo de referencias marinas y estelares, auroras y anocheceres, penumbras y claridades, vagidos y latidos, amantes en ruinas y semillas humanas, abandonos y asombros, primaveras e inviernos, recuerdos y derivas, incertidumbres y sospechas, perfiles imprecisos y certezas de nada, gestos y acordes, músicas calladas y silencios hablantes, promesas de frutos y preludios de muerte, «la inutilidad de la melancolía» y «la

utilidad del discurso verdadero», y el agua, el fuego, el aire y la tierra, con sus noches, sus luces, sus neblinas y orillas; textos, en suma, donde a trazos y retazos y en una búsqueda sin fin «el mundo en torno se abre de par en par» con sus enigmas y desaparece como la espuma con la retirada de la ola: «De pie sobre la arena no hay nada que entender.

Pero, por su importancia, no quiero dejar de señalar cómo han sido agrupados los iconotextos. Tenemos un poema de apertura (Obertura), un poema de cierre y cinco partes tituladas «Duo», «Trío transfinito», «Quinteto», «Cuarteto» y «Fuga». La primera lectura del índice ya nos da una pista importante: la presencia del arte de la Música, que viene a unirse aquí a las artes de la Poesía y de la Pintura, como homenaje a claros destinatarios. Los dos autores de refieren a ello en sus notas finales al volumen. Por su parte cinco de las imágenes de Clara Janés (número significativo en el conjunto) incluyen fragmentos de pentagramas y partituras, que, con su ocupación parcial de la página, afirman la presencia visual de la música; por su parte, los poemas en prosa de Talens, aparte de sus múltiples referencias a la música y aparte de establecer su propio ritmo en la construcción de las imágenes textuales, de una forma más sutil proponen su relación más directa con la música al apelar al buen oído del lector con la inclusión de unidades versales que se presentan dispersas en los poemas y reducidas en número pero presentes en todos ellos; son precisos conjuntos sintácticos en donde preponderan los endecasílabos y los alejandrinos, que conceden una armonía especial a esos textos que en su composición más absoluta son poemas en prosa. Se abra por donde se abra la página el poema los acoge muy finamente distribuidos para gozo y referencia del lector atento y avisado. No se trata, pues, de una presencia casual, pues su abundancia controlada en el total del poemario lo revela como un auténtico procedimiento significativo por cuya mediación el lector «escucha los acordes de una melodía».

ABRAHAM LÓPEZ, JOSÉ LUIS (2014).
SOMOS LA SOMBRA DE LO QUE AMANECE
MADRID: VITRUVIO, COL. BAÑOS DEL CARMEN.

AITOR L. LARRABIDE

Ediciones Vitruvio cumplirá veinte años de fértil existencia durante 2015. En estos años ha dado entrada en su colección Baños del Carmen a autores jóvenes y otros ya consagrados. Desde Miguel Hernández, pasando por Dámaso Alonso, Pablo Neruda, Luis Cernuda, Gabriel Celaya, Blas de Otero, etc. Han editado un *Catálogo y Antología, 1995-2014*, de 491 páginas. Una encomiable labor que no se limita a lo meramente comercial. En otra ocasión me gustaría comentar el último poemario del madrileño Alfonso Berrocal, *Ulises nunca volvió a casa*, pero en esta ocasión me centraré en *Somos la sombra de lo que amanece*, del cartagenero José Luis Abraham, que fue presentado en Cartagena el pasado 23 de diciembre de 2014. Una sólida formación archivística y filológica le precede, con trabajos específicos sobre autores cartageneros de dimensión universal como fueron Antonio Oliver Belmás y Carmen Conde. Pero también ha publicado varios libros de poesía: *Poemas* (1990), *A ras de suelo* (1998), *Asuntos impersonales* (1998) y *Golpe de dados* (2005).

Estructurado en dos partes, con 20 y 38 poemas, respectivamente, en la primera se refleja la constatación de la madurez (los cuarenta años cumplidos), con traslación en la segunda parte, los recuerdos de la niñez y de la primera juventud son los subtemas presentes (incluida la idealización de los domingos familiares), con los que el yo poético establece un diálogo que, en realidad, es un monólogo de carácter a menudo ético o moral protagonistas. El aparente orden o estabilidad vital de ese periodo evocado se convertirá en la segunda parte, cuando se reflejen las huellas del amor, en desorden. En la segunda parte será el amor y sus consecuencias el tema predominante, con un diálogo con la persona amada en donde la ironía el sarcasmo ocupan su sitio como máscara que oculta el miedo o la cobardía, en liza con la «alegría» como asidero al que agarrar-

se existencialmente. De este modo, se pretende exaltar la eternización de lo efímero (amor) con la presencia de objetos cotidianos que adquieren pleno sentido con su uso, siempre contextualizados en estaciones climatológicas como el verano, y se describen la belleza y la sensualidad de la persona amada. Se juega con los contrastes, como con luz-sombra o *carpe diem*-melancolía. De este modo, la infancia y la primera juventud de la primera parte del poemario se completa con el amor (para ser más exactos, con la ruptura de la historia amorosa) de la segunda parte, descrita con ironía para evitar o enmascarar el dolor, y ofrecernos con todo ello un cuadro exacto de la vida resuelta en la poesía y la literatura y los libros. Más allá de la evidente formación lingüística y literaria del autor, se constata su querencia por la presencia de referencias a la lingüística, pero no como materia de estudio meramente denotativo, sino mayoritariamente connotativo o evocador, otra forma de asir lo evanescente.

José Luis Abraham López nos trae un libro maduro, cuajado, fresco, irónico y en el que la naturaleza juega un importante papel, pero son el paso del tiempo y las cenizas que deja los ejes sobre los que gravita el poemario. Está bien trabado y su desarrollo parece muy meditado. Poemas cortos, esencializados el tema y espacio físico e interior en que el autor plantea la historia de un amor que se escabulle como las tardes en otoño. La madurez vital del autor va en consonancia con la creativa. Los tres temas fundamentales de toda buena poesía se dan cita en este libro: vida, muerte y amor. Quizás muerte no en el sentido estricto, pero sí el aludido paso del tiempo. Y aparece el tono irónico, a veces sarcástico en su diálogo entre el yo poético y su propio interior con la persona amada. Ese tono deja un poso amargo, a menudo, en el que la cotidianidad del amor, con sus ritos, sus entregas y sacrificios, pero también con sus sentimientos contradictorios y fuertes como marejadas del Cantábrico, es la ceniza de la hoguera apasionada de otros días.

La ternura ofrece una tregua a lo largo del libro, como en «(qué sencillo este milagro)», donde la felicidad es cantada como una luz en la palma de la mano. La ironía, sin embargo, es reflejo descarnado de la lucidez de lo intensamente vivido, y de una relevancia de la lingüística en el verso, de la elección de la palabra contextualizada en el entorno

otoñal de meditación, especialmente al final del poema, que deja al lector sorprendido o perplejo por la conclusión, llena de ironía y con un punto de valor moral. Un libro, en definitiva, bien construido, y que por su madurez, más allá de los temas presentes en el mismo (un amor otoñal a la fuga, el enraizamiento en un tiempo suspendido y el planteamiento de preguntas sobre la vida y sus consecuencias que no tienen respuesta porque son la propia vida) nos habla de un autor asentado, con una carga vital importante que se sustancializa en un poemario potente y firme, inteligente y que no se abandona al fácil sarcasmo sino que apuesta por seguir permaneciendo fiel a su única canción.



**FERNÁNDEZ ROJANO, GUILLERMO (2015). TIERRA
CASTELLÓN DE LA PLANA: TALLER CLANDESTINO DE LAS LETRAS.**

JOAQUÍN FABRELLAS

Tierra es el volumen que recoge la obra última de Guillermo Fernández Rojano (Jaén, 1957), una obra de gran coherencia, a pesar de las diferencias estructurales que podemos encontrar en los tres poemarios que componen este libro. Con una ordenación no cronológica hábilmente dispuesta para dar una mayor efectividad temática.

Tierra es una trilogía lírica organizada en torno a unos personajes anónimos en el primer segmento del volumen, *Manicomio de Dios* (2014); siendo el segundo *Así en la tierra* (2015), un examen de los lugares donde se narran actos aleatorios que se revisten de un inicuo olvido en el mundo. Por último, el tercer poemario, que da nombre a todo el volumen, *Tierra* (2005), es la destilación lírica natural de los volúmenes anteriores y donde se encuentran las obsesiones recogidas por Fernández Rojano previamente, un poemario, en general, estructurado en torno al abandono y el sufrimiento humanos.

Manicomio de Dios está compuesto por una serie de setenta textos que comienzan con un tono de letanía, un recurso retórico que señala el anonimato de los actores del libro, personajes que sufren y a los que el poeta da voz mediante su compromiso ético: «El que imita a la naturaleza, lo que se mueve // o no, canta, da vueltas a una áspera rueda // de molino, diseña petroleros, ara la tierra // conduce un tren [...]». En este, como en el resto de los poemas, puede verse la narración del asedio al que la sociedad está siendo sometida, no ya desde ahora, sino desde el comienzo de la historia, porque *Tierra* ahonda en el sentimiento pero con una afán indagatorio en la especie humana desde mucho antes de su origen, y trata del recuerdo que mediante la imagen tiene el hombre de su desarrollo como especie.

«El que penetra la corteza terrestre y remueve // la tierra sobrante buscando las lombrices de la sabiduría [...]. En *Así en la tierra*, Fernández Rojano nos muestra los lugares más recónditos del planeta para enseñarnos que lo que nos une a todos es el dolor y el sufrimiento de unos y el olvido de otros, tras nuestra dosis diaria, en Occidente, de indiferencia y abandono a la que nuestra sociedad posindustrial nos tiene acostumbrados, patrocinando actitudes que construyen nuestra sociedad y su economía salvaje, mientras destruye metódicamente lugares más o menos cercanos en guerras pacificadoras y televisivas.

«Méjico, prostíbulo barato. // Magdalena, una niña puta se pinta // las uñas con esmalte púrpura. En ellas se // refleja una sonrisa sin dientes de una anciana // que cumplió sus deseos de no sentirse mujer [...]». Tanto en este libro como en el anterior hay un uso especial de los tiempos verbales: casi todos están en presente, un presente que pretende atrapar el momento y volverlo momentáneamente eterno, pues ya sabemos que el hombre no es más que su proyección futura o el tosco recuerdo de su pasado. Por tanto, se construyen estos dos primeros libros en torno al presente y a la imagen que no es otra que la imagen de la resistencia ante el poder establecido, traspasando así los límites de la palabra en el poema.

«[...] Un hombre, hace dos mil quinientos años, toca con la yema de sus dedos sin huella el vértice de un bloque de granito [...]». En la obra de Fernández Rojano transita una crítica estructurada en torno al malestar producido ante la triunfante retórica del poder, el discurso de la oligarquía capaz de persuadir y modificar la conciencia del ciudadano en nombre de una democracia mal entendida, diseñada desde el beneficio económico, y ante todo esto, la poesía de Fernández Rojano se hace necesaria y se convierte en el punto de apoyo del que nace todo el andamiaje lírico de *Tierra*. Su discurso se hace *résistance* ante un momento de «disociación de la sensibilidad», es decir, la toma de conciencia ante la decadencia de la mayoría de discursos poéticos actuales que no han cumplido la función de enfrentamiento del que nacieron.

Por último, en *Tierra*, dividida en tres partes: «La casa», «En esta parte del mundo» y «Hoguera», Fernández Rojano recoge mediante un yo desleído en un tiempo inmaterial, un yo descompuesto en muchas

voces que reflexiona sobre un mundo desvaído, con múltiples discursos, donde lo natural requiere de nuevo su espacio, una vuelta al origen mediante nuestra conexión con el mundo, lo único que puede salvarnos de una industrialización salvaje y devolvernos a un momento donde la palabra engendraba todo: «Tuve todo el tiempo para pensar / en las empresas del mar y la muerte, / el invierno y los animales. / Sin embargo dejé / que mi pensamiento se extendiera / semejante al cielo / [...] con ensanchamiento, / libre / sin / consciencia.». Es aquí donde se condensa todo el pensamiento poético de Fernández Rojano, se decanta de forma natural, y el yo lírico vuelve con fuerza para recoger el pensamiento que ha desarrollado antes. Un canto que advierte la superación del dolor y el sufrimiento y se instala en lo humano, el canto por la celebración de la especie en busca de su territorio que ha salvado la supervivencia y que se desarrolla en la sociedad actual como punto de apoyo para el cambio necesario. «Sobre el mapa no se distinguen más que escombros [...]».

En definitiva, se trata de tres volúmenes que guardan una coherencia temática y discursiva, recogidos con mano maestra por el poeta y que responden, como hemos visto, a las preocupaciones existenciales de un Guillermo Fernández Rojano que prefiere la imagen por encima de la palabra, lo real a lo tecnológico frente a la celeridad del mundo, para componer un texto enorme de resistencia frente a una adversidad patrocinada por lo chamarices del espanto.

**RODRÍGUEZ MARCOS, JAVIER (2015). VIDA SECRETA
BARCELONA: TUSQUETS EDITORES.**

JUAN GABRIEL LAMA

La doble condición de Javier Rodríguez Marcos (Nuñomoral, Cáceres, 1970) de poeta y periodista crítico literario hace aún más interesante su trayectoria, que arranca en 1995 con *Naufragios* (Editora Regional de Extremadura) y que, tras recibir diversos premios como el Premio Jaén de Poesía por *Mientras arden* (Hiperión, 1996) o el Premio Ojo Crítico de Poesía de RNE por *Frágil* (Hiperión, 2002), se consolida ahora con *Vida secreta* (Tusquets Editores, 2014).

Es Rodríguez Marcos un poeta de la sencillez, alejado de la retórica, pleno de ironía y de un velado sentido del humor que camufla en este libro con escenas urbanas (hoteles, hospitales), con una cercanía que le da un cierto tono de la mejor poesía confesional de los años 80 y 90, la de figuras como Felipe Benítez Reyes. Es en esos camuflajes del poeta, en esas veladuras de los secretos y mentiras de la vida cotidiana, donde Rodríguez Marcos comienza a acertar en su descripción de esta *Vida secreta*. Así en el poema «Gran hotel» (p. 37), los versos «(qué hago yo aquí). La gente / se pregunta por qué / sigue con vida / aún.». No obstante ese tono confesional, el libro tiene una cara oculta en el descarnado retrato que del mundo rural, de la infancia y de la familia hace el poeta en diversas partes del poemario. Es una visión de una España que parece que se ha decidido olvidar y que poetas como Isabel Pérez Montalbán o el propio Rodríguez Marcos nos traen de nuevo a la mente y nos enfrentan cara a cara con ese mundo de donde venimos que sería deshonesto olvidar. En «Los pacíficos» (p. 13), hace el poeta recuento de esa generación perdida de españoles: «El hombre trajo / (las alegrías nunca vienen solas) / progreso al paraíso: un termo eléctrico». Esta visión de una realidad rural no tan alejada en el tiempo de nuestro mundo de redes sociales y viajes trasatlánticos está también patente en la mirada

que a la naturaleza y al espacio hace Javier Rodríguez Marcos, en la línea de su muy admirado Claudio Rodríguez, con la particularidad de que el poeta lo hace desde un punto de vista no exento de ironía como en «Locus amoenus» (p. 19), donde los olivos, los muros de piedra o la lluvia, elementos clásicos en la poesía de corte naturalista se enfrentan a motos sin ruedas y a lavadoras destripadas. «También eso es paisaje», afirma el poeta. Este distanciamiento y desmitificación del mundo y de los tópicos poéticos de la naturaleza consiguen sin embargo hacer resaltar aún más su cercanía a mundo rural que está desapareciendo tal y como lo hemos conocido. «A una rosa» (p. 61), es a la vez canto a la rosa juanramoniana y crónica de costumbres sociales contemporáneas: «Arquetípica, frágil, / tocada y más tocada, / inodora, indefensa / belleza made in China». Esta distancia se une a una sencillez y cotidianeidad de la vida y los objetos muy similar a la línea que vienen desde hace años practicando poetas como Pablo García Casado. Así en poemas como «Jet lag» (p. 35), y su relato de las cinco de la madrugada en una habitación de hotel: «en este apocalipsis / de fachadas hostiles que no piensan en mí».

Ya cité antes a la poesía confesional como uno de los momentos destacados de *Vida secreta*. Es así el uso que de la memoria y del pasado hacemos, con una literaturización de las vivencias personales y familiares del poeta que le lleva a construir presente, pasado y futuro como una crónica a veces descarnada por lo real, como en el poema «Asilo» (p. 23): «Mis mayores pasaron / de la viña al asilo / sin pasar por la fábrica» o en otro poema, para mí el mejor del libro, como es «Ya lo sé, la memoria» (p. 33), y su aviso para navegantes «Ya lo sé, la memoria / no es un lugar seguro. / Está llena de trampas, / consuelos, desconsuelos».

Destaca por otra parte la ausencia de apuntes de carácter político en los versos de *Vida secreta*, lo cual es muy de agradecer en estos tiempos de soflamas disfrazadas de poesía que están condenadas a pasar de moda a las horas de ser publicadas. «No soy suficientemente valiente como para salir a la calle, a las barricadas», ha dicho Javier Rodríguez Marcos. Quizá por eso desconcierta tanto un poema como «Nosotros» (p. 43), con un cierto tono tuitero de enumeración en los famosos 140 caracteres que desmerece al lado del resto del libro: «De los que dan la mano, / de

los que cortan la mano. / De los que compran, de los que se venden.»
Algún día tendremos que analizar los efectos de las redes sociales en el lenguaje poético y la aparición de determinadas figuras que, de tan osadas, publican libros de poesía.

Es *Vida secreta* en suma un magnífico libro que Rodríguez Marcos ha ido puliendo en estos más de diez años de silencio y que, en la dualidad del mundo rural y el urbano, en la memoria y la realidad presente, nos brinda un trozo de poesía madura y serena.



NÚMERO 1. AÑO 2006

Tres morillas

EUGENIO MAQUEDA CUENCA
JUAN ANTONIO DE URDA
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

Poesías completas

La poesía de Julio Aumente
FRANCISCO GÁLVEZ

Paraíso

ANTONIO MANILLA
ANTONIO NEGRILLO
CARLOS PARDO
JESÚS FERNÁNDEZ PALACIOS
JOSÉ VIÑALS
LUIS GARCÍA MONTERO
MARTÍN LÓPEZ-VEGA

Los alimentos

16 reseñas

NÚMERO 2. AÑO 2007

Tres morillas

ARACELI IRAVEDRA
JOSÉ ANDÚJAR ALMANSA
MANUEL RUIZ AMEZCUA

Poesías completas

La poesía de Luis García Montero
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

Lealtad

ANDRÉS NAVARRO
ANTONIA MARTÍNEZ TORRES
DIEGO DE LA TORRE
DIEGO JESÚS JIMÉNEZ
FERNANDO ADAM
JAVIER CANO
JUAN ANDRÉS GARCÍA ROMÁN
LORENZO PLANA
MARIANO PEYROU
WALDO LEYVA

Paraíso perdido

JOSÉ NIETO

Los alimentos

18 reseñas

NÚMERO 3. AÑO 2008

Tres morillas

FERNANDO MILLÁN
JOSÉ JULIO CABANILLAS
JUAN DE DIOS GARCÍA

Poesías completas

La poesía de Ricardo Molina
LUIS ANTONIO DE VILLENA

Alba en Cazorla

FABIO MORÁBITO
GUILLERMO FERNÁNDEZ ROJANO
ITZIÁR LÓPEZ GUIL
JUAN MANUEL MUÑOZ AGUIRRE
JOSÉ ANTONIO MESA TORÉ
JULIO MARTÍNEZ MESANZA
LORENZO OLIVÁN
LUIS ALBERTO DE CUENCA
MARCO ANTONIO CAMPOS
MIRIAM REYES
SALVADOR GARCÍA RAMÍREZ

Paraíso perdido

JOSÉ WATANABE
JULIO AUMENTE

Los alimentos

20 reseñas

NÚMERO 4. AÑO 2009

Tres morillas

EDUARDO A. SALAS
JUAN JOSÉ LANZ
VÍCTOR MANUEL MENDIOLA

Poesías completas

La poesía de Fabio Morábito
RAFAEL ESPEJO

Hospital de Santiago

ABELARDO LINARES
ANA TOLEDANO
DANIEL GARCÍA FLORINDO
DAVID PUJANTE
ERIKA MARTÍNEZ
GUTOMAR PADILLA
HUGO MUJICA
LUIS VELÁZQUEZ BUENDÍA
MIRIAM JURADO
RAFAEL COURTOISIE

Paraíso perdido

ÁNGEL GONZÁLEZ
EUGENIO MONTEJO

Los alimentos

20 reseñas

NÚMERO 5 EXTRA. AÑO 2009

Tres morillas

EDUARDO A. SALAS
GENARA PULIDO TIRADO
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

Poesías completas

La poesía de Rafael Cadenas
RAFAEL ESPEJO

Bonus track

La razón poética
LUIS GARCÍA MONTERO

El niño ciego

ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN
DAVID LEO GARCÍA
EDWIN MADRID
MARÍA CARO
MARÍA VÁZQUEZ GUISÁN
MIGUEL D'ORS
PEDRO J. DE LA PEÑA
SANTIAGO AUERÓN

TOMÁS HERNÁNDEZ
VÍCTOR MANUEL MENDIOLA

Paraíso perdido

MARIO BENEDETTI
RAMIRO FONTE

Los alimentos

19 reseñas

NÚMERO 6. AÑO 2010

Tres morillas

CARLOS PARDO
DAVID PUJANTE
FRANCISCO BUENO

Poesías completas

La poesía de Joaquín O. Giannuzzi
RAFAEL ESPEJO

Bonus track

Carta pisana sobre poesía italiana con-
temporánea
ESTHER MORILLAS

Trajo el viento

ALBERTO TESÁN
JENARO TALENS
JORGE GALÁN
JORGE VALDÉS DÍAZ-VÉLEZ
JUAN COBOS WILKINS
JUAN M. MOLINA DAMIANI
JULIETA PELLICER
MARCOS CANTELI
PEDRO LUIS CASANOVA
PIEDAD BONNETT

Paraíso perdido

DIEGO JESÚS JIMÉNEZ
JOSÉ ANTONIO MUÑOZ ROJAS
JOSÉ ANTONIO PADILLA
JOSÉ VIÑALS
JOSÉ-MIGUEL ULLÁN

Los alimentos

21 reseñas

NÚMERO 7. AÑO 2011

Tres morillas

ANDRÉS NAVARRO
JOSÉ LUIS BUENDÍA
MANUEL RUIZ AMEZCUA

Poesías completas

La poesía de Ada Salas
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

Bonus track

Las palabras no entienden lo que pasa
RAFAEL COURTOISIE

Los más enamorados

ANTONIO DELTORO
ANTONIO GAMONEDA
ANTONIO VARO BAENA
ELDA LAVÍN
FRANCISCO DE ASÍS FERNÁNDEZ
JOSÉ MÁRMOL
LOURDES RODRÍGUEZ
LUIS MARÍA MARINA
MIGUEL ÁNGEL CONTRERAS
UNAI VELASCO

Paraíso perdido

MIGUEL ÁNGEL VELASCO
ALÍ CHUMACERO
CARLOS EDMUNDO DE ORY

Los alimentos

27 reseñas

NÚMERO 8. AÑO 2012

Tres morillas

JOSÉ VIÑALS
MARCO ANTONIO CAMPOS
PABLO GARCÍA BAENA

Poesías completas

La poesía de Manuel Vilas
RAFAEL ALARCÓN SIERRA
La poesía de Agustín Delgado
PEDRO LUIS CASANOVA
La poesía de Javier Egea
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

Bonus track

Breve introducción a la poesía rumana
DINU FLAMÂND

No te echará de mi pecho

ANA FRANCO ORTUÑO
ANA TAPIA
BEGOÑA CALLEJÓN
CARMEN CAMACHO
GAËLLE LE CALVEZ
HOMERO ARIDJIS
MANUEL CARLOS SÁENZ
NIEVES CHILLÓN
RAFAEL ESPEJO
VIRGINIA AGUILAR BAUTISTA

Paraíso perdido

GONZALO ROJAS
TOMÁS SEGOVIA
NICANOR VÉLEZ

Los alimentos

26 reseñas

NÚMERO 9. AÑO 2013

Tres morillas

ANTONIO DELTORO
JUAN MANUEL ROMERO
MARCO ANTONIO CAMPOS

Poesías completas

La poesía de Karmelo C. Iribarren
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
JOSÉ LUIS PARRA
ANTONIO CISNEROS
RUBÉN BONIFAZ NUÑO

Los alimentos

26 reseñas

NÚMERO 10. AÑO 2014

Tres morillas

HUGO MUJICA
JACOBO CORTINES
WALDO LEYVA

Poesías completas

La poesía de Olga Orozco
JOSÉ CARLOS ROSALES

Bonus track

Estación de cercanías
JUAN MALPARTIDA

Altavoz

GABRIELE MORELLI

Las alas abiertas

ALBERTO SANTAMARÍA
ANTONIO RIVERO TARAVILLO
GONZALO ZONA
IDOIA ARBILLAGA
JAVIER PAYERAS
JOSÉ CABRERA MARTOS
JOSÉ JULIO CABANILLAS
JUAN MANUEL ROMERO
MARTA LÓPEZ VILAR
XAVIER GUILLÉN

Paraíso perdido

VICENTE SABIDO
JUAN LUIS PANERO
ÁLVARO MUTIS
MANUEL URBANO

Los alimentos

26 reseñas

NÚMERO 11. AÑO 2015

Tres morillas

ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS
JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD
LUIS GARCÍA MONTERO

Poesías completas

La poesía de Juan Malpartida
FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ MORÁN

Bonus track

Aproximación a un siglo de poesía
portuguesa
LUIS MARÍA MARINA

Altavoz

FRANCISCO ESCUDERO

Homenaje

Planh por Pier Paolo Pasolini
STEFANO STRAZZABOSCO

Entre torres y montañas

AMALIA BAUTISTA
CARLOS ROBERTO
CELSO FERNÁNDEZ
DAVID MAYOR
ELENA FELÚ ARQUIOLA
FERNANDO OPERÉ
JAVIER RODRÍGUEZ MARCOS
MARÍA RUIZ OCAÑA
MARTHA ASUNCIÓN ALONSO
PATRICIA GARCÍA-ROJO

Paraíso perdido

JUAN GELMAN
JOSÉ EMILIO PACHECO
MARCO FONZ
FERNANDO ORTIZ
FÉLIX GRANDE
DOMINGO F. FAÍLDE
ANTONIO MUÑOZ QUINTANA
RAFAEL DE CÓZAR
GERARDO DENIZ

Los alimentos

26 reseñas

