

N.º 11 junio 2020

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ESTUDIOS

Laura Scarano
«CRÍTICO, ERGO SUM»:
POESÍA Y DISCURSO CRÍTICO

POESÍA

Carolyn Forché
POEMAS
Traducción de Juan Esteban
Suárez Encalada

ENTREVISTA

Pedro Varguillas y Jesús Montoya
ENTREVISTA
CON JERICHO BROWN

POÉTICAS

Revista de Estudios Literarios



ÍNDICE

Págs.

[ESTUDIOS]		[ENTREVISTA]	
Laura Scarano		Pedro Varguillas y Jesús Montoya	
«CRÍTICO, ERGO SUM»: POESÍA Y DISCURSO CRÍTICO	5	ENTREVISTA CON JERICO BROWN	93
Fernando Salazar Torres		[RESEÑAS]	
EL INCONVENIENTE GENÉRICO EN LA POÉTICA CONTEMPORÁNEA. UN CASO DE «YO MODAL» EN LA POESÍA HÍBRIDA: «LAS CORRESPONDENCIAS», DE ALÍ CALDERÓN	17	Francisco Morales Lomas «UNA DEFENSA DE LA POESÍA»	103
[ARTÍCULOS]		Dieter Oelker «BAJO LA PIEL DE TU CAPA»	111
Julio César Quesada Galán		Fernando Valverde «THIS GHOSTLY POETRY: HISTORY AND MEMORY OF EXILED SPANISH REPUBLICAN POETS»	115
(TANATO)BIOGRAFÍA POÉTICA SIN YO DESESPERANZADO. POESÍA NON FINITO/POESÍA ESPECULAR	49	Normas de publicación / Publication guidelines	117
Rubén Márquez Máximo		Equipo de evaluadores 2017-2020	125
EL AMOR Y LA SEDUCCIÓN: UNA POÉTICA DE LA IMAGEN	67	Orden de suscripción	127
[POEMAS]			
CAROLYN FORCHÉ	85		

[ARTÍCULOS]



Fotografía: Jovis Aloor, 2018.

(TANATO) BIOGRAFÍA POÉTICA
SIN YO DESESPERANZADO.
POESÍA NON FINITO/POESÍA
ESPECULAR

(TANATO) POETIC BIOGRAPHY WITHOUT ME
HOPELESS. NON-FINITE POETRY / SPECULAR POETRY

Julio César Quesada Galán
Universidad de Extremadura (España)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE { Genética Textual, Retórica, Poética, Poesía non finito,
Poesía especular }

La denominación de «Poesía especular», una propuesta reciente de la poesía española, procede de *El relato especular* de Lucien Dällenbach. Podemos afirmar que un poema está abismado cuando se halla con otros en su centro y, desde aquí, se produce una ramificación del mismo, ya sea en el propio interior o a través de notas a pie de página o marginalias (además de otros mecanismos retóricos logofágicos). La aparición del texto especular implica una invitación a considerar que el espejo proyecta una puerta que abre otro discurso, pues detrás de él se halla otra expresión posible. Desde el punto de vista creativo, esta textualidad en abismo no está subordinada al poema central, pues, a pesar de que le debe la existencia y se apoya en él, posee su propia independencia. Así, la oposición primaria/secundario salta por los aires al igual que cuestiones como li-

Fecha de recepción: 02/04/2020 Fecha de aceptación: 19/05/2020

nealidad o cierre. En cuanto a la designación de «Poesía non finito», esta sería aquella que enseña las reescrituras de múltiples maneras. Poner los esbozos junto al resultado final, reunir las posibilidades junto al cierre, aquello que está en proceso y el telón. Como apunté en un axioma de esta clase de poesía: «El proceso es el fin».

A B S T R A C T

KEYWORDS { Textual Genetics, Rhetorics, Poetics, Non-Finite Poetry, Specular Poetry }

The “Specular Poetry” term, a recent approach concerning Spanish poetry derives from Lucien Dällenbach’s *The Specular Tale*. We can assume a poem is abyssed when it is found in-between others, thereby creating a ramification of itself, either occurring within or in footnotes or apostils (among other logofagic rethorical devices). A specular text implies an invitation to consider the very mirror reflecting a door opening in turn a new discourse, since a new possible discourse lies beneath. From a creative point of view, this textuality in abyss is not subordinated to the central poem—even though it owes its existence and relies on it, remains independent. Thus, issues including the primary/secondary opposition or even text linearity or closure inexorably blow up. As for “Non-finite poetry”, it suggests a multiple-means teaching of text rewriting. Juxtaposing the sketches with the final result, mixing possibilities with closure, process and backdrop. As I mentioned in an axiom of this kind: “The process is the end”.

ÁLBUM FAMILIAR

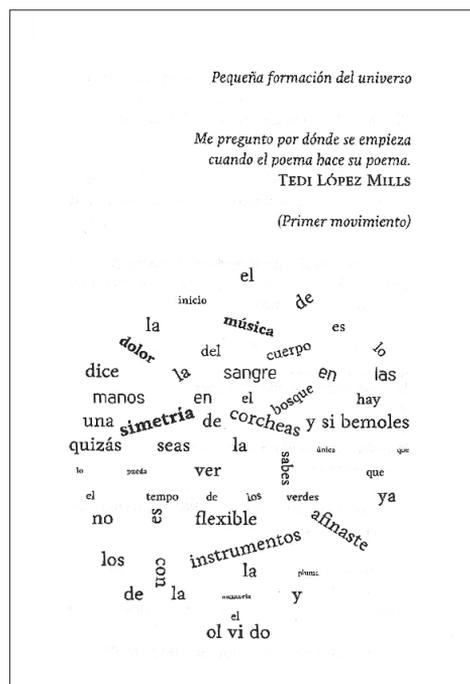
Hace años, allá por el 2006, le comenté al poeta Diego Jesús Jiménez, amigo y uno de mis maestros, que mi intención poética necesitaba dar cuenta de la amplitud del poema, de todo aquello que se queda por el camino. En cada texto hay una labor oculta de reescritura, a veces palpable en borradores y revisiones que manifiestan su proceso genético, creando una serialización de espejos sobre el poema último. Corrección y reescritura: un

elogio del boceto. Por eso, la creación poética, desde este punto de vista que expondré y de un modo general, es un conjunto de huellas del texto primitivo. Versiones de un texto, un libro en el que se presentan los esbozos y las correcciones: una traducción de lo inacabado. Non finito. Especular. De esta manera, tenemos la visibilidad de las soldaduras, damos cuenta de los textos que han conformado las diferentes creaciones. La memoria personal de la vida de un poema: su (tanato)biografía textual. Una forma de creación en movimiento, una manera de reunir fragmentos y tonos como desnudez creativa. Pero con esto no quiero decir que estas cuestiones no posean sus antecedentes, ahí están Francisco Pino, Ignacio Prat, Eduardo Scala, Eduardo Hervás, José Miguel Ullán, José María Álvarez, Leopoldo María Panero, Guillermo Carnero o Eduardo Haro Ibars, Pedro Casariego Córdoba y más cerca en el tiempo, Chantal Maillard desde *Matar a Platón* (2004) o Eduardo Moga en *Insumisión* (2013); e incluso con la poesía visual (Antonio Gómez). O en el lado latinoamericano con Raúl Zurita, Eduardo Milán, José Kozzer, Paulo de Jolly, Francisco Magaña, Eduardo Espina, León Félix Batista, Juan Luis Martínez, Héctor Viel Temperley, Leónidas Lamborghini, Enrique Bacci, Maurizio Medo, etc. De todos ellos escogeré algunos para un ramal de mi poético árbol genealógico y para asentar la base de esas dos propuestas poéticas (disculpen el atrevimiento): la Poesía especular y la Poesía non finito.

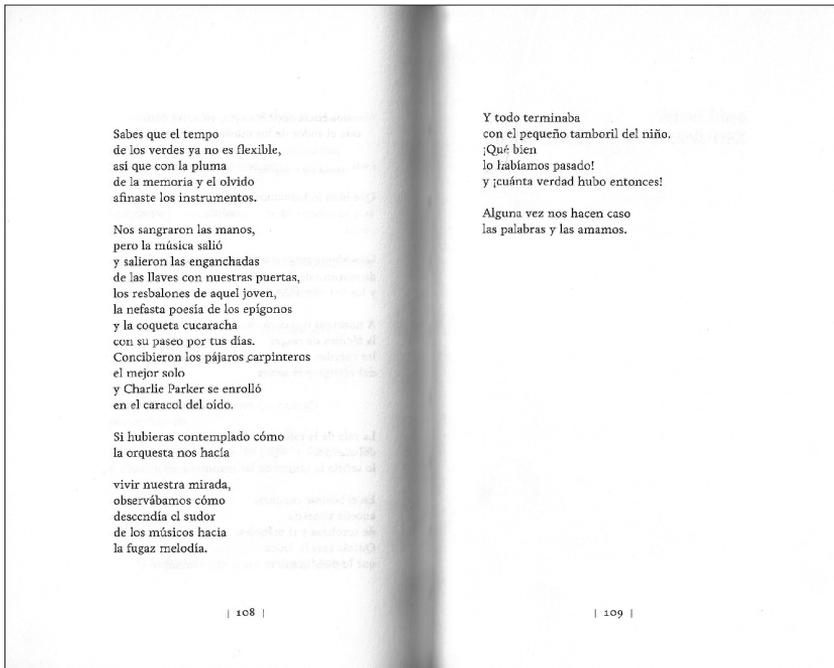
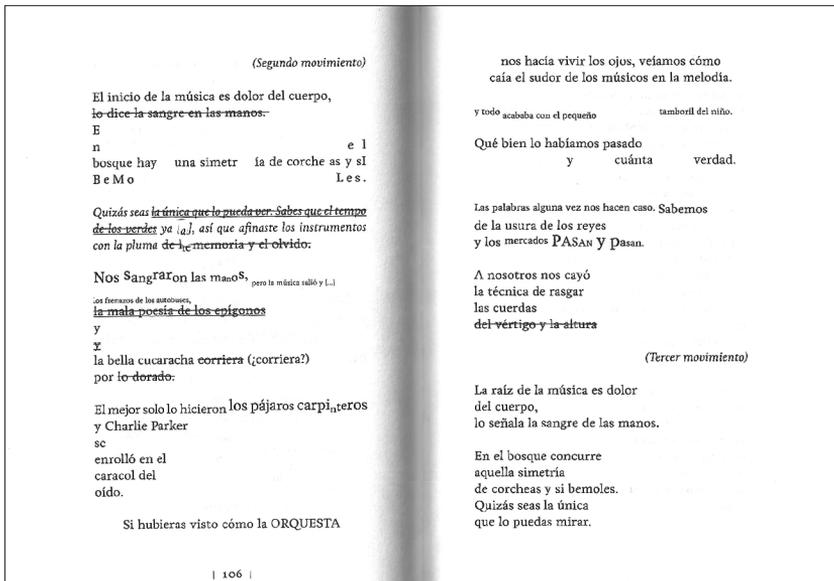
Toda esta constelación de poetas y algunos más han formado en gran medida mi educación poética, intelectual y sentimental. Vayamos inicialmente a los primeros estratos, así que abramos el linaje de esos caminos. Le comentaba a un amigo editor que esta tradición poética de lo inacabado viene más de la pintura y de la escultura que de la literatura. Pero en esta tradición es inevitable aludir a los ismos¹ de primeros de siglo xx y con esta mención me quedo con el Ultraísmo, el Futurismo, el Creacionismo y el Cubis-

1. Es cierto que la noción de «Vanguardia» y sus prácticas creó uno de los periodos literarios más fructíferos. Yo no estoy ni mucho menos en contra de las vanguardias,

mo. Empecemos por este último en su vertiente literaria, es decir, con Guillaume Apollinaire. Decir su nombre es traer, entre otras cuestiones, a colación los caligramas. Pongo un ejemplo de reformulación, comprensión y asimilación de la tradición: el poema de mi libro *El primer día* (2016), «Pequeña formación del universo», un poema muy comentado y uno de nuestros estandartes de la Poesía non finito.



sino del uso indiscriminado que se hace de forma perezosa para calificar cualquier artefacto poético fronterizo o para desbaratar toda propuesta bien asentada y argumentada (tópico posmoderno). Ese uso junto con otros como neovanguardia o experimentalismo, a modo de cajón de sastre, es irrisorio a estas alturas. La deriva de las vanguardias (con sus neos) y el experimentalismo hacia el fuego artificial se debe a que, si en un primer momento había fundamentos más o menos sólidos con los manifiestos, después han derivado hacia la vanidad ortotipográfica, visual y fragmentaria.



Este texto, en su primer movimiento, aparece a modo de caligrama, aunque no es del todo así, pues no se hace una forma con las palabras. El objetivo era que el primer movimiento representase ese estadio inicial del poema en el que pululan las palabras en la cabeza (he de decir que la forma se la dio el excelente diseñador y editor, Ferran Fernández). Algún crítico con su mala lectura prejuiciosa pensaría: «¿¿¿*Buf*, vanguardia desfasada!!!». Aún más cuando vea el segundo movimiento: «*Buf*, este poema usa recursos de la poesía de los años setenta. ¡¡¡Desfasado!!!». Y esto último sería así si no hubiese un tercer movimiento en el que el poema aparece totalmente hecho. Pero sigamos en el lado francés y vayamos más atrás para no olvidarnos, a ver si nos van a señalar inquisitorialmente con el dedo índice del desconocimiento, de S. Mallarmé y *Una jugada de dados* (2016). Cuando descubrimos este libro allá por 1999 imagino que tuvimos la misma impresión que les tuvo que producir a los lectores de décadas anteriores: la de un maravilloso juego de la palabra con el espacio en blanco (emoción inamovible que solo los clásicos hacen brotar).

Y qué tenemos del Ultraísmo, el Futurismo y el Creacionismo. Del primero, la prevalencia de la imagen y la metáfora, o la supresión de cadenas de nexos. Y por encima de todo, la estrecha relación de la poesía con la pintura, la escultura o la arquitectura, en concreto, con aquella que gira en torno a lo inconcluso. Del segundo, recogemos los desvíos de la tipografía habitual, «la presentación pictórica de la página, donde están presentes diversos colores, diferentes tipos de letra [...], cambio en la dirección de las líneas (verticales, circulares, interrelacionadas con paréntesis, con grandes letras mayúsculas, etc.) [...]». Desde el punto de vista de las grafías sustituye los signos de puntuación por signos matemáticos (+ - x, etc.) y musicales» (Estébanez, 1999: 435). Nosotros utilizamos en *Inclinación al envés* (2014) un tipo de simbología, la filológica, para dar esa apariencia de libro anotado, comentado, interpretado.

¿Y del Creacionismo? Pues lo que hicimos fue una reescritura de sus fundamentos: 1. Muestra del hecho poético inventado. 2.

Puesta en contraste de lo anecdótico y lo sustancial. 3. Construcción, reconstrucción y juego con todas las piezas del poema. 4. Recreación del poema como objeto nuevo. Y más reformulaciones, esta vez en torno a la figura del poeta, cuya función principal, desde nuestra posición, es la de recrear un submundo viejo, es decir, debe fotografiar su genética textual. Como el objetivo del Creacionismo, el nuestro es el de lograr una poesía pura, pero a través de sus impurezas (algo muy distinto al Neopurismo o a la Poesía del silencio). Y por supuesto, entre nuestros maestros preferidos: Vicente Huidobro, Gerardo Diego y Juan Larrea.

Todas esas opciones y otras las recogí a mi manera y en mixtura, como hizo el Postismo, pero para reflejar nuestra estética de la ruina, para expresar una genética textual que unifique algunos posibles recursos, con el fin de enlazar cada tipología textual con un distintivo:

1. Por ejemplo, los [*Antetextos*] y la [*Prelectura*] van sin puntuación;
2. las [*Lecturas conjeturadas*] deben ir con barras dobles;
3. las [*Citas*] o [*Intertextos*] tienen que ir entrecomilladas;
4. los [*Pasajes dudosos*] estarán con todas las palabras juntas;
5. los [*Subtextos*] con diferentes tipografías;
6. los [*Palimpsestos*] como palabras espejos;
7. las cursivas para los [*Apuntes*] o [*Comentarios*];
8. los guiones para el [*Intratexto*] a modo de diálogo;
9. el tachado para los [*Bocetos*] y los [*Esbozos*];
10. en las [*Reescrituras*] y [*Versiones*] se harán diversas variaciones versales;
11. los [*Contrapoemas*] tendrán una disposición formal en zigzag.
12. Finalmente, las [*Marginalias*] y las [*Notas a pie de página*] se pondrán en un cuerpo menor de letra.

Así formaremos una retórica logofágica propia. Es una aproximación a cuanto quiero hacer (aunque ya está bastante asentada). Todo ello para seguir nuestra máxima: «El proceso es el fin», base

de nuestra Poesía non finito y especular. Realmente todo esto está asentado en los libros inéditos, *Un adiós abierto* y *Cancionero inacabado*. En libros anteriores como *Inclinación al envés*, *El primer día* y *Testigos de la utopía* (2017) también, pero de un modo menos programático.

NUESTRA PRIMERA JUVENTUD POÉTICA

De los que no he citado anteriormente, no he mencionado uno que supone el inicio de todo esto de la Poesía non finito, me refiero a Juan Ramón Jiménez y el siguiente camino suyo (la diferenciación con la Poesía especular, aunque esta se podría tratar como una derivación de la otra, es que en los poemas especulares se tratan de abrir puntos de fugas, digresiones que enriquecen el poema y que ha sido sustanciales para su creación, de ahí la preferencia por las notas finales o a pie más las marginalias): que el proceso de escritura se manifieste como un modo de reescritura. Una obra llena de trasvases, de búsquedas, de intentos de perfección. La reescritura siempre personifica una vacilación y también, una tentativa de acomodar la idea a la realidad. La palabra justa que se rehace. Siempre pensé que a Juan Ramón le faltó poner la escritura final junto a la reescritura para culminar su obra poética. Uno tuvo este pensamiento desde que empezó a leerlo cuando tenía dieciséis años, pero en aquel entonces era imposible este atrevimiento por madurez de lecturas y vivencias. Más tarde, ya cuando tenía veintitantos, seguí con esta idea, sin embargo, en este caso, la autocensura fue mucho más eficaz que la censura. Esto ocurrió en los libros, *El ocaso de la aurora* (2004), *Tres veces luz* (2007), por ejemplo, este poemario llevaba fechas en el cuerpo del poema y esas fechas abrían otros tipos de textos (en la versión final quité esas ramificaciones y puse las fechas en el índice; en fin, a veces, el peso del contexto hace el texto), y *Márgenes* (2012). En Juan Ramón Jiménez surgió la matriz de nuestra propuesta. Pero de aquí se tomó algo esencial: la mezcla de prosa y poema. Eso sí, llevada al extremo siguiente: el poema en prosa que se

va haciendo versículo, que se va haciendo verso libre, que se va haciendo lira y viceversa. Esto lo vimos de una manera latente en *Diario de un poeta recién casado* (1995). ¿Y cuál es el movimiento de todo esto? Pues el mismo que el de ese libro, el mismo que el de nuestra Poesía especular/non finito, el de irradiar el flujo de un corazón, la propia vida hecha poesía.

LOS LOCOS SEÑORES DE LOS EXPERIMENTOS

Es curioso que cuando uno lanza una propuesta, la mayoría se la tomen como un arma arrojadiza, un insulto, un ejercicio de narcisismo, fanfarronería o engreimiento. Nada más lejos de mí toda esta faramalla. Así que sigamos subiendo por el ramaje de la tradición y nos encontramos a Joan Brossa y su enseñanza: que en cada cosa hay una metáfora encubierta y necesita ser destapada a través del transcurso de la creación poética (esa es también nuestra visión). Esta fue una de las asignaturas que nos tomamos más en serio. El contacto con el mundo Brossa estuvo en *Posteatro* (2001), y uno no sabía muy bien si era teatro o era poesía y esto fue una calentura refrescante para nuestra mente. A partir de aquí decidimos utilizar el diálogo y otros medios teatrales como las acotaciones o los apartes. Y aquí me pregunto: ¿no son las marginalias una variación de esos apartes o viceversa? El diálogo como modo de oralidad en el poema, como modo de ejercitar el coro griego y el monólogo interior.

En esta charla con nuestros clásicos, un lugar central lo ocupa Francisco Pino y su *Antisalmos* (1978). Hay veces que uno no está preparado para una lectura y lo que nos queda es un polvillo de estrellas; echando la vista atrás es lo que ocurrió allá por el 2001. Este poeta representa ese ir más allá de las vanguardias que le había precedido. Jorge Guillén lo delimitó acertadamente como «El poeta más vanguardista de la poesía española». Aquí tenemos una modernidad excepcional, la cual pasa prácticamente desapercibida en su momento. *Antisalmos* adelanta la Poesía especular, esa que agujerea el poema, esa que abre el discurso y se

ramifica y explota. Ese libro es uno de los mayores cortes en la tradición española, sin embargo, es un libro que en su momento no crea tradición o al menos no con la contundencia necesaria. Francisco Pino ya tenía una veta de asceta en la cual le acompañaban san Juan de la Cruz y Fray Luis, y en ese poemario les da la vuelta, los pone boca abajo para mirar esa abertura al final de la página. Todo un logro y una referencia que se pondrá en su sitio (si la mayoría no decide seguir con la inercia canónica). Por nuestro lado, vimos claro el camino, pero no nos atrevimos hasta *Inclinación al envés*.

DOS EJES

Mi primera intención de romper la linealidad del poema fue la de crear vasos comunicantes en los mismos, por ejemplo, que un texto poético se convirtiese en relato o en una tanda de aforismos, es decir, buscar un significado oculto en esa textualidad (esto fue, como he comentado y sin llegar a término, en mi poemario, *Tres veces luz*). El azar me fue poniendo en el camino la poesía de José Miguel Ullán o Juan Carlos Maset, y también a otros poetas fundamentales para mí como Héctor Viel Temperley, María Auxiliadora Álvarez o Maurizio Medo (fueron los años que van del 2000 al 2005). Una vez entramos en contacto con Ullán me decidí ahondar en él y allí vi sus tachones, subrayados, cajas de prosa (en palabras de Miguel Casado), caracteres chinos, páginas en blanco, dibujos, etc. Ya tenía algunas piezas, pero no sabía cómo encajarlas y todo ese arsenal ullaniano me resultó útil para empezar a componer nuestro non finito. Había intuición, pero no consumación.

No soy muy dado a las antologías, la mayoría me parecen simples artefactos publicitarios y amañados; pero otra que me marcó fue *Pulir huesos* (2007), cuya selección la realizó Eduardo Milán. Esta selección es compacta, mucho más generacional (1950-1965 es el arco temporal en el que entran los seleccionados) y, por lo tanto, con menos variables; sin embargo, sí muy sabrosa. Me que-

do —siguiendo el orden del antologador— con Paulo de Jolly y su fragmentación tan audaz del discurso, con esa elección de un tema ¿extravagante?; ¿chifladura?, ¿ironía?, ¿admiración?...; me quedo con la fuerza poética de Mario Montalbetti y Tedi López Mills; con las bifurcaciones de Rolando Sánchez Mejías y Enrique Bacci. Más capas para nuestra geografía terrestre.

SAZÓN DE SIEMPRE

También en 2004 llega a mis manos un libro esencial en mi formación poética, *Matar a Platón* de Chantal Maillard. Para mí es uno de los libros capitales de la poesía de las últimas décadas. Aquí confirmé lo que venía buscando, esa apertura del poema, ese flujo bífido que separa la palabra. Todo poema que se rompe no surge de un acto insustancial, pueril o vacío. En todo poema fugado, limado o roturado, en su centro mismo, hay una vivencia extrema. Este libro la tiene y la expresa de una manera excepcional. Progresivamente, se disponen esos acontecimientos que resumen los instantes en eternidades. Fueron esos subtítulos, esas anotaciones sin ser notas a pie de página, esa historia paralela la que me alentó a abrir a un espacio diferente. Pero no solo aquí quedó la mina, el oro líquido siguió fluyendo a través de otra manera de hacer, esencial para mis libros, *Un adiós abierto* y *Cancionero inacabado*. Concreto brevemente: la segunda parte de *Matar a Platón* contiene una de las bases esenciales para esos dos últimos libros de poemas: «Escribir» es un extenso poema con esa estructura reiterativa en la cual vimos un modo de reescritura sencilla y limpia. *Un adiós abierto* y *Cancionero inacabado*: los libros que se van escribiendo a lo largo de su creación. Lectores y autor en una misma acción.

En cuanto a Leopoldo María Panero debemos decir que fue uno de los primeros poetas de la generación del 70 que leí, quizás, el primero que conocí y a quien más admiro. En mi biografía poética y visual observo a nuestro querido le *fou* en la entrevista con Sánchez Dragó, aquel diciembre en Palma de Mallorca con mi madre, quien me preguntaba si yo acabaría así. Pero quedé-

monos en lo importante, con el uso de las notas y de la reescritura (otros autores que nos interesan como Luis Antonio de Villena o Luis Alberto de Cuenca también utilizaron de manera esporádica esos medios). Ya Túa Blesa en su edición *Traducciones/Perversiones* (2011) explica la teoría de la traducción de Panero, la cual sirve para asentar aún más nuestra poética: la confrontación y superación del original a través de la huida de la literalidad; la *amplificatio* en cuanto al aumento de significaciones. La lectura como reescritura, como perversión del texto, en el cual se difuminan la ambivalencia autor/lector. Esta rotura del texto, como ya hemos comentado en otras ocasiones, tiene una estrecha relación con la identitaria². En este punto buscamos un nuevo rostro del yo y una reescritura de ese falso *self* que se ha ido gestando, unas veces, siendo conscientes, otras, de manera indirecta. Asimismo, Leopoldo María Panero se dio al nomadeo por la otredad, de hecho, fue uno de los mayores destructores del nombre propio y nosotros quisimos volatilizarnos de la misma manera.

LA EXPLOSIÓN O COMO SER UNO MISMO

En 2013, el profesor y escritor César Nicolás me entregó el ensayo de Túa Blesa *Logofagias. Los trazos del silencio* (1998). Tal vez por desconocimiento, tal vez por ostracismo crítico, posiblemente por su escasa difusión o por la reticencia hacia unos vocablos claroscuros este libro no tuvo la repercusión que hubiese merecido. En nuestro caso, decidimos usarlo únicamente como premisa informativa,

2. En relación con estas propuestas de Poesía non finito y Poesía especular, podemos mencionar otra, la de Intrapoesía, llevada a cabo a través de una de nuestras otredades, Jimena Alba y su ensayo, *El último manifiesto* (2018). Esta vía poética puede resumirse de la siguiente manera: fusión de crítica literaria y creación lírica.

Debemos hacer un apunte: la ruptura textual que proponemos no solo se impulsa, en nuestro caso, a través del poema, sino también por medio de la identidad, la cual se realiza mediante diversos heterónimos: la citada Jimena Alba, Pablo Gaudet, Luis Yarza, Óscar de Torre, Rafael Fuentes y Horacio Alba. Con la excepción de estos dos últimos, quienes hace unos meses que han surgido, con los demás hemos publicado diversos ensayos y libros de poemas. Con nuestros heterónimos se expanden las significaciones y la identidad se amplía hasta ser completada.

ya ejemplificada en *Limados. La ruptura textual en la última poesía española* (De la Torre, 2016). Túa Blesa recopila una manera lírica de hablar, el compendio de una serie de autores desterrados al olvido por no entrar en lo generacional. *Logofabias* muestra la reforma de un ámbito retórico novedoso y enterrado. La base de la Poesía non finito/especular tiene su raíz en esta retórica. Con esta manera de hablar persuadimos al lenguaje poético para que se muestre tal cual, para que sea verosímil y sin simulacros, desnudo en su más extrema desnudez. Nosotros nos tomamos ese ensayo como una serie de orientaciones y reglas de carácter estético que acomodan una manera de hacer poesía. Desde un punto de vista genético, nos fijamos principalmente en las etapas de producción del texto y, en concreto, en su invención y elaboración. Pero no solo hacía falta una retórica sino un *kairos*, es decir, lo oportuno. Había que casar lo abstracto, mostrar el proceso junto a lo preciso... la forma en que leemos y escribimos. El nexo fue en gran medida esos tropos y sus proyecciones. El ornato ya no es tal, sino que es esencia.

Allí conocimos a poetas como Eduardo Hervás, Eduardo Haro, Ignacio Prat o Luis Martínez Merlo. Todo su contexto fue ampliado por *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española* (2017), un ensayo estupendo de Germán Labrador. Nos quedamos con unas palabras del primero para seguir rematando nuestra poética que dicen así: «Recoger el lenguaje y deshacerlo, /descubrirlo, amarlo, sanarlo» (Hervás, 1994: 67).

LA BASE Y EL PILAR: LA SAVIA LATINOAMERICANA

Siempre hemos gustado de los dos caudales de la poesía, ese que va más por el lado irracional y el otro que fluye más por el lado realista, división simple, así la segmentaba de un modo general Dámaso Alonso, si no recuerdo mal. En ambos lados hemos escrito. Pudieran pensar que mi poesía se inclina más al lado oscuro, pero mi creación lírica, sobre todo, la heteronímica y, sobre todo, la de Jimena Alba ha bebido de poetas como José Moreno Villa, José María Fonollosa, Jaime Gil de Biedma, Juan Luis Panero, Ro-

ger Wolfe o Benjamín Prado. La base y el pilar o viceversa: Leónidas Lamborghini y Héctor Viel Temperley. Todas estas observaciones cuadran con la razón de ser de la escritura de estos dos poetas. En el primero hay que tener en cuenta que *Reescrituras* aparece en 1996, aunque el asunto de la reelaboración ya venía de lejos con *Verme* y *11 reescrituras de Discépolo* (1988) y más alejado con *La canción de Buenos Aires. Responso para porteños. Tango-Blues* (1968). Esencialmente, esas *Reescrituras* consisten en una colección de las más importantes reelaboraciones a modo de suma poética. En la palabra «parodia» y en este ejercicio poético caben todas estas definiciones: imitación, remedo, caricatura, simulacro, copia, representación y calco (intertexto). Para Lamborghini, su propia poesía radicaba en un cruce de cita y de parodia; en lo propio, en sitios de frontera, en apropiaciones de uno mismo y del otro (enlazados, ya sin saber dónde acaba aquello y donde acaba esto); en lo sentimental, una manera de hacer memoria. Pero el nexo común será *Carroña última forma* (2001) en el cual se produce esa construcción del libro de poemas a base de fragmentos de otros, de rehechura del antes, de soldadura de una vida poética. Esta vía entronca perfectamente con la suma poética de Viel Temperley, cuya aportación central podemos trazarla mediante la siguiente línea: «Tratándose de un trabajo de recorte, acoplamiento y ensamblaje, donde el texto, por momentos, es extraído de otros anteriores, modificando su sentido en un nuevo conjunto (aunque no es forzoso que así sea) mediante la práctica del montaje.» (Hernández, 2015). Un apunte para mí mismo: habría que ver la relación entre el biografema mínimo del recuerdo y la genética textual de *Hospital Británico* (1997). Aquí debemos hacer un alto —aunque sea pequeño, pues esta cuestión la retomaremos años después— para decir que esos detalles e inflexiones vitales, esos biografemas, en ocasiones, resultan determinantes para entender su composición. La vida de Viel Temperley y la de su escritura se juntan y encajan sin mácula en *Hospital Británico*. La memoria y las rémoras del repaso se igualan a ese ejercicio de montaje de autoplagios y nuevos injertos. Aquí está su transgresión, su ruptura, el centro de su excelencia.

NUESTRO GLOSARIO Y SU RETÓRICA

Y en ese recorrido teórico del non finito, de lo especular, voy a los dos nuevos poemarios inéditos, *Cancionero inacabado*, el cual está en un estadio de desarrollo muy avanzando, y en el cual se asienta y se justifica aún más nuestra retórica³, sobre todo, la trabajada en el poemario, *Un adiós abierto* (ya terminado), he aquí una ampliación: para nosotros el *Antetexto* es ese juego que un poeta realiza cuando lee un poema y juega mentalmente a rehacerlo, a adaptarlo, a identificarlo con su vida. Con la *Prelectura* tenemos el distintivo de no llevar puntuación y en relación con ello, recordamos: «La prelectura es la preparación que un lector lleva a cabo antes de empezar a leer un texto detalladamente» (San Mateo, 2005). Con nuestra búsqueda de significado, de conocimientos previos, nos acercamos a cualquier texto literario que nos interese como si fuera un texto que necesita traducción; en cuanto a las *Lecturas conjeturadas*, con sus barras dobles, debemos pensar que cada género no solo conlleva una forma de crear, sino también una forma de leer el mundo. Desde esta máxima y desde nuestro intento hacer «visibles» gran parte de nuestras prácticas de lectura; obvio y desde la admiración vienen las *Citas* y los *Intertextos* con sus entrecomillados; con los *Pasajes dudosos* proyectamos dos opciones: la comentada con anterioridad de juntar todas las palabras a modo de escritura latina y su justificación en una vuelta los orígenes de la *scriptura continua* o un entrecruzamiento entre la oralidad y la escritura, con hipo e hipersegmentación. En realidad, y en esencia, esta última vía es camino de reflexión de los límites de la palabra.

3. En ambos poemarios se sigue el mismo mecanismo estructural, el cual vertebra todo, en el cual el libro de poemas se va haciendo a lo largo del acto lector (tanto por parte del receptor como del creador). Desde una primera sección, en el que el poema está en esa nebulosa de esbozos y lecturas...; pasando por una segunda parte más inclinada a la corrección y la reescritura; hasta el poema finalmente hecho. La única diferencia entre *Un adiós abierto* y *Cancionero inacabado* es que la parte final del primero está en verso libre y en el segundo, por cansancio de este metro he ido hacia la clásica conjunción de polimetría con estado anímico (con su correspondiente composición métrica).

Nos vamos a los *Subtextos* con su ensalada de tipografías. La razón de esta disposición reside en la pura imaginación de uno. Desde el ámbito teatral y su interlineado de sentimientos y pensamientos implícitos, podemos decir que se inclinan a la contradicción, la paradoja, el sarcasmo o la ironía. Y en el camino nos encontramos con los *Palimpsestos* y para reflejar su acción de grabar nuevamente lo escrito pensamos en las palabras espejos. Se trata de buscar de otro modo los interlineados del sentido. Con su afán de señalar, de reflejar ese flujo, ese *correré...* Las cursivas simbolizan los *Apuntes* o *Comentarios* que hacemos tras la lectura. Con el fin de representar lo conversacional y lo teatral tenemos el *Intratexto*. Creemos que, en el interior de todo texto literario, se produce un diálogo propio, del cual surge la sucesión del discurso, de ahí el uso del prefijo *-intra*. Reescribir es releer: *Bocetos* y *Esbozos*. Nunca acabamos el libro, ese libro que soñamos tan solo se queda en el limbo, en el ideal, en el horizonte. Pero el deseo nos impulsa a sacar la goma. Siempre el proyecto, lo por venir, el estudio, el bosquejo. La vida por delante en la epifanía del ahora. Tachar para ser. En relación con esto de flagelar la palabra, de raspar la representación de un mundo huidizo están las *Reescrituras* y las *Versiones*, con sus mudas, sus desvíos y transiciones. Vaivenes en los que contéplanos la observación. Aparte de dar cuenta tal cual, de estas metamorfosis, otro elemento distintivo puede ser la transición del verso a la prosa y viceversa, ya en el *Contra poema* dijimos que «tendrán una disposición formal en zigzag», pero añadimos este distintivo de versiprosa. Y finalmente, para las *Marginalias* y las *Notas a pie de página* un aditivo más: un cuerpo menor de letra. Un medio para desarrollar esa veta especular.

Pues aquí está mi genealogía y mi apuesta personal, una enlazada con la otra. Todo hecho de manera consciente, siguiendo las pautas de una estirpe, la de mis lecturas y sus asimilaciones. Muchos años de espera para llegar aquí.

BIBLIOGRAFÍA

- Alba, J. (2019). *El último manifiesto*. Gijón: Trea.
- Estébanez, D. (1999). *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- Blesa, T. (1998). *Logofagias. Los trazos del silencio*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- Dällenbach, L. (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.
- De la torre, Ó. (2016). *Limados. La ruptura textual en la última poesía española*. Madrid: Amargord.
- Brossa, J. (2001) *Posteatro*. Ciudad Real: Ñaque.
- Galán, J.C.; De la torre, Ó. y Alba, J. (2018). *Ensayos fronterizos. Entre el poema y la heteronimia*. Santiago de Chile/ Barcelona: RIL Editores.
- Hervás, E. (1994). *Obra poética*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim.
- Hernández, B. “Poéticas de la reescritura: Héctor Viel Temperley y Leónidas Lamborghini”. Scielo, 27 Julio /Diciembre 2015. Disponible en: http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0121-85302015000200008. Fecha de acceso: 22 marzo 2020.
- Jiménez, J. R. (1995). *Diario de un poeta recién casado*. Madrid: Visor.
- Labrador, G. (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española*. Madrid: Akal.
- Lamborghini, L. (1968). *La canción de Buenos Aires. Responso para porteños, Tango-Blues*. Buenos Aires: Ediciones Ciudad.
- . (1988). *Verme y 11 reescrituras de Discépolo*. Ciudad de México: Sudamericana.
- . (1996). *Reescrituras*. Buenos Aires: Ediciones del Dock.
- . (2001). *Carroña última forma*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Maillard, C. (2004). *Matar a Platón*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Mallarmé, S. (2016). *Una jugada de dados*. Madrid: Editorial Ya lo dijo Casimiro Parker.