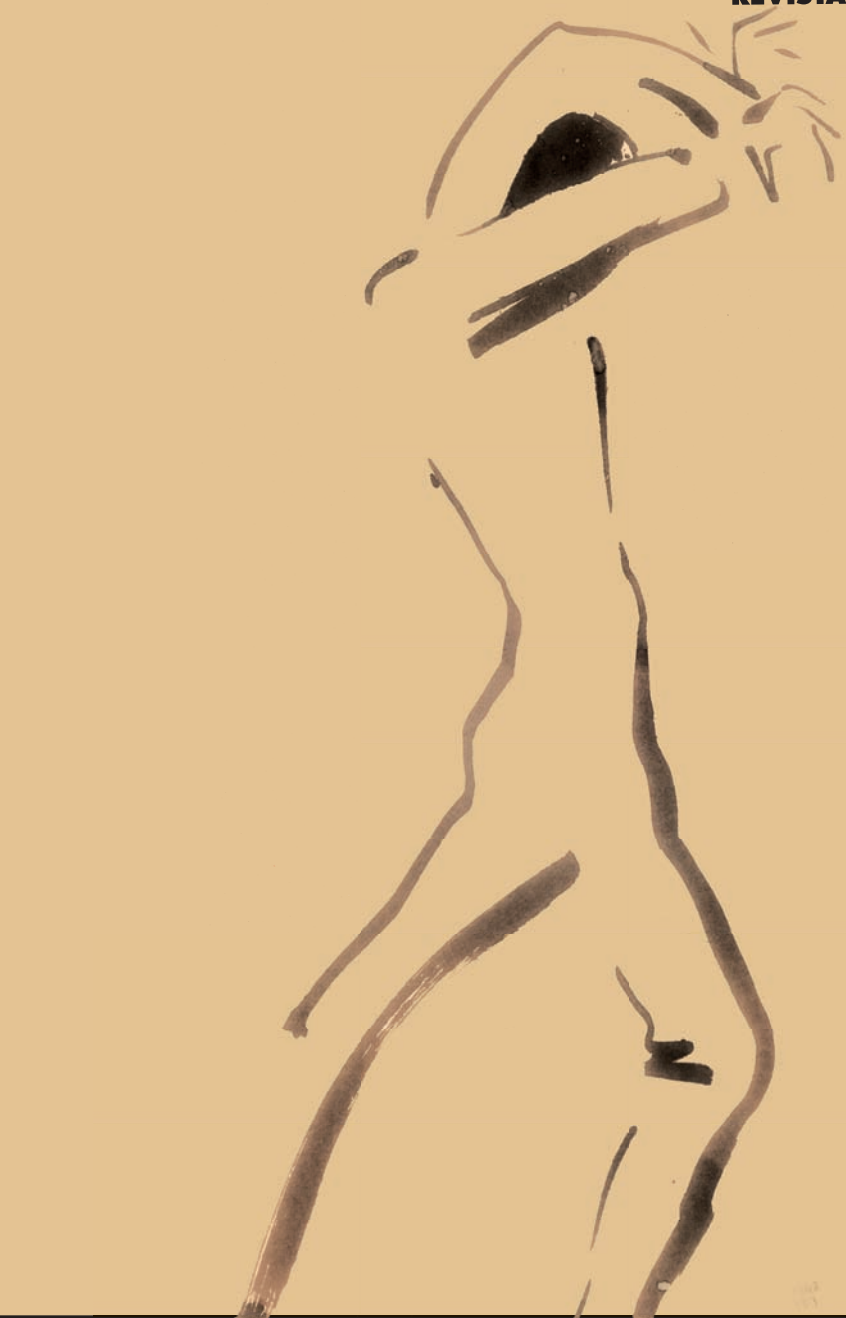
PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA



PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA

Jaén
Paraíso interior

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA. NÚMERO 8. AÑO 2012

DIPUTACIÓN
DE JAÉN

Consejo editor

Diputación de Jaén
Presidente
Francisco Reyes
Diputada del Área de Cultura y Deportes
Antonia Olivares Martínez
Directora del Área de Cultura y Deportes
Manuela Mora Sánchez
Jefe de Servicio de Cultura
Arturo Gutiérrez de Terán

Universidad de Jaén
Rector
Manuel Parras Rosa
Vicerrectora de Extensión Universitaria
Ana Ortiz Colón
Director del Servicio de Publicaciones
José Ángel Marín Gámez

Dirección
Juan Carlos Abril

Consejo de redacción
Antonio Chicharro
Genara Pulido Tirado
Juan Manuel Molina Damiani
Miguel Ángel García
Rafael Alarcón Sierra

Consejo asesor
José Manuel Caballero Bonald
Francisco Brines
Manuel Urbano
Fanny Rubio
Luis García Montero

Portada e ilustraciones
Ginés Liébana

Infografía
C & R Diseño Gráfico
crdisenio@yahoo.es / Telf. 678 874 923

Maquetación
Diputación de Jaén / Cultura y Deportes

paraiso@promojaen.es

Depósito Legal: J-349 - 2006
ISSN: 1887-200X

Imprime:

ISOPROARGRA

ÍNDICE

Tres morillas

Poesía. Concepto y precepto
José Viñals 9
Explicación de un poema: «Responso del peregrino». Entrevista a Alí Chumacero
Marco Antonio Campos 15
Amarillo perfil
Pablo García Baena 25

Poesías completas

Amor (Poesía reunida 1988-2010), de Manuel Vilas
Rafael Alarcón Sierra 31
Espíritu áspero. Poesía reunida (1965-2007), de Agustín Delgado
Pedro Luis Casanova 41
Poesía completa, de Javier Egea
Miguel Ángel García 45

Bonus track

Breve introducción a la poesía rumana
Traducción de Enrique Nogueras
Dinu Flamând 51

No te echará de mi pecho

Ana Franco Ortuño 59
Ana Tapia 62
Begoña Callejón 64
Carmen Camacho 67
Gaëlle Le Calvez 72
Homero Aridjis 76
Manuel Carlos Sáenz 78
Nieves Chillón. 84
Rafael Espejo 88
Virginia Aguilar Bautista 93

Paraíso perdido

Gonzalo Rojas (1917-2011) 99
Tomás Segovia (1927-2011) 101
Nicanor Vélez (1959-2011) 102

Los alimentos

Anaqueles sin dueño, de Pedro A. González Moreno, por Manuel Molina González 105
Árboles con tronco pintado de blanco, de Juan Antonio Bernier, por Daniel García Florindo 108
Asia, de Itzíar López Guil, por Juan de Urda 111
Canción en blanco, de Álvaro García, por Raúl Díaz Rosales 113
Caso perdido, de Sergio Arlandis, por Carlos Alcorta 116
Clandestinidad, de Antonio Jiménez Millán, por Luis Bagué Quílez 120
Continuo mudar, de Luis María Marina, por Karla Olvera 123
Después de la noticia, de José Julio Cabanillas, por Alejandro Martín Navarro 126
Fracciones de los cristales inquietos, de David Gómez Frías, por Pedro Javier Romero Cambra 128
Hace triste, de Jordi Virallonga, por José Antonio Arcediano 130
La resistencia, de Manuel Ruiz Amezcua, por Vicente Vives 133
Las grandes superficies, de Juan José Téllez, por Juan Carlos Sierra 136
Llorar lo alegre, de Rafael Saravia, por Miguel Ángel Contreras 139
Miguel Hernández: de la A a la Z. diccionario temático hernandiano, de Francisco Esteve Ramírez, por Aitor L. Larrabide 141
Nunca se sabe, de Isabel Escudero, por Carmen Camacho 144
Para fugarnos de la tierra, de Ana Toledano, por Rafael Espejo 148
Poemas a Milena, de José Carlos Rosales, por Enrique Nogueras 151
Poesía ante la incertidumbre, de VV. AA., por Javier Bozalongo 155
Seguir un buzón, de Virginia Aguilar Bautista, por Jesús Nieto Jurado 158
Sólo el azar, de Darío Jaramillo Agudelo, por Josep M. Rodríguez 160
Sueño del origen, de Eloy Sánchez Rosillo, por Álvaro Salvador 162
Superávit, de Nacho Montoto, por Ariadna G. García 164
Terreno fértil, de Eduardo Chivite y Antonio Barquero, eds., por Juan Gabriel Lama 166
Tierra de paso, de Juan M. Molina Damiani, por Joaquín Fabrellas 168
Un invierno propio, de Luis García Montero, por Antonio Jiménez Millán 171
Y siempre después el viento, de Hugo Mujica, por Elena Felíu Arquiola 174

TRES MORILLAS

2005

POESÍA. CONCEPTO Y PRECEPTO

JOSÉ VIÑALS

Leeré ahora algunos conceptos sobre poesía. Prefiero leerlos que decirlos de viva voz en vuestro homenaje y por motivos de rigor. Resumen mi pensamiento sobre el arte del poema. Veamos:

1

La poesía no tiene nada que ver con la literatura. Es cuestión de espiritualidad, no de arte o ciencia literarios. Y digo espiritualidad intencionadamente, pero advirtiendo que no me refiero a nada que se relacione con religión alguna, sino con una espiritualidad desteizada, agnóstica, materialista y laica. Al menos en mi caso y en el de algunos de mis amigos —si no todos— sentados a esta mesa.

2

La poesía es arte y tiene sus propios códigos, no derivados de la ciencia literaria sino de su propio desarrollo y su propia historia. En todo caso es desde antiguo tributaria de la retórica, y es, en sí misma, originadora de códigos para otras disciplinas literarias. No olvidar que la poesía es históricamente anterior a otras formas de la literatura.

3

La poesía contemporánea, en su más alto grado de modernidad, reniega de los cánones del pasado. En términos formales hay cánones ya perimidos cuyo empleo por un poeta actual acusa, como mínimo, arcaísmo cuando no directamente reaccionarismo. Tomo como ejemplo expresivo el soneto cuya antigüedad se mide en cinco siglos. No tiene hoy sentido

escribir sonetos como no tiene sentido intentar componer música a la manera de Juan Sebastián Bach. Como ejercicio de estilo, por voluntad arcaizante o para conseguir efectos arcaicos, bien, pero no más allá.

4

Poesía es conciencia y autoconocimiento siguiendo los procedimientos de las bellas artes. Eso como mínimo estimula la propia conciencia del lector y su también propio autoconocimiento. En tal sentido la poesía cumple igual papel que la filosofía. No es la poesía pensamiento propiamente dicho sino una manera otra de pensar.

5

La poesía, la gran poesía, no es producto puro de la racionalidad. La racionalidad no consiente regiones a oscuras para la inmersión del poeta. Pero la construcción poética exige una refinada racionalidad, pues nada para el poeta está más allá del análisis y la reflexión artísticos. El poema es operación de arte, de sabiduría formal, de aceptación de los aportes de la inconsciencia y de la pura conciencia, todo a la vez.

6

La investigación reflexiva de lo formal y lo conceptual es propia de los grandes poetas. El poema terminado es un hito de perfección.

7

El objeto primordial de la poesía es la Belleza; pero siempre la acompañan otros objetos subalternos y, desde luego, muy menores.

8

¿Es difícil la poesía? Pues sí. Como la ciencia matemática o hasta, si se me permite, el ajedrez. La poesía exige aventura y abandono del lector, licencia para entrar en su alma más que en su inteligencia, en su conciencia más que en su razón.

9

¿La poesía es oscura? Puede ser, pero sólo para los procesos racionalistas que pretenden descifrarlo todo, con la falsa ilusión de haber comprendido. Ocurre como en la pintura figurativa, se cree haber «comprendido» porque uno ve una figura o un pájaro. Desde luego eso no es comprender.

10

Oscuridad no es misterio, pero puede aproximársele. Preservar la oscuridad del poema con la ilusión de alcanzar su misterio. Aunque lo intuya, tampoco lo sabe el poeta.

11

Hallar el misterio está en el origen de la labor del poeta. Pregunta: ¿Labor?

12

Si el poeta no logra emocionar es inútil que trate de comunicarse.

13

El poeta puede confesar su emoción, pero emocionar al lector es cuestión de arte, no de confesión. La poesía no es autobiografía y mucho menos obscena confidencia.

14

La poesía no se redacta, la poesía se escribe. La escritura es una operación artística, no un mero ejercicio gramatical.

15

Tómese como ejemplo escriturario el uso de adjetivos. Como decía Huidobro, «el adjetivo que no da vida, mata».

16

La poesía se escribe con todos los sentidos y aún con los sinsentidos. Hay poesía mental, poesía visceral, poesía sexual, etcétera. Pero la única poesía digna de su nombre es la poesía espiritual en la que intervienen las más altas potestades humanas.

17

Reflexiónese en este pensamiento: La poesía pasa de contrabando o no pasa. Hay una poesía establecida y una poesía emergente. La poesía emergente no logra traspasar las fronteras de la poesía establecida, a menos que logre burlar la vista de Aduana, representante de la cultura y el arte que llamaremos «oficiales». Es el caso hoy de los pseudo herederos de la poesía social, establecidos en la plataforma del poder y que, naturalmente, actúan como poder y sofocan toda tentativa de acceso de la poesía emergente y naturalmente transformativa.

18

La poesía nueva está siempre a la vanguardia. La poesía vieja está siempre en la retaguardia. Todos vosotros sabéis a qué me refiero.

19

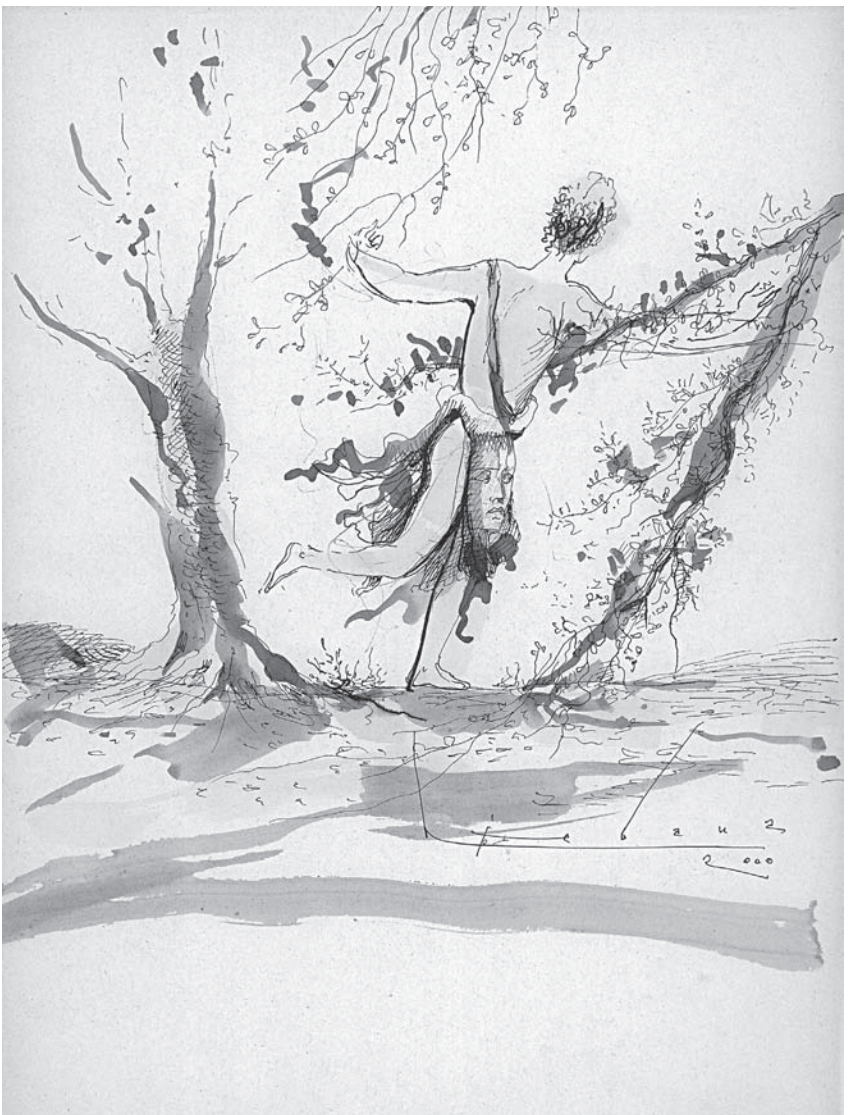
Poesía establecida y poesía emergente. Poesía de vanguardia y poesía de retaguardia son conceptos extremadamente visibles y que no requieren de grandes explicaciones. Los grandes poetas del pasado siguen siendo vanguardia.

20

Como lo intuía William Blake, la poesía es el matrimonio del Cielo y el Infierno. Para esto no hay explicación alguna.

Los anteriores conceptos son mis principales preceptos. Por eso escribo.

Y una reflexión final, esta vez no precepto sino sólo concepto: Creo que ha dejado de tener sentido hablar de poesía en prosa, así como carece de sentido hablar de teatro en prosa o teatro en verso. Los compañeros teóricos tendrán mucho que decirnos a propósito de esto. Nada más.



EXPLICACIÓN DE UN POEMA: «RESPONSO DEL PEREGRINO». ENTREVISTA A ALÍ CHUMACERO

MARCO ANTONIO CAMPOS

Las reducidas obras de Alí Chumacero en poesía y la reducida obra de Julio Torri en prosa han conocido dos coincidencias: una, que sólo han merecido encomios, y la otra, que ambas parecieron correr largo tiempo a un lado de los lectores y la crítica, antes de arder en el centro de la llamarada. Los trabajos más serios que se hicieron sobre Chumacero, previos a 1980, año de la reunión de su poesía, fueron el del escritor oaxaqueño Andrés Henestrosa, respuesta al discurso de entrada en la Academia, y el detallado y amplio estudio de la poeta costarricense Eunice Odio, «Poner de manifiesto lo más oculto». Sin embargo, ensayistas y críticos estimables no olvidaron escribir páginas y párrafos apreciativos en algún momento: José Luis Martínez, al recibir Alí el premio Rueca en 1944 (Literatura mexicana del siglo XX, pp. 189-190), Octavio Paz, en el prólogo a *Poesía en movimiento*, y Gabriel Zaid, quien desde principios de los setenta tenía en alta opinión «Monólogo del viudo». Dentro de esta poesía, que no cesa de dibujar la desolación y la muerte, hay una luz que resplandece en medio de las ruinas: «Responso del peregrino». Un epitalamio que es también una elegía. Una elevada oración de pureza y esperanza. Es uno de los más hermosos poemas de nuestra tradición.

Alguna vez debería hacerse un estudio de las huellas que ha dejado la *Biblia* en poetas mexicanos de nuestro siglo. Baste recordar, al menos, poemas o parte de la obra de López Velarde y Gorostiza, de Bonifaz Nuño y Sabines. Como Camus y Revueltas, que no fueron creyentes, Chumacero bebió tanto del manantial de los testamentos judíos, que su poesía se pobló de resonancias y ambientes bíblicos.

Hemos anotado otras veces que, así como Baudelaire fue el poeta de otra lengua que más influyó en nuestros poetas del siglo XIX y princi-

pios del XX, Eliot lo ha sido después: desde Contemporáneos hasta los más jóvenes. No sólo eso: una pulsera de los mejores libros o poemas mexicanos serían inexplicables sin la lectura que realizaron en el momento debido de la poesía o los ensayos de Eliot. Baste citar *XX poemas* y *Espejo* (Salvador Novo), *Muerte sin fin* (José Gorostiza), *Nostalgia de la muerte* (Xavier Villaurrutia), «Simbad el varado» (Gilberto Owen), *Puerta condenada* (Octavio Paz) y «Responso del peregrino» (Alí Chumacero).

El mismo Chumacero explica aquí el poema estancia por estancia. Sabemos que un poema vale o vive más allá de toda explicación pero no deja de ser interesante que el propio poeta indique sentidos y señales de su mejor realización.

Presentación general

El poema fue concebido en vísperas de contraer matrimonio y está dedicado a la que luego sería mi esposa, de nombre María de Lourdes. Lo escribí en el término de cuatro meses: de febrero a mayo de 1949 y se publicó en el suplemento cultural del periódico *Novedades*; me casé en julio.

Está dividido en tres partes: la primera es una evocación precisamente de la Virgen de Lourdes; la segunda es una premonición o un preconocimiento de lo que será la vida matrimonial, y la tercera, una especie de imaginación entre lo que resulta de contrastar la vida de la tierra y la del más allá.

La palabra «tempestad» aquí tiene un significado hondamente emotivo: quiere decir la vida misma, y por ende, el gozo, la angustia, el dolor, la melancolía. «Responso del peregrino» es un canto de amor entre la vida y la muerte: cómo el amor puede ser creador y depender de la muerte y cómo la muerte misma es una gran pobreza pues nos hace añorar a la vida. La palabra tempestad se entiende así: En la primera parte del poema la Virgen de Lourdes, «petrificada», se sitúa frente al mundo. En la segunda, sus lágrimas, después del entierro, serán testimonio del dolor frente al mundo. En la tercera, se insinúa que la mujer piensa en la vida terrena como una forma superior, contra la eternidad.

Más allá de toda explicación el poema tiene numerosas aristas y guarda secretos.

RESPONSO DEL PEREGRINO

I

Yo, pecador, a orillas de tus ojos,
miro nacer la tempestad.
Sumiso dardo, voz en la espesura,
incrédulo desciendo al manantial de gracia;
en tu solar olvida el corazón
su falso testimonio, la serpiente
de luz y aciago fallecer, relámpago vencido
en la límpida zona de laúdes
que a mi maldad despliega tu ternura.

Elegida entre todas las mujeres,
al ángelus te anuncias pastora de esplendores
y la alondra de Heráclito se agosta
cuando a tu piel acerca su denuedo.

Oh, cítara del alma, armónica al pesar,
del luto hermana: aíslas en tu efigie
el vértigo camino de Damasco
y sobre el aire dejas la orla del perdón,
como si ungida de piedad sintieras
el aura de mi paso desolado.

María te designo, paloma que insinúa
páramos amorosos y esperanzas,
reina de erguidas arpas y de soberbios nardos,
te miro y el silencio atónito presiente
pudor y languidez, la corona de mirto
llevada a la ribera donde mis pies reposan,
donde te nombro y en la voz flameas
como viento imprevisto que incendiara
la melodía de tu nombre y fuese,

sílaba a sílaba, erigiendo en olas
el muro de mi salvación.

Hablo y en la palabra permaneces.
No turbo, si te invoco,
el tranquilo fluir de tu mirada;
bajo la insomne nave tornas el cuerpo emblema
del ser incomparable, la obediencia fugaz
al eco de tu infancia milagrosa,
cuando juntas las manos sobre el pecho,
limpia de infamia y destrucción,
de ti ascendía al mundo la imagen del laurel.

Petrificada estrella, temerosa
frente a la virgen tempestad.

Yo, hombre caído, hombre que he pecado, me acerco a la mujer amada y miro nacer en sus ojos la tempestad, es decir, la angustia, la tristeza, la melancolía.

El hombre enamorado, que es un sumiso dardo y una voz en la espesura, desciende al manantial de gracia, representado por la Virgen de Lourdes. Es claro aquí el paralelo entre la Amada y la Virgen, que tienen el mismo nombre. El hombre encuentra en ella olvido de su falso testimonio y de su actitud nihilista. Y asimismo halla la luz, el relámpago y la música que al hombre caído y manchado despliega la ternura de la Virgen.

«Elegida entre todas las mujeres», recuerda una plegaria cristiana. Equivale a la «elegida entre todas las mujeres» de la Anunciación. Por la tarde, cuando yo veía a la mujer, se me aparecía como una pastora de esplendores, como una guía de luz y de hermosura.

Los dos versos siguientes son artificiales. Me explico. La alondra es tradicionalmente en la literatura el ave que canta por la mañana. ¿Quién no recuerda los versos de Rubén Darío?: «En cuya noche un ruiseñor había / que era alondra de luz por la mañana.»

Como se sabe, Heráclito es considerado el filósofo del fuego. En este caso la alondra de Heráclito quiere decir también el fuego de Heráclito: la alondra se agosta, se abrasa, pierde el vigor cuando a la piel de la Virgen acerca su denuedo. En efecto: la niña de Lourdes —a quien en 1858 se apareció por primera vez la Inmaculada Concepción— quedaba en éxtasis, tan insensible que «su organismo no padecía la acción del fuego». Esa imagen resume o adapta el verso de Darío, la imagen que creó Heráclito y un mito tradicional.

Toda la siguiente estancia es de elogios encendidos. Cuando se habla de «el vértigo camino de Damasco», se refiere desde luego a san Pablo, a quien Dios le anuncia que debe llegar a la Verdad. Y cuando él cae del caballo, víctima de un vértigo —una luz, un resplandor—, y se oye la voz que le dice: «Sâulo, Sâulo ¿por qué me persigues?», entra en la Verdad, sabe que ha sido alcanzado por la Verdad. En suma: es aquí la conjunción del hombre y la mujer enamorados.

Como dije, María es el otro nombre de mi mujer. La corona de mirto significa aquí el triunfo del hombre que ha conseguido el amor de una mujer. Como se sabe, en la Grecia antigua los ganadores en los juegos ístmicos eran coronados con ramas de mirto. El amor aparece como un medio de salvación del hombre caído y condenado a la miseria.

La insomne nave es la nave del templo donde se encuentra la Virgen de bulto, que los creyentes adoran. Estos versos se explican porque, según la leyenda, cuando ella ponía las manos en actitud de oración, había una suerte de efigie o de recuerdo de Dios mismo, y entonces «limpia de infamia y destrucción», podía significar la imagen de Dios. Simultáneamente es un reflejo o un eco de la infancia milagrosa cuando contemplaba en éxtasis a la Inmaculada Concepción. En este caso el laurel contiene un sentido divino: significa Dios, lo místico, lo más alto y lo mejor de la creencia.

Sin embargo ella es una mujer llena de temor ante la tempestad, que es la vida misma.

II

Aunque a cuchillo caigan nuestros hijos
e impávida del rostro airado baje a ellos
la furia del escarnio; aunque la ira
en signo de expiación señale el fiel de la balanza
y encima de su voz suspenda
el filo de la espada incandescente,
prolonga de tu barro mi linaje
—contrita descendencia secuestrada
en la fúnebre Pathmos, isla mía—
mientras mi lengua en su aflicción te nombra
la primogénita del alma.

Ofensa y bienestar serán la compañía
de nuestro persistir sentados a la mesa,
plática y plática en los labios niños.
Mas un día el murmullo cederá
al arcángel que todo inmoviliza:
un hálito de sueño llenará las alcobas
y cerca del café la espumeante sábana
dirá con su oleaje: «Aquí reposa
en paz quien bien moría».

(Bajo la inerme noche, nada
dominará el turbio fragor
de las beatas, como acordes:
«Ruega por él, ruega por él...»)

En ti mis ojos dejarán su mundo,
a tu llorar confiados:
llamas, ceniza, música y un mar embravecido
al fin recobrarán su aureola,
y con tu mano arrojarás la tierra,
polvo eres triunfal sobre el despojo ciego,
júbilo ni penumbra, mudo frente al amor.

Óleo en los labios, llevarás mi angustia
como a Edipo su báculo filial lo conducía

por la invencible noche;
hermosa cruzarás mi derrotado himno
y no podré invocarte, no podré
ni contemplar el duelo de tu rostro,
purísima y transida, arca, paloma, lápida y laurel.

Regresarás a casa y, si alguien te pregunta,
nada responderás: sólo tus ojos
reflejarán la tempestad.

Empieza esta sección con la adaptación de frases del Antiguo Testamento que significan que, aunque los hijos sean condenados a la nada, aunque sean miserables, y caiga sobre ellos «la furia del escarnio» y toda la fuerza de la Divinidad, se le pide a la mujer prolongar la especie. «La ira de Jehová contra los que mal hacen, para cortar de la memoria de ellos». (*Salmos*, XXXIV, 16.) En *Josué*, en *Isaías*, en *Jeremías*, hay la amenaza o la realidad de que pueblos han caído o caerán bajo «el filo de la espada».

«Prolonga de tu barro mi linaje», es uno de los versos centrales del poema. En efecto: el amor no es solamente una relación de mirada a mirada, sino que encuentra su sentido en la relación hombre-mujer y en la reproducción de la especie. Mis hijos, que serán como yo, vivirán en la «fúnebre Pathmos», isla de soledad por excelencia. La mujer es «la primogénita del alma», la singular —no la primera— en el amor, la elegida entre todas las mujeres.

Se hace después un recuerdo coloquial de cómo será la vida en familia. Y a los niños se les ve conversando y son —serán— ofensa y dicha, ir y júbilo. Pero un día vendrá la muerte y aquella armonía o desarmonía desaparecerá ante el arcángel que lo inmoviliza todo.

Entonces las alcobas, la sala, el comedor, se llenarán de tristeza y durante el velorio habrá como un aire de sueño en la casa, y la sábana que cubre el cuerpo sentenciará: «Aquí reposa en paz quien bien moría».

Y las beatas repetirán el rezo: «Ruega por él, ruega por él...» Este verso es fundamental porque quiebra la armonía del poema entero. Es

el acorde, la parte acompañante de la música. Entre tanto silencio se impone su especial y monótona repetición.

Y viene la explicación: yo moriré pero dejaré todo lo que soy en los ojos de la mujer. Ya no existiré: ella existirá por mí. Sola quedará y yo sobreviviré en su recuerdo. Muy común por cierto, esta frase es sartreana: el hombre perdura en la conciencia de sus semejantes. De esa manera todo lo que fui («llama, ceniza, música y un mar embravecido») recobrará su vigor en la mujer. Ella, en el cementerio, mientras soy bajado a la tumba, arrojará puñados de tierra (una costumbre judía y cristiana), y desde ese momento llevará mi angustia como óleo en los labios, igual que Edipo, ya ciego, era conducido por Antígona, «su báculo filial», por los caminos de Grecia. Cruzará frente a mi tumba y se marchará del cementerio, y no podré invocarla, «no podré contemplar el duelo» de su rostro. Ella será entonces «arca, paloma, lápida y laurel», es decir, lo que guarda, lo que es puro, lo que es ya mi ceniza, lo que es triunfo.

Regresará a casa del cementerio, y si alguien llegara a preguntarle por mí, guardará silencio, y llorará.

III

Ruega por mí y mi impía estirpe, ruega
a la hora solemne de la hora
el día de estupor en Josafat,
cuando el juicio de Dios levante su dominio
sobre el gélido valle y lo ilumine
de soledad y mármoles aullantes.

Tiempo de recordar las noches y los días,
la distensión del alma: todo petrificado
en su orfandad, cordero fidelísimo
e inmóvil en su cima, transcurriendo
por un inerte imperio de sollozos,
lejos de vanidad de vanidades.

Acaso entonces alce la nostalgia
horror y olvidos, porque acaso
el reino de la dicha sólo sea
tocar, oír, oler, gustar y ver
el despeño de la esperanza.

Sola, comprenderás mi fe desvanecida,
el pavor de mirar siempre el vacío
y gemirás amarga cuando sientas que eres
cristiana sepultura de mi desolación.

Fiesta de Pascua, en el desierto inmenso
añorarás la tempestad.

La impía estirpe son los hijos que se quedarán tan solos y serán tan triste y amargados como su padre. Como se sugirió en el paréntesis donde se habla de la isla de Pathmos, serán como yo y estarán en esta isla.

Según la tradición judía Josafat es el valle donde van a reunirse las almas el día del Juicio Final y donde Dios le designará a cada cual el destino último. Y yo no voy a estar allí, por razones obvias, pero le pido a la mujer que ruegue por nosotros cuando llegue a aquel valle.

El primer verso tiene sombras del *Eclesiastés*. «Habrá tiempo para todo», creo que dice. San Agustín escribe que el tiempo no existe, que es una «distensión del alma». En la eternidad es tiempo de recordar la tierra, las noches y los días. Allá sólo queda el recuerdo: no hay distensión, no hay fluencia: todo está petrificado.

Cordero es comúnmente la representación de Cristo, pero aquí tiene un sentido más bien ingenuo. Está tomado —parafraseado— de pasajes de *Pentecostés* (I, 19) y del *Evangelio según san Juan* (I, 29,36). Con docilidad el cristiano acepta lo que va a venir, ya lejos de la «vanidad de vanidades» que es la vida.

Acaso entonces, a punto o durante el Juicio Final, la mujer comprenda que el reino de los cielos sólo sea vivir y que lo más admirable fue el mundo de los cinco sentidos (tocar, oír, oler, gustar y ver), que testimo-

nian la desesperanza y la desdicha. Aunque esté en la eternidad misma, ella sabrá que lo hermoso no es la eternidad, sino la vida que dejó.

Sola, entonces comprenderá mi falta de conciencia, mi pavor de mirar siempre el vacío. Llorará, y sabrá bien, como cristiana, que será ella la sepultura del que fue su compañero, y en la fiesta de la alegría, la fiesta de Pascua —que celebraban los judíos en marzo en memoria de la libertad del cautiverio de Egipto— añorará la vida que dejó atrás. En otras palabras: la vida que vivimos es la verdadera fiesta.

AMARILLO PERFIL

PABLO GARCÍA BAENA

En el *Diario* de Juan Bernier, que por fin se ha publicado, se cuenta pormenorizadamente mi encuentro con él en la sala de lectura de una biblioteca pública. Muchas veces en entrevistas que me han hecho, en preguntas acerca de la amistad y origen de «Cántico», he contado este primer contacto con Juan, situándolo en un día de agosto de los primeros años cuarenta, cuando yo frecuentaba asiduamente la Biblioteca Provincial. Amigo de los bibliotecarios, que me consentían incluso llegar hasta los estantes del llamado «infierno», habitación donde se acumulaban los libros entonces prohibidos; esto me permitía el conocimiento de textos en ese momento nefandos.

Debió de llamar la atención de Juan aquel joven, quizás enlutado, que a diario fijaba sus cosos sobre la mesa para sumergirse en un ensueño de poesía, que terminaba precisamente en el momento en que el bedel galoneado gritaba «¡la hora!», que era la señal para el cierre. Y el mundo de fuera, el que esperaba al adolescente de posguerra en aquella Córdoba abrasada por el verano, con el acre olor de los geranios mustiándose y el tardo vuelo de vencejos en la interminable tarde, no era para despertar el entusiasmo por la vida. Y los pasos de aquel lector tenaz perseguían en el exterior la belleza del Verlaine traducido por Bacarisse, los halagos de Pierre Louis, o la rosa pura y eterna de Juan Ramón Jiménez.

Fueron aquellos días de conocimiento decisivo, de amistad deslumbrante que se afianzaba en el diálogo vivo, esclarecedor de esas simas internas donde a veces no nos atrevemos a bajar porque, como en el verso machadiano, se oyen «sonar cadenas y rebullir de fieras enjaula-

das». Y si invoco aquellos días palpitantes como un nacimiento, surge el paseo largo por los barrios en la temprana noche aún ensangrentada de crepúsculo y odio, el banco de cualquier jardinillo sediento, la taberna seria donde yo escuchaba, también sediento.

Una tarde de aquella, sabiendo Juan de mi devoción por Juan Ramón Jiménez, que aún no he abandonada, me regaló la *Segunda Antolojía Poética*, aparecida en la popular Colección Universal, año 1933. Baja la discutida y geométrica dedicatoria «A la minoría siempre» Juan Bernier había escrito:

RECOMENDACIÓN

Has llenado mis horas
bajo el sol. Y los lirios
han besado tus páginas
soñolientas conmigo;
ve con él. Un amigo:
soy yo mismo, le darás
como a mí, bajo el sol,
el perfume suave
de los besos antiguos.

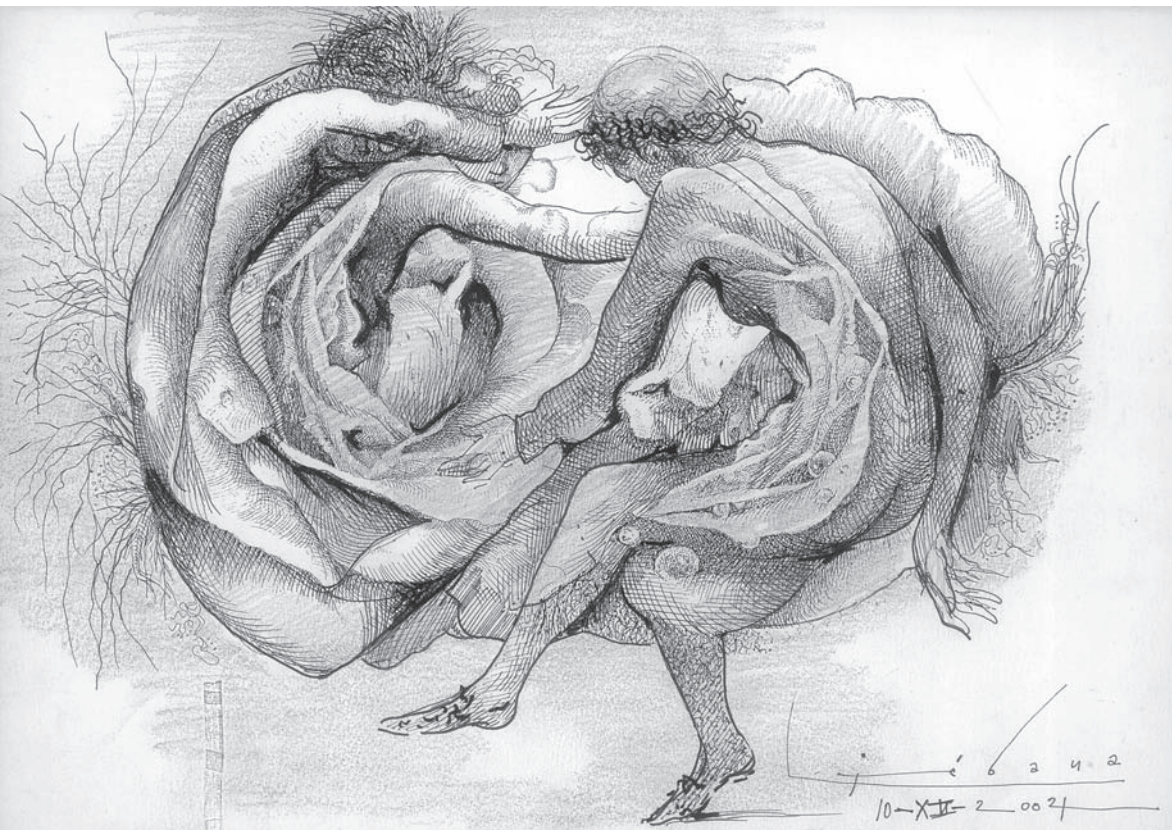
Una diminuta corola prensada y silvestre acompañaba y daba raíz de verdad a la entrega.

No era este todavía el Juan Bernier imprecatorio como un profeta heterodoxo y sombrío de su libro *Aquí en la tierra*.

Nacido en La Carlota, colonia de la campiña cordobesa fundada por Carlos III en tiempos del enciclopedismo y la Ilustración —y de ahí ese aire de sabio rousseauniano y distraído, de liberal afrancesado y tolerante— descubre el mar muy niño, en los fabulosos relatos de su madrina a la que adoraba. Dice en su diario: «bañadores de un paño azul vastísimo, que eran batas hasta el mismo suelo, con plomos cosidos al borde inferior, para evitar que las olas de los Baños del Carmen de Málaga pusieran un trozo de su desnudez a la vista».

Ese huerto del sur, esa tierra de amor donde al sol de oro se desnudan los cuerpos sin alma, está tantas veces en la poesía de Juan Bernier, como en los relatos de su madrina, Málaga. Desde la Córdoba que él ve obsesivamente como un símbolo represivo, encorsetada de murallas y prejuicios, «amarillo perfil de arquitectura, te amaré como eres mi ciudad, Córdoba horizontal, espejo calmo de lo escueto», la Málaga edénica ríe ofreciendo. Será siempre la ciudad del paraíso. Y su paisaje convencional y verdadero de pitas y chumberas, de jazmines nocturnos junto al mar, pasará a la poesía de Juan Bernier como una brisa fresca y terral sofocante: el deseo cumplido que hace más urgente la satisfacción de otro goce inmediato.

La muerte, que para él era «como un deseo demasiado pretencioso», llegó silenciosa una mañana de noviembre. El viento era favorable en la Estigia.



POESÍAS COMPLETAS

VILAS, MANUEL (2010): *AMOR (POESÍA REUNIDA, 1988-2010)* MADRID, VISOR.

RAFAEL ALARCÓN SIERRA

En *Amor (Poesía reunida, 1988-2010)*, Manuel Vilas recoge lo más valioso de su obra lírica: fundamentalmente, sus últimos tres poemarios, aquellos que han supuesto una de las voces más reconocibles y estimulantes del panorama poético español: *El cielo* (2000), *Resurrección* (2005, XV Premio Jaime Gil de Biedma) y *Calor* (2008, VI Premio Fray Luis de León). A estos libros precede una selección de su obra anterior: diecinueve poemas que el propio Vilas considera de aprendizaje, una especie de arqueología literaria; aunque su autor no lo indica, cuatro pertenecen a *Osario de los tristes* (1988), dos a *El rumor de las llamas* (1990), cuatro a *El mal gobierno* (1993) y nueve a *Las arenas de Libia* (1998). Algunos de ellos aparecen bastante retocados e incluso con cambio de título, especialmente los del primer poemario señalado; «Independencia» pasa de la segunda a la primera persona, y en «El teatro» los versos aparecen divididos de otra manera. Nada se recoge de *El sauce* (1982). Son composiciones que pasan de un tono elegíaco y neorromántico a otro más prosaico, baudeleriano y cernudiano (que ya no le van a abandonar), con tímidos destellos propios que anuncian su cambio definitivo. Como colofón de *Amor* se nos ofrecen cinco poemas inéditos, escritos en 2009 y 2010.

Toda la obra de Vilas afronta el tema capital de la modernidad, la doble alienación del sujeto y del mundo, y su falta de trascendencia, a través de los motivos de la conciencia escindida, el recuerdo y el presente descentrado. El resultado es una estética del fracaso y de la ironía, donde no ya la gran ciudad, sino todo el mundo globalizado aparece como ejemplo de la ruina de la sociedad burguesa y de la cultura capitalista. Hasta aquí no describo nada que no podamos encontrar en Baudelaire, por ejemplo (acrecentado en estos tiempos de *modernidad*

líquida), uno de los modelos fuertes de Vilas. Pero lo que caracteriza a este es su completa irreverencia: ha sido capaz de desprenderse de la literatura como institución, como norma y protocolo establecidos, de desritualizarla, de burlarse de ella, y, con una curiosidad inagotable, crítica y gozosa a la vez, de encontrar su propio camino de exploración vital, un camino *poéticamente incorrecto* y por ello muy estimulante.

Esto es lo que me parece más importante; la poesía de Vilas podrá gustar o no gustar (a mí me gusta), pero nadie le podrá negar el ímpetu y la vitalidad que muestra por encima de todo. Es una escritura dionisíaca, en la que siempre hay hambre de vida y sed de palabras; una manera muy personal de encarar la crisis moral y estética de nuestro tiempo, de celebrar la vida y las contradicciones del mundo moderno, que afronta la trivialidad contemporánea introduciéndose en ella con humor y energía. En medio del caos y de la estética *trash* o basura estetificada del mundo moderno (analizada por José Luis Pardo y Eloy Fernández Porta), lo único que salva al poeta y al hombre son las ganas de vivir, de libertad y de rebelión, y de ahí el título del volumen: el amor entendido como energía elemental, como plenitud salvaje, como la única trascendencia posible en este mundo. El resultado es que Vilas no aparta la vista del horror cotidiano, sino que se sumerge en la vida y en el mundo como depósito eléctrico de experiencias, y humaniza el materialismo del desarrollo capitalista, sin dejar de criticarlo, mediante el desgarro de su autenticidad y su belleza poética.

Es el cambio que se produce a partir de *El cielo* y, sobre todo, en *Resurrección* (este y *Calor* muestran mayor unidad de forma y tono, y amplían su campo de visión, como si fueran dos partes de un mismo poemario, quizá cada vez más decantado hacia lo social. Aunque la *resurrección* ya se anuncia en el poema homónimo de *El cielo*, que en su inicio recuerda algo a «La muerte o antesala de consulta» de Aleixandre). El sujeto idealista y trascendente de sus primeros libros baja a la calle y, a pesar de estar desamparado de la razón, sigue buscando lo absoluto a través de la vorágine de lo real; acepta la banalización del mundo (y de su mundo) y, pese a ello, seguir viviendo y escribiendo, sustituyendo en lo posible la norma literaria por la vida, la elegía por la celebración, creando para

ello un personaje y un territorio a medias biográfico y a medias ficticio, una autoficción «realista», pero también visionaria, pasada por la teoría del simulacro y de la hiperrealidad.

Vilas ha conseguido este giro en su obra gracias, entre otras cosas, al entrecruzamiento y retroalimentación de las formas distintas de escritura literaria que practica: poesía, relato, novela, dietario, artículo, crónica periodística y hasta añadiría las entradas de su blog o de su perfil en facebook; en todas ellas se ha ido conformando un personaje, un territorio y un lenguaje que mezcla el discurso lírico, narrativo y dramático en distintas proporciones, con evidentes vasos comunicantes entre unas y otras. La flexibilidad y mayor libertad de la prosa, en forma y contenido, ha acabado por invadir el discurso más normativizado del verso. Y muchos de los poemas en prosa de *Amor* bien podrían formar parte de sus libros narrativos.

Es importante señalar en qué tradición poética se encuadra la obra de Manuel Vilas (inevitablemente, toda escritura tiene una tradición; o si no, se la crea a su medida). Su lírica no sería lo mismo sin el enfoque renovador que he descrito, que indudablemente entra de lleno en lo que podemos llamar, siguiendo a Mijaíl Bajtín, poesía dialógica, y cuyas características he analizado de forma más completa en otro lugar[1]. Vilas, en su escritura, transgrede las normas del comportamiento tanto en un nivel ético, vital y social, como sobre todo en un nivel estético: mezcla lo alto con lo bajo, lo considerado «literario» con lo extraliterario, lo «poético» con lo cotidiano, lo lírico con lo narrativo y lo dramático, lo retórico con lo prosaico y coloquial, la palabra «pura» con la ajena, lo escrito con lo oral. Mezcla los géneros, los estilos, los registros, las voces y los ritmos. Y esta deliberada heterogeneidad, que se fundamenta en la experiencia vivida, representada en el poema, origina una actitud crítica frente a las arraigadas convenciones éticas y estéticas que se han quebrantado; hace posible que la palabra poética abandone el automatismo y el carácter cosificado con que muestra la realidad y la vida.

---

1 Rafael Alarcón Sierra, El mal poema *de Manuel Machado: una lírica moderna y dialógica*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, especialmente pp. 33-42.

En la formación de esta poesía tienen gran importancia varios rasgos genéricos procedentes del dominio de lo cómico-serio: una nueva actitud frente a la realidad, que parte de la actualidad más viva y directamente cotidiana del mundo moderno; una fundamentación en la experiencia del sujeto y en la libre invención, con una actitud transgresora, crítica e irónicamente reveladora; y una heterogeneidad de estilos y voces, que mezcla lo alto y lo bajo, lo serio y lo paródico, la prosa y el verso, donde aparecen las máscaras del autor y, junto a la palabra que representa, la palabra representada. Como consecuencia, otras características de esta poesía, bien presentes en la obra de Vilas, son la confesión autoanalítica del poeta en el umbral, frente a sí mismo; el desdoblamiento de la personalidad y la desaparición de su integridad dogmática; la violación de las reglas establecidas, del comportamiento y la etiqueta, muchas veces mediante la aparición de una palabra «inoportuna» y de un discurso «fuera de lugar»; y, finalmente, la fusión de la verdad sobre el mundo y la verdad personal.

El resultado es una escritura visceral, provocadora, en la que Vilas siempre arriesga, porque se balancea en la cuerda floja, al límite muchas veces de caer en el patetismo; en ella destaca su desparpajo, su desvergüenza, sus desplantes, su tono irreverente, la potencia de su lenguaje, su desfiguración y distorsión de la realidad, con la que paradójicamente desvela su significado, y la ironía inestable de su discurso y de su personaje, al que no sabemos hasta qué punto tomar en serio o no.

Sus dioses tutelares son, ante todo, Baudelaire, Whitman y Cernuda, como veremos. Y no es difícil encontrar algunas vinculaciones entre su obra y la antipoesía, la *mística* del pop-rock o el realismo sucio y expresionista. (Aparte del prosaísmo, la oralidad, el tono conversacional, la ruptura de la etiqueta y motivos como los coches, el alcohol, la música, la procacidad sexual, el rechazo de lo literario o la soledad, hay a veces otras resonancias; solo dos ejemplos: “El crematorio” de Vilas trae a la memoria «La cartera de mi padre» y «Otro misterio» de Carver; y la elegía al coche que es «HU-4091-L» tiene un precedente en «robado» de Bukowski).

Con Baudelaire coincide, a grandes rasgos, en describir la alienación del sujeto y del mundo; en su visión de la gran ciudad y de la ruina de la sociedad; en su orgullo y soberbia, amoralidad y cinismo; en cierto malditismo (Vilas no es un nuevo Fonollosa; su concepción vital y su enfoque son muy otros, pero algunos versos y situaciones se atraen); en el tono distante y la adjetivación precisa; en el análisis que disecciona lúcidamente y sin piedad el mundo, la sociedad, la vida urbana y el hombre moderno, como un escalpelo inmisericorde (al igual que luego hará el Cernuda más baudeleriano); en el análisis del mal, entendida como la metafísica que gobierna el mundo; en su visión del aburrimiento, la soledad, el vacío y la impotencia creadora; en el uso del recuerdo, la memoria y el tiempo en la escritura, y de la alegoría moderna (en la Vilas es un maestro); ; en la procacidad sexual y la provocación para remover las conciencias; en la búsqueda de lo trascendente en lo cotidiano y lo artificial; en el amor como única salvación posible del hombre; e incluso en la imagen alegórica del nadador («Elevación») y del verano («El vino del asesino»). Aparte, son frecuentes las citas intertextuales de versos conocidos (es reiterado el recuerdo del famoso *mon semblable, mon frère*, aunque irónicamente mezclado con el coloquial *brother* norteamericano, y «las flores del mal», por ejemplo, aparecen en «Mazda 6»).

Con Whitman (al que Vilas cita en un par de ocasiones, en «Way Out» y en «Nueva York»: «Llevo a Walt Whitman en el corazón, en el gigantesco corazón») coincide en el empleo del versículo, del poema en largas tiradas (aunque no hay que perder de vista tampoco el precedente de Luis Rosales; y *Diario de una resurrección*, por cierto, se titula uno de sus mejores libros); en el tono celebratorio, amplio; las largas enumeraciones omnicomprensivas; la exaltación fraternal de la humanidad y del amor; la aceptación de la realidad tal y como es; la mezcla de la actualidad y la universalidad; el uso de su propio nombre en el poema, y el diálogo interior; la creación de un personaje «con uno y muchos rostros», cantor del mal y del bien, una especie de superhombre que está en todas partes y vive todas las vidas; su egotismo, sensualismo, el culto al cuerpo, a lo físico y lo fisiológico, a lo sexual, lo carnal y el gozo; la aspiración a la vida y la felicidad; la incertidumbre sobre la esencia del mundo; el amor como salvación, y también la imagen del nadador como

símbolo de plenitud (por ejemplo, en los poemas 3 y 22 del «Canto a mí mismo»).

Cernuda es otro nombre básico para el aprendizaje lírico de Vilas. De hecho, aparte de que lo cita reiteradamente en su prosa y su lírica, *El mal gobierno* y *Las arenas de Libia* fueron libros cernudianos en todos los aspectos. De él seguramente ha aprendido el tono prosaico, reflexivo y narrativo (la sombra de Gil de Biedma también es alargada), el uso de un lenguaje seco y preciso, el uso de la alegoría y del monólogo dramático. Con él coincide también en el amoralismo y en una soledad asocial y por momentos desdeñosa de la humanidad. Y un poema como «A un poeta futuro», por ejemplo, es un *contrafactum* irónico de otro de Cernuda.

Con estos mimbres, lo importante es que, tras un largo proceso de aprendizaje y maduración, en los tres poemarios recogidos en este volumen, Manuel Vilas ha construido un personaje, un territorio y, sobre todo, un lenguaje, con los que enfrentarse al mundo *posmoderno* y a la tradición poética. Su personaje oscila entre el desprecio aristocrático a la humanidad de Nietzsche (al que se dirige en el poema que abre *El cielo*), Baudelaire y Cernuda y el deseo de amor y fraternidad universal de Whitman (paulatinamente más cerca de este); practica una autoficción biográfica y confesional que incluye el nombre del propio autor y muchas de sus experiencias y recuerdos (falsos o no) trasplantados al sujeto lírico; su característica principal es la soledad y la voracidad por apurar los placeres de la vida (de todas las vidas: el sujeto quiere ser todos los sujetos y estar en toda los sitios a la vez, como también ocurre en sus narraciones; en sus monólogos dramáticos presta su voz a otros seres, y un poema como «El inmaduro», nueva versión del «*Any where out of the world*» que Baudelaire incluyó en sus *Pequeños poemas en prosa*, muestra el lamento de no poseer esta ubicuidad, también presente en «Manuel Oliveira y otros».

Es un nuevo holandés errante, un *superhombre* amoral y cínico de clase media (un *homo viator* motorizado y veloz), tan pronto nihilista como vitalista, que huye incansablemente, recorre ocioso los hoteles y las ciudades del mundo y, frente al caos y a la miseria del presente, celebra la gloria de la vida a través de los alimentos terrestres: el sexo, la comida,

el alcohol, los coches, el dinero, los objetos caros, el sol, la natación y el buen tiempo. Como escribe al final de «España», en línea con el diagnóstico de Gilles Lipotevsky en *La era del vacío*, «casi todo se ha muerto, solo nos queda lo que siempre estuvo allí desde el principio: el cuerpo. Nos dedicamos a darle placer al cuerpo […] Solo la riqueza extrema y el ocio metafísico hacen interesante este mundo […] Lo queremos todo». Pero no es una postura meramente cínica la suya: a través de la reiteración sublimada de los placeres carnales, del deseo de gratificación inmediata del individuo consumidor, del ciudadano convertido en espectador, muestra el desprecio del mundo y desvela su falsedad, una rebelión y una liberación vital contra el mismo y, finalmente, encuentra una rara trascendencia oculta en lo real.

En este sentido, me interesa señalar algo importante: cómo en muchos de los mejores poemas de Vilas (valga el excepcional «Gambas y navajas» como ejemplo) aparece, de forma irracional, una especie de eucaristía alegórica y mundana, destructiva, purgativa y escatológica (las imágenes reiteradas de comer o ser comido, a través del sexo y la gula, así como las referencias a la muerte, al acto de matar o al de nadar —«el maldito nadador buscando el conocimiento»: «El nadador»; incluida la referencia al film de Frank Perry basado en un relato de John Cheever— y al fin de los tiempos), que muestra patéticamente sus límites en su intento de poseer, a través de esta acto, lo absoluto, lo trascendente, la salvación del yo y del mundo: una resurrección del yo, del mundo y de la poesía. En otro de sus mejores y más conocidos poemas, «McDonald's» (que ya germina en una estrofa de «Rosarios y navajas»), esa especie de nueva internacional multicultural de las clases medias-bajas del mundo, Vilas consigue alcanzar una fraternidad trascendente a través de la eucaristía que transustancia el cuerpo del capitalismo, la hamburguesa (no hará falta señalar ensayos como los de George Ritzer, *La macdonalización de la sociedad*, o Eric Schlosser, *Fast Food Nation*), con el subtexto evidente de un poema tan intenso como "La negra y la rosa" de Juan Ramón Jiménez (del mismo modo que el inicio de otro de sus mejores poemas, «Las manos de las cajeras», trae a la memoria el borgiano «Funes el memorioso», y se inserta, renovándola, en la abundante tradición poética sobre el motivo de las manos, del petrarquismo en adelante, con *paradas*

sobresalientes en el modernismo y las vanguardias). Porque Vilas conoce muy bien su tradición poética y por eso es capaz de subvertirla.

El territorio de la poesía vilasiana es el caos fragmentario del mundo entero, lo local y lo global, desde los pequeños pueblos perdidos de su Aragón natal y Zaragoza (en torno a los que construye una memoria generacional: «Vida española»), epítome de España entera (no en balde, dos de sus libros narrativos se titulan *Zeta* y *España*), hasta las grandes ciudades símbolo de la pesadillesca Babilonia capitalista (Nueva York por encima de todo), pasando por los extrarradios urbanos (motivo bien cristalizado en *Las afueras* de Pablo García Casado), enlazados por las omnipresentes carreteras por las que circular a toda velocidad. Hoteles, calles, cafeterías, supermercados, McDonald's, lugares de tránsito siempre presentes, donde el protagonista se encuentra y dialoga con seres marginados y explotados: camareras y cajeras, chinos y negros, con los que se identifica («siempre que hago algo memorable miro a mi lado y hay un chico negro o un chico chino», «Los chicos están bien»; «yo también soy un fulano negro, un chino, un gitano seco», «Treinta y seis años»). La mera descripción (a medias realista y visionaria) de la absurda y obscena vida del mundo moderno ya alienta su propia crítica social (como sucede en el magnífico «La lluvia»). De la aceptación de su «hedor moral» obtiene su mejor recompensa: «Cuanto peor es el mundo mejor es mi poesía. / Me gusta que el mundo sea así, la casa del terror y del pecado» («Nueva York»). Pero también hay otros territorios míticos entrelazados con los espaciales: el de los «Corazones legendarios», ya procedan del mundo literario —Joyce, Kafka, Pound… están casi todos en «Literatura»— convenientemente desmitificado, incluso en las intertextualidades sorprendentes y *afterpop* que se establecen con versos de Aleixandre («giralunas recibiendo aquel beso»; «Se querían»; «Sabedlo»; «todo es mentira»), Guillén («Aire nuestro» —¡el acondicionado!— , título también de su última novela), Lorca («el teatro, el veneno»; «las calaveras, los teatros»)… y Celan (*Todesfuge*, en «Cocaína»)[2], o del pop-rock (sobre todo, Lou Reed

---

2 Vayamos pues con algunos instructivos ejemplos escolares de *crítica hidráulica:* «El comulgatorio» es título de Baltasar Gracián; «giralunas y brillan recibiendo aquel beso» es un verso de V. Aleixandre («Se querían», *La des-*

y The Who, incluso en los títulos: «*Walk on the wild side*», «Los chicos están bien»), siempre presentes en la escritura de Vilas.

Pero, por encima de todo, lo más importante en esta poesía es la construcción de un lenguaje de gran intensidad, ritmo y fuerza expresiva, el cual, a través del verso libre, el versículo y el poema en prosa, integra diversos registros y tonos: prosaísmo, coloquialismo y oralidad (un poema que a veces parece «decirse» sobre la marcha ante el lector), narración, descripción, diálogo, meditación y reflexión, con momentos de exaltación lírica (cuando no irónica, cínica o crítica) a través de poderosas imágenes visionarias. En los poemas más extensos (como sucede en las nueve partes de «Nueva York») los bucles expositivos del discurso, las enumeraciones y reiteraciones organizan cada secuencia mediante amplificaciones, variaciones y digresiones. Es un lenguaje que combina lo cotidiano y lo irracional, que pasa del plano real al imaginario con sorprendente habilidad, una poesía total que se rebela contra el vacío interior y las lacras del mundo mediante un tono celebratorio y vitalista.

Muy sintéticamente, estos son los ingredientes de la «marca Vilas». Como él mismo dice: «Ama mucho, hermano. / Quémalo todo mucho, hermano. / Me voy a comer el mundo». Sin duda lo hará, y nosotros seguiremos disfrutándolo.

---

trucción o el amor) que Vilas acorta en «Seat 850»: «giralunas recibiendo aquel beso»; *«Sabedlo»* es el final de este conocido poema, que Vilas emplea en «Caprichos del que no duerme»; «todo es mentira» aparece también en Aleixandre («Fuga a caballo», *Pasión de la tierra*) y en «El nadador». «El teatro, el veneno, las copas», en «Aire de tormenta», y «las calaveras, los teatros» en «*Walk on the wild side*», remiten al famoso y *gimferreriano* «las copas falsas, el veneno y la calavera de los teatros», verso final del lorquiano «Ciudad sin sueño. Nocturno de Brooklyn Bridge», de *Poeta en Nueva York*. «Luz de la ciudad, te bebemos de noche», estribillo dinámico de «Cocaína», remite a «Negra leche del alba te bebemos de noche» de Paul Celan (*Todesfuge*) en la traducción de José Ángel Valente. Y, por añadir uno más, este quizá inconsciente: «La bestia de Dios» aparece en «Demonio a Caballo», de Pablo de Rokha, y en «Gambas y navajas» de Vilas. Pero hay muchos más. Por supuesto, lo importante no es la cita en sí, sino su uso productivo en un contexto normalmente nada ortodoxo.

mayo/93

DELGADO, AGUSTÍN (2010): ESPÍRITU ÁSPERO. POESÍA REUNIDA (1965-2007) PRÓLOGO DE JUAN JOSÉ LANZ, MADRID, TRAMA EDITORIAL.

PEDRO LUIS CASANOVA

En tiempos donde el capitalismo se nos revela ya sin el cívico disfraz de chico bueno, cómplice con la realidad del ciudadano medio, ciudadano cero, ciudadano plano, en apariencia alejado de los fines de la sepia maquinaria del fascismo, resulta imprescindible repensar la arquitectura estética que, desde el germen que se establece con la postulación *castelletiana*, pasando por el carácter hegemónico de los posnovísimos, hasta el claro desequilibrio de voces jóvenes que, herederas de las distintas tradiciones nacidas del realismo social y del Cernuda que sobrevive al veintisiete, gobierna de manera inquebrantable el estudio académico sobre la fecundidad poética que ha acompañado a nuestra historia en los últimos cuarenta años. Desequilibrio, sí, a día de hoy menor por cuanto empieza a inquietar a quienes piensan el negocio el hecho de que, tomada conciencia de que lo real de nuestra vida no puede reflejar un ser más desasistido de su historia a pesar de las esperanzas que traía el aparente aperturismo cultural y político con el que se desposaron las voces de la intelectualidad tardofranquista (adepta o no al régimen), no vivimos sino el resultado de una terrible falacia histórica pactada en sombras ante una españolidad hambrienta de sexo y rock&roll: sólo la apertura tendría sentido si este país entraba en el negocio de la especulación financiera con un sistema cultural articulado para no distorsionar la adormecida e indolente conciencia de unas masas que habrían de jugar el papel de ese cliente al que se le aconseja no preguntar de qué granja viene el apetitoso bistec que se va a zampar en breves minutos. Esa terrible paradoja, ese conflicto de pulsos contrapuestos donde nada es lo que parece, es la matriz que adivina el ojo del poeta Agustín Delgado (Rioseco de Tapia, León, 1941), como quien sabe que apuntar al centro de la diana es premio y castigo a la vez, pues

no es plato de bien gusto, en medio de un ambiente proclive a la fiesta, alcanzar un misterio urdido en los casinos del tiempo y cuya verdad es capaz de engullir también a quien va a ser vehículo de su revelación.

No sabemos si, bien en homenaje a una deuda infinita con esos autores que la maquiavélica estructura académica ha calificado injustamente de periféricos, marginales, para más inri de la cosa, como nuestro autor y buena parte de la filosofía poética del grupo Claraboya, cuya mirada del mundo civil se nos hurtó del estudio poético de primer nivel y cuya mayor consideración, en torno a la imaginería radical que constituye la visión de Agustín Delgado (por lo que, en su propia concepción, significa), probablemente hubiera conducido nuestro devenir cultural y educativo por otros derroteros más comprometidos con la rehumanización de nuestras emociones; bien porque ha llegado, aunque tarde, su hora, y aunque, si miramos esa especie de tapete de *monopoly* en que se ha convertido la sociología literaria, su irrupción en el mercado editorial ya no amenaza la tradición, el canon establecido para la educación de las mayorías burguesas, pues de tanto repetirnos dónde está la frontera de lo inaceptable en el saber poético se ha quedado estéril cualquier genealogía ética y estética que pudiera desmontar el pensamiento dominante en la interpretación de la escritura (porque, si se me permite la licencia, aún las generaciones jóvenes no hemos aprendido a leer poesía con las gafas de Lipold, el oculista del Spoon River), sea de un modo u otro, nos aparece, sí, reunida, la obra poética completa de Agustín Delgado. Sea, decía, por unas u otras razones, y sin ánimo de levantar más polvareda de la que dan razón los acontecimientos, lo cierto es que su presencia resulta determinante en un panorama de crisis, también cultural, que, con cada vez más encaje en los foros de discusión pública, interroga de un tiempo hacia acá la extraña suerte que sucede a unos y a otros en la agitada convulsión artística de los años sesenta-setenta y en la que el profesor Juan José Lanz, en un apreciado estudio que prologa esta obra reunida, no acaba de inmiscuir su lupa analítica.

La poesía de Agustín Delgado transita por el territorio de las emociones sin pudor por escuchar y hacernos escuchar en la materia gris que extrae de la vida el lenguaje de una memoria contaminada por la

enorme traición que se está gestando en la clase intelectual española: el establecimiento en nuestro país de las bases del liberalismo económico va a contar con la complicidad de la corte cultural, presentada, antes bien, como motor de cambio para una estructura social acomodada en el franquismo, pero que no pone en juego su *cash* circulante al deseo de los poderes financieros estadounidenses que, de igual manera, no lo olvidemos, controlan Europa desde el armisticio y posterior reparto de la Alemania aniquilada tras la Segunda Guerra Mundial. Cegado por esa gran mentira que se está fraguando en aquellos años difíciles y conocedor (porque ha estado trabajando en aquel país germano, donde la clase obrera vive con extraordinaria pusilanimidad su misión por multiplicar un capital privado, ajeno y que va a ser germen de esa especulación futura que hoy ya ha puesto contra las cuerdas las soberanías democráticas) de que no hay mejor documento de resistencia frente a la degradación de la conciencia civil que el arte y, en concreto, la poesía, Agustín Delgado pone al servicio de la realidad teatral pero indubitadamente siniestra que sostiene al país en su febril fiesta del aperturismo, el lenguaje de lo real que está dictándole la vida de una manera drásticamente singular. En este sentido, resulta significativo cómo en unos días —lo reseña Lanz también en su prólogo— , recién destinado a Málaga, escribe *de un tirón* el libro *El silencio,* en un ejercicio de honestidad y fidelidad con lo dictado por las contradicciones vitales que embargan su pensamiento ético, intuyendo que más allá de la falta de libertades que sufre nuestro país se está gestando una arquitectura política y económica mucho más inquietante que no va a traer consigo el pan de la felicidad colectiva.

En suma, la poesía de Agustín Delgado tiene una incontestable matriz política, y no ya sólo —y he ahí uno de sus grandes hallazgos— en contestación al aparato franquista, ni, aún más, sólo a la bestia del capitalismo cuyo estómago sin fondo ya advierte nuestro poeta en el casino de la historia, sino a las estructuras artísticas que están dispuestas a acompañar con una estética limpia, sin fisuras ni conflictos hermenéuticos, el curso de los tiempos: mejor embellecer la cotidianidad y mirar allí donde la vida no nos devuelva preguntas: que la misión de la escritura sea poner orden sobre la vida, aséptica con el dolor de los frutos

de la injusticia. Libros como «Cancionero civil» y «Aurora Boreal» con poemas memorables como «*Luigi Tecno Réquiem*», «*John y Alex*» o «*Relax*» así lo testimonian.

Belleza partida, áspera, la poesía de Agustín Delgado, de carácter visionario, salpicada de la ironía del que sólo le queda partirse de risa en mitad de la solemne ceremonia del cambio (son célebres esas composiciones que el autor bautiza como «sansirolés», donde se condensa toda esa sabiduría trágica a la par que sarcástica que modela su mirada, estirando el lenguaje hasta extremos sonoros singularísimos), está atravesada igualmente por la nobleza de ese cantar bíblico que sin embargo ha sido desterrado de las maneras de quienes gobiernan precisamente la causa de la fe, cómplices igualmente de la mutilación civil de la justicia: a diferencia de la poesía social de los cincuenta, no postula su visión de la historia desde apriorismos coyunturales, panfletarios, sino desde el universo directo de imágenes y músicas singulares que escruta la conciencia de Agustín Delgado, que ha visto de frente los verdaderos fines del progreso. A mi modo de ver, y coincidiendo con quien ha llegado a la conclusión de la necesidad de sacar a la luz su obra poética al completo, me abrazo a un planteamiento extremo, sí: si no habrá llegado la hora, a la luz del hecho de que aquella realidad que nos estaban participando las emociones de poetas como Agustín Delgado era cierta —a la creciente mediocridad social y económica que vivimos a día de hoy me remito—, de invertir las variables de marginalidad o imprescindibilidad que gusta manejar a los doctores de esta iglesia inefable a la hora de poner la lupa sobre la clase cultural de los setenta: cuando ya la poesía es el único documento que puede salvarnos de esta bacanal, la única que puede ponernos ante el espejo íntimo de la verdad y servir a la historia, al menos, como canto real, inamovible, de su memoria, no todos, repito, no todos, escribieron cuanto la historia estaba susurrando a sus oídos.

EGEA, JAVIER (2011):
POESÍA COMPLETA (VOLUMEN I)
EDICIÓN DE JOSÉ LUIS ALCÁNTARA Y JUAN ANTONIO HERNÁNDEZ GARCÍA, PRÓLOGO DE MANUEL RICO, MADRID, BARTLEBY EDITORES-FUNDACIÓN DOMINGO MALAGÓN.

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

Tanto el lector como la memoria del poeta andaban en este caso necesitados de una cuidada edición que permitiese una lectura continuada, y en haz, de los libros que Javier Egea dio en vida a la imprenta. Más aún: la merecían y por fin la tienen. La poesía completa de cualquier autor ayuda, a quien se enfrenta con ella, a trazar una visión en lontananza, a descubrir las líneas de continuidad, si es que existen, o las posibles rupturas o puntos de inflexión de un libro a otro. La ya considerable crítica que suma la producción poética de Egea quizás ha incidido, y pensamos que con razón, más en lo segundo que en lo primero: no tanto en una «trayectoria evolutiva», en un itinerario sin saltos o quiebras, cuanto en la incursión por territorios muy distintos, a veces ajenos los unos a los otros. Porque parece innegable que el poeta comprometido, por llamarlo así, deja atrás al clásico, al igual que el poeta de La otra sentimentalidad ya no es sin más el poeta político, o el poeta que indaga en la irracionalidad lingüística excluye en primera instancia al que pone el acento reflexivo en la Historia. Todos tienden a marcar, en relación con el que precede, un punto de no retorno, determinado por un agotamiento de registro. Hay por supuesto una acumulación de capital poético, pero no hay un único argumento de la obra, y quizás la primera tentación de la que debamos guardarnos, ante esta poesía completa, sea la de atravesar los seis libros publicados por el autor, de *Serena luz del viento* (1974) a *Raro de luna* (1990), por una lógica unilineal, de puro crecimiento orgánico o evolutivo, como si una cosa llevase naturalmente a la otra y no existiesen las contradicciones. Tal vez es a la vista de un libro de libros, donde estos se separan solo con una página en blanco, cuando más corremos el riesgo de borrarlas.

El mesurado prólogo de Manuel Rico desarrolla los conceptos de lucidez y realidad en la poesía de Egea. En él se plantea la necesidad que había de «conjurar el silencio», entendiendo por tal la ausencia del autor en las antologías más representativas de los últimos veinticinco años, lo cual contribuyó, sin duda, a reforzar una imagen de poeta «raro y heterodoxo». Parece acertado destacar esta «injusticia literaria» o esta «anomalía histórica», aunque más arriesgado resulta insinuar, como hace el prologuista, la teoría de la «conspiración». La edición que comentamos viene a corregir, en este sentido, una irregularidad en nuestra historia poética reciente y presenta todo Egea, lo mejor que cabe esperar del poeta, al lector interesado. Son muy oportunas las notas con las que Rico describe el «ser histórico, cultural y sentimental» en el que fue forjándose la voz poética de Egea, así como las que dedica a las claves de su poesía: la inicial ruptura con el culturalismo novísimo, la visión crítica de la realidad, la búsqueda de una «sentimentalidad otra», de «otro romanticismo» al pensar la intimidad como algo condicionado por lo histórico, la poesía como hecho de lenguaje y hecho moral, o una suerte de «marxismo heterodoxo» en el que también caben el irracionalismo y la realidad de los sueños.

A partir de aquí, Rico inicia un recorrido por los distintos libros del autor, que desde luego agradecerá el lector que se enfrenta por primera vez con esta poesía: desde la primera madurez del mencionado *Serena luz del viento* (1974), en cuya segunda parte ya se anuncian los «mundos agrietados» de Egea, al «tránsito», poético e ideológico, que supone *A boca de parir* (1976), un título, sí, «manifiestamente mejorable»; del alegato político y comprometido de *Argentina 78* (1983) al intento «materialista» de *Troppo mare* (1984), «un libro extraño, en el que quizá se apuntó el mar al que debiera haber desembocado el pleno desarrollo de los presupuestos ideológicos-poéticos de La otra sentimentalidad», pero en el que el poema «Leer *El Capital*» revela que, por encima de las luchas colectivas, nos aguarda la soledad; o en fin, de la madurez emocional y estética de *Paseo de los tristes* (1982), donde se nos muestra la imposibilidad del amor y de la vida en un mundo gobernado por la explotación, a *Raro de luna* (1990), donde Egea se mueve en «terreno sonámbulo» e investiga las relaciones entre el lenguaje poético y la

experiencia psicoanalítica. Rico, que ya había venido señalando cómo el lenguaje del Egea central y su construcción de la vida cotidiana se apartan de la «poesía figurativa», ahora concluye con tino que en este libro culmina el proceso de ruptura estética con La otra sentimentalidad y con la poesía de la experiencia. La rareza y lo oscuro, las zonas no conscientes de la experiencia se convierten, en suma, en nueva vía de indagación ante la imposibilidad, como argumenta coherentemente Rico, de concretar una poesía materialista, una «práctica ideológica» de la poesía. Los *Sonetos del diente de oro* (2006), publicados con carácter póstumo, siguen, en fin, dentro del sonambulismo de *Raro de luna*, aunque cada uno de ellos encierra un cuento, con elementos cinematográficos.

Todo ello arroja como resultado, a decir de Rico, un «poeta mayor», al que no se puede reducir considerándolo aisladamente poeta social, poeta amoroso, poeta urbano, poeta materialista o poeta experiencial. Los lectores convencidos de la existencia del poeta materialista, que los hay, quizás experimenten una leve desazón al leer en este buen prólogo que el resultado de la labor de búsqueda de una poesía de «raíz marxista» fue, al fin y al cabo, «algo tan elemental como una poesía de la compleja condición humana». Pero no hay más cera que la que arde, y quizás Egea siempre estuvo más cerca (por emplear términos althusserianos) de la ideología humanista de la creación poética que de cualquier «ruptura». Apenas dejó de entender el lenguaje poético, y quizás por fortuna en su caso, como una realidad sustancial. Para nosotros el mejor Egea sigue estando en *Paseo de los tristes*, y en concreto en sus dos últimas secciones: «Flota en este lugar / un aire de posible belleza, de miseria real, / un cierto aprendizaje de burdos poderíos, / un aroma de desclasamiento / y también un extraño deseo. / Mirad sus ropas, su fingida grandeza: / van de regreso como de costumbre / hacia los torpes refugios que vende el capital / a cambio de silencio».

Al prólogo de Rico siguen la nota editorial de José Luis Alcántara y Juan Antonio Hernández García y una selección bibliográfica, en la que se incluyen las ediciones de la obra poética de Egea y los títulos fundamentales que la han trabajado. Los editores no dejan de advertir que se ha intentado «desideologizar» esta escritura a partir de su inserción en

un discurso académico dispuesto a primar el «experiencialismo psicologizante»; anuncian en qué consiste el proyecto de edición, «primera y nueva», de la obra completa del autor, y explican cuáles han sido los criterios para la fijación del texto de los siete libros que recoge este volumen, el primero en aparecer de los cuatro previstos. La ardua labor de archivo, el cotejo de autógrafos y de textos mecanografiados con las versiones definitivas de cada uno de los poemas, ha desembocado en las abundantes «Notas al texto» que cierran esta edición. No se ha buscado hacer, se nos dice, una edición crítica, aunque estas notas, desde luego, son ya una herramienta indispensable para quien gusta de la cuestión textual. En la aridez de este apartado, de pronto los ojos del lector se posan sobre algunos datos sustanciosos. Por ejemplo, la gran cantidad de borradores y versiones intermedias del poema «Paseo de los tristes», al que pertenecen los versos que hemos citado más arriba. O bien la curiosidad de que uno de los poemas de la sección «Renta y diario de amor», asimismo de *Paseo de los tristes*, llegara a titularse provisionalmente «*Pour Marx*», un guiño a Althusser que se corresponde con el que se hace en «Leer *El Capital*», el poema que cierra *Troppo mare*. Todo lo cual lleva a corroborar que los dos libros obedecen a un mismo tiempo en la producción poética de Javier Egea, aquel otro viajero que, ante el asedio tan largo y los pertrechos escasos, también sintió «ese frío inhumano y sin embargo suyo».

BONUS TRACK

2009

BREVE INTRODUCCIÓN A LA POESÍA RUMANA

TRADUCCIÓN DE ENRIQUE NOGUERAS

DINU FLAMÂND

La lengua rumana no comenzó a escribirse hasta por lo menos 1510. Es probable que hayan existido otros documentos que precedieran a la famosa carta del boyardo Neacșu de Câmpulung destinada al alcalde de Brasov. No los tenemos; sin embargo, nos podemos imaginar que ya se habría recorrido algún camino en el paso de las formas orales al mensaje escrito. La gran dificultad apareció, desde el primer momento, en la transcripción fonética de esta lengua románica tan poderosamente influida por el léxico de las lenguas eslavas que rodean los territorios rumanos. ¿Cómo marcar sobre el papel tantas semivocales rebeldes? ¿Qué variante era la correcta, o la mejor conocida por todos, de entre todas las formas léxicas de orígenes distintos que entraban en competición? De semejante dilema la lengua rumana escrita no podía escapar con demasiada facilidad. Así lo prueba la utilización, hasta finales del siglo XIX, de muchas variedades de «alfabetos de transición». Finalmente, se eligió el modelo de la gramática de la lengua italiana, no sin exageraciones a veces patéticas. Como mínimo, en torno al año 1840, la lengua rumana escrita se había fijado ya en la esfera de su romanidad natural, después de que una generación de eruditos ardeleanos hubiera hecho de su estudio un estandarte de la independencia y la identidad de los rumanos. Se volvían a encontrar la gran familia románica y la literatura rumana, y ésta comenzaba a recuperar rápidamente el tiempo perdido durante aquella noche lingüística.

Si observamos los inicios poéticos de esta vacilante lengua escrita, estos no pueden compararse con los inicios poéticos de otras lenguas románicas. Los primeros versificadores rumanos de los salmos o, más tarde, los primeros tímidos intentos de imitar la poesía lírica neogriega

no se pueden equiparar ni con las cantigas de amigo de la lengua portuguesa, ni con la poesía de los trovadores provenzales, ni con los poemas épicos de la tradición española. Resultan fallidos, no tienen el candor que surge de las aguas freáticas de la lengua latina guardada en su sustrato. Sin duda porque la lengua rumana escrita estaba menos estructurada que la lengua rumana oral, la cual podemos presentir llegada ya a su total complejidad. Bastó, en efecto, el mandato romántico de «id a buscar en el folclore», acogido por la generación de Alesandri, para que una de las casi cien variantes halladas en circulación oral de la Balada *Mioritza (La ovejita)* fuera admirada en todo el mundo. Aparecía en la luz de lo escrito un texto de una gran densidad, con una sabia prestancia melódica, con matices expresivos de infinita delicadeza. Los propios rumanos parecían admirados cuando comenzaron a ver impresas las baladas, canciones de extrañamiento, planctos, maldiciones u otros textos de su rica tradición oral. Todo era mucho más límpido, más natural, más auténtico que en la poesía de los primeros poetas convertidos en «autores».

Fue una suerte que por entonces hiciera su aparición un genio como Eminescu para que esta tradición oral —sobre todo lírica— consiguiese relativamente pronto alzar con precisión la poesía rumana a su cenit. Dante, Cervantes o Camões habían hecho el mismo trabajo mucho antes. Con Eminescu la lengua literaria de los rumanos alcanza el pleno señorío de sus máximas posibilidades:

> Sobre las cimas pasa la luna
> y el bosque mueve calmo las hojas,
> por entre las ramas de aliso
> el cuerno melancólico suena.[3]

Observad este primer verso del impecable poema «Sobre las cimas» («Peste vârfuri»): es incluso el holograma simbólico de la lengua rumana. Sobre las «cimas (vârfuri)» del relieve consonántico eslavo («vrâku»)

---

3 *Pêste Varfuri trece luna / codru se bate frunza lin, / printe ramuri de arim / melacolic cornul sunã.*

pasa la vocálica «luna» latina… y amansa el paisaje accidental de la lengua. Pero la lengua vuelve a hallar sobre la superficie de la página la corriente que tenía, secreta, en lo hondo.

Más que de su simple supervivencia, el verdadero misterio de la lengua rumana surge de su inexplicable complejidad, asegurada por vía oral. Y no de cualquier modo, sino vehiculando de modo misterioso, en el sustrato, muchos de los temas y motivos del imaginario colectivo de unas civilizaciones muy antiguas. Podemos entrever que ella guarda la huella de los contactos moleculares establecidos de muy antiguo sobre un territorio que se extendía desde el Mediterráneo hasta la zona hiperbórea, allí donde precisamente la mitología griega enviaba a Apolo la mitad de cada año. La similitud entre los temas desarrollados por el folclore rumano y los mitos fundamentales de la antigua Grecia resulta a veces sorprendente. Tanto en el folclore rumano como en la vieja mitología los «strigoi» son, por ejemplo, en primer lugar seres que intermedian el contacto entre los hombres vivos y el más allá. Seguro, en la Edad Media, pero también en nuestra posmodernidad digital, nos han invadido las brujas y los vampiros sangrientos, de los cuales ha resultado al final también Drácula. Pero en Grecia, como también en la tradición rumana, el estatuto de muerto viviente deriva de la condición de conductor, de psicopompo. Incluso si en algunas aldeas rumanas un cadáver sospechoso de ambigüedad letal era atravesado con una estaca, con un palo de madera, la intención de la comunidad era la de ayudar al muerto a fijarse en su mundo, para que encontrase allí la tranquilidad. Los fantasmas son terroríficos no porque nos atemoricen a nosotros y nos chupen la sangre, sino porque perturban el orden del mundo, nuestras relaciones con lo no visible y con la eternidad. Ayudarlos a reconciliarse con la finitud es un acto de fraternidad, tiene que ver, en efecto, con nuestra compasión, no con la crueldad o un desfile macabro. Exactamente como el lirismo interrogativo de los llantos que acompañan la partida de los muertos («con el rocío en los pies, con la neblina en la espalda» («cu roua-in picioare, cu ceața-n spinare»)] tiene algo del carácter esotérico de los misterios eleusinos.

A veces, en el lirismo popular rumano, esta dimensión melancólica, fácilmente enfermiza o hasta fatalista es difícil de entender. Se ha glosa-

do abusivamente a cuenta de la ataraxia por la cual se deja dominar el tercer pastor de la balada *Mioritza*, en el momento en que se da cuenta de que los otros dos cofrades lo quieren matar. Pero él está ya en una fase de empatía con los espíritus del infierno, señal de una suerte de perplejidad edípica frente al destino. Su actitud es algo distinto de la supuesta pasividad o la conjetural acomodación de los rumanos ante las boscosidades de la historia, es más bien una dimensión trágica de una clase especial que encontramos infiltrándose en todos los momentos importantes de la poesía rumana.

Trágico y tenebroso es, en buena medida, también el decadente Macedonsky, contemporáneo del tardío romántico Eminescu. Este actor de su propia poesía, que a veces adorna con diamantes falsos, escribe también un larguísimo poema en el que contempla su propio entierro. Él intuyó completamente en el más joven Bacovia el drama latente y original que palpita bajo el protocolo del simbolismo decorativo, la tragedia que emana de *Plumb (Plomo)*, título de la célebre colección de versos bacoviana. El lector rumano sólo ha comprendido tarde que Bacovia era un paradigma de lo trágico rumano, con anticipaciones expresionistas o existencialistas que nos admiran por su originalidad discreta. Matices personales de lo trágico encontramos también en la poesía del hermético Ion Barbu, sin olvidar a Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Ion Pillat, Emil Botta, Bogza, Fundoianu, ni por supuesto a Tudor Arghezi o incluso buena parte de la vanguardia, esa que va a terminar en la poesía tardía, parisina, de Gherazin Luca. Solo que sobre todo este amplio periodo de la poesía rumana de entre las dos guerras mundiales, sobre su dimensión trágica y órfica, cayó, bruscamente, la plancha de cemento del proleculturalismo. El rojo revolucionario se ha dado la misión de expulsar lo trágico al ostracismo, así del arte como de la vida. Era preciso que todo el mundo llegara a ser, a la fuerza, optimista, pacifico, conformista, mediocre.

Por primera vez, después de gran floración de los poetas interbélicos, la «nueva» poesía proletaria de Rumanía se expresaba incluso más torpemente que en sus inicios medievales. Los poetas fabricados durante aquella noche atormentaban lastimosamente el metro folclórico y el

léxico de base de la lengua, cuando no caían involuntariamente en una especie de barroco cretino, llegando a ser a veces victimas hilarantes de su propia incultura. Por ejemplo, cierto poeta oficial que, escribiendo sobre el esfuerzo de unos mineros para subir hasta la cima de una montaña, a fuerza de brazos, un grupo diesel que producía corriente eléctrica, cayó involuntariamente en el papel de un Goethe autónomo de la impostura, exclamando: «¡quieto, instante, detén tu vuelo / se despeña el compresor!» («Clipă, stai opreste-ți zbovoul / Se prăvale compresorul!). No se pudo respirar, ni en sociedad ni en poesía, hasta el año 1965. Apenas desde esta fecha se dio también la venia a temas más intimistas y se permitió al poeta que fuera humano (triste o alegre, si quería), pero sólo siempre que no molestara al poder, o después de que hubiese pagado el «impuesto» literario con un poema sobre la patria o, tanto mejor, la glorificación del partido comunista.

Pertenezco a una generación que ha aprovechado el sueño ideológico de un relativo cambio de régimen. En 1968 el último tirano todavía no se había instalado bien en el poder. Aunque el sistema ideológico era algo más relajado, sobre todo era que el mundo occidental entero estaba recorrido por revueltas estudiantiles que agitaban los espíritus también en Rumanía. Éramos un grupo de jóvenes estudiantes de Cluj, hemos aprovechado este interregno y hemos impreso el primer número de una revista literaria estudiantil, *Echinox*, en la cual nos proponíamos ser libres y sinceros. La revista aún sigue apareciendo, después de haber dado una de las más interesantes y longevas generaciones de la literatura rumana de la última parte del siglo pasado. Continuábamos además nosotros, en *Echinox*, ensanchando los primeros horizontes abiertos ya, dos o tres años antes, por Nichita Stanescu, Ana Blandiana, Ion Alexandru, Virgil Mazilescu y otros. Pero nosotros queríamos concertarnos realmente con la gran cultura europea y universal de la que habíamos sido privados a la fuerza. Así que, a la edad en que los poetas adolescentes se descubren, de ordinario, predecesores iconoclastas y quieren imponerse más que nada por medio del escándalo, nosotros recuperábamos, como podíamos, a Borges, Cummings, Antonio Machado, Lautréamont, Michaux, Char, Tzara, Montale, Saba, Vallejo, asimilados concomitantemente con lecturas rigurosas de Dante, Petrarca, Hugo,

Baudelaire o Góngora —un posmodernismo *avant la lettre*, de lectura y voluntad formativa, porque a todos nos había faltado—. Se ha dicho de nuestra poesía que es fácilmente académica en comparación con la de la generación que nos ha seguido, «la generación del 80». Ellos, poetas como Mircea Cartarescu, Mariana Martin, Florin Iaru, Train T. Coșovei, Emil Hurezeanu, Elena Ștefoi y otros, parecían haber descubierto una especie de decepción estilo «beat generation», con la cual escrutaban la miseria del mismo régimen comunista, que entretanto se había convertido en terrorífico. La verdad es que toda la poesía del decenio que ha precedido a la caída del comunismo en la Rumanía de aquellos años, ha buscado ser irónica y subversiva, salvo las pocas excepciones en que ha colaborado con el poder. Se confirma de este modo la idea paradójica formulada por Borges, «la dictadura es madre de metáforas»

A falta de algo mejor, la crítica literaria rumana ha continuado clasificando las generaciones poéticas de los últimos decenios con periodos del calendario, marcando así un vago paralelismo con los principales momentos de la evolución de la sociedad. De este modo han aparecido generaciones anteriores y posteriores al año 2000, con experimentos más o menos individualizados, que han recurrido a veces a la pornografía, la violencia de lenguaje y otras manifestaciones de un minimalismo genérico que se encuentra también en otros países.

Después de un periodo de euforia provocada por la recuperación de la libertad, los poetas más jóvenes o menos jóvenes de Rumanía, atraviesan actualmente el mismo bosque de la desilusión, necesitan acomodarse a la indiferencia casi general, conformarse con su audiencia limitada a una categoría de lectores cada vez más incierta. Pero también para los poetas rumanos que continúan escribiendo, muchos menos que en los decenios precedentes, permanece la luminosa ilusión de que la poesía vehicula una energía que no puede extinguirse, comparable a la débil energía que mantiene la materia en su sustancia, igual de misteriosa que el origen mismo de las leyes de la existencia.

NO TE ECHARÁ DE MI PECHO

SUEÑO

Soy pedazos de un yo que se pierde
Muchos yos del pasado vuelan como fantasmas:
No soy yo cuando he sido mi cuerpo por el tuyo
ni yo
en esta hermosa barca que me recibe en préstamo.

Estoy en el silencio
en la voz de los otros
(antiguas anas)
tiempo que me es ajeno
(otras aúllan lo nocturno
en esta esclavitud que ciñe mi cadera
acaso único yugo
que me hace material)
He
de volver a mí
otras roturas donde no sea espejismo la materia.

No aspiro a más certeza ni quietud que la muerte
(me gusta su sonrisa)
aunque a veces renazco de polvo si me nombras
limitada a tu cuerpo
precario y frágil
como la flor abierta
vuelo hacia mí
en esta oscilación que me hace de palabras
y no reflejo
o reflejo-palabra:
reflejo en el reflejo
¿quién
me ha bebido?

I

Tú
que inauguras la forma de acueducto
pero no dejas de ser
piedra
enérgica
dime
¿de dónde sale el grito
eterno
hacia lo eterno
qué rumora el espectro de tus arcos
y hasta dónde
salpicará tu estirpe terrible
(el encanto)
los siglos
cuando el tiempo rebase la muralla?

Noches de fuego y danza

II

Aquí
que hay mucho de desierto
miro mi derrumbe
miro
la distancia que se teje en mi huella

Porque no han de volver a mi universo
tus cumbres
tu perfil
sino el destierro

III

Cargo conmigo este desierto
como si fuera un arpa
cargo
un puño de cristales
y es la sal de tus ríos

llevo en mi cofre
la semilla guardada hasta que casi
este otoño termine
la serpiente me dictará el retorno

Ando
reconozco del mundo sus tapices
su amanecer constante
su escritura.

IV

Envejezco en la sorpresa

Miro lo nuevo
lo acabado
me delata el tatuaje:
bisutería

(y me miran)

a veces

otra fruta
se ofrece
a mi sollozo

le hablo de mis ansias
me recibe
se hace terneza dura
burbuja de jabón
(bisutería)

EXPEDICIÓN

No hay mapas del dolor: es tierra extraña
de caminos cambiantes.
Nadie puede inventarle un norte
y cualquier brújula
es sólo una luciérnaga abisal,
superviviente
de un íntimo holocausto.
No hay mapas del dolor
de los demás. Si acaso algún camino
desbrozado
cuyo final incierto me estremece.

Valiente aquel que se adentra en sus páramos.

VERSIÓN DE WESTERN EN CAJA DE CERILLAS

Cuatrosaltos despertaba las miradas hostiles
sólo con existir
sólo con ser
sus piernas algo zambas recorriendo las calles
de la aldea
pasos firmes, solitarios
tras él está el eco
de los cascos del caballo.
Cuatrosaltos no se ofende
no se siente dolido
por los rostros ceñudos
niños que se agarran a las madres
algún escupitajo en el recuerdo de su paso
no se ofende ni se alegra
no desearía esto y tampoco otra cosa
sólo sabe que su ser proyecta sombra
una sombra aún sin juicio
de dios
una sombra que es como cualquier otra
sombra
con revólveres a la cadera
y las piernas, seguro, algo torcidas:
un día también ella acabará fundiéndose
con el polvo del camino
será historia o será un nombre
o un recuerdo
y nada más.

La noche me encierra en un sueño crucificado, una jaula vacía de sílabas. Deshabitada. Perdida en una habitación de paredes rojas, de espuma blanca. Oigo grillos en mi cabeza. El temblor de mis manos perpetúa la caída. Debería dejar que los gusanos se alimenten, tumbarme y morir, pero el odio sube como una serpiente hacia mi garganta, donde laten las venas muertas. Mi corazón está colgado en el armario, sin ropa, colgado, junto a las polillas. AYÚDAME, ahora que no puedes. Arqueo mis piernas y estrangulo a mi hermana. Tú acaricias unos senos sellados de tristeza, unos ojos vendados, enfermos, que huyen llevándose las dulces oraciones. El silencio. La asfixia del poema. Enloquecida, impotente, desangrada ante los violines del insomnio. Busco refugio en otra realidad, donde haya vivos y muertos, donde nombrar las cosas sea un otoño abandonado. Votre Nom. Hablaré menos. Votre Nom. Me borraré los labios. La culpa se impone, se ríe. Suena el teléfono. Despunta el día.

LA GRAN GUERRA

Papá yace en el ataúd
sorprendido, en el vientre del ratón.

Las moscas abandonan larvas en el camino
el aire caliente, ocre, calcinado.

… Golpe de piedra para un muerto.

Yo digo: Estuvo en la guerra.
El hombre gruñe: Violó a una mujer
Puso el nabo entre sus piernas.
El húngaro grita: *Megölt több mint száz.*
Y digo: Sí, condecorado por cada 25 muertos.

… Golpe de piedra para un muerto.

El predicador canta: Los hijos de los hijos.
El perro ladra: Maníaco, degollador de inocentes.
El niño susurra: Muertos en la conciencia.
Y la mujer flaca escupe helechos enmarañados.

… Golpe de piedra para un muerto.

La comitiva fúnebre me observa
me apuntan con fusiles —sé lo que quieren—
guardaré mi vestido en el saco azul.

Aplausos — Carcajadas — Gritos.
Fumo un pitillo en este duelo.

… Golpe de piedra para un muerto.

La detonación retumba en mi cabeza,
el opresivo aroma del pájaro solitario
sobrevuela cipreses y zapatos tostados.

Y así, un agujero negro
—en mi galaxia—
ilumina el nuevo caos.

… Golpe de piedra para un muerto.

Las agujas del reloj boquiabiertas:
a la roja hierba a las piedras del ataúd
a los cuchillos sobre mi boca encogida.

Mi sexo pierde nitidez.
—Te han matado— Susurra mi madre.
… Pasos cortos hacia el eco de la palabra.

CARNE DE ESPEJOS

I

Así EN EL ALMA como el alma: mi cuerpo, sombra a escala del espejo de dentro. Aquí, la angustia y su garganta; aquí, las costillas y el desaire; aquí la pierna inquieta; aquí, el coño o el mar, el omoplato y la paciencia, el pecho y la grieta de luz, la tos o el prodigio. Y aquí, la ceja y cerca, la trampa. Bajo el desconsuelo cuajo sal para las lágrimas, por la columna vertebral trepa una madre, en el fémur trabaja el frío. La humedad y el pliegue, la rodilla y el nublo, los años de la piel. No te miento. Soy lo que ves,

hoy
una herida,
herida solo, herida de nadie, herida y ya está.

II

HE INTENTADO arreglar esto: ir a la peluquería, comer a su hora, hacerme un torniquete, olvidarme a plazos. Y no.

Síntoma de mí, tiembla la materia que me forja.

III

PERO ESTA FIEBRE riega las calles, mueve las hojas, deja limpio el sol. Mi grito ensancha el pulmón de la esteticista, que esta tarde colará un suspiro entre la lima y la órbita del anular. El vómito hará arder los ojos de los coladeros y reventará los paisajes que cuelgan en los museos. El dolor puede arrasar ciudades.

No duele esta enfermedad de lleno sino el remedio de huecos.

Por eso. Por eso estos huesos, la calle en ascuas, el estómago vacío. Ya no [me] incubo.

Alma, espejo y mundo. Mundo, espejo y cuerpo. Cuerpo, espejo y alma.

Sanaremos.

Puede ser,

que esta prisa la haya contraído yo en tu presencia, que toda tú me descalces el ánimo, que me prometas que vas a cambiar y mañana nada, y mañana otra vez, este truco atroz de quedar por siempre atrapada en ti. Por lo menos nosotras nos lo planteamos, me dices, como si esa frase tuviera algún significado descifrable, y no. No sé por qué nos hemos permitido el lujo de perder la vida, de caminar cada día sobre los desechos de nuestros pasos de ayer, de astillarnos la memoria con saxos en emepetrés. No sé.

Pero este pálpito hace lo propio,

nos
c
h
o
r
r
e
a
,

salgo de la oficina con las pulsaciones

aquí así
es
el pulso
en la boca
del estómago,
la carne olvidada,
la prisa a cuestas,

sangre en las corvas,
los ojos
incapaces
de
posarse
en
algo
que tenga
s o s i e g o.

No queda en mis actos ya nada de mí, me salpico sin calma en cada cosa, me impaciento ante el agua a punto de hervir, tras del autobús que no llega, junto al móvil que no cesa, contra el tiempo en armas y,

ya en la cama,

toda esta caja de madera mala me revienta de pensares. De pesares. Dicen que esta ciudad se repite dentro de cada una de nosotras, como si fuéramos un souvenir de esos de urbes dentro de una esfera. Y no, nosotras somos… joder, iba a decir que ciudadanas, ciudadanas americanos. Tú y yo qué, qué vamos a ser ciudadanas. Nosotras no habitamos las calles, paso por ellas sin rozarlas ni mojarme. Sé que los muchachos que se bañan con las bocas de agua reventadas serán en la canícula de la noche más ciudadanos que tú y que yo; sé que los dos hombres afilados que se besan con sus bocas reventadas de agua serán más esta noche ciudadanos que tú y que yo. Y qué. Estas pastillas de horas muertas ya no me aplacan.

Y soñarás conmigo, mujer que te echas en los quicios, náyade que va al cine este sábado, tipa del flequillo que algo esperas. Llegaré a ti sin querer desde el escaparate con fotocopias de ofertas de vuelo para dos personas, seis noches, *cuatrostrellas*; subiré a tus sueños desde el cartel del autobús, por la revista arriba y desde los anuncios de tus medias, por los codos de todos los saxofones, en la serie de más éxito de tu canal satélite, entre todas las estampas rotas de Manhattan. Llegaré a ti, qué remedio, atravesada por Lorca poco a poco hasta hacerme la puñeta. Insensata que imaginas que en mi casa tengo indolencia y contestador, entradita recoleta, ganas

de algo, una copa de vino junto al libro, sábanas chulas, lamparitas de lectura, perfumadores eléctricos:

A mí tú ni me pienses.

Date a otra. Date a otra que al menos viva, que tenga ganas, que ande entera, que no sea un túnel, que pueble, que se deje habitar las caderas, que le sobren horas, que nazca a veces, que se rasque y ya no quiera entender más, que te folle con algo más que con la mirada, que saque aquí a su cristo en procesión, que esté harta de guisar, que sepa odiar. Que su primer pensamiento no fuera, aquella mañana, para los documentos desordenados al estrellarse el avión contra la segunda torre. Muda tu anhelo a otra, con otra gracia, de otro barrio, cruza el puente, colecciona fronteras, actualiza tus mentiras, entra donde la carne te apriete, encuentra tu casa, busca la ventana del tendedero, abre este abanico, date al azar. Pero no a mí, pero no a esta prisa.

Encomiéndate a ella. Ancha es.

Oh, Nueva York, orbe de urbe, ciudad sin disculpa, tú, que todo lo representas.

Hoy a la mitad de las vías
crece la hierba
—desigual verde salvaje—
como los pasajeros que se amontonan
en los vagones
en el reducido espacio que los contiene
hasta que llegue el aviso
el sonido anhelado
que anuncia el último viaje
la salida —ojalá—

Entonces —piensa— lo inmóvil
cederá ante el agua
los puentes y desniveles cederán
cederán las hierbas cortadas de raíz
—y en medio del desastre—
el tren solitario silbará
silbará silbarásilbará
silbará conmigo hasta el amanecer

* * *

(He comprado todos los boletos
he tocado a todas puertas
he cruzado andén por andén
he sobrevivido a la noche
he sembrado con agua la tierra y el asfalto)

* * *

Caminamos
sobre lo que queda
sobre la hierba verde húmeda
quieta:
—apúrate córrele córrele
vamos— te grito
a zancadas muertas de risa
sobre la tierra seca

* * *

En el desierto donde todavía vives
aparece intermitente la casa amarilla
ventanas grandes y puertas abiertas
simulan siempre
un jardín circular de cerezos
donde pájaros y aves de plumas rosas
a veces cantan para ti

(no es que las ventanas estén cerradas
es que el aire no entra ni sale)

no son mis piernas las que te llaman
es mi vientre
eje de mi cuerpo
que me sostiene que te sostiene
en medio de un jardín que imaginábamos afuera
lejos verde también rojo a veces
lejos del desierto

yo también escucho *los rosarios demenciados*
que todavía por las madrugadas te acosan
eco de un pasado que aún no termina
enarbolan la torre, se enredan
como hiedra enferma
plaga casi invisible aprieta
imperceptiblemente aprieta

* * *

Recorremos el estanque
los pies sobre la piedra
verde
rozan el agua
se rozan
te miro mirar el mundo
me detengo
¿qué hay detrás antes mañana?

—Vamos a pescar, dices
Te miro y veo:
tienes siete años
tienes los ojos
llenos de barcos
y ciudades
que cambian
en las esquinas
ciudades que nacen
—como nosotros—

Llegamos al puerto
rodando tantito en la hierba
tantito en la arena
¿tal vez mañana? Digo

Hemos cruzado el puente
las velas se llenan de aire
como las risas multiplicadas

Las manos llenas de migajas
juegan
bajo la mesa
como mi vestido:
que se abre hacia el cielo
—juntos entramos—

Allá queda la sombrilla
la cubeta y la pala
las miramos mientras nuestras manos
tocan otras manos
se hunden
—como nosotros—
(miramos cómo flotan)

Los ojos se pierden
en esa delgada línea
donde el cielo y el mar
se alcanzan

EL FESTÍN DE BERT

De deum, zo ben ik / een deum
Bert Schierbeek

El vidrio estaba helado en la puerta de madera.
Al Vondelpark la primavera no había llegado.
Ayer y hoy se parecían bajo la lluvia.
Bert llegó en un taxi sacudido por el aire.
En silla automática lo subieron por la escalera.
Los brujos del hospital le habían diagnosticado cáncer.
Ningún recurso retórico podría librarlo de la muerte.
La muerte del poeta estaba fuera de sus poemas.
Su mujer había ido desde temprano al supermercado.
Yo era el invitado extranjero. El amigo de años.
Había venido para verlo comer por última vez.
Su apetito no podía ser saciado, porque quería devorar
la vida hasta la indigestión, hasta la inconciencia,
como si sus manos y sus ojos también tuvieran hambre. Sentado a la mesa lo vi atacar ávido arenques, anguilas, ostras, mejillones,
patatas, jamones, quesos, panes, chocolates fundidos, compota de ciruelas, cafés,
speculaas, pastelitos de hojaldres y helado de vainilla.
Para colmar su sed bebió ginebra, cerveza, vino blanco.
Y como si hiciera falta, desde la ventana se puso a beber
con la mirada el agua turbia de los canales de Ámsterdam.
Su memoria, esparcida en palabras, ciudades y soledades
se juntaba con un presente con forma de comida.
«Las nubes son las montañas de Holanda», le dije.
«Entonces yo soy una puerta», dijo él, y siguió comiendo trozos de vida, fragmentos de poemas, la geografía rota de su rostro surcado de arrugas, todo mientras el oscuro
día frío entraba por la ventana y cubría su cuerpo de negro.

EL VERANO HELADO DE VASKO POPA

En el sueño me atacan pájaros
cuyas alas son hojas de tilo
Vasko Popa, «Tilos repatriados»

Él abandonó el parque de los tilos,
las calles heladas, el cielo nublado,
sus manos envueltas en guantes de cuero,
sus pies engarruñados en un piso ennegrecido,
el rocío que había cubierto su rostro de lobo.
Si bien Belgrado estaba ardiendo ese verano,
no había paredes ni estufas ni ropas para calentarle
el cuerpo a alguien que por dentro se estaba congelando.
En pleno verano sentía que se convertía en un muñeco
de nieve, y que el hielo le subía de los pies a la cabeza enfundada en
el gorro de dormir del último día.
Por más que le echaban encima cobijas, chaquetas, abrigos, bufandas,
zapatillas y sábanas, él tenía frío,
no había telas que le quitaran el hielo del pecho.
La muerte con cara de nieve,
la muerte con hocico de lobo,
lo miraba con ojos hambrientos.

Vivía un inmenso frío entre sus manos,
un recuerdo de adioses y de olvidos.
Tenía la frente ancha y una mirada inmensa,
rodeando la tierra que pisaba.
Su destino era oscuro, lo sabía, y sin embargo,
a veces, hablaba de sus versos
con cierta vanidad adolescente,
no exenta de nostalgia,
bebiendo aquella copa de ron americano,
que acariciaban sus largos dedos húmedos.
Pese a todo era feliz; no anhelaba horizontes,
como un salvaje emboscado, resistía.

INSOMNIO

Aquel mueble art nouveau y los tapices
un libro entre las sábanas abierto,
por el Hejad andaban dromedarios,
los hombres de Lawrence contra los turcos.
Los cubiertos de plata, las figuras.
En el desierto sus pasos se escondieron.
La marca de Limoges en la vajilla…

No sueñes con el mar,
el mar no existe.

Cuando vuelva,
veremos renacer a marzo entre las flores,
hermoso en el postigo,
como un aullido largo que se cruza.

Cuando vuelva y atrape tus cabellos
hechos de mar y musgo,
tu mirada escondida
aún en el invierno no acabado.

Cuando vuelva otra vez y no te encuentre.

LA GRAN MANZANA

No te conozco.
No conozco tu rostro de tormenta,
tus grandes cielos abiertos, infinitos,
a otros cielos de muerte.
Tú, gran manzana podrida,
inmensa soledad ya derrotada,
en las miles de vidas que te habitan.

Y sin embargo, yo podría sentir por ti,
lo mismo que ante un cuadro:
Desnudo de mujer, de Amedeo Modigliani.

PARAÍSO PROPIO

A mis hijos

En los días futuros
con esa exactitud artificial en que te mueves,
los verás partir
en aquel tren eléctrico de los primeros años,
como otra plenitud de las espigas
que llega cada junio,
en busca de un paraíso propio
empezando a escribir sus biografías,
en medio de estas torres de babel que se derrumban.

Atrás quedó la escaramuza
vital de aquel espacio
que resguardó su infancia de mordiscos,
vive para la historia archivada en los álbumes.
Aquel aire viciado de las noches en vela
donde acudía la fiebre como una amiga más a la reunión,
allí los apretábamos, los protegíamos
con esa soledad que arrastramos
cargada en nuestros hombros, todavía.

Y eran suaves los días como la nieve derritiéndose
al sol,
la verticalidad de los veranos
en san Juan de los Terreros,
el abrazo del mar junto a la isla Negra,
la memoria guardada en estuches de fósforo
amasando la luz,

las canciones de fiesta para animar la fiesta,
la lentitud naranja con que el tiempo crecía.

Pero ahora se han ido,
han salido corriendo ahuyentando a la fiebre,
con sus gritos de guerra para comerse el mundo,
noches con escamas de neón masticando deseos,
cielos pluviales recorriendo las dudas,
largos bostezos al amanecer de las resacas;
La vida celebrada como los nadadores,
sin descanso.
Ellos que ya se fueron, en aquél tren eléctrico,
escribiendo en la arcilla
el lenguaje secreto de los antepasados,
buscarán en la nieve
la suavidad diurna de sus juegos infantiles,
otro mar, otras costas donde poder beberse
un puñado de frío,
la lentitud naranja de los días de arena.

Si Mahmud Darwish contemplara estas tierras
no perdonaría nuestra oración apátrida.
Porque somos del aquí mientras tú eres del aquí
y del allí; no somos del azar.

Nuestro cuerpo va llegando a la última
de sus cuatro estaciones
sin conocer el hambre verdadera,
la que decimos sentir a menudo.

Amar. Romper. Todo vacío.
Yo miro este paisaje y te repito árbol a árbol
y árbol a árbol renuncio a ti gritando.

Si Mahmud Darwish volviera nos diría: amaos,
cuando todo se quiebra, amarse no debe ser un secreto.
Me pregunto cuando miro estos muros
cómo concretan las teselas la luz
y si tú la buscarás en mi cuerpo
como el mar a las luciérnagas del estrecho de Mesina.

Del allí y del aquí llegan primero las maletas y el cuerpo,
lo demás viaja despacio, a veces una vida
se demora, un mosaico de días.
Como las ambulancias o el pasillo de urgencias,
aprendemos después, cuando ya es tarde,
que nunca fuimos del azar y ni siquiera
somos completamente dueños del aquí.

El Niño Dios arrodillado traza constelaciones en mi espalda,
me dibuja cangrejos, melancólicas virgos con su manita firme,
une sobre mi piel cada sol apagado.

Un ave forma elípticos vacíos
otra anida en Su mano nido de juncos azulados.

Quédate junto a mí como si fuera árbol
cuando yo soy de carne y cicatrices.

Le gustan dice Vega, Altair y Deneb
y el escorpión que forma Antares,
su aguijón enroscado y sus dos pinzas.

Qué espero en esta noche de verano
aprendiéndome de memoria las rectángulas formas celestiales
que mi Dios Niño arrodillado copia
en mis piernas desnudas y con tan poca luz
le gustan nacaradas las uñas de mis pies
a este Niño travieso que me extiende
sagitarios y cánceres, que pinta que da gloria,
perdónanos Dios mío que a estas horas
ya ninguno sabemos lo que hacemos
porque este Niño rubio que es tu hijo podría ser el mío
y las manos nos queman a los dos después de tantos años
hechos el uno al otro, pero qué poco importa casi todo,
a punto de morirnos esta noche que parece tan quieta
aunque las ruedas de Bootes comiencen a chirriar
y la vela la popa y la carina se escoren para hundirse
y las Osas parezcan deformes mascarones de pecio.
Yo soy el árbol cielo y todo nos avisa del naufragio.

Botones en hilera uno a uno rindiéndose,
cuando admira la una
la elevada a la quinta palidez de la otra.

La belleza se mide
en las cinco unidades del deseo
tradicionalmente imprecisas
por cuestiones de terminología.

¿Cuánto suman los grados de sus ángulos todos
cuando se abrazan?

La belleza son cuerdas que los ojos tañen
como caricias-párpados-diez dedos sorprendidos.

Con los tacones trazan-despejan las incógnitas,
las cinturas resuelven la ecuación
el dos tú los demás y yo y lo imposible.

Matemática retina
desigual.

El columpio
escapa lejos de la línea azul
del equilibrio.
La tabla con la niña sentada
encadenada al eje
se llama casi volar.

Los pies descalzos
escriben en el aire
las cinco letras de tu nombre.
En el ombligo altura,
un orgasmo de cielo
oscilante y puro.

Encadenada al eje.

No me puedo parar,
no sé cómo soltarme.

LA EVOLUCIÓN DE LAS ESPECIES

Como lunar flotante
una tortuga viene.

Como una idea en paz,
o como el primer sueño de un recién nacido.

Porque nada le espera en el paisaje
suyo es todo su tiempo:

lento, pero seguro.
Ya llegará la orilla.

Cuando sale del agua
es todo cuanto ocurre.

Se acomoda en la arena, se abandona
en su caparazón.

Concentrada en su entorno,
la tortuga marina calentándose

parece piedra arcaica.
Ya llegará.

A LA VUELTA RECOGERÉ EL CAMINO

He llegado a la mar después de hacer camino
tres días y una noche.

Es agosto, mes de las leyendas.

Tumbado boca arriba me he dejado mecer
por el agua y la brisa.

El sol capitanea deslumbrando,
cierro los ojos: veo,

contra el fulgor que enciende
mis párpados, su rostro.

La anunciación no habla,
pero me trae imágenes de época:

ocupábamos la misma habitación,
jazmín sobre un platillo,
las ventanas abiertas.
Para dormir nos dábamos la mano
de cama a cama.

Le he dicho ven, abuela,
la tarde está como te gusta a ti,
hay peces amarillos que acuden al sudor,
una medusa vaga por el cielo,
hay un rumor hipnótico de humanidad ociosa…

Y así vamos abriendo
un rastro evanescente
sobre el agua.

Desde la orilla se ha podido ver
la mar bamboleando mi cuerpo boca arriba.

Si muero alguna vez
no quiero camposantos:
qué ridícula imagen de la muerte,
que es inmensa,
apresada en un féretro.

Si llegase a morir
no me echéis a una hoguera:
debo respeto al cuerpo que me dio cobijo,
y puesto que es de agua
no lo ofendáis con fuego.

Si por error muriese
no me momifiquéis,
no me mortifiquéis,
dejadme estar.

Si finalmente he de morir un día
enterradme sin rito en un monte collado,
desnudo como vine

para que en otra era,
si una muchacha pasa silbando por ahí,
si tropieza con una piedra blanca
que se asoma a la tierra,
quizá la desincruste

y frote con cariño mi cráneo inmaculado,

y lo acerque a su oreja

y oiga atenta el rumor
de un teatro vacío.

DEL BUEN APETITO

Mientras troceo los calabacines
en dados imperfectos

tú cantas lo que canta
una italiana desde el transistor.

En la sartén
las burbujas de aceite
reciben la cebolla jubilosas,
la doran en seguida:
dramática belleza.

Tú sigues deambulando por las
habitaciones,
de rama en rama como una calandria
absorta en su piar.

El tomate hace aguas,
los ajos machacados beben agua
de tomate.

Pasas por la cocina
silbando un estribillo.
Me abrazas por detrás:
¿estás pensando en mí?

En la sartén el huevo
envuelve de placenta las verduras.

Revuelto con espárragos, te digo.

Me besas: *yo también.*

ONTOLOGÍA DE UN NÚMERO EXACTO

Para Guillermo

¿Existe el mil trescientos cuatro?
No me interesa ningún otro.
No tengo dudas sobre el resto
de números posibles, infinitos.
Un número arriba o abajo:
dos cifras precisas e impares.

La vehemencia del indicio será
esta vez prueba plena y cierta.

VIRGINIA AGUILAR BAUTISTA

A UN INGENIERO DE CAMINOS CANALES Y PUERTOS
(SÓLO EN EL CASO DE QUE CONSTRUYA UN PUENTE)

No soy la única, le advierto,
que ve un puente y piensa en saltar.
Más de la mitad de mis fármacos
me hablan de saltos y caídas.

La medicina, como es lógico,
tampoco se anda con rodeos.

CONTRA PRONÓSTICO

Han ido pasando los meses,
y he apaciguado el ánimo.
Ya no extraño la cama,
y he aprendido a ser justa,
a cocinar con la medida de uno,
y a echar siempre la llave.

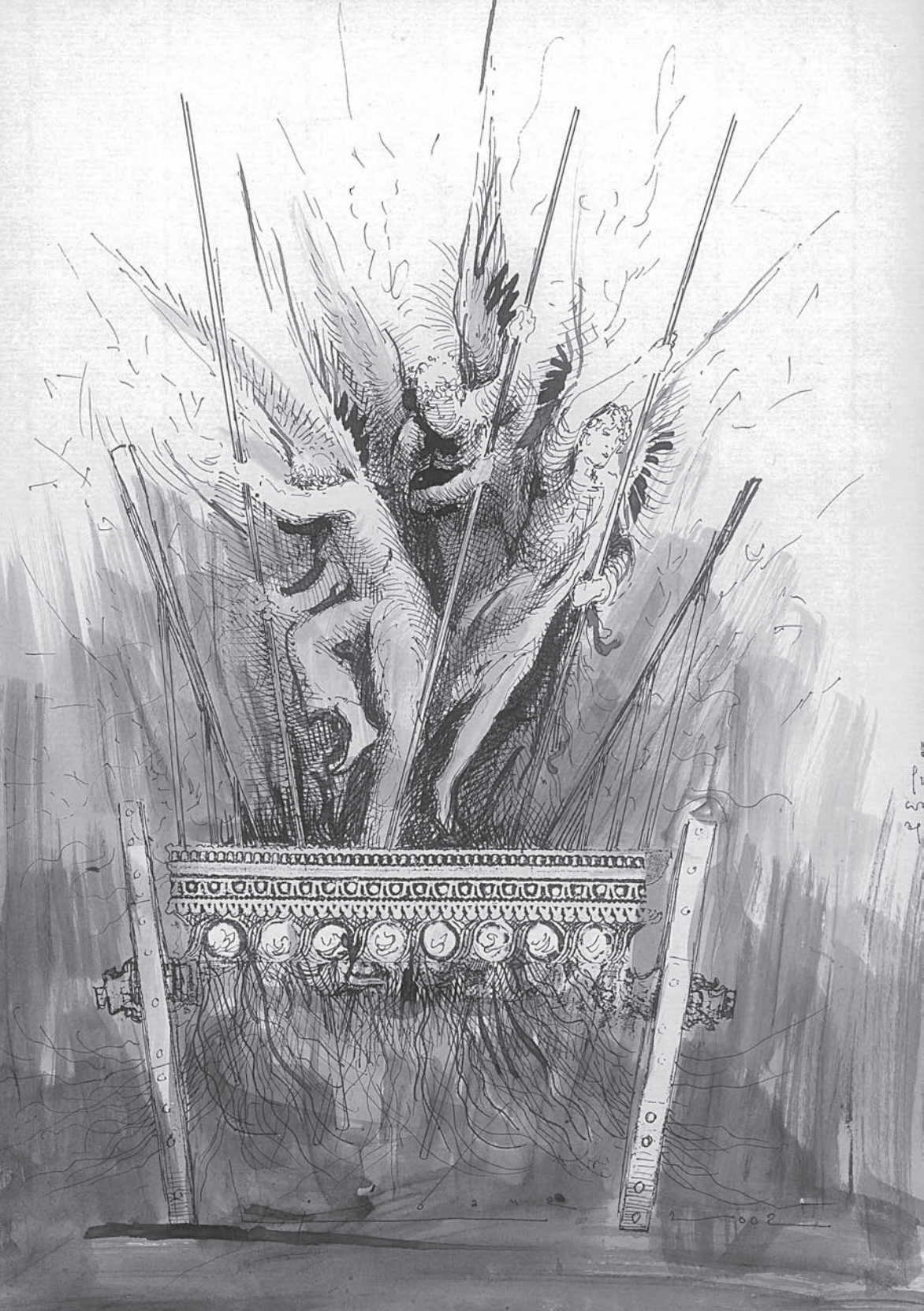
No sufro por si pasas frío,
¿recuerdas?
Me mataba de pena esa extraña idea:
tú en pleno invierno.
Las malas noticias del tiempo
superaban cualquier catástrofe
que pudiera leer en los diarios.
Yo te compré otro abrigo,
y no entendiste nada…

Estoy dinamitando
todo lo que quedó
—que es poco o nada—
tras recoger tus cosas.

Es mío todo lo que no ha quedado,
el resto de los restos.

Quemo la broza en un día de viento
y firmo que soy responsable
de todos estos daños con orgullo.

PARAÍSO PERDIDO



CONTRA LA MUERTE

ME ARRANCO las visiones y me arranco los ojos cada día que pasa.
No quiero ver ¡no puedo! ver morir a los hombres cada día.
Prefiero ser de piedra, estar oscuro,
a soportar el asco de ablandarme por dentro y sonreír
a diestra y siniestra con tal de prosperar en mi negocio.

No tengo otro negocio que estar aquí diciendo la verdad
en mitad de la calle y hacia todos los vientos:
la verdad de estar vivo, únicamente vivo,
con los pies en la tierra y el esqueleto libre en este mundo.

¿Qué sacamos con eso de saltar hasta el sol con nuestras máquinas
a la velocidad del pensamiento, demonios: qué sacamos
con volar más allá del infinito
si seguimos muriendo sin esperanza alguna de vivir
fuera del tiempo oscuro?

Dios no me sirve. Nadie me sirve para nada.
Pero respiro, y como, y hasta duermo
pensando que me faltan unos diez o veinte años para irme
de bruces, como todos, a dormir en dos metros de cemento allá abajo.

No lloro, no me lloro. Todo ha de ser así como ha de ser,
pero no puedo ver cajones y cajones
pasar, pasar, pasar, pasar cada minuto
llenos de algo, rellenos de algo, no puedo ver
todavía caliente la sangre en los cajones.

GONZALO ROJAS (1917-2011)

Toco esta rosa, beso sus pétalos, adoro
la vida, no me canso de amar a las mujeres: me alimento
de abrir el mundo en ellas. Pero todo es inútil,
porque yo mismo soy una cabeza inútil
lista para cortar, pero no entender qué es eso
de esperar otro mundo de este mundo.

Me hablan del Dios o me hablan de la Historia. Me río
de ir a buscar tan lejos la explicación del hambre
que me devora, el hambre de vivir como el sol
en la gracia del aire, eternamente.

ADIÓS AL MAR

Y QUÉ VA A hacer sin mí mañana
el mar dormido,
a quién va a susurrar sin que nadie se entere
sus vanos devaneos soñolientos,
para esperar a quién
se querrá levantar temprano ahora.
Ah por nada del mundo yo quisiera
dejarle allí esperándome,
no merece quedarse así tan solo,
sin meta, sin razón, sin cumplimiento.
No puede ser que se quede frustrado
algo que es tan visible
que tiene que existir en este mundo.
No puede ser que yo no vuelva
como si al mar le hiciera tanta falta
y yo le hubiera dado mi palabra.

LA ETERNIDAD

¿Qué estás diciendo?,
¿que el mundo
se desaloja de tu cuerpo?

Tengo la desazón
de no creer en la vida
como una permanencia.
Vacío que asumimos:
en ese hueco de la muerte
vertemos toda nuestra vida.

LOS ALIMENTOS

GONZÁLEZ MORENO, PEDRO A. (2010): *ANAQUELES SIN DUEÑO*

MADRID, HIPERIÓN. PREMIO ALFONS EL MAGNÀNIM «VALENCIA» DE POESÍA EN CASTELLANO 2010.

MANUEL MOLINA GONZÁLEZ

Parece ser que Safo fue el primer poeta que se decantó por la autoeliminación, desde entonces una extensa nómina de creadores líricos ha optado por el suicidio y en algún momento incluso lo ha pronosticado o avanzado en verso. Sirva el ejemplo de Antonia Pozzi («Una mujer en prosa soy ya / Se acabó el rito»), el terrible de José Mª Arguedas: («No convienen los versos / que nos muestran las vísceras azuleando al sol».), el dolorido de Cesare Pavese: («Sólo pide la muerte / urgente y necesaria / para dejar de ser / la peste de sí mismo») o quizás uno de los más desgraciados ejemplos de cierre para un poema y una vida a la vez como el caso de Enrico Freire, que murió en Granada, el 14 de octubre de 1980 (como recoge Juanjo Jambrina en «Los poetas y el suicidio»): dejó abierto el gas y encendió la vela que siempre usaba para «inspirarse» y escribir su último poema, titulado «Explosión»: «Antes del grito, tardó 44 años, 3 meses y un día en encontrar la salida». Conclusión de un estudio psiquiátrico sobre suicido y poesía: «El riesgo de morir por suicidio en los poetas es muy elevado; los problemas de personalidad, la comorbilidad psiquiátrica, la dedicación "obsesiva" a la poesía y la época invernal, son factores asociados con dicho riesgo». (*vid.* De la Gándara, J. et alii (2004): «Poesía y suicidio», en www.psiquiatria.com). Cuidado.

Las tablas puestas horizontalmente en los muros, o en armarios, alacenas, etc., para colocar sobre ellas libros, piezas de vajilla o cualesquiera otras cosas de uso doméstico o destinadas a la venta. Esa es la definición que el DRAE nos aporta sobre los anaqueles. Esas piezas soportan el peso de los libros con indolencia de materia hasta que llega la mano que elige y desprende del conjunto un ejemplar. Entonces se produce la comunicación entre el contenido y el lector. En la mayoría

de ocasiones, como nos legó el pensamiento de Quevedo, tal encuentro se produce con muertos, con quienes ya no están salvo en la obra y en el recuerdo. La originalidad del poemario de González Moreno radica en lo específico de ese puente de ultratumba; quienes no están decidieron irse antes de tiempo (o no) por voluntad propia. *Anaqueles sin dueño* podría ser un inventario lírico de suicidas letrados e ilustres, aunque en realidad es una excusa para organizar un itinerario personal de afinidades o predilecciones literarias con ese común denominador. Ya sabemos también que lo que más suele matar es el olvido y no la estricnina, («pero París no mata, nunca mata/ tampoco la estricnina. Sólo mata el desprecio. / Y el dolor. Y el olvido».) Por tanto, el ejercicio literario es doble: querencia y recuperación, un lírico intento de devolver algo de vida a unos libros que se aúnan por tal circunstancia.

Abre Virgilio el libro con una declaración «La única salvación para los vencidos es no esperar ninguna salvación» que se recupera particularizada al final entre las baldas «como una herida abierta / entre mis libros». Entre esos versos aparecen los del autor, que no se decanta por la moral, sino por la peculiar casuística que hace de un creador un suicida. Virginia Wolf, Sa Carneiro, Salgari, José Asunción Silva, Horacio Quiroga, Alfonsina Storni y una larga nómina de quienes saltaron al vacío, colgaron sus cuerpos, los cortaron y desangraron. Nos mueve un extraño sentimiento al leer los versos, ante la desazón que une creación y muerte, sobre todo cuando ésta se manifiesta con la decisión personal de optar voluntariamente por ella, eso sí, después siempre de un tormento personal y/o social. Así encontramos tal estado: «Escucho los crujidos / de la madera, un roce / de páginas pisadas / y noto que es mi carne la que cruje / bajo el peso de tanto desconsuelo». Uno de los versos más atrevidos y logrados a mi parecer conjuga ese sentimiento con su plasticidad :

Saltar,
caer,
salir del laberinto

Debiera ser, tal vez, el camino más arriesgado pero el autor lo modera y frena para desarrollarlo poco y ganar fuerza el orden lineal de los versos, la estructura más clásica. En algún momento marca un atisbo de balda, como en «Instrucciones para no perderse dentro de un sueño», pero los anaqueles se quedan en el contenido, no en la forma. Hubiese sido un recurso enriquecedor la búsqueda de una forma de presentación acorde con el tipo de elección final; buscar cómo presentar el gas, el cuchillo o la soga.

La obra ha obtenido el premio «Valencia» de poesía en castellano de la institución Alfons El Magnànim, que convoca la Diputación de Valencia. Se une a los títulos anteriores del autor manchego *Señales de ceniza*, *Pentagramas de silencio*, *El desván sumergido*, *Calendario de sombras*, y *La erosión y sus formas*.

Recordemos, como colofón, que para algunos el suicida es el pesimista perfecto.

BERNIER, JUAN ANTONIO (2011): *ÁRBOLES CON TRONCO PINTADO DE BLANCO*

VALENCIA, PRE-TEXTOS.

DANIEL GARCÍA FLORINDO

Árboles con tronco pintado de blanco es el sugerente título del último y esperado poemario de Juan Antonio Bernier, poeta ya de indudable reputación gracias a la proyección de su libro anterior *Así procede el pájaro* (Pre-Textos, 2004) —Premio Ojo Crítico— y de su inclusión en las últimas y más prestigiosas antologías de la poesía española actual. Precisamente, conviene destacar ahora aquí las dos últimas recopilaciones de Luis Antonio de Villena con las que el antólogo evidenciael movimiento pendular de la última poesía hacia un nuevo simbolismo y una poesía más pura en términos juanramonianos. Me refiero, claro está, a *La lógica de Orfeo* (2003) y *La inteligencia y el hacha* (2010). Efectivamente, su libro anterior, *Así procede el pájaro*, fue distinguido por unir dos voces que hoy resultan esenciales: el pensamiento literario que busca claridad emocionante y el tratamiento neosimbolista que se afianza en la última poesía como un nuevo acercamiento a la modernidad.

La apuesta lírica de *Así procede el pájaro* continúa en este segundo libro, sin duda, en su base intelectual, simbólica y minimalista. Ahora bien, advertimos en Árboles con tronco pintado de blanco un desplazamiento de la severidad formal y conceptual hacia una mayor fluidez musical, un tránsito apenas perceptible de lo intelectual a lo emocional. Podríamos decir que en este nuevo poemario se pone en práctica lo que se proponía en el proceder del pájaro. No interesa tanto la mirada del vuelo como el vuelo mismo, escribir las notas de un pentagrama —parecidas a la trayectoria de aquel mismo pájaro en el cielo— como escucharlas en el propio cuerpo del poema («Emancipación de la partitura»). Por ello, en lugar de Robert Frost («*All revelation has been ours*») y Wallace Stevens («*So that'slife, then; things as they are?*») y el deseo de en-

contrar el nombre exacto de las cosas («Nitivación»), interesa aquí más ampliar la capacidad referencial de la palabra para llenarla de misterio y encanto. Lo importante es ahora la cantidad de misterio encerrado en el poema, no tanto la abundancia o rareza de la palabra. A través de la lengua corriente, el poeta suele fundir dos campos de visión. Uno de ellos nos remite a la realidad visible; el otro, reflejo del primero, inventa su realidad invisible («La filosofía y dos gorriones», «Un radiador bajo la ventana»). Para ello se acude no sólo al plano semántico (imágenes, metáforas, símbolos), sino en perfecta conexión al efecto sonoro de cada sílaba, palabra o verso que compone cada pieza de este libro. Este cuidado característico se observa ya desde el primer poema «Área de sol» («Oblicuidad / de este rayo de mimbre. // Estambre, / del verbo estar».) Nada mejor que acudir a la difícil sencillez de la tradición cancioneril para reflejar estos logros, por un lado.Y, por otro lado, a la influencia de los poetas italianos breves y cantarines (Penna, Saba o Caproni), una poesía que, como diría muy mallarmeanamente Montale ofrezca «un fruto que debe contener sus motivos sin revelarlos».Y, cómo no, también lo andaluz —sobre todo Góngora— a través del Lorca de *Canciones*, que será quien nos sitúe intertextualmente al iniciarse el libro mediante los cuatro primeros versos del poema lorquiano «Murió al amanecer» («Noche de cuatro lunas / y un solo árbol, / con una sola sombra / y un solo pájaro»). Nota que tiene que ver posiblemente con la unidad estructural del libro y los símbolos predilectos en la poesía de Bernier: el árbol y el pájaro, elementos que al sumarse se completan mutuamente en el escenario de una naturaleza simbólica y esquemática a la que tan sólo cabe añadir otros elementos simbólicos y esenciales como el sol, la luna, la luz, el agua, el fuego, el aire, el cielo, la tierra.

El poemario mantiene la estructura de muchos de los poemas tripartitos del libro, siendo la parte central donde se recogen los treinta poemas o árboles con tronco pintado de blanco, mientras que la primera y tercera parte se componen de dos poemas respectivamente: el introductorio «Área de sol» y el poema cierre en forma de haiku «La naturaleza es el país de la lengua». En ambos se evidencia el protagonismo del sol y la luz como símbolos de la propia creación poética. De hecho, sigue siendo la propia poesía el tema natural de este libro. Adivinamos

que el mismo título Árboles con tronco pintado de blanco remite, por un lado, a lo fragmentario (árboles, en plural) y, por otro lado, a la naturaleza intervenida por el hombre (pintado de blanco) hasta convertirla en algo artificial.

Sin duda, Bernier, ha conseguido una vez más conciliar el talante coloquial con la búsqueda de lo inefable, que también puede formar y ser parte de lo cotidiano, evitando, eso sí, como el propio poeta declaró en *La lógica de Orfeo*, ese «cansancio del poema que prefiere el desarrollo lineal de una anécdota, frente al que es capaz de resolver y resolverse mediante un fogonazo de intensidad lírica». Sirva a este respecto el magnífico poema «Lluvia de contacto» para corporeizar esta última idea.

LLUVIA DE CONTACTO

Tras ponerme de pie,
he mirado el sofá,
las paredes, el techo.
Luego me he desplazado
por el espacio resultante.
Mientras pelaba una mandarina
me he situado en mi edad,
sacudiendo la cabeza
como quien sacude un fósforo
que se niega a apagarse.
Al volver a sentarme,
he perdido una idea.
Pero no su rastro.

Como diría Juan Ramón en uno de sus aforismos: «Intuición rara, palabra corriente: la mayor belleza».

LÓPEZ GUIL, ITZÍAR (2011): *ASIA*
MADRID, BIBLIOTECA NUEVA.

JUAN DE URDA

El motivo del viaje es tan antiguo como la literatura. Pero lo importante no es la distancia (física, temporal o figurada) sino la mirada de viajero y las palabras en que va a quedar fijada. Y en torno a ese equilibrio gira el libro *Asia*, de Itzíar López Guil. La cita de Raymond Carver que abre el volumen (de su poema también titulado «Asia») nos habla de viajar sobre unas olas que llevan al continente, al destino escogido (o que la vida nos impone). Una intertextualidad que ya nos advierte que el viaje es el motor de la obra, pero que igual de importante es el juego poético. El primer poema nos alecciona precisamente sobre esa relación entre la mirada y las palabras. Describe cómo «se abren las pupilas a la luz / y empiezan a adherirse / como larvas / al espacio que acoge su existencia», aunque todo lo que huelen y palpan «será más tarde / un nombre en su memoria». Sin palabras no hay recuerdo. Ni poesía.

El libro se divide en dos secciones, «Olas» y «Asia». Es decir, el camino y el destino final. ¿Qué viaje propone este poemario? ¿Qué es *Asia*? El primer segmento, esas olas que son camino y avatares, trazan un itinerario vital desde los primeros años hasta la madurez. Son fragmentos que van organizando una existencia, dando forma a lo que la voz poética es. Esa voz sabe que «la vida se escribe / sin mayúsculas» y que tanto como las grandes ocasiones, también las sensaciones pequeñas, los recuerdos menudos, construyen lo que somos. «Asia» es haber llegado, la plenitud de conocer la meta. Pero al llegar al final el lector comprende que esa completud estaba impregnando también los otros versos, que la olas no llegaron nunca a ser tormenta porque la voz que nos trajo de la mano ya estaba en el punto de destino.

Por eso, más que la incertidumbre del itinerario, lo importante (como el poema 1 ya nos anunciaba) es la ya señalada indagación del equilibrio entre la vida y la poesía que nos la cuenta. Si en los poemas hay viñetas de infancia, amor, viajes y trabajo, las palabras son los testigos que guardan esas memorias, y la voz poética asegura que «yo lo anoto todo». Aunque en algunos momentos la vida es una fuerza irresistible, unas auroras que vienen a matarnos, un mundo que está «midiendo tus minutos de trabajo» y las palabras parecen sentirte inermes ante tanta intensidad; parecen «blandas siluetas», «sin peso ni materias verdaderas».

Especialmente interesante para ilustrar esa relación entre vida y literatura es el poema 2, que habla de la magia de tocar por primera vez el mundo, de palpar «las entrañas de las cosas». En ese encuentro mágico aparece también la literatura («las páginas»), «que invitaba a buscar la infinitud». Pero ese nuevo horizonte tiene un efecto contraproducente: la voz poética concluye que las palabras «me dieron lo que a un tiempo me robaban» porque «sólo sé escuchar palabras muertas / donde la savia ayer gritaba vida». Una expresión tan temprana en la obra de desconfianza hacia la palabra parece minar toda la estrategia del poemario; pero los versos en definitiva tienen sentido porque ellos y sólo ellos son los informantes de lo ocurrido en el camino. Lo trascendental es la andadura: «no hay demonio ni dios con quien pactar. / Sólo millas que hacer a la intemperie».

Y al final está «Asia». Allí los poemas juegan a ser caligramas con forma de árbol o hay casas con «cuatro ventanas que se miran / y dos puertas de amor / en largo beso». Es la meta por último alcanzada. Y allí cobra significación especial otro elemento de la obra que había ido creciendo conforme avanzaba el camino: sucesivamente, la voz poética se había dirigido más y más a un «tú». Ese compañero de recorrido añade al final la condición de destino, de parte integrante en esa «Asia»: «ahora eres camino / estancia luminosa / palabra que palpita como fuego / palabra en mi interior dentro de ti». Si la mirada y las palabras de Itzíar López Guil habían sido serenas, maduras, trazando el recorrido al llegar a su «Asia» se vuelven idílicas y reconfortantes. Como la voz poética nos asegura en el poema «El cielo a mediodía»: «esta es mi paz».

GARCÍA, ÁLVARO (2012): *CANCIÓN EN BLANCO*
MADRID, VISOR.
XXIV PREMIO FUNDACIÓN LOEWE.

RAÚL DÍAZ ROSALES

El poeta malagueño prosigue en este último libro la senda emprendida con sus dos obras inmediatamente precedentes, *Caída* (2002) y *El río de agua* (2005): extensos poemas donde la voz lírica abandona la segmentación para construir en la intensión del discurso una apuesta por la depuración del lenguaje poético que fija una vibrante columna vertebral para un poderoso despliegue de imágenes. Parcialmente incomprendido hasta la fecha (quizás sea un buen momento para revisitar las dos obras citadas), su cultivo del poema cubista (construcción poética como filtro de múltiples y superpuestas capas de estímulos) logra en este libro una mayor luminosidad literaria, donde la inmediatez y la accesibilidad del lector a su propuesta se consigue sin concesiones, enarbolando, como en anteriores poemas la misma precisión casi quirúrgica en el trasvase del pensamiento a la palabra, en una delicada selección del material de escritura.

Canción en blanco es el encaje de un puzzle de fragmentos de memoria y de la realidad a la que el yo poético se expone, invadido por la totalidad del amor. Desde una noche en una habitación de hotel, la relación sentimental, contempla el mundo, revisando así tiempos y espacios: «Algo enlaza este instante y su sentido, / una acumulación de luces vivas, / la simultaneidad de la memoria, / la materia final de lo que insiste» (p. 15). Y surge así una mirada al exterior, a lo que no es el *nosotros* de los enamorados y que constituye el paisaje del tránsito, donde música y amor afirman las coordenadas de la vida: «El amor y la música / reordenan el mundo / mientras parece que lo desordenan» (p. 15). Será esta melodía, que va formándose en torno y que constituye esencia clara de algo eterno y caduco, el paisaje sonoro en el que se refleja el yo lírico en el apogeo de la relación amorosa.

La posesión de la plenitud es clara: «Tiene la forma estricta de la felicidad / esta canción que corre por la calle / y nos redime ahora que podemos / huir por la secreta escala del amor» (pp. 17-19), pero a ella se suman otras realidades: las noticias de la televisión, el sonido de músicos en la calle… Noche que obvia momentáneamente la condena a muerte de todo momento y vincula el amor a una forma de eternidad concentrada en ese instante habitado por la pareja: «Todo lo que hemos sido antes de esto / espacios cuyo sitio es aquí ahora / al cabo de ser nada y ser tú y yo» (p. 9); plenitud que también se materializa en el personaje femenino: «[…] eres la concreción del infinito» (p. 11).

Resolver esta amalgama de contenidos (el ahora de la escritura y las bifurcaciones a las que se somete al hacerse discurso plural) resulta sencillo en la escritura del libro: el entramado surge con la naturalidad de las ondas que convoca la piedra en la quietud del estanque, en este libro la superposición de planos, de niveles de memoria, no ahoga al lector, sino que le permite, como la música, inundarse en un viaje que en ningún momento olvida la anécdota como punto de partida, es decir, la relación vivida desde el hotel, donde compartir y compartirse: «Somos un animal que es dos humanos. / Sustancia tuya y mía arden en una» (p. 35); un plano, el físico, que es columna vertebral en la arquitectura del *nosotros* («La sangre ha conectado de golpe con el tiempo», p. 35). Siguiendo las pautas teorizadas en su ensayo *Poesía sin estatua. Ser y no ser en poética* (2005), la anécdota se convierte en recurso y no exhibición impúdica (una coincidencia en el hospital de nacimiento que ancla la relación en el ahora, sin reducirla al dato), y desde esa sucesión de imágenes, ráfagas que acuden al poeta, volvemos repetidamente a la noche habitada, así el lector no olvida la lente del caleidoscopio: contemplación que revela y oculta («Esta noche inocente / ignora y sabe» (p. 25), y que a su vez abre la posibilidad de asistir al despliegue de la historia y la reflexión obviando la cronología y la lógica del discurso (patente, como se ha señalado, su vinculación cubista) para plasmar un mapa que adquiere linealidad en la sucesión de versos, en el dibujo de un ahora que es el marco inevitable y eterno: «Canciones negociadas con el aire / revuelven los conceptos de pasado y futuro / hasta inventar / bajo el flotar de hojas y de historias / un presente perpetuo que se asume» (p. 17).

«Solo puedo decirlo con la canción en blanco / imágenes que se unen al decirlas» (p. 9). El comienzo del poema ya situó al lector en la senda de lo inevitable, del *collage* de imágenes que en el *yo* que las pronuncia adquieren unidad, y cierra ese pequeño viaje en la habitación, llave para entender el mundo: «[…] comprender de pronto el universo / en este cuarto de este hotel y lluvia» (pp. 59-61). Y así, la pasión sentimental como atalaya desde la que divisar el mundo cierra con sensatez la canción en blanco (dominación sin resistencia de música y amor) con la profecía de su fin: «Puede que un día estemos / juntos en el olvido uno del otro. / La muerte tendrá dentro memoria de un sol vivo» (p. 61). Imperio del amor sobre el yo lírico que espera, lúcido en su pequeño reducto, otra nueva conquista, esta vez la bárbara invasión del olvido, para cerrar un círculo autónomo: «[…] un mundo que en sí empieza, en sí termina» (p. 61).

Álvaro García alcanza, con este libro, una difícil cota de capacidad expresiva, donde el lenguaje logra extraer, en su modelación de lo imprescindible, de lo que *es* literatura, un certero instrumento de representación y comunicación del universo poético. Suaves ondas que esconden un horizonte de enunciación de claridad intelectual demoledora, la canción en blanco, en tinta impresa, aspira comprensiblemente a memoria de luz.

ARLANDIS, SERGIO (2010): *CASO PERDIDO*

SEVILLA, RENACIMIENTO.
XXVII PREMIO VICENTE GAOS DE POESÍA.

CARLOS ALCORTA

Es lícito preguntarse qué sentido tiene hablar de poesía en una situación como la actual, en la que vivimos acuciados por las preocupantes noticias que, desde la mañana a la noche, recibimos sobre catástrofes naturales, sobre el asedio y la violencia que el ser humano produce a sus semejantes, sobre los graves efectos de una crisis económica insaciable que muestra el rostro verdadero del capitalismo en estado puro y extiende sus tentáculos tanto al ámbito social, laboral o familiar, como al más íntimo, el del propio ser indefenso. Nos movemos, ante tal deterioro, impulsados por una especie de épica futbolística, por los fastos de unas glorias deportivas que, a falta de héroes que representen una verdadera épica moral, actúan como lenitivo para sanar las contusiones vitales. Sin embargo, me atrevo a pensar que, precisamente en estos tiempos en los que unos incorpóreos poderes fácticos nos zarandean a su antojo, tiene más sentido que nunca ejercitar la ética de la responsabilidad y la conciencia crítica por medio de las artes, la literatura, la poesía, la cultura en general. No en vano la representación simbólica de la realidad individual ayuda comprenderla y, a la vez, a comprenderse, porque como escribe R.G. Collingwood: «Hasta que un hombre no ha expresado su emoción no sabe qué emoción es. El acto de expresarla es por lo tanto una exploración de sus propias emociones». Constituyen dichas herramientas culturales y sus efectos un testimonio más veraz de nuestra época que el que describe cualquier manual de economía (inservibles, como se ha demostrado, todos ellos) o de sociología. El acto creativo surge de lo más profundo e inaprensible del ser humano, desde ese lugar donde se indaga sobre la verdad más insondable, la del propio individuo en soledad ante su propia vida. La poesía ayuda a pensar y pensar es mirar lo pequeño, lo cotidiano, no con la certidumbre de lo

manoseado, sino con la sorpresa que nos produce un descubrimiento. Pensar es trascender, hacernos más críticos, más libres, más humanos. Consciente de esta coyuntura, Arlandis parece hacer suyas las palabras de Gil Albert cuando afirmaba que «Hay que vivir ilusionados, pero sin hacerse ilusiones».

El prestigio de un premio no sólo lo otorga la calidad de los libros que sucesivamente son agraciados con el galardón, sino también la solvencia de los componentes del jurado, y un jurado que incluye nombres como Guillermo Carnero, Vicente Gallego o Carlos Marzal, entre otros, tiene la entidad suficiente como para poder asegurar que el libro que obtiene el premio Vicente Gaos de poesía posee un sin fin de cualidades que reivindican su excelencia. Yo me fío del criterio de estos magníficos poetas que he mencionado, pero además, leyendo *Caso perdido* he podido constatar el acierto al distinguir, de entre las decenas de libros presentados, éste que nos ocupa.

Divido en tres partes más una coda final, el último libro publicado por Sergio Arlandis, es una especie de ejercicio espiritual, compuesto por fragmentos de un único poema amoroso que, como todo poema de amor es, al decir de Joseph Brodsky, «Producto de una necesidad… Es una enunciación, por imaginativo que sea, del sentir propio del autor, y como tal equivale a un autorretrato de él más que de su amada o del mundo de éste». Y esto es algo que podemos constatar desde el primer poema, titulado «Nada en particular» que marca el tono que encontraremos al leer el resto de los poemas, el de un hombre que observa cuanto ocurre a su alrededor, que «con asombro mira / la húmeda inclinación del día», pero que se siente incapaz de comprender, en ese inacabable proceso de aprendizaje que se inicia con el nacimiento, el misterio natural de la vida. La dicción, el pulso del verso es moroso, reflexivo, nada proclive a la sucesión rápida o atropellada de los pensamientos, aunque esto no implique que asistamos a una descripción meramente narrativa de aquello que la memoria usurpa a la experiencia, porque Arlandis, maneja con rigor recursos de carácter surrealista, acoplando versos que rompen la elocuente secuencia lógica: «El tiempo nos hará en la espesura de su imagen / y sonrisa en los labios de la tie-

rra. / Habremos de recibirla, como islas...» –«islas» que acaso refutan la opinión del poeta metafísico John Donne, cuando escribía: «Ningún hombre es una isla»–, fracturando el discurso lógico y, a la vez, indagando en las regiones más oscuras de la mente, esas que salen a la superficie de un modo imprevisto, desacostumbrado, con la fuerza de un géiser y que delimitan, sin embargo, las oscilaciones de la conducta.

Un carácter moral, didáctico, sentencioso incluso (un poema de la segunda parte se titula así, «Sentencia») recorre la mayoría de los poemas de *Caso perdido*, porque el autor, aun siendo joven, ha vivido ya lo suficiente como para haber perdido la ingenuidad propia de etapas vitales precedentes y conoce los trucos con los que trata de deslumbrarnos una realidad que se construye ajena a sus propios intereses , por eso, los versos están cargados de un razonable escepticismo, que no debemos confundir con pesadumbre o melancolía, de una mensurada mezcla de frustración y gloria. Un ejemplo de lo que digo puede ser —hay otros— el poema titulado «Regla»: «No busques más razones: / si bien lo miras, el origen de toda vida / es claramente, / un desarreglo; / y el resto, improvisadas enmiendas, / precauciones inútiles». Otro rasgo que no nos pasa desapercibido leyendo estos poemas de carácter especulativo es el uso de la ironía. El lector, ese lector que no debe confundir al poeta con el personaje que habita en los poemas, aunque aprecie en ellos cierta proporción de biografía, y que aborda el libro que tiene entre las manos desde su propia experiencia, desde su propia manera de entender el mundo, se equivocaría si no tuviera en cuenta que, en esta conversación que el poeta mantiene consigo mismo, el reconocimiento de quien se mira en el espejo y ve «una imagen convexa del vacío» está interpretando un rol preestablecido y necesario para que la realidad, el exceso de realidad sea soportable. «Todo lo escrito / fue siempre en defensa propia». Arlandis se defiende de las agresiones de la existencia con las únicas herramientas de que dispone: las palabras, porque la escritura es un refugio que transforma la experiencia en lenguaje, una tabla de salvación a la que aferrarse para sobrevivir en el naufragio que supone el paso del tiempo, un tiempo resbaladizo que el poeta trata infructuosamente de atrapar, de detener con la llama del amor vivo, como sucede en el poema titulado «*Irreparabile tempus fugit*», incluido en

la tercera parte del libro, aunque para dar forma a esa impresión deba echar mano de ese personaje que habita en los poemas, personaje que consigue trasmitir verosimilitud a lo que sólo es una engañosa ilusión de veracidad. La dualidad, de origen tan místico (en el centro de la luz se halla la sombra), vertebra alguno de los mejores poemas de este libro, y la indecisión provoca angustia vital, la incertidumbre ante el no saber qué opción elegir arrastra la escritura del poema hacia un desenlace que no siempre es el que el lector espera. En esa deslumbrante sorpresa reside también uno de los aciertos mejores de este libro. Chesterton afirmaba, reflexionando sobre Byron, que «El poeta puede ser un hipócrita en su metafísica pero no en su prosodia» y creo que Arlandis ha hallado, con esa alternancia entre poemas irónico/morales y didáctico/carnales su propio ritmo poético, sin que le preocupen forzados encasillamientos en escuelas o tendencias, por otra parte, continuamente descalificadas por exegetas de una u otra bandería. Un loable afán mueve la escritura, el de descubrirse a uno mismo a la vez que se descubre el mundo. Sergio Arlandis demuestra en este libro su madurez poética y la sabiduría que le permite ser consciente de que las sendas del amor, los caminos del conocimiento son arduos y están plagado de sorpresas, no siempre agradables.

JIMÉNEZ MILLÁN, ANTONIO (2011): *CLANDESTINIDAD*

MADRID, VISOR.

XIII PREMIO DE POESÍA GENERACIÓN DEL 27.

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

Hay muchas formas de infiltrarse en el mundo. Y casi todas aparecen en *Clandestinidad*, el libro con el que Antonio Jiménez Millán obtuvo el XIII Premio de Poesía Generación del 27. La polisemia del concepto que da título a su nueva obra le permite al autor aproximarse a la retórica de un tiempo guardado bajo llave, al lenguaje de lo prohibido y a la novela de aprendizaje que escribe irremediablemente quien indaga en los rincones de la memoria privada y en los arrabales de la historia colectiva.

El itinerario se inaugura con el poema-prólogo «Pasado», invitación al viaje y recuento de territorios clandestinos. A lo largo de una travesía en tren, la silueta pronominal de primera persona —«Soy yo el que recuerda, ahora»— se superpone a la identidad de un sujeto evocado en tercera persona —«aquel joven que hacía / un viaje larguísimo entre dos ciudades / en el mes de diciembre de 1976»—. Al final de este monodiálogo, el tren presente y los trenes pretéritos se confunden en una «niebla falsa» que transporta al personaje escindido hacia el decorado de la ficción autobiográfica.

Entre esta bruma engañosa se enmarca el segundo apartado del libro, «Clandestinidad». Se incluyen aquí doce poemas, casi todos acompañados de una acotación cronológica, que señalan un momento preciso en el devenir del protagonista y que fijan su experiencia en unas coordenadas concretas. En esta sección, el pasajero clandestino transita de Herman Hesse a Henry Miller, del París anhelado a la Granada vivida, de la seducción del vacío a los míticos acordes de Lou Reed. La educación sentimental y el placer estético confluyen en una mirada que

recorre los paisajes domésticos con el mismo extrañamiento con el que afronta los compromisos actuales. Así se aprecia en «Furtivos», donde la costa soñada por «gente que quiere huir hacia otra vida» se mezcla con los perfiles funerarios de la isla de Böcklin.

La tercera parte, «Lugar de la memoria», recompone una cartografía particular y un mapa elocuente del dolor humano. El escritor actúa como cronista clandestino de una época que ha marcado la piel del atlas con las cicatrices del horror. Presente y pasado vuelven a funcionar como el haz y el envés de una emoción difusa, como el espejo de un espejismo o como la fotografía movida que remite a una realidad evanescente: el Madrid ensangrentado del 11 de marzo de 2004 dialoga con el Madrid beligerante de 1937; el invierno austral de Buenos Aires en 1984 resucita el fantasma de los desaparecidos durante la dictadura militar, y el 11 de septiembre conmemora dos aniversarios macabros: el golpe de Estado de Pinochet (en 1973) y el atentado contra las Torres Gemelas (en 2001). El poema «Ciudad lejana» desplaza ese aquelarre a las calles de la propia ciudad, naturaleza anímica de un ser urbano que, en ocasiones, aún observa brillar «la luz insobornable» sobre los tejados.

«Lágrimas negras» se titula la cuarta sección, en la que Jiménez Millán desgrana un inventario clandestino donde no faltan guerras perdidas, fantasmas cotidianos ni amargas derrotas. Destacan ahora los textos que trasladan los mitos clásicos a una sociedad sin héroes («Helena en el exilio», «Circe»), y aquellos otros que recogen la semblanza de suicidas ejemplares, como «Un libro de Rilke», dedicado a Marilyn Monroe, o el impresionante «Constance Dowling», intrahistoria de los ojos que *mataron* a Cesare Pavese. En este planteamiento incide también «Leaving Las Vegas», pues la película homónima de Mike Figgis reproduce el eco de una muerte anunciada, y elabora un sórdido balance de «explotación, rutina, compraventa».

La última parte, «Calendario incompleto», reúne los fragmentos de un diario clandestino. Las batallas libradas en el campo de la memoria se proyectan en secuencias contemplativas, espacios familiares o deslumbramientos fugaces. La repetición del ciclo estacional convoca un

sereno escepticismo del que, sin embargo, no está exenta la pulsación afirmativa que se advierte en los versos finales de «Diciembre»: «Aunque sea un instante, / vuelve a la calle gris de una ciudad / adormecida por el sol del invierno, / aíslate del ruido —es muy difícil, / pero seguro que valdrá la pena—, / no atiendas al reclamo de la mercadería / y piensa que estás vivo, un año más».

Vale la pena disfrazarse con la gabardina del espía y compartir la rebeldía íntima que destila el último libro de Jiménez Millán. Ni fiscal general ni juez inapelable, el autor adopta el papel de testigo de cargo ante el tribunal del tiempo en el que le ha tocado vivir. Sin más prueba pericial que la evidencia, sus lectores nos rendimos ante la altura poética de una obra en la que biografía sigue rimando con ideología.

MARINA, LUIS MARÍA (2011): *CONTINUO MUDAR*
MÉRIDA, EDITORA REGIONAL DE EXTREMADURA.

KARLA OLVERA

Si con *Lo que los dioses aman* (México, El Tucán de Virginia, 2008) Luis María Marina debutó en el panorama poético mexicano, con *Continuo mudar* (Editora regional de Extremadura, 2011) se afirma como una de las voces más depuradas de la poesía joven en lengua española. Características ineludibles de su estilo son: una erudita sencillez, guiños intertextuales que desfilan por sus poemas (al grado de albergar como personajes alegóricos a Celan, Caeiro y Dalí, entre otros) y la simbiosis de una *démarche* clásica y culta provista de una mirada original y contemporánea.

El libro comienza con dos epígrafes que sintetizan su tono general. El primero está extraído de *Observaciones acerca de lo bello y lo sublime* de Kant y el segundo, de Baltasar Gracián, habla sobre la dicotomía sufrimiento/placer. Así, *Continuo mudar* está erigido sobre dos grandes ejes: la contemplación y la concreción.

El libro se divide en seis secciones: «Visiones», «Cuatro danzas de la muerte», «Canciones elementales», «Apartes», «La poesía» y «Dos mudanzas americanas y una vuelta». A lo largo de todas ellas, la voz poética se presenta como un viajero sigiloso, que observa, reflexiona y experimenta en carne propia los placeres y pesares de los que no pueden, por alguna razón, permanecer sin ser «echados de su tierra».

Continuo mudar es un álbum, es decir un «libro en blanco, comúnmente apaisado, y encuadernado con más o menos lujo, cuyas hojas se llenan con breves composiciones literarias, sentencias, máximas, piezas de música, firmas, retratos, etc.» (primera acepción del vocablo «álbum» en la vigésima segunda edición del DRAE). Un álbum por su se-

lecta diversidad, pues se nutre de tradiciones poéticas tan clásicas como las canciones de la sección «Canciones elementales» y tan audaces como el caligrama en «Pitagóricos». Este álbum también alberga poemas breves, algunos muy cercanos al haiku, en la sección «Apartes» y poemas de largo aliento con aire de elegía como «Perros de Lyssa o visión de lobos en City Lights, San Francisco» y «Cuatro danzas de la muerte».

Dos ejemplos claros de la dicotomía concreción/contemplación a la que me he referido antes son los poemas «xenofobia» («lo terrible del extranjero no es su superficie / por si sola transparente acuosa inane / ni sus estúpidos ojos de becerro ignorante / si no el azufre que le da consistencia / y cuyo albor/ennegrece tu reflejo») y «estudio» («amo los días en que la muerte / se derrama por tus pálidas mejillas / desborda la comisura de tus labios / y paladeas su áspero silencio: / notoria ciencia»). Mientras el segundo esboza nostálgicamente una escena de añoranza, el primero define los límites de la otredad. En el poema «creación» esta dicotomía se funde de manera perfecta y avanza desde lo contemplativo hacia lo más tangible e inmediato: «(la idea) / concebir la sutil anatomía de un mundo/ciudad de extremos y límites cincelados / —forma interior de la / esfera / abismo que en mí se abisma / agua que en agua licúa / imán sucio de la tierra / yo».

El centro del libro podría encontrarse en la sección VI: «Dos mudanzas americanas y una vuelta», y de manera más específica en su último poema, que también es el último del libro: «Continuo mudar», de donde se extraen los siguientes versos: «aun en lo insignificante / reducida a lodo ha de quedar / la divina naturaleza de las cosas / campos —maestro ¿esto es todo? / caeiro— maestro, ¡todo es tan poco…!»

Además del claro homenaje, se advierte una vívida asimilación de los recursos y el sensacionismo de Pessoa. El acto de partir y mudarse lo relativiza todo: el tempo en el que suceden las cosas, los paisajes y los lugares, que serán los afectos del continuo mudar.

La exploración poética que hace Marina de las mudanzas se ancla en la contemplación del entorno durante el viaje —la estancia— y se

materializa en el deleite sensual, convertido luego en sufrimiento, cuando se abandona aquella casa, aquel país en el que no hemos podido quedarnos. Partir siempre, una y otra vez, con las manos vacías y el corazón estampado de vivencias, afectos y postales: así se antoja el *Continuo mudar* del poeta y diplomático Luis María Marina, un delicado álbum para todo aquel que sepa de *saudades* y maletas. Y, quién sino Alfonso Reyes, otro poeta y diplomático, para hermanarse atemporal con Marina y su *Continuo mudar*, cuando escribiera en el brevísimo ensayo «La melancolía del viajero» estas líneas que describen la impresión final que deja el álbum-poemario: «A veces, los que vuelven de un largo viaje conservan para toda la vida una melancolía secreta, como de querer juntar en un solo sitio los encantos de todas las tierras recorridas».

CABANILLAS, JOSÉ JULIO (2011): *DESPUÉS DE LA NOTICIA*

SEVILLA, METROPOLISIANA EDICIONES.

ALEJANDRO MARTÍN NAVARRO

Recuerdo con toda nitidez la tarde que leí por vez primera a José Julio Cabanillas. Un primo mío, que por aquel entonces estaría, como yo, dejando atrás la adolescencia, me llevó a la buhardilla de su casa, y del cajón de una estantería llena de libros polvorientos sacó *Palabras de demora*. Me leyó un poema, «*Beatus ille*», que terminaba con el verso «te enseñaré a tocar el ukelele». Ahora me sorprende recordar precisamente aquel verso, y pienso que tal vez tenga que ver con el hecho de que, para gente de nuestra edad, leer un endecasílabo como ese suponía redescubrir la fuerza expresiva, para nuestro propio tiempo, de la poesía clásica española. Y, ciertamente, no sería poco decir de Cabanillas que ha sabido orientar el estilo de la mejor poesía española contemporánea a una experiencia de la verdad del hombre, que la aleja sabiamente de lo trivial y lo frívolo. Frente a ello, José Julio ejerce el oficio de saber quién es uno mismo: «un niño en Benzelá por claros olivares», decía de sí en aquel poemario.

A ese oficio se ha mantenido fiel el poeta en sus libros posteriores: Cabanillas ha querido devolver la poesía al ámbito de la verdad, pues el poema, que es logos, dice el ser, que es tiempo. La verdad que comienza y termina donde todo tiempo: en la eternidad. Ahora bien, en la poesía de Cabanillas no hay lugar para el dualismo, pues la eternidad está inmersa en el fluir mismo del tiempo. Es en el tiempo y desde el tiempo donde tiene lugar, como no puede ser de otra forma para el hombre, la aparición de lo que desborda y lleva a plenitud el tiempo. Y así la infancia no es, como en la poesía elegiaca al uso, lo previo a la decadencia y el deterioro, sino la presencia viva en la memoria de la identidad personal, que es siempre más que el relato biográfico. No en el hiato entre pasado

y presente, sino en su ligadura, es donde adquieren su verdad motivos como la infancia, lo rural, la muerte.

Si tuviera que nombrar una sola palabra para designar la poesía de Cabanillas, elegiría sin duda el adjetivo «humilde». La humildad no es una pose, ni un voluntarista artificio literario, sino la culminación de un autoconocimiento poético. Si en *Palabras de demora* podíamos leer «mi fortuna y mi nombre: nada, nadie», en *Después de la noticia* leemos «es humo y es perdón este rescoldo. Y qué poco mi vida». La conciencia no desencantada de la finitud del hombre, de su reducido lugar en el espacio del ser y de la historia: «Aquí no hay más que un hombre / que en su aliento, apagándose, aventa las cenizas / hasta ser polen rubio en astas de la aurora». Y luego: «Vendrán más días y serás nadie. / Se cerrarán las puertas. Me cogerán los años. / Y la camisa blanca allá, muy lejos. / Todo lo tacharán / pero quién sabe lo que vale un día». Ese hogar humilde del hombre no es, como digo, una excusa para la desesperanza o la vanidad encubierta, sino precisamente lo que posibilita abrir espacio a lo que no es uno mismo, a lo que trasciende la miseria de la finitud: «De las alas de un ángel caen las gotas».

En este último poemario de José Julio hay sitio también para la tradición popular andaluza, a la que Cabanillas ha contribuido frecuentemente con sus letras flamencas: «Las violetas de mi abuela. / En el barro de febrero / ya gritan ¡la primavera!» Y, junto a ellas, con la mayor naturalidad, la gran tradición clásica española, capaz de alcanzar, en la supuesta rigidez del soneto, la libertad enorme de quien avanza más allá de sus días, hasta rozar, como en uno de los sonetos magistrales del libro, la orilla que espera siempre más allá del mar del lenguaje: «Siento mi mano fría… Es que me llevas / de tu mano al sacarme de esta cueva / y alcanzo con mis muertos la mañana».

GÓMEZ FRÍAS, DAVID (2011):
FRACCIONES DE LOS CRISTALES INQUIETOS
JAÉN, DIPUTACIÓN.
XVIII PREMIO PARA ESCRITORES NOVELES DE LA DIPUTACIÓN DE JAÉN.

PEDRO JAVIER ROMERO CAMBRA

Este poemario de David Gómez Frías aparece como un soplo de aire fresco en el panorama poético de la provincia de Jaén, y su autor se configura como uno de los creadores más personales y de perfil más definido de estos tiempos. Supone este libro una superación estética y temática de la Poesía de la Experiencia, y en cierto modo, es una vuelta a épocas anteriores; de un lado, el recuerdo de la generación del 27 (Guillén y Aleixandre) y de otro, una mirada a la poesía española de posguerra, tan magníficamente retratada por Enrique Moreno Báez en una antología memorable (véase Moreno Báez, E., (1970): *Antología de la poesía española contemporánea*. Barcelona: Salvat), y que tan injustamente olvidada ha quedado en nuestros anales.

Con respecto a los primeros, la claridad de Jorge Guillén y su afición por la luz impregna muchos de los poemas de esta colección, como es el caso de «Tiemblo» («tú eres la luz…») o «La luz entra». Una luz que es el amor, la afirmación del ser y de la senda escogida, la claridad deseada, la alegría y la plenitud.

La poesía de Vicente Aleixandre está presente en la dimensión telúrica de muchos de estos versos («y éramos tierra»), en los que el autor se identifica con el continuo material que configura su entorno, en el que se sienten los límites de manera dolorosa, pues el ser se aferra a lo inmediato de su espacio vital y se funde con él en un abrazo continuo y perpetuo («un hombre iguala a un árbol»), donde todo es, en palabras del poeta, «un tejido hermoso». Además, se aprecian unas notas de surrealismo («¿qué harías tú con tanta noche perforándote los dedos?») que suponen una referencia al poeta sevillano, a la postre malagueño de adopción. La noche es lo contrario de la luz y de la claridad.

Está también el tema del amor como referente constante, como una suma de las fuerzas que interaccionan sobre el sujeto poético: ese amor paternal, conyugal, cuya presencia colma la vida, pero cuya ausencia trae consigo la duda, el lamento y la nostalgia («Te tuve»). La capacidad de curación y regeneración del ejercicio de la poesía corre paralela a ese sentimiento amoroso, cuya nota esencial es el encuentro entre dos seres, por encima de las convenciones del horario, tan opuestas al fluir pausado y natural del tiempo («la lentitud del momento elegido»).

Con respecto a la poesía española de la posguerra, hay algo latente en ella que habla de un mundo de aparente caos, desesperanza y desorden, pero que es posible ordenar, abarcar y comprender. Pero si bien muchos de los poetas de aquella época se acercan a la idea de Dios para poder entender su inmensidad, Gómez Frías propone que sea el propio sujeto el que ponga entendimiento y defina ese mundo desde la perspectiva del lenguaje y de la inteligencia, para que esos fragmentos de cristales rotos tengan un sentido, y esos espejos que nos devuelven imágenes falsas o deformadas no nos lleven al equívoco, como la lluvia nos lleva a la tristeza y la melancolía, y nuestras huellas en los charcos nos llevan a añoranzas de tiempos pasados que ya no son hoy. Y que la primavera nos renueve un año más en la plenitud de nuestros retoños, tiernos brotes de Mayo, que diría Shakespeare.

Debe afirmar Gómez Frías su imaginería y hacerla más concreta para el lector, que a veces se desorienta con lo brusco de los saltos de referencia. Pero también debe felicitarse por hacer una poesía válida (que no es poco). Adelante… o hacia atrás; lo que más convenga.

VIRALLONGA, JORDI (2010): *HACE TRISTE*
BARCELONA, DVD EDICIONES.

JOSÉ ANTONIO ARCEDIANO

Hace algunos años, el gran José Hierro definía a Jordi Virallonga como «un San Jorge peleón» y a sus poemas «como imágenes sucesivas de su sentir. Como fotos de la misma persona tomadas a lo largo de los años». Si el Bueno de Pepe Hierro pudiese verlo ahora (tal vez sí que lo ve, desde un dulce parnaso donde no faltan vino tinto ni *ducados*) creo que estaría de acuerdo conmigo en que la actual «fotografía» poética de su san Jorge nos muestra a un hombre más atemperado, más estoico, más sereno, aunque sin renunciar a la vehemencia y el apasionamiento que le caracterizan. La instantánea actual de Virallonga lleva un pie de foto bien meditado: «El plan es simple: / no derribar ni construir, / sólo irte deshaciendo».

De este modo tan schopenhaueriano, el poeta parece dispuesto a firmar con su tiempoun tratado de no beligerancia. Pero no beligerancia no significa ni idilio con el mundo, ni amistad, ni aceptación (interiorización) de sus normas. El autor se manifiesta en simples términos de inacción respecto del mismo, y ese hipotético tratado consiste únicamente en la imposición de unos límites que ninguna de las partes enfrentadas (individuo y Sociedad) transgredirá. La letra del pacto refleja tan solo un acuerdo de mínimos: no derribar, no construir. Esta es la vía por la que el individuo evita la fractura, el rompimiento como ente, la destrucción violenta de su «yo», a cambio de un lento deshacerse, de una serena y pausada disolución, para no tener que verse convertido en «otro funcionario / de esta bochornosa decadencia».

Pero la ultrapoderosa apisonadora del mundo siempre acaba por aplastar al individuo. Su rodillo brutal hace del hombre ese «menoscabo» sobre el que ácidamente escribe Virallonga, lo que obliga a rea-

firmarse en esa máxima ya formuladade «no derribar ni construir». Es y sigue siendo la hora de la no intervención, la no participación, la no contribución. Que se joda el mundo, pero que no cuente conmigo para ello, es lo que parece decirse el «yo» poético de Virallonga.

Desde esa filosofía, el ente humano parece destinado a desenvolverse en un espacio ontológico y vital situado entre el *conatus* spinoziano del que le provee su instinto animal y ese abandono casi mayestático, revestido de dignidad a lo Schopenhauer, en el que, efectivamente, pone a prueba una fuerza real, una voluntad inquebrantable de no agresión contra el mundo ni contra sí mismo. Entre esos dos términos edifica su torre de marfil, su austero castillo, su «Álamo», en el que resiste, se debate y sobrevive. Sabia y lúcidamente, entre tanta decadencia, el individuo al que Virallonga pone vozse desdobla en una esfera íntima en la que crea lazos sentimentales, se entrega con pasión, sin atender a convencionalismos ni mediaciones, dándose por entero en nombre del amor, en un intento de dignificarse y recuperar la autoestima pisoteada.

El autor se vale para ello de cuarenta y siete poemas que constituyen una suerte de monólogo interior del hombre aferrado firmemente a su dignidad, defendiéndola de un mundo loco y absurdo que ignora o trivializa sentimientos como el amor, la solidaridad, la comprensión o la compasión. La fragilidad del individuo sólo puede reponerse prescribiéndose esa dosis de dignidad, el mejor remedio terapéutico contra la indigencia moral en la que se desenvuelve, y poder alzarse sobre la atmósfera viciada («ese olor a cloro de sentina») de las calles para —sencillamente— respirar, seguir caminando, zafarse de las agresiones, cuidar de sí mismo y de los suyos.

Hace triste es el relato poético de la fortaleza, El Álamo erigido por un poeta que ha descubierto ya todas las trampas en esta sucia timba que nos ofrece un mundo tahúr y fullero, la reflexión íntima y pública de un tipo que ha navegado muchas veces sobre las aguas turbias del Mississippi, de quien comprende que bajo la alfombra de un mundo impoluto y amable se esconden la suciedad y la desolación. Virallonga es de esos poetas que nos descubren la utilidad de la poesía: llamar abierta-

mente a algunas cosas feas por su nombre, analizar nuestro entorno sin emplear paños calientes, conjurar fantasmas y miedos, crear, en definitiva, un escenario despejado de vilezas en el que hombre y mujer cobran autenticidad, eliminan todas las barreras y las estratagemas creadas por la especie y dejan de ser autómatas, para redefinir un espacio libre y sin mediaciones. Lapoesía, por supuesto, debe aspirar también a ser transgresora, y la transgresión de los versos de Virallonga se basa en la resistencia, en el «no» firme y reiterado que pronuncia el «yo» con esa voz potente, áspera, honda, sobria, despojadacada vez que la sociedad le enfrenta al absurdo, al sinsentido y a la injusticia. No hay lugar para la hipocresía. El individuo puede tomar la vía rápida, aburguesada y artificiosade las leyes, los usos, las costumbres y la doble moral «de un mundo repodrido», sin cuestionarse nada, o la opuesta, la de la autenticidad de una conciencia íntegra y dispuesta a vivir un mundo real, aunque sea de puertas para adentro. Ante esas dos posibilidades, el poeta ya ha elegido (la vida es elección, a fin de cuentas, como dejó dicho Sartre). El Doctor Virallonga prescribe su tratamiento de verdades que ayudan y consuelan, y su medicina poética es un remedio milagroso: la entrega apasionada a las cosas queimportan de verdad, «porque quienes vivimos con pasión / ya alteramos el tiempo para siempre».

RUIZ AMEZCUA, MANUEL (2011): *LA RESISTENCIA*
GRANADA, COMARES.

VICENTE VIVES

La resistencia es un libro de poemas esclarecedor que, ya desde su título, se presenta combativo e intransigente con el poder establecido, ese que se ejerce en cualquier sociedad contra el individuo, débil e indefenso, por otros individuos pertrechados en la sombra de las instituciones y en los rangos de la burocracia. Es esclarecedor porque arroja una abrupta luz poética (luz verdadera y humana) sobre ese oscuro territorio de la permanente injusticia humana y del sempiterno abuso de los poderosos. Y, además, se trata de un libro valiente y necesario, porque es poco usual en nuestros días que los libros de poesía asuman, de un modo tan claro y denodadamente sincero, la denuncia de tales abusos y expresen la visión de los oprimidos. Aquí, la palabra del autor, testigo del espanto, arremete inclemente contra ese *statu quo* haciendo visible (legible, audible) en crudos y rotundos versos las huellas de la injusticia, las marcas de «La mayor mentira», como se titula un soberbio poema.

Y es que la temática de este nuevo libro de Manuel Ruiz Amezcua, amarga por su lúcido desenmascaramiento de las falacias en que vive la gente («Aún creen en algo»), se halla en muy estrecha sintonía con su actitud moral y su pensamiento, enfrentados al pacato orden sociocultural de lo políticamente correcto, que oculta la verdadera naturaleza violenta de los conflictos humanos. En su excelente libro de ensayos y reflexiones, titulado *El lenguaje tachado*, encontramos numerosos textos que muestran esa radical perspectiva fustigadora y afilada del poeta jiennense contra lo establecido: «No admires al poder. Es el lugar del vacío» es la significativa cita de Simone Weil con que se abre el capítulo titulado «Cuentas de conciencia», por poner un ejemplo. Así, en *La Resistencia* (trasunto del escrito «Hijos de la necesidad y de la resistencia»,

del apartado «Dos Españas, la negra incluida», en *El lenguaje tachado*), las palabras del poeta se erigen en «Guardianes de la derrota» (así se denomina la segunda parte) y su conciencia moral pone voz a los sujetos oprimidos que ese poder usa, fulmina, tortura, olvida. Voz recalcitrante contra el poder, aunque solidaria y comprometida con los vencidos en la historia, en la sociedad, en la cultura. De hecho, este libro ahonda en la estela de su anterior entrega, *Contra vosotros* (2007), en el que aparecían, entre otros, textos como «Mala gente que domina» o «Letanía del indefenso», excelsos ejemplos de la firme denuncia con que el poeta zahiere la conciencia del lector. Este espíritu debelador y lacerante es el que persiste en la escritura sincera de *La resistencia*: ponerse del lado de los derrotados en su larga progenie, «hijos de la necesidad / y de la resistencia», cuyo clamor el poeta quiere hacer llegar al lector.

Los poemas están escritos con una fuerza expresiva que procede de su honda carga de verdad: «Los pobres siempre pierden // Nos persigue la mordaza / con nombre diferente». Muchos poemas, de las tres partes de que se compone el libro, pueden ser, desde luego, ejemplo de esa sinceridad apabullante: «Áspero mundo», «Otros se encargaron» o «Peor que el fracaso», de la primera («Lo que hemos vivido»); «Divinas palabras», «Estado de sitio», «La promesa del poder» o «Entre la niebla», de la segunda («Guardianes de la derrota»); «Con nombre diferente», «Ni siquiera eso» o «Sangre derramada», de la tercera («La patria de los que huyen»). En efecto, el conjunto de textos condensa una conmovedora poética de la verdad (tan cercana a la machadiana o la hernandiana), que asume voluntaria y personalmente la aciaga condición de los humildes, la terrible experiencia de los desamparados. Y es que Manuel Ruiz Amezcua es un poeta que no renuncia a esa condición infausta, pues se sabe uno más de esos «Nietos de la ira», como reza el poema que cierra el libro, y donde se lee el verso: «Tuvimos esperanza, y la perdimos». No hay, pues, esperanza alguna («Vivimos abandonados» es el aldabonazo que suena al final del libro), sino una inquebrantable resistencia a perecer en el olvido y en la alienación de un mundo que jamás pertenecerá a los descendientes de quienes sufrieron: «Quien sabe de dolor lo sabe todo» es la cita —impresionante— que abre el libro. En efecto: el padecimiento se convierte en Alfa y Omega de la existencia (y

del poemario). Y es hermoso hacer poesía de ese sentimiento, porque redime esa herida dolorosa, aunque sin bálsamos, sin artificios, pues Manuel Ruiz Amezcua sabe hacer de la palabra un arma moral contra la injuria, la infamia y la injusticia, y de la poesía, su resistencia vital y personal; resistencia que alienta a los disconformes como él, a los marcados por la aflicción. La poesía se convierte, en su caso, en defensa legítima de lo justo y contra el simulacro asignado al lenguaje mismo en nuestra sociedad actual.

Se trata, para acabar, de un libro de poemas valioso para nuestra época, pues intenta iluminar la realidad con la certidumbre de su dolorosa experiencia: ese es el propósito al que sucumbe su subyugante escritura. En el severo convencimiento con que los versos van proclamando sus sentencias; en la implacable reflexión con que se edifican los poemas, el poeta va dejando constancia de un necesario «vivir alerta», crítico, que cualquiera debe mantener ante las mentiras que una sociedad como la nuestra impone a sus ciudadanos, si no quiere ser utilizado o engullido por el poder. Esta es esa otra cara de la resistencia que, como concepto moral inquebrantable, sirve al lector para entender no sólo este hermoso poemario, sino todos los anteriormente escritos por Manuel Ruiz Amezcua.

TÉLLEZ, JUAN JOSÉ (2010): *LAS GRANDES SUPERFICIES*

PRÓLOGO DE FELIPE BENÍTEZ REYES, MADRID, VISOR. XXIV PREMIO UNICAJA DE POESÍA.

JUAN CARLOS SIERRA

El segundo poema de *Las grandes superficies*, titulado «Pero entonces sucedieron imprevistos», arranca así: «Yo iba rumbo al empleo fijo y la gran familia / en el coro de los niños bien peinados, / pero entonces sucedieron tifones y cetáceos, / ilusiones ópticas o muchachas candentes. / Y atravesé la vida con el filo de mi espada / como en un duelo a primera sangre conmigo mismo». Se trata de cuatro versos que anuncian todo un proyecto poético y vital que se extiende a lo largo y ancho de los cuarentaiséis poemas que contiene el último poemario de Juan José Téllez (Algeciras, 1958).

El personaje poético o protagonista lírico de estos textos, que se parece mucho al autor —por lo que cuentan de él quienes lo conocen—, ha tomado una decisión que defrauda en gran medida lo que espera de él la sociedad —sea esto lo que sea—. El resto de poemas de *Las grandes superficies* dan fe ante el notario de la poesía de sus consecuencias, que tienen que ver fundamentalmente con la estética y la moral del fracaso.

Así pues, el conjunto de *Las grandes superficies* nos sitúa como lectores ante la encrucijada del fracaso, pero de aquel que daba título al ensayo de Luis Antonio de Villena en 1997 *Biografía del fracaso*: «…triunfar presupone un acuerdo —y hasta un acorde— con el Mundo y con la Vida. Aunque solo sea externamente, el triunfador es bautizado por el Orden». Orden, Poder,… —en mayúsculas— y Grandes Superficies, la metáfora adecuada para el libro de Téllez y para estos tiempos asépticos, miedosos, conformistas, homogéneos…

La moral del fracaso que refleja Juan José Téllez en este poemario se encuentra en frente y en contra de esta lógica del Poder, una veces

asumiendo la derrota, otras casi dejándose arrastrar, pero siempre conservando la cantidad justa de lucidez como para no claudicar del todo y con la vista puesta en la «…turbia región de la esperanza» («Bienvenidos al fin del mundo»).

Podemos hablar en *Las grandes superficies* de Juan José Téllez de un Compromiso —también en mayúsculas— ético y estético. Por un lado, se encuentra la moral del fracaso que mencionamos anteriormente. En este sentido, el personaje poético va incluyendo según fluyen los poemas una variada paleta de fracasos desde la perspectiva de quien se observa haciendo recuento o ajuste de cuentas con la vida: el amor, la familia, la infancia, los sueños generacionales, las utopías sociales y políticas… Un ejercicio de memoria personal y colectiva desde la conciencia de la derrota, desde la dignidad del vencido, desde la constatación romántica de que ha merecido la pena pelear contra el Mundo y el Poder, a pesar de que desde el principio se adivinaba la catástrofe. No obstante, siempre hubo en el camino epifanías, «rubias explosivas», «gemidos, / caricias encendidas», amor correspondido, belleza, el humo nocturno de la amistad, canciones y poetas…

Algunos pueden pensar que, al fin y al cabo, se trata de una historia repetida, que hay infinidad de libros que desde hace dos o tres siglos hablan de lo mismo, que para este viaje no necesitábamos más poemas ni un premio literario. Bueno, sí, hasta cierto punto es así, pero no hay que desdeñar la necesidad de un libro como este en un momento histórico determinado como el nuestro; es decir, hay que dar la bienvenida a la vieja y decisiva función de la poesía aquí y ahora: poner el dedo en nuestra llaga contemporánea, llamar a la vida por su nombre, excavar en la conciencia del lector… Y todo ello está más que conseguido en *Las grandes superficies*.

Si se ha argumentado hasta la saciedad sobre cuál es el compromiso de la poesía, este libro contiene una respuesta concreta —o varias—. El poder transformador de la poesía no viene del activismo vacío, de los versos furiosos, sino de la reflexiva contemplación de un mismo y del mundo, del diálogo sincero que el poeta mantiene con la vida, de la memoria honesta y de la escritura que refleja esta honestidad.

A este compromiso, a esta moral transparente del fracaso, hay que añadir, porque es su complementario, un compromiso estético, la segunda pata en la que se sustenta este libro comprometido, como ya se apuntó anteriormente. Ni prosaico ni experimental, ni directo ni oscuro, ni tradicional ni vanguardista, Juan José Téllez marca una línea intermedia en su oficio poético. Hay que llamar a las cosas por su nombre, pero explorando las posibilidades semánticas y sintácticas del lenguaje cotidiano: doblegar al lenguaje para que diga más de lo que se espera de él, darle una vuelta de tuerca a las palabras para explorar sus connotaciones más allá de lo previsible, desequilibrar las frases hechas para combatir la uniformidad y homogeneidad del lenguaje del Poder, jugar con las estructuras fijas del lenguaje para propiciar la libertad del pensamiento y de la acción.

En lo relativo a la versificación, se detecta en la mayoría de los poemas de *Las grandes superficies* un fraseo más bien extenso en versos libres y versículos, muy apropiado al tono reflexivo del conjunto del libro. Especial relevancia en este sentido adquiere el uso del alejandrino, que Téllez maneja con soltura.

En cuanto a la estructura del libro, podría dar la impresión en una primera lectura más o menos apresurada de que estamos ante una obra que ha prescindido *a priori* de cualquier arquitectura. Sin embargo, sin demasiado esfuerzo podemos descubrir que los poemas se van enlazando temáticamente, que van avanzando hacia un punto de luz al final de este túnel del fracaso que es *Las grandes superficies* —no parece casualidad que el último poema se titule precisamente «Final feliz»—. Por otra parte, llama singularmente la atención que el texto que le da título al libro se encuentre en concreto en mitad justo del conjunto de poemas —el número veintitrés de cuarentaiséis—. En él se halla resumido el tono general del libro, el centro ideológico del conjunto de poemas, el epicentro del fracaso —el Poder, el Mercado, el Orden…— pero también de todas las esperanzas a las que no estamos dispuestos a renunciar a pesar de todo: «Vino pues a domarnos la gente de orden, / a ceñirnos la brida de un empleo honrado / y enseñarnos el rumbo de las compras a plazos, / de las ideas baratas y las horas extraordinarias, / mientras el alma se llenaba de grandes superficies».

SARAVIA, RAFAEL (2011): *LLORAR LO ALEGRE*
MADRID, BARTLEBY.

MIGUEL ÁNGEL CONTRERAS

Las lágrimas suelen ser el reflejo vivo de la tristeza, ese fruto incontrolable del desborde emocional que humedece y surca los rostros ante la imposibilidad provocada por una realidad dolorosa. Aunque las lágrimas contenidas en el libro *Llorar lo alegre* de Rafael Saravia son de una génesis muy diferente, al nacer de la indagación amable que el poeta realiza por recuerdos y fotografías de su infancia, así como por paisajes y sentimientos encontrados que emergen con una nueva mirada.

Vertebrados entre los movimientos propios de dos *lágrimas* y un *alegre* como final, en los rincones de este poemario encontramos un complejo itinerario afectivo que nos conduce por la declaración sincera de quien busca definir su esencia, reinventándose y sobreponiéndose al sufrimiento. La figura de la madre en su niñez es el asidero emocional de quien analiza un universo de sensaciones ante el descubrimiento trágico del sentido último que tiene la existencia. El amor aparecerá como constructor en sus orígenes y, asimismo, será desconcierto y destrucción en el desengaño, para volver nuevamente a ilusionar desde el conocimiento. La exploración de una geografía amatoria a golpe de abrazos, el salto al vacío de las ausencias, el lamento por la pérdida y el olvido, darán nuevamente inicio al ciclo vital.

Todo este discurso lírico se construye como una liturgia de importantes momentos en los que le sobrecogen mares de incertidumbre por el pasar del tiempo, en los que le abandona la fe en una tierra bañada de alegría, en los que alcanza la plenitud de unos sueños infinitos, en los que cae de su edén y sucumbe al miedo y a la soledad, en los que resucita el hambre de su deseo, en los que reaparecen sus cicatrices por tantas

pérdidas, en los que habla el silencio con furia o en los que comienza de nuevo el mundo.

Su lenguaje es imperativo y sutil al mismo tiempo, con bellas imágenes que evocan y sugieren horizontes míticos que encadenan fuertemente al lector. La solemnidad y la sensualidad se conjugan en ellas para crear una voz propia, cargada de atrevimiento, siendo el trasfondo de la memoria en todos los pliegues del poemario lo que entronca a Rafael Saravia con la poética leonesa actual.

ESTEVE RAMÍREZ, FRANCISCO (2010): *MIGUEL HERNÁNDEZ: DE LA A A LA Z. DICCIONARIO TEMÁTICO HERNANDIANO*

MADRID, EDITORIAL FRAGUA.

AITOR L. LARRABIDE

Durante el pasado 2010, año en el que hemos celebrado el centenario del nacimiento del poeta oriolano Miguel Hernández, muchas han sido las propuestas editoriales en torno a su obra, tanto desde ediciones de vario alcance y pelaje diverso. Desde ediciones de presuntas obras completas que no son tales, antologías, ediciones facsímiles (*Perito en lunas*, *El rayo que no cesa*, el auto sacramental *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras*, *Teatro en la guerra*, *Versos en la guerra*, los dos cuentos para su hijo Manolillo, etc.), sugerentes guías de lectura para un público infantil y adolescente, etc., pero también actas de seminarios o jornadas, monográficos de revistas literarias, discos compactos con versiones musicadas de poemas hernandianos, tributos de artistas, traducciones en China o Brasil, y una interminable lista que sería ocioso desarrollar aquí y ahora.

De entre toda esta selva editorial, uno de los libros más útiles, tanto para los estudiosos como para los admiradores del poeta de Orihuela, es el de Francisco Esteve Ramírez, titulado *Miguel Hernández: de la A a la Z. Diccionario temático hernandiano*, publicado en Madrid por Editorial Fragua en su colección Druida, de 436 páginas. La mencionada colección recoge títulos, entre otros, sobre Antonio Machado, Gonzalo Torrente Ballester (del cual se conmemoraba, tambié el año pasado, el centenario de su nacimiento) y sobre José Luis Castillo-Puche.

No vamos a detenernos ahora en la trayectoria reconocida de Esteve como hernandiano, pero ofrecemos algunas breves pinceladas. Presidente de la Asociación de Amigos de Miguel Hernández, fue el coordinador de la *Obra poética completa* de éste en 1976, la primera tras la muer-

te del general Franco, editor de *Miguel Hernández para niños* (1979) y de *Antología comentada* (2002), aparte de participar activamente en la organización de los tres congresos internacionales hernandianos celebrados en 1992, 2003 y 2010, impulsor desde 1998 de la Senda del Poeta, patrono de la Fundación que lleva el nombre de éste, ganador del Premio Internacional de Periodismo Miguel Hernández en 2005, director de la Cátedra Miguel Hernández (de la Universidad Miguel Hernández de Elche), coordinador del número monográfico dedicado al poeta por la revista *Anthropos* (nº220) en 2008, y catedrático de Ciencias de la Información en la Universidad Complutense de Madrid.

El libro, ya hemos adelantado que compuesto de 436 apretadas páginas, supone una labor de 10 años de paciente trabajo de acopio y acarreo de datos para confeccionar cerca de 700 fichas de amigos, coetáneos, conocidos, lugares, publicaciones, etc., relacionadas directa o indirectamente con Miguel Hernández, a guisa de una valiosa cartografía del hernandismo, que nos dibujan variados poliedros o facetas de la vida del «ruiseñor de las desgracias». Esteve, desde una honradez inusual, por desgracia, en la investigación, solicita de los lectores su colaboración para señalar erratas, correcciones, enmiendas, adicciones, etc. Un libro, una obra, como gustaba Juan Ramón Jiménez, en continua marcha. Porque, como decía Leopoldo de Luis, siempre se puede decir la primera palabra sobre un poeta, pero nunca la última. Letras capitales con versos hernandianos abren las secciones.

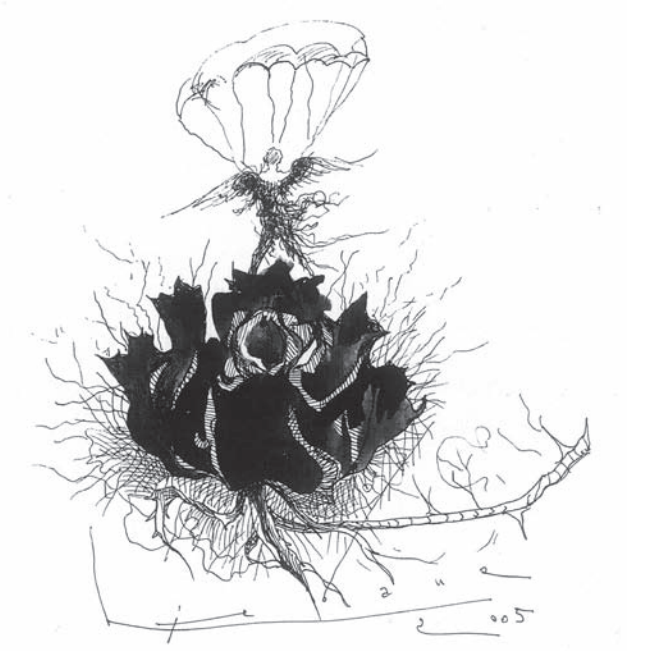
Desde la Fundación Cultural Miguel Hernández hemos impulsado, desde 2002, un mayor conocimiento de los coetáneos del poeta, y Esteve ha intensificado ese trabajo ingrato pero necesario en busca del dato preciso que pudiera ofrecernos una mirada distinta o complementaria del poeta oriolano.

Así, desfilan por el libro autores alicantinos como Manuel Molina o Vicente Ramos (éste, fallecido el pasado 2 de junio a los 91 años de edad), y el pintor Miguel Abad Miró. Pero también el aludido Leopoldo de Luis o Concha Zardoya, Arturo del Hoyo, María de Gracia Ifach, etc. Este volumen es complementario, en nuestra opinión, del de Marcela

López Hernández, *Vocabulario de la obra poética de Miguel Hernández* (Cáceres, Universidad de Extremadura, 1992). Quizás, con el libro de Esteve se percibe el perimundo más cercano y vital de Miguel Hernández.

Una «Bibliografía escogida de y sobre Miguel Hernández», una no menos útil «Cronología», y varios índices, que dan idea del trabajo desarrollado por Esteve, completan este sugerente y necesario libro. Valgan los siguientes datos: el «Índice general de entradas» asciende a 686 referencias; el «Índice hemerográfico» (publicaciones, editoriales, obras...), a 72 referencias; el «Índice de instituciones» (colectivos, agrupaciones, centros socio-culturales....) a 56 referencias; el «Índice onomástico» (personas, coetáneos del poeta....), a 476 referencias; y el «Índice topográfico» (ciudades, lugares....), a 69 referencias. En total, 1.359 referencias.

En definitiva, un muy recomendable volumen, tanto para los estudiosos como para el lector que, además de valorar en Miguel Hernández al gran poeta que fue, también lo considera por su valor de una época de esperanzas, de lucha y de compromiso con un pueblo identificado con quienes cantaron sus aspiraciones, miraron al futuro sin dejar de olvidar, nunca, lo pasado, en una suerte de memoria de un olvido que nos abre el camino que nos conduce a una estrella.



ESCUDERO, ISABEL (2010): *NUNCA SE SABE*
VALENCIA, PRE-TEXTOS.

CARMEN CAMACHO

Con lo de Polifemo y sus ansias devoradoras, Ulises de verdad que estuvo grande: al preguntarle el cíclope por su nombre, le respondió *Nadie*. Así, a lo Juan de Mairena con aquello de Don José María Nadie por quien un tal don Claudio siempre preguntaba y nunca se aclaraba. Haciéndose nadie, el divino Ulises clava la estaca de olivo en el ojo al gigante y sale con vida de la cueva.

Isabel Escudero (Quintana de la Serena, Badajoz, 1944) tiene mucho de doña Nadie. Su voz poética se parece a la voz de eso que no se sabe qué es y que algunos llaman pueblo y que, vestido de pueblo, guarecido bajo el nombre de Nadie, va soltando por su boca lo que le da la gana y como le da la gana: en cantarcillos, coplas, adivinanzas, juegos de la lengua y su deslenguarse. Cosas de esas cuyo valor Polifemo no alcanza a ver, ojiplático, con su monóculo 3D.

Coser y cantar; Gorrión, migajas…; Cifra y aroma; Fiat Umbra o *Cántame y cuéntame,* entre otros títulos, dan extensa cuenta de la afinación en la mirada, el oído y el lápiz de Escudero para acertar a poner voz de pueblo, de gente o de niña repiona —de esas de las que se predica que están hechas unas viejas— con la que consigue tocar la belleza sencilla, la razón común o poner patas arriba la Realidad, dejando así en bragas las falsías. *Nunca se sabe* sostiene esta misma voz de flecha, finísima y certera, a la que también se arrimaran para contemplar, cavilar, disfrutar, punzar la Realidad o crujir, Antonio Machado, Demófilo (por la vía de la recopilación), los poetas japoneses o Francisco Moreno Galván, por referir algunos de los geniales aspirantes a excelentísimos don Nadie.

El mismo título ya apunta a ese saber y sabor: *Nunca se sabe,* expresión popular que encierra —como la castellana de «nadie es más que nadie» y otras tantas que remiten a la sabiduría popular— a la tríade *Nunca, nada, nadie,* quid de la subversión y el donaire frente a Polifemo, la Tele, los Domingos por la tarde, la Ley ajena, el Dinero o comoquiera que se llame el Poder. Y que —vuelvo a Machado o a Sanjuanillo— en ese «no saber sabiendo» está cepa de lo poético. Es, también, o sobre todo, el «no sé lo que me digo, pero yo me entiendo» con el que mi abuela concluye sus rodeos. No es nadie, tampoco, la abuela...

Breves la mayoría, hondos y volanderos a la par, sutiles, sustanciosos: va de suyo que los poemas de *Nunca se sabe* están escritos más que nada para ser dichos. En la viva voz es donde convierten su todo en gozo —y más si la experiencia de darlos al aire se hace en compañía de otros—, donde el ritmo, la rima y la palabra degustada en cada sílaba se hace más y dan mejor la razón, sentido y sentimiento de los poemas. Estos versos bien podrían cantarse por soleás de Triana, en seguidillas manchegas o acompañadas de un koto. En el canto producen exactamente eso, encantamiento. *Poiesis.* Un hacer que es un decir, que dice/hace Octavio Paz. Digan ustedes mismos estas poesías en alta voz, en compañía, cualquier día: hagan una suelta de poemas. A ver qué pasa.

Pero estos textos, en las páginas de esta edición exquisitamente cuidada, sirvan igual para esta misma tarde cerrar la puerta del cuarto y quedar íntimamente con ellos. En la lectura, brilla con luz propia no sólo cada perla, sino el orden de las cuentas del collar. Los poemas están ensartados con una atención de guirnalda o bordado. No es tan fácil. Le calculo al libro del orden de 800 poemas, la mayoría de ellos breves. Cada uno dice lo suyo; el conjunto dice algo más. Y aquí «más» no significa «suma», sino «otra cosa».

Dichos o leídos, los poemas de *Nunca se sabe* nos traen en el ritmo, en las imágenes («En medio de la noche / se carcajea / en el vaso de cristal / la dentadura de la abuela», p. 106) o en las asonancias la experiencia del gozo. Pero el guiño («Sobrevivir a mi madre, / sobrevivir a mi abuela, / sobrevivirme a mí, / ¡vaya tarea», p. 106), la gracia

(«Ratón metafísico: / sueña con un queso / todo agujeritos», p. 175), la belleza («Tras los cristales, / sorda la niña, / muda la calle», p. 56), la emoción («Soñé anoche, madre, / que me peinabas, / y un tironcito / me despertaba», p. 21), el acierto de estos versos desmontan al poliédrico Polifemo, o su mirada, al menos («Ni derechas / ni izquierdas: / entre arriba y abajo / está la pelea», p. 235). Para ello, Escudero no asesta un solo saetazo en medio del ojo, sino alfileres finos. Sin sentar cátedra, estos poemas abordan la Realidad, la bordean y la fintan con un donaire que guarda trazas de contoneo. («Nunca se sabe, / nunca se sabe / si dando un rodeo / doy con tu calle», p. 50). No sé si matará al padre, pero reírse de él, sí que se ríe. Sin querer queriendo, la autora se sonríe con eso de la autoría, de los mandatos de ser o dejar de ser mujer («¡Dios, qué ser! / decía de su hombre / una mujer», p. 233; «Ni en domingo / pierde la ejecutiva / el tufillo / de la oficina», p. 250), de las modernidades («Girasoles y girasoles: / ¡cómo lucen en el campo / las subvenciones», p. 131; «Autos pallá, autos pacá, / y tú quietecita / a verlos pasar», p. 168), defiende lo leve («Entre las ramillas de la mimosa, / el cielo me parecía / poquita cosa», p. 161) y hay veces que tiene pena, cuestiona los lugares comunes por donde se camina falsamente y con prisas, para llevarnos a otro lugar, el habitado, natural («Busca un escondrijo / en el ancho cielo, / el pajarillo», p. 124) o doméstico («A ver si tengo / limpia la casa, / se me asoma la luna / por la ventana», p. 132, «En el sofá del salón / me voy quedando dormida: / ¡los retratos en vela / con envidia me miran!», p. 200), desde donde darle tiempo al tiempo y bajar a la plaza a por un poquito de infancia, a ver si con eso conseguimos juntar al menos un ratito de presente («Ni ayer, / ni hoy, / ni mañana: / tal vez ahora / algo pasa», p. 135), o al menos avivar la ausencia («Mansa la charca: / de aquel bañito juntos, / ni traza», p. 33).

Y es que los versos de Isabel Escudero remiten a un modo de vivir o mirar con menos prisa, más consciente y descreído. Sólo eso, o los amores y amoríos sin brida («Si esto que a mí me pasa / le pasa también a usté, / compañerito del alma, / nos vamos a entretener», p. 207), darle cuerda al pensamiento, encorajinarse y no («Furiosa está, / y, sin embargo, / con qué ternura / riega el geranio», p. 130) o dejarse caer hacia fuera del radio de acción de poder («Pace el caballo, / acaban

de venderlo: / no se ha enterado», p. 37) supone ya una seria amenaza para el actual Estado de las cabezas y las cosas («Autopista. Domingo: / miles de muertos / al mismo sitio», p. 237). Los poemas de *Nunca se sabe* trasminan un algo de lo Real y cuestionan la Realidad por la vía otra que no es la estrictamente filosófica, sino esta de lo poético. Pero de eso ya nos habló a lo grande María Zambrano.

En todo caso, el merodeo y la deriva no son falta de puntería, sino ganas de los cuatro costados. Cualquier fórmula de poesía popular de tradición oral llega, queda y se clava precisamente por su decantación a través de los años y las bocas. Escudero en *Nunca se sabe* hace ella misma esa labor de tiempo y desgaste. De un pronto o un repente suyo, de un chispazo o de una voz que caza al vuelo, ella después hace una pieza pulida, busca la palabra exacta, el ritmo que le entra, su rima asonante. Nuevamente: no es tan fácil.

Verso a verso, como aquel deseo que tuvo Claudio Rodríguez al decir «como si nunca hubiera sido mía / dad al aire mi voz y que en el aire / sea de todos y la sepan todos…», Escudero canta como si su voz no fuera suya y vuela sobre la furia de futuros, nombradías («Pájaros y árboles, / al viento mecidos: / mi nombre como piedra / quieto en su sitio», p. 139), dineros y otros polifemos. ¿Cegará al cíclope? Pues por si acaso. Porque *Nunca se sabe*. Saetazo. ¡Ay! Nadie ha sido.

TOLEDANO, ANA (2011):
PARA FUGARNOS DE LA TIERRA
SEVILLA, RENACIMIENTO.
IV PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA FRANCISCO VILLAESPESA.

RAFAEL ESPEJO

Sentir claustrofobia del planeta es tanto como no caber en la palabra yo. O de otra manera: cuando a alguien le apremia la necesidad de salirse de sí mismo, de abstraerse en enunciados que acoten su entidad y cuestionen su identidad, enrareciéndolo precisamente desde esa puesta en duda, entonces es un buen momento para la poesía. Así parece haberlo entendido Ana Toledano, que con su tercer poemario nos invita a un paseo por una relación sentimental en crisis (con su correspondiente yo fracturado), o al menos interrogada desde la complejidad de un desencuentro entre emoción e inteligencia. Un paseo que, con todo, esconde su verdadera intención: escapar, escapar hacia delante.

He dicho hace un momento que cuando alguien se pregunta a sí mismo por sí mismo, ya desde la propia formulación sólo puede esperar una respuesta enrarecida. Pero si al enrarecimiento del contenido sumamos el enrarecimiento de la expresión, la tensión está servida. Es lo que pretende y logra Ana Toledano en estos poemas: especular con los sentimientos mediante torsiones lingüísticas que los mantienen —por raros, por exclusivos— suspendidos en no sé qué estado de alerta. Y no sólo a los poemas, también al lector, a quien la poeta quiere seducir reclamando su atención con un cebo exótico para que se acerque lo suficiente y entonces, sin tiempo para reaccionar, salte la trampilla del sentido y ahí lo atrape: «Extraña, lo sé. / Mis formas. // No puedo supurar saliva-miel / si no me siembran flores» (p. 53).

Digamos que la poeta desconfía continuamente del sentimiento amor, y puede que sea eso lo que salva a los poemas (nada condescendientes, por otra parte, con los enamorados de postín). La complacencia no suele ser buena aliada en poesía, y no me refiero sólo al ánimo,

también a las maneras. La precisión con que Ana Toledano desarrolla y resuelve los poemas dice mucho de la atención que presta, de un lado, al objeto examinado y, de otro, al nuevo objeto que lo recrea. Un celo doble que establece la distancia adecuada para decir de amor sin incurrir en tópicos ni en sentimentalismos. Porque la emoción que se proyecta, una vez intelectualizada, una vez separado el grano fenomenológico de la cascarilla biográfica, luce recién inaugurada. Un afán creacionista que no consiente pieza suelta en el texto. Y hasta aquí todo puede resultar más o menos correcto, según la exigencia o los gustos de cada cual. Pero lo que a mí me resulta encantador es que la aplicación de esos métodos digamos ilustrados fragüe poemas de tanta fuerza afectiva, poemas que uno cree de andar por casa cuando apenas hay dos o tres referencias al hogar en todo el libro. A mitad de su lectura uno cae en la cuenta de que se ha cumplido una atmósfera más o menos conyugal, íntima o familiar en cualquier caso, aun cuando tampoco el tú asoma con nitidez por entre los versos. Así es que sabe decir sin nombrar, indicar sin señalar, mirar al suelo para alzar el vuelo. De eso se trata en poesía: «Puede que no tengamos nada. / Un puñado de pienso de animal. // Ilusiones. // Nos queda hacer el todo / y aun nos quedan mil todos / de esta nada. // Sé sacarle provecho / a los caparazones. // Por si acaso no llego a ser tortuga» (p. 49).

Minuciosa en la conducción del subconsciente ajeno, con un desenfado admirable, la voz femenina que articula el discurso del libro alcanza cotas sorpresivas en su rastreo ontológico. El hecho —o la asunción— de no caber en sí, como dije al principio, proporciona una lanzadera para abordar el yo individual y el yo amoroso en perspectiva; lo visto, lo conocido, lo andado nunca se da por supuesto aquí, antes al contrario: observado desde cerca, abre ventanas inesperadas a una imaginación que se debate entre el conocimiento y el entendimiento, y desde esa posición lo telúrico anuncia lo zen, y viceversa: «Crece el rosal. / Podremos tatuarnos / luz de espinas» (p. 30).

Por lo demás, *Para fugarnos de la tierra* está dividido en tres partes anónimas, integradas por poemas titulados o no, según va placiendo a la poeta. Tres etapas de esa trama sentimental que conduce un ánimo

con propensión melancólica (el desencanto, la incertidumbre, la inercia devastadora de la costumbre, la razón castrante, etc.). La evolución emocional que la sucesión de poemas propone acaba regresando al punto de partida: el yo previo, su soledad, el último reducto de la conciencia (también para enamorados). El pesimismo pesa, es cierto, pero en algo se alivia con la inquietante percusión de los poemas, aun cuando el combate privado entre realidad y deseo ofrece pulsos en directo: «Hay lluvia en nuestro baño. / Como si nos lloraran las paredes» (p. 36) frente a «Hace sol. / Sonrisa desde arriba» (p. 37). Titubeos, tensiones no resueltas que al fin motivan y justifican ese viaje interior, esa purga íntima de a dos. Porque nadie dijo que el amor fuese un sentimiento siempre amable o complaciente, ni siquiera Ana Toledano: «No es justo. / Ni siquiera soñamos meteoritos» (p. 47). Y no, no es justo, pero sí muy oportuno.

ROSALES, JOSÉ CARLOS (2011): *POEMAS A MILENA*

VALENCIA, PRE-TEXTOS. PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA GERARDO DIEGO 2010.

ENRIQUE NOGUERAS

Los lectores habituales de José Carlos Rosales recibirán probablemente este nuevo libro con alguna sorpresa. Reconocerán sin duda la voz personalísima y nítida a la que están acostumbrados, pero descubrirán en ella nuevos e inesperados registros y tonalidades. Como un río que se diversificase, la voz poética de José Carlos Rosales parece ensancharse en un delta de variaciones y resonancias que sin amplían un universo poético cuyo flujo, hasta ahora extraordinariamente coherente y predominantemente homogéneo, parece que se dispusiera a discurrir por cauces autónomos aunque conexos. Cuando escribo esto no pienso tanto en la novedad que puedan suponer estos *Poemas a Milena,* que merecidamente han valido a su autor el premio internacional de poesía Gerardo diego de 2010, cuanto en el poemario adelantado por la *plaquette* que con el título de *Dos movimientos* publicó el centro de la Generación del 27 de Málaga en 2009.

Aunque, a mi juicio, *Poemas a Milena* podría en buena medida comprenderse, estética, lógica y aún existencialmente, a partir de la «Coda» que cierra *El desierto, la arena* es, desde luego sobre todo de una intensa y al tiempo cotidiana experiencia personal y biográfica de la que arranca, pues la poesía y la vida parecen ligarse en este poemario con una intimidad y una transparencia inusuales. Y así, por más que con la sutileza que lo caracteriza, José Carlos Rosales haya sabido establecer, gracias a la fortuita coincidencia del nombre de la destinataria de sus poemas con el de la de las célebres cartas de Franz Kafka, un sutil juego literario que ejerce una a la postre una función de distanciamiento y establece una suerte de pantalla o protección culturalista para la declarada intimidad de la que nacen, no es sin motivo que

su autor se haya referido en varias entrevistas a este libro utilizando la palabra pudor.

Articulado en cinco secciones, cada una precedida por una cita extraída de las *Cartas a Milena* de Franz Kafka, cita que establece un sutil diálogo con el contenido de la sección que encabeza, *Poemas a Milena* es un poemario amoroso de inesperada e intensa naturalidad; estos poemas están lejos de la tradición romántica y la tradición petrarquista que han controlado buena parte de la poesía amorosa occidental y de sus correlatos postmodernos solipsistas o hiperestésicos. No sé cantan aquí las excelencias semidivinas de la amada, aunque si su calidez humana; ni se cantan los arrebatos iniciales del enamoramiento, el fulgor de la pasión descontrolada, el erotismo furioso de la lujuria triunfante ni la desolación o la amargura del final del amor, sus traiciones y desengaños, sino, por el contrario, y con la naturalidad sencilla y serena que le es propia, Rosales relata, en tono tranquilo y hasta cauteloso, una sencilla historia de amor tan exitosa como continuada y cotidiana, el amor nuestro de cada día, me atrevería a decir, que es acaso el de la mayoría de los hombres y las mujeres. No es la primera vez que José Carlos Rosales escribe poemas de amor, pero si la primera vez que lo escribe en una directa primera persona, algo hasta ahora inédito en sus libros, y en la que la segunda persona escapa a la habitual indefinición, algo que hasta ahora no había sucedido tampoco en sus libros, y rebosando una felicidad colmada y calma que sólo alguno de los poemas de *El horizonte* anticipa.

Poemas a Milena es ante todo y sin embargo, y convendría no olvidarlo, un libro de poemas, un espléndido producto literario, por más que el yo poético se ponga aquí al servicio de las experiencias personales del poeta (de «yo ideal» tanto como del sujeto de su inconsciente, me atrevería a decir) y así nos lo recuerda ya desde su título. Es verdad que, aunque José Carlos Rosales siempre ha evitado la poesía autorreferencial y ha reivindicado la presencia de ideas en sus versos, este libro se acerca aún más a un lenguaje directo y es menos simbólico u opaco que los anteriores, aunque sin renunciar a una fina taracea de referencias intertextuales o a una preocupación mimosa por el lenguaje, la ambigüedad o el juego que le son tan propias. De las cinco partes del libro,

la única explícitamente titulada, la tercera, lo es con una acertada y sugerente paronomasia: «Sintonía fantástica».

La primera sección del libro celebra y reseña la llegada del amor («me estoy enamorando todavía») concebido como apuesta («si te quedas no sé lo que será / pero vale la pena averiguarlo / seguro que será cómo es ahora…), encuentro y «punto de partida» («Tú vienes de muy lejos / yo estoy en otra parte»), y revelación: «luego llegaste tú y dejé de soñar / tu traías un sitio que era un sitio distinto y me abriste la puerta por dónde viene el mundo / tu corazón tranquilo, tu mirada sin fin». La convicción de haber abierto un tiempo nuevo o iniciado un viaje que lo colma todo («Ahora miro tus ojos sin hacer preguntas: / no pido nada, solo tú respondes») domina esta primera parte, que hasta cierto punto se podría considerar una suerte prólogo o preludio y que el poeta se complace en terminar con el nombre de su amada: «Mis palabras se mueven, desde aquí se deslizan / sin saber cuánto tiempo tardarán en llegar / sólo ven lo que buscan, y eso basta, Milena»

La segunda y cuarta partes del libro nos presentan una especie de galería de imágenes felices de los amantes. En la primera, escenas de la vida cotidiana, acaecidas, como quien dice, «Al calor de la lumbre», según reza el título del último de sus poemas. En la cuarta, teñidas de la excepcionalidad relativa del viaje, lo que permitirá evocar un juego de ausencias y presencias por encima de la distancia, celebrar una serie de lugares emblemáticos y en fin, proclamar con sencillez cómo el amor transforma el mundo para terminar con un «Balance de resultados después de la cena», tan numinoso como familiar. Entre ambas, en el centro mismo del libro, como para recordarnos qué constituye el núcleo de todo amor humano, la citada «Sintonía fantástica» glosa en siete poemas de (nueve) versos heptasílabos y ágiles, y sabor experimental, la dinámica física y obligada de los cuerpos, con una técnica que recuerda procedimientos usados en sus primeros libros y el sintagma «escalera mecánica» como una especie de tema o leitmotiv.

La quinta parte está compuesta, solo por tres poemas, es en realidad un epilogo y tal palabra forma parte, añadida entre paréntesis, del

título de cada uno de los poemas. De carácter más general estos poemas son una reflexión (o una casi conclusión) sobre el amor, la soledad, el tiempo. El último de ellos, «Último movimiento (epilogo tres)», podría, a mi parecer, enlazar perfectamente con la «Coda» de *El desierto, la arena* a que me refría al principio de estas línea. ¿Después del desierto estaba, al fin, el amor? ¿O ya era el amor lo que hizo posible la travesía o al menos ayudó a cruzarlo? El amor es, en este poemario de cuya riqueza esta breve nota no puede aspirar a dar cuenta, movimiento y viaje, pero también fundación y territorio, país íntimo. Si he hablado de novedad al principio, no creo que deba hacerlo de ruptura, la coherencia lógica de la poesía de José Carlos Rosales no se ve aquí alterada sino radicalmente redimensionada. Por lo demás, alguno de los poemas más destacables de la tercera parte podrían haber formado parte de la colección anterior y la repetida atención a «las cosas», es casi un *topos* en la poesía de Rosales. Las alusiones a sus obras anteriores, y quizás los avisos de las posteriores, tampoco faltan, quizás un tanto amortiguadas, en este libro, y ese «país que no tiene fronteras» que han construido los amantes es probablemente el que, un tanto en sordina, ya había sido anhelado o avistado en alguno de los poemas de su libro anterior.

VV. AA. (2011): *POESÍA ANTE LA INCERTIDUMBRE. ANTOLOGÍA (NUEVOS POETAS EN ESPAÑOL)*

MADRID, VISOR.

JAVIER BOZALONGO

Desde el mismo momento en que *Poesía ante la incertidumbre* apareció en las librerías; o incluso antes, desde que se supo o se rumoreó aquí y allá que tal antología iba a ser publicada y empezaron a circular por el ancho y a la vez pequeño mundo de internet partes del prólogo del libro, el eco de estas palabras no ha hecho más que amplificarse, alimentando una polémica que no es nueva en la poesía y que es buena si se sabe digerir. Ocho poetas: Alí Calderón, Andrea Cote, Jorge Galán, Raquel Lanseros, Daniel Rodríguez Moya, Francisco Ruiz Udiel, Fernando Valverde y Ana Wajsczuk; procedentes de seis países de habla hispana: México, Colombia, El Salvador, España, Nicaragua y Argentina, forman el núcleo inicial de estos «nuevos poetas en español», tal como reza el subtítulo de la antología, y a ellos se han sumado en sucesivas ediciones poetas de Perú, Argentina, Chile y nuevamente Colombia, ampliando el grupo y aumentando las ediciones sucesivas del libro en todos los países de origen de los participantes. La primera evidencia, por tanto, es la repercusión que «la incertidumbre» está teniendo allí donde aparece, y el seguimiento que los firmantes del manifiesto «Defensa de la poesía» están teniendo allí por donde pasan. Basta echar un vistazo a la red, teclear en un buscador —entrecomillado— «poesía ante la incertidumbre», y disponerse a leer páginas y páginas a favor o en contra de esta antología que, como ya se ha dicho, ha resultado tan polémica como necesaria.

Polémica porque muchos han querido entender que estaba hecha en contra de alguien y no, como el título del manifiesto indica claramente «en defensa de la poesía». Toda antología es por su propia naturaleza excluyente, y el antólogo, cuando lo hay, elige, selecciona, incluye

y excluye según un criterio propio, necesariamente subjetivo, quién está y quién no está en función del propósito de la selección, que puede ser generacional, temático o muchas cosas más. Esto es así siempre, pero ese «quién está y quién no está» no implica de manera unívoca el «quién es y quién no es», sino que responde en ese momento preciso de selección a una determinación tomada por quien elige, que solo creyéndose algo más que un antólogo podría creerse también que su elección es la única posible. Que se alcen en contra de cualquier antología los que no están en ella ha sucedido desde que este artefacto literario empezó a popularizarse, y con razón o sin ella, quienes se sientan excluidos tienen todo el derecho a quejarse, aunque no por ello vayan a obtener asiento en el siguiente viaje.

Necesaria porque *Poesía ante la incertidumbre* reúne a ocho poetas de seis países, a los que se han sumado cuatro más en las posteriores ediciones de Perú, Chile y Argentina, pero eso no significa que no pudieran ser muchos más los autores incluidos en las sucesivas ediciones, dispuestos a asumir los presupuestos del prólogo y enmarcados en una estética cercana al núcleo inicial del proyecto, a la que se ha tildado de continuista, de repetitiva, de heredera directa de la poesía de la experiencia —como si esta herencia no la quisieran muchos para sí—, sin considerar en muchas de estas críticas que los autores aquí presentes parten de unos presupuestos que los unen, evidentemente, pero que desarrollan en su obra de manera clara voces perfectamente distinguibles unas de otras, lo que da a la antología su verdadero valor, que no es otro que abrir la ventana al conocimiento de —como dice el propio título— nuevos poetas en español. Nuevos aunque algunos de ellos hayan publicado varios libros, que en el caso de los americanos han tenido hasta el momento escasa presencia en las librerías españolas, salvo los que han publicado en España; nuevos porque a pesar de la tradición que defienden con ahínco son poetas jóvenes que hablan con un lenguaje joven de las preocupaciones de la gente de su edad: a los veinte o a los treinta, o a los treinta y tantos ¿quién va a marcar ahora la frontera de la juventud? Tal vez sea hora de plantearse de nuevo los parámetros entre las distintas edades y olvidarse de la división establecida cuando la esperanza de vida era mucho más corta y alguien a los cincuenta era

considerado casi un anciano; mucho más si se pretende esgrimir tal argumento como arma arrojadiza contra la coherencia de lo publicado; y muchísimo más si se pretende descalificar como nuevo poeta joven a un autor de treinta y tres años, trágicamente fallecido.

Uno de los argumentos más contestados del prólogo ha sido el que reivindica la claridad del lenguaje como instrumento necesario para hacer que la poesía llegue al mayor número de lectores posible, frente a los que reivindican la yuxtaposición de palabras como reto intelectual para los lectores, aunque el mecanismo se desbarate al segundo vistazo una vez comprobado que carece de contenido alguno. No se trata, una vez más, de distinguir entre difícil o fácil, porque el arte nunca lo es, sino de llegar al lector a través de la emoción, de conseguir comunicar con él a través del lenguaje, que es lo único que nos pertenece siempre, desde la infancia hasta la muerte, y que a pesar de la manipulación que sufre cada día, del vacío de contenido en la comunicación que muchos quieren convertir en predominante, es de verdad el arma más poderosa con la que contamos («Tristes armas si no son las palabras», M. Hernández).

Poesía ante la incertidumbre reivindica como suyos autores de distintas épocas que van de Ramón López Velarde a Joan Margarit, de Octavio Paz a Lorca o a Cernuda y muchos más. ¿Quién no suscribiría esta lista de adhesiones? ¿Quién, que de verdad disfrute de la verdadera poesía, no ha leído sus libros más o menos veces? Defenderse por defender a Luis García Montero es sencillamente innecesario. La verdadera poesía no necesita defensa, igual que uno siente, al ser abrazado, si los brazos que lo acogen lo hacen con sentimientos ciertos o con intenciones retorcidas. Podemos dudar, es humano hacerlo y solo los inteligentes dudan —incluso al afirmar que solo los inteligentes dudan— y por eso, ante la incertidumbre, nos queda la poesía. «En la palabra auténtica, más que comunicación, hay «comunión» entre quienes la escuchan y entienden», dice María Zambrano, que atribuye a la poesía la capacidad de respuesta a las preguntas que la filosofía nos plantea.

AGUILAR BAUTISTA, VIRGINIA (2010): *SEGUIR UN BUZÓN*

SEVILLA, RENACIMIENTO. PREMIO ANDALUCÍA JOVEN DE POESÍA 2009.

JESÚS NIETO JURADO

Quizá vida y obra, en la coyuntura actual de la poética, no equivalgan a una combinación reseñable. El propio oficio de la poesía, en lo que llevamos de milenio, abre las puertas de la creación literaria a muchos espectros que difieren en la concepción de lo que se ha acordado en denominar como «poesía de la experiencia»; sin embargo, el perfil de Virginia Aguilar (Málaga, 1977) dista mucho de una existencia tipo. Licenciada en Derecho y máster en Urbanismo, se le presupone en una temperatura de trajes, recursos y togas, lo cual es en parte cierto. Sea como fuere, Virginia Aguilar, talento, enhebra en S*eguir un buzón* todo un tratado de sencillez, pulcritud y genio poético. Los vericuetos de la expresión literaria se multiplican en diferentes bosques artísticos, pero quizás en Virginia Aguilar cristalizan en una galaxia lírica propia, que germina en aquellos lares donde agoniza la realidad laboral. Vida y obra, de esta manera, se mixturan y enriquecen, aunque la poeta malagueña discierna con claridad qué ingredientes de la experiencia pueden aderezarse para el cocinado de lo lírico. De la propia existencia, del vivir en toda su plenitud íntima, extrae Aguilar los recovecos más insospechados: su poesía es un canto oscuro a lo que hay de mágico/misterioso en lo cotidiano, pues en ella quizá todo sea «seguir siguiendo / otro día / y otro más y seguir / custodiando una ausencia». De hecho, el título de su libro, *Seguir un buzón*, por el que obtuvo el Andalucía Joven de Poesía, ejemplifica un oculto pero patente anhelo de búsqueda, de conocimiento; quizás un fervor anhelante de claridad que ilumine cuanto de negritud abunda en la perversión de la rutina. El conocimiento de esa materia última de la poesía la intenta hallar Virginia Aguilar en una radiografía del tiempo, de un «tiempo con puntos suspensivos», que no deja de ser «el vértigo / de los días / por venir», y que pretende, frustra-

damente, remansar en cada lectura a la prensa del día. El titular periodístico, pues, ilustra una realidad esquiva, real/surrealista, sobre la que intenta encontrar «mil explicaciones», y pese a que en la contraportada del libro se defina la estética de Aguilar como algo pesimista, nosotros pensamos que la poética es en la joven malagueña la búsqueda de «más detalles sobre el maravilloso suceso» que es la vida.

Una profundización en la poesía de Virginia Aguilar conduce al lector a un viaje donde se combinan humor tierno, no carente de oscuridad y absurdo; quizá la apariencia de sencillez equivalga en esta poeta a un truco estilístico que enmascare dialécticas de mayor calado metafísico; y es precisamente frente a esa estrategia de ocultamiento donde refulge un *leitmotiv* del libro: la estética de la debilidad, que para Virginia Aguilar se resuelve desde una *pseudoapología* de la automedicación aseverado por la propia autora: «Conozco bien mis males, y por eso, / sin número, / sola, me diagnostico / enfermedades muy sofisticadas». O «leo con mucha atención los prospectos / y a Kavafis.» Aguilar juega con lo terrenal de la enfermedad, y con una eternidad sobre la que navega el principio de incertidumbre: «Compruebo que sólo me queda / caja y media de pandemias celestes».

El horror de los pocos años de Virginia Aguilar, en contraposición, acumula un sustento variadísimo de influencias, que se asientan en la moda pasajera, del haiku, aunque vaya más allá: en ocasiones la poeta malagueña enferma de violencia y sinceridad y exclama: «liberaré a todos los pájaros encerrados en el interior de un poema.» Así, Aguilar promete: «Descabalgaré esos poemas, / dejaré cojos sonetos, glosas y folías, / con esta a nota a pie de página».

Retengan *Seguir a un buzón*, atrévanse a sentir el estremecimiento de lo poético como «apocalíptica y gris vocación» que es, en el Premio Andalucía Joven de Poesía, gozosa condena de versos, haikus y comprimidos.

JARAMILLO AGUDELO, DARÍO (2011): *SÓLO EL AZAR*

VALENCIA, PRE-TEXTOS.

JOSEP M. RODRÍGUEZ

Hay poetas estáticos. Que encuentran una voz y la amurallan, haciéndose cada vez más fuertes. Pero hay también autores de escritura nómada, que el lector aprende a reconocer en su evolución: porque una serpiente no deja de ser una serpiente por mucho que cambie de piel. Por ejemplo, en la primera edición de *La realidad y el deseo* hay tres o cuatro poetas y todos son Cernuda. Y algo parecido podría decirse de Alberti, de Neruda o de García Lorca.

¿Qué lleva a un escritor a mudar de piel? La pregunta quizá deberíamos trasladársela a Darío Jaramillo Agudelo, especialmente tras la publicación de *Sólo el azar*. Me explico. Hasta ahora, los versos de este novelista y poeta antioqueño nacido en Santa Rosa de Osos —en 1947— venían siendo contundentes y directos, como un puñetazo. Tal vez la única excepción era el conjunto *Del ojo a la lengua* (1995): «Noche. Noche de papel / con oscuridad de tinta, / plana y no plana pesadilla / línea y palabra: Babel».

Pues bien, la última entrega lírica de Jaramillo Agudelo —mención aparte merece la muy recomendable novela *Historia de Simona*— ahonda en ese planteamiento fragmentario y menos explícito. No es necesario invocar a Zygmunt Bauman para convenir que nuestra realidad es evanescente, incierta y mutable. Lo fue para Platón y para los antiguos maestros taoístas y todavía lo es más, si cabe, para el hombre contemporáneo. Que se desgaja en sensaciones, apetencias, sentimientos, ideas... Es la tercera ley de Newton. Ya se sabe: a cada acción le sigue una reacción.

«Las certezas son móviles / y cada lugar no es el mismo en cada instante. / Permanece mi estupor». Ese es el escenario del hombre moder-

no. Un laberinto de «confusiones, incertidumbres, / dudas convertidas en misterios» por el que se abren paso los versos de *Sólo el azar*. La obra más abstracta de Jaramillo Agudelo. Difícil. Pero no tanto para el lector como para su autor. «Digo palabras que me traspasan», escribe. Y se intuye que el proceso de elaboración ha sido lento, complejo, laborioso. Porque la realidad arrastra al poeta igual que a un «corcho en el remolino». Y no hay asideros. De ahí lo espinoso del decir. Y de ahí también que el libro fluya entre los «silencios clamorosos» de la primera composición y el «silencio feliz y lento, / sin acoso ni acaso» del texto que cierra el volumen.

En cierta medida, ese silencio justifica la brevedad de los veintisiete poemas de *Sólo el azar*. Ninguno de los cuales alcanza la docena de versos. El trayecto nunca es sencillo cuando se desconoce el camino: «Nombro como caos lo que no comprendo: / la confusión está aquí, debajo de la piel, / en el pulso y la mirada, / en mis maneras de nombrarme». De nuevo incertidumbre y fractura: «¿Somos uno solo, fragmentado, / cada pedazo rodando distinto, / partes de un cardumen?»

Sin duda, una difícil aventura interior para la que Jaramillo Agudelo ha necesito «moler la masa del lenguaje, / triturarla», para reinventarse en un escritura más sugerente, más honda, más inquietante. El poema «21» lo deja claro: «el misterio nunca se nombrará con claridades». Un misterio que recuerda la lectura que Heidegger hizo de la *aletheia* en Platón gracias al verso claroscuro del autor colombiano. Y a su pensamiento del sí y del no. Y a esa verdad que nos muestra ocultándola. Como apunta Ortega y Gasset: «Quien quiera enseñarnos una verdad que no nos la diga: simplemente que aluda a ella con un breve gesto que inicie en el aire una trayectoria […] que nos sitúe de modo que la descubramos nosotros».

Una lección que el poeta de *Sólo el azar* demuestra conocer perfectamente. El resultado es un ratón en su jaula, dando vueltas sobre una rueda. Salvo porque el ratón son los versos de Darío Jaramillo Agudelo. Y porque la rueda en la que giran y giran somos nosotros.

SÁNCHEZ ROSILLO, ELOY (2011): *SUEÑO DEL ORIGEN*

BARCELONA, TUSQUETS.

ÁLVARO SALVADOR

En 1977, el año de la recuperación de Luis Cernuda y de la democracia en España. Eloy Sánchez Rosillo recibe el premio Adonáis por su primer libro, *Maneras de estar solo,* emblema ya de una actitud poética y vital: «Y pienso entonces que fue hermosa la vida, / y acaricio en mi pecho las heridas del tiempo.» Alguien ha dicho que Sánchez Rosillo fue un poeta «periférico» de los novísimos, pero nosotros no estamos de acuerdo con esa afirmación. Muy al contrario, el poeta murciano fue uno de los primeros que reaccionaron contra el abuso de la estética culturalista y las distintas «poéticas del lenguaje» (si es que hay alguna poética que no sea del lenguaje).

A lo largo y ancho de sus diez libros publicados hasta ahora, Sánchez Rosillo ha demostrado ser un poeta que, como él mismo ha señalado, habla de las cosas directamente, sin traducirlas a ninguna jerga poética. Su tema recurrente es casi siempre él mismo, su propia biografía, contada también siempre desde el lenguaje de la emoción. Es más: para Eloy Sánchez Rosillo poesía es sinónimo de emoción. Le gusta que los poemas que escribe puedan localizarse con los sentidos. Es, sin duda, un poeta de estirpe machadiana. A lo largo y ancho de esos diez libros y sus correspondientes cuarenta y tantos años, la poesía de Sánchez Rosillo ha evolucionado a un ritmo parecido al que ha evolucionado también la vida del poeta: desde la ilusión y el carácter dubitativo de la juventud, hasta la consolidación en la madurez del sentimiento elegíaco y la experiencia posterior de la decadencia y el drama de la existencia. Siempre sin levantar la voz, con una absoluta transparencia estilística: «El tiempo no / quiere soltar su presa, y va ganando / terreno el deterioro en la indigencia / de un hombre al que se acerca, ineludible, / el momento fatal de la derrota...» nos decía en su libro *La vida* (1996).

Poeta confesional, reflexivo e incluso meditativo, poeta elegíaco y autobiográfico, poeta del tiempo, quizá sea Sánchez Rosillo el que posea «la voz más limpia de la poesía temporalista moderna», como ha seña-

lado Ángel L. Prieto de Paula. Esa voz limpia en «una extraña aventura», como dice en uno de sus mejores poemas, alcanza su más brillante madurez en este último libro publicado, cuyo título, *Sueño del origen,* es también tremendamente significativo. Ya en sus textos más recientes, *La certeza* (2005, Premio Nacional de la Critica) y *Oír la luz* (2008), Sánchez Rosillo había abandonado el tono existencial de acabamiento, predominante en los libros anteriores, para descubrir, en el sentido más etimológico del término, un discurso vitalista y celebratorio, alejado de la melancolía elegíaca, en el que las heridas del tiempo se cicatrizan con la vivencia de un «presente inmenso», de un tiempo vivido y expresado como un «tiempo simultáneo». Esta certeza, preside la lógica interna de este *Sueño del origen*, desde el descubrimiento «por amor» de una «luz entrevista» que pone en marcha todo un canto de esperanza: «Pero ocurrió una vez que de repente, / sin preguntarme, supe por amor, / y todo desde entonces me acompaña / y es simultáneo todo. No hay transcurso. [...] Una puerta cerrada se abrió un poco / y la luz que entreveo no declina», hasta el sereno *ubi sunt* final en el que «haber vivido» se muestra como una razón suficiente para las preguntas sin respuesta: «sabes de sobra que es verdad la vida / y que somos misterio, que es misterio / cuanto ha existido, o es, o existirá. / También, que aquí te encuentres y que un día / —un día milagroso como todos— / digan que te has marchado y aún se escuche / tu canción a lo lejos.» En medio la alegría, la alegría descubierta, experimentada y cantada como nunca había sido cantada en la obra de este poeta tan emocional , tan sentimental. La alegría aparece como un hallazgo imprevisto de la edad madura, y como un tesoro que la juventud no supo comprender y que ahora se vive como imprecindible. El poeta dedica incluso una «oda a la alegría» («Lo que dispongas quiero, digo, soy»), pero me interesa más citar cómo ese sentimiento aparece soterrado, entre versos, entre líneas de emoción y estilo: «No me cabe en el cuerpo la alegría / de que por fin haya llegado marzo. / No sé qué hacer con ella; sobra tanta / que hay para dar y repartir. Acaso / la desmenuce en migas de pan tierno / y se la eche a los pájaros.»

¡Qué hermoso y gratificante comprobar cómo un poeta veterano, reflexivo, elegíaco, meditativo es transformado por la edad en un joven poeta vitalista, celebratorio, cazador del instante amoroso! ¡Qué enorme lección encierran estos últimos libros de Eloy Sánchez Rosillo!

MONTOTO, NACHO (2010): *SUPERÁVIT*

ILUSTRA ANTONIO G. VILLARÁN, SEVILLA, CANGREGO PISTOLERO EDICIONES.

ARIADNA G. GARCÍA

En el año 2005, de la mano de los ilustradores y poetas Antonio García Villarán y Nuria Mezquita, nació una editorial independiente que poco a poco, a golpe de catálogo, se está abriendo un camino por la selva de la industria del libro: Cangrejo Pistolero Ediciones. En su nómina de autores los hay ya conocidos por sus incursiones en varios géneros literarios (Sofía Rhei, Gracia Iglesias, Luna Miguel). E incluso alguno ha publicado con ellos más de un libro. Este es el caso de Nacho Montoto, autor del poemario reversible *Espacios insostenibles / Mi memoria es un tobogán* (2008), de la novela *Binarios* (Sim Libros, 2009) y del recién editado *Superávit*.

Los poetas son conscientes del destierro de la Arcadia, de la pérdida de la Edad de Oro. Tratan de señalar con sus obras el conjunto de lacras del mundo en que se encuentran. Carecen de un *locus amoenus*. No creen en la existencia de lugares apacibles. Viven traspasados por la soledad, la incomunicación y el desarraigo. Y precisamente para eso escriben, para denunciar y modificar el estado de las cosas.

Con todas estas piezas Montoto ha armado una obra sobre el amor, la indiferencia y el derrumbe de puentes entre dos amantes.

El sujeto lírico del libro entabla un diálogo virtual con una interlocutora pasiva. La receptora de los poemas es un ente callado del discurso. No asume la palabra. Ni siquiera está claro que los pronombres designen la existencia de su realidad fuera del texto. Es un fantasma que habita en el recuerdo, una imagen que deambula por los pasadizos de los poemas, que arrastra su memoria por los túneles de los fragmentos en prosa. El formato del libro, su diálogo diferido con la destinataria

del mensaje, es un intento de comunicación igual de contraproducente que el ensayo a través del móvil o del portátil. Así, leemos en «Ilustraciones coherentes (VII)»: «Escribir tu nombre sobre una pantalla táctil. Deslizar mis dedos sobre una superficie plana que contiene tu nombre. No, no es tu nombre, son sólo letras agrupadas en el interior de una minúscula pantalla de 3,2 que intenta imitar el brillo de tus ojos», o en «Ilustraciones coherentes (VIII)»: «Besarte tras la ventana […] Pasar las horas muertas esperando que aparezcas tras esta falsa cristalera». El uso de la tecnología no garantiza la comunicación. Internet conecta a las personas con el mundo, pero no necesariamente con el entorno inmediato. En los textos de Montoto, el sujeto que enuncia, pese al uso de los nuevos soportes para el envío de textos, vive en un aislamiento emocional, porque no hay intercambio de información. Su soledad es la nuestra, es una soledad contemporánea, la del hombre y la mujer del siglo XXI, una soledad demasiado hiriente porque nunca el vacío ha estado lleno de tantas posibilidades.

Los símbolos del libro (la «intemperie», la «deriva«, las «enanas marrones») remiten a la frustración de las expectativas afectivas de la voz que habla en los poemas. De algún modo, *Superávit* es el reverso del cuadro *El grito*, de Munch. El personaje pictórico lanza un alarido triste y repleto de angustia que los espectadores no escuchamos. La pincelada es gruesa y su trazo es enérgico. El personaje literario, en cambio, dice estar rodeado de silencio, pero el silencio contiene palabras que oímos. El modo oracional de muchos textos es interrogativo, dubitativo… Es decir, Nacho Montoto expresa el vacío con la sensibilidad de su época. Su criatura de ficción acepta el cambio, la inseguridad de los conceptos, como partes ineludibles del hecho de estar vivo («Es la vida —define— una bomba inofensiva. Quizá la broma fallida de un payaso», del texto «Ilustraciones coherentes (V)». Y ahí está su grandeza: lo mismo que nosotros, hace equilibrios encima de una ola, porque las cosas nunca permanecen.

CHIVITE, EDUARDO Y BARQUERO, ANTONIO, EDS. (2010): *TERRENO FÉRTIL. UN ÁMBITO POÉTICO (CÓRDOBA, 1994-2009)*

ILUSTRA PILAR ROCA,

SEVILLA, CANGREGO PISTOLERO EDICIONES.

JUAN GABRIEL LAMA

Tras *Edad presente. Poesía cordobesa para el siglo XXI*, antología en la que Javier Lostalé presento en sociedad a la promoción de poetas cordobeses surgida en los años noventa del pasado siglo, aparece ahora *Terreno fértil. Un ámbito poético (Córdoba, 1994-2009)* (Cangrejo Pistolero Ediciones. Sevilla 2010) a cargo de dos conocedores de primera mano de ese ámbito como son el escritor Eduardo Chivite y el agitador cultural Antonio Barquero.

Nace la antología con un afán totalizador que pretende levantar acta de ese momento de esplendor de la poesía cordobesa y lo hace de manera acertada, enlazándolo con sus antecedentes y maestros, desde los poetas vinculados a Antorcha de Paja hasta el Colectivo Abierto de Poetas Cordobesas. Maestros muy heterogéneos que contribuyeron a la riqueza de esta generación —oleada, en la denominación de los antólogos— y a su diversidad. Junto a este afán totalizador aparece también en el prólogo una clara intención sistematizadora, dividiendo a los poetas integrantes en grupos, lo que viene a demostrar que, a pesar de la imagen que se tiene de unidad, son muy diversas tanto las estéticas como las escuelas de esa Córdoba poética de los noventa. Así, en el primer grupo encontramos a los padres fundadores de la ciudad poética: desde la austeridad de García Casado, quizá la poética más creadora de tendencia de la década en Córdoba y que ha originado toda una serie de epígonos e imitadores (algunos evidentemente sin la frescura y la brillantez de García Casado), hasta la ironía y el distanciamiento de Eduardo García y hasta la vis poética de ese escritor total que es Vicente Luis Mora. Mención aparte en este primer grupo merecen José Luis Rey y Joaquín Pérez Azaústre, más vinculados al grupo por cuestiones geográficas que

por otras razones, verdaderos francotiradores de una estética particular que tiene más que ver con Pere Gimferrer y con el maestro García Baena que con la Córdoba cultural, poética y vital de los años noventa. El recorrido literario de *Las Ollerías*, el Premio Loewe de Joaquín Pérez Azaústre, como crónica de la ciudad que pudo haber sido y no fue es en este sentido desolador.

El segundo grupo, el que recogió los frutos de la labor de los anteriores, es también el más vinculado al arma de doble filo, a mi parecer, que ya destacan Chivite y Barquero en el prólogo: la institucionalización de la poesía en Córdoba. Bernier —qué gran poeta en los inéditos que aparecen en la antología—, dos poetas que aparecen y desaparecen como son Alonso y Reche, la voz siempre elegíaca de Rafael Antúnez, los inclasificables Rafael Espejo y Jorge Díaz… están unidos para lo bueno y para lo malo a la Córdoba de Cosmopoética y al proyecto frustrado de Capitalidad Cultural Europea para 2016.

El último grupo es sobre todo un *desideratum*, lo más arriesgado de la antología y en mi opinión lo más valioso: la apuesta de los antólogos por autores como Alejandra Vanessa, Sara Toro o María González. Como un círculo que se cierra volvemos a la agitación cultural —de la mano de la brillante Elena Medel ejerciendo ahora de Pablo García Casado—, a la independencia en la edición, en las estéticas y en los criterios: «Estando contigo / se me endureció el carácter / a ti, / la polla». ¿No hay un cierto aire del primer García Casado en este poema de Sara Toro?

Quizá la no elección de Córdoba como Capital Cultural para el 2016 haya venido a despertar las conciencias aletargadas con ese proyecto y descubra que la poesía es grito o susurro, pero nunca oficio administrativo.

MOLINA DAMIANI, JUAN M. (2011): *TIERRA DE PASO*

JAÉN, DIPUTACIÓN.

JOAQUÍN FABRELLAS

Después de *Salvoconducto (1984-2002),* que aparece en 2003, *Tierra de paso* es la segunda apuesta poética del crítico y poeta jiennense Juan M. Molina Damiani (nacido en 1958).

La poesía es una actividad meticulosa para Molina Damiani. Si su primer poemario tardó en gestarse casi 20 años, este poemario ha sido igualmente lento en su gestación. La poesía es revelación, para Damiani es también rebelión. Este poemario habla de ello. La rebelión cotidiana, casi inmóvil, de ser un ciudadano más: el poeta, que desde su perspectiva, habla de la ciudad que habita y le habita, que le ha creado y le ha desvelado tanto. Poesía y ciudad andan juntas en este poemario. La ciudad como sitio real que habita los límites de lo irreal, de lo inventado: el poema. De ahí la poesía revelada, rebelde. La palabra exacta que acompaña una dicción meditada, seleccionada, que juega a ser muy formal, pero que se permite giros, palabras, modismos escogidos de la calle, en un intento casi erasmista de acción poética. Porque esa es la manera de Molina Damiani ante la poesía, el tiempo como factor omnipresente en sus composiciones, los recuerdos que parecen filmados por un fino cendal de palabras, la forma, muy cuidada en sus composiciones, y que, más adelante veremos. Otro de los puntos esenciales de su poesía, tanto en este, como en el libro anterior, es la aparente naturalidad con la que sus composiciones van naciendo, airosas y musicales. Las piezas nacen en la obra de Damiani desde la oralidad: para ser palabra recitada o como robadas a la conversación. Molina Damiani no olvida la calidad primera de la poesía, la musicalidad; ni tampoco la segunda: la revelación de ese mundo disfrazado que el poeta hace cierto o patente.

Tierra de paso se divide en tres partes, lo que le da una estructura ágil y fresca, a saber: «Dominios de frontera», «Ídolos de nosotros», precioso

título que procede de un poema del catalán Gabriel Ferrater, y «Ronda del Rosario».

El estilo de Molina Damiani paga tributo a sus maestros, los cuales están presentes en las citas del libro: José Hierro, Agustín Delgado, o Diego Jesús Jiménez. Para estos poetas, el compromiso poético estaba cercano a las preocupaciones más mundanas, que son, en definitiva, de las que habla Damiani en su poesía, es esa visión, que, desde muy cerca, se convierte en verdad, en realidad, en poesía objetivada. De ahí se escinde el tono realista de las composiciones, el deje confesional del que aparenta no saber nada de lo que está haciendo, pero que no oculta el profundo compromiso del poeta moderno con lo que le rodea.

En la primera parte abundan los poemas metapoéticos, la labor del poeta y su obra: el poeta es un otro yo que juega ser otro yo, como se vio en Rimbaud, Pessoa, o en Machado. El tiempo aparece igualmente como concepto que sirve para armar la crítica feroz de su propia vida, o quizá debería decir, de nuestra vida de *hipócritas lectores,* que sabemos las reglas del juego poético y nos escondemos en ese yo tan cómodo y burgués, sabiendo: «Ya se acabó dos mil / dos, ya no tiene sentido esta agenda: / ya está aquí, deflagrándote, injertada, / en lo que piensas que es tu vida.»

O la línea amorosa de «Bolero», magnífico poema donde predominan los alejandrinos. El amor como fuerza destructiva que vuelve a crecer en la música y el efecto del tiempo circular.

En la segunda parte: «Ídolos de nosotros», el poeta se pregunta por las bases que sustentan al hombre moderno: esa suma de tiempo acumulado, la tristeza que se escinde de la nostalgia de una pérdida original, pero que es difícil de denominar, la indolencia de la vida que juzga impasible nuestro paso por el mundo.

Destaca el poema «Función de las ocho», donde el poeta, como Machado, contempla «la monotonía de la lluvia en los cristales»; la función propedéutica que permite contemplar el paso del tiempo de ti mismo y de los otros: .«Pasándoles despacio / a tus alumnos lista, la luz de la mañana / desfonda los tubos fluorescentes de la clase / y ve que se te acaba de quedar / la mirada perdida de recuerdos.»

En «Gran Eje: Punta Oeste», el poeta aglutina toda una serie de recuerdos en torno a una calle principal de la ciudad; contemplando el paso del tiempo, la ciudad que ha ido creciendo, los niños que antes jugaban, ahora son mayores. El que pensábamos ser, no es ni la sombra de lo que ahora somos: la propia construcción de nuestra vida se ha ido forjando en torno a nuestros recuerdos, y no hay solución para tanta desolación: «Si hoy tampoco yo soy / quien tú soñabas esos días, / igual tú nunca fuiste entonces el que ahora yo creo. / Tú eres lo que serás; yo, sólo algo que ya ha sido». Lo que une a Damiani con la poesía más filosófica de Quevedo y con la preocupación existencial que ya describiese Eliot.

En todo el poemario se han ido mezclando sin darnos cuenta, con el tono medido de las formas fijas, los eneasílabos, los heptasílabos, los endecasílabos, para dar paso a la última parte del poemario, tejida por completo de dáctilos, poesía infrecuente y atrevida, toda vez que las formas fijas no han sido cultivadas en estos últimos años, a no ser por la ingente labor de Antonio Carvajal o, pasando el tiempo, por la obra del magnífico poeta zamorano: Claudio Rodríguez.

En «Ronda del Rosario», Molina Damiani usa la voz de un personaje: Rafael Porlán, Secretario del Banco de España en el Jaén del franquismo, poeta alcohólico destinado a esta ciudad de provincias, en donde fue forjando su propio acabamiento entre la nada y la desolación existenciales. El poema es un monumento sentimental a la vida en esta ciudad que sabe mucho de historias truncadas, y que , más de sesenta años después de la muerte de Porlán, sigue siendo actual y necesario, no solo para Jaén, sino también para la sociedad española, tantas veces brillante, tantas otras, cainita e injusta: «Te temo / tanto, ciudad, ciudadela sitiada: si pudiera sentirme / como vive un recuerdo / olvidado, un recuerdo que ya no podrá regresar».

Punto culminante de este poemario musical, escrito con el tiempo, madurado en la espera de quien sabe que escribir sí es absolutamente necesario, que no es solo una actividad de resistencia para tiempos inciertos.

GARCÍA MONTERO, LUIS (2011): *UN INVIERNO PROPIO (CONSIDERACIONES)* MADRID, VISOR.

ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN

En una entrevista reciente afirmaba Luis García Montero que durante el verano de 2009, cuando preparaba una nueva novela, «de pronto irrumpió la poesía» y en un año escribió los poemas de *Un invierno propio*, que según el propio autor es, en parte, una autobiografía ética, y en parte «un equipaje para mirar hacia el futuro», un intento de respuesta a los problemas de una sociedad en crisis de valores humanos y políticos que exigirían «la firma de un nuevo contrato social». Tres años después de *Vista cansada*, los poemas de *Un invierno propio* ahondan en esa dimensión reflexiva que entiende la subjetividad como un proceso de construcción ideológica; ahora más que nunca existe un cuestionamiento del yo que, al mismo tiempo, se replantea el mundo a partir de la desconfianza: «¿Me dice, por favor, qué significan / el tú y el yo, la edad y la palabra España?» A esas preguntas van a responder los poemas con su *nostalgia de orden*, porque el idioma es «más o menos, la patria del poeta» (una idea que también aparecía en *Vista cansada*: el idioma le había permitido vivir al autor «en las calles de Borges y Neruda, / entre Machado y Juan Ramón Jiménez…») y es preciso elegir las palabras, distanciarse a tiempo de las engañosas verdades absolutas: «El altar y la culpa son palabras. / La religión, la patria, el paraíso, / la raza y las banderas, son palabras también, / solamente palabras que aseguran / un pasado remoto».

Recuerdo ahora que el subtítulo *Consideraciones* fue el título inicial del poemario. Es un dato importante si se piensa en el tono general del libro, ajustado a un proceso discursivo que aproxima constantemente intimidad e historia. En esa línea, los títulos de los poemas se presentan a modo de aforismos. Un maestro contemporáneo de esta modalidad

expresiva, José Bergamín, resumía así su postura vital: «Por la pasión a la inteligencia. Pasión no quita conocimiento; al contrario, lo da». No queda lejos de esta afirmación el vitalismo reflexivo de *Un invierno propio*, condensado en títulos aforísticos que expresan a la perfección la relatividad y la búsqueda, aquello que Maurice Blanchot llamaba «pensamiento viajero». Y muchos de ellos nos ofrecen claves importantes en el conjunto del libro: «La poesía sólo existe como una forma de orgullo», «El porvenir es una negociación con el pasado», «Las revoluciones son un asunto propio», «Vivir es ir doblando las banderas», «Un golpe de azar nunca abolirá mis dudas», «La realidad supone un buen negocio para la imaginación». Y sobre todo, «La verdad no es un punto de partida».

Los poemas de *Un invierno propio* se enfrentan al dogmatismo («El dogmatismo es la prisa de las ideas»), a la impostura disfrazada de pureza ideológica que en el fondo es sólo intolerancia. El autor se vale de la metáfora del teatro para enfrentarse consigo mismo («Hay envidias, rencores, asesinos, / debilidades al pie de la tormenta, / la avaricia y el odio, / la humedad del poder y de los miedos / que van del escenario a las butacas»), pero también con las verdades impuestas: «Sólo soy cuando salgo de los sótanos, / más cierto, más real y menos solo». La poesía es un ejercicio de conciencia que da valor incluso a la nostalgia: «Pero que nadie juegue / a despreciar la honesta labor de la nostalgia». Me parece indudable la coherencia interna de los poemas y de los ensayos de Luis García Montero. Remito al último capítulo de *Inquietudes bárbaras*, «Dedicación a la poesía», donde él mismo definió la poesía como «reivindicación lenta y solidaria de la conciencia individual». Y a la tesis central de *Los dueños del vacío*, el valor de la conciencia poética entre la identidad y los vínculos. Se nos dice en este libro que la poesía exige ahora un nuevo reto: defender la capacidad del lenguaje para establecer un diálogo con nosotros mismos y con el otro, abordar la ficción literaria como esfuerzo de la conciencia, de la individualidad vinculada.

En *Vista cansada* era fundamental el papel de la memoria. Leemos en *Un invierno propio* que «no es grave la memoria», aunque puede romperse como un mástil. Esa fragilidad se extiende a los sueños («Dar vueltas en la cama es perderse en el mundo») y más aún cuando se establece

el diálogo con un libro anterior, *Habitaciones separadas* (1994), cuya cita inicial de Meléndez Valdés remitía precisamente al invierno como «el tiempo de la meditación». La mención de los sueños que se corrompen (en el conocido poema «El insomnio de Jovellanos») es matizada ahora en otro poema que desde el título presenta un guiño irónico, «Es bueno convivir con nuestros sueños, pero en habitaciones separadas»: «Cuando expulsé a los sueños / para no traicionar la realidad, / conocía su herida, / el peso de la noche y su presencia, / pero no calculaba su vacío».

Tal vez ese mismo vacío actualiza *el sueño de un país más libre* y más tolerante («Es una patria inútil / la que cierra los labios y las puertas / a los recién llegados»), tanto como el reconocimiento del amor que da sentido al tiempo, bien visible al final del poema «Planteamiento, desnudo y desenlace». Las consideraciones sobre el yo en *Un invierno propio* se vinculan con frecuencia a los sentimientos compartidos («Estás en mí como un paisaje mío. / Me acompañan tus olas y tus barcos»), al amor como contrapunto de las decepciones («A veces una piel / pudiera ser la única razón del optimismo»), al deseo («En tu desnudo viven realidad y deseo»). Esta nueva aproximación entre la historia personal y la historia colectiva contribuye a que todo el libro pueda leerse como «una modesta / forma de resistir». Los poemas son, como se dice en otro momento, «una forma de orgullo», pero ese orgullo dista mucho de la soberbia. Menos explícitos que en *Vista cansada*, los homenajes a algunos viejos maestros —Rafael Alberti, Francisco Ayala, Jaime Gil de Biedma, Ángel González— también nos ponen en guardia contra las pretensiones de solemnidad y los juicios morales rotundos. Por eso resulta muy expresivo el título «Los viejos cascarrabias son tan peligrosos como los jóvenes sin historia»: «Al dejarme escuchar / y al dejarme cuidarlos, / al revivir con ellos la historia que heredaba, / mía como la luz y la tiniebla / de la ciudad donde fui niño, / los viejos me enseñaron a creer en los jóvenes. // Por eso aprendo tanto / de maestros nerviosos, cercanos a la vida, / que con su ropa extraña, sus mitos y sus deudas, / hoy se sientan conmigo / al calor de la lumbre».

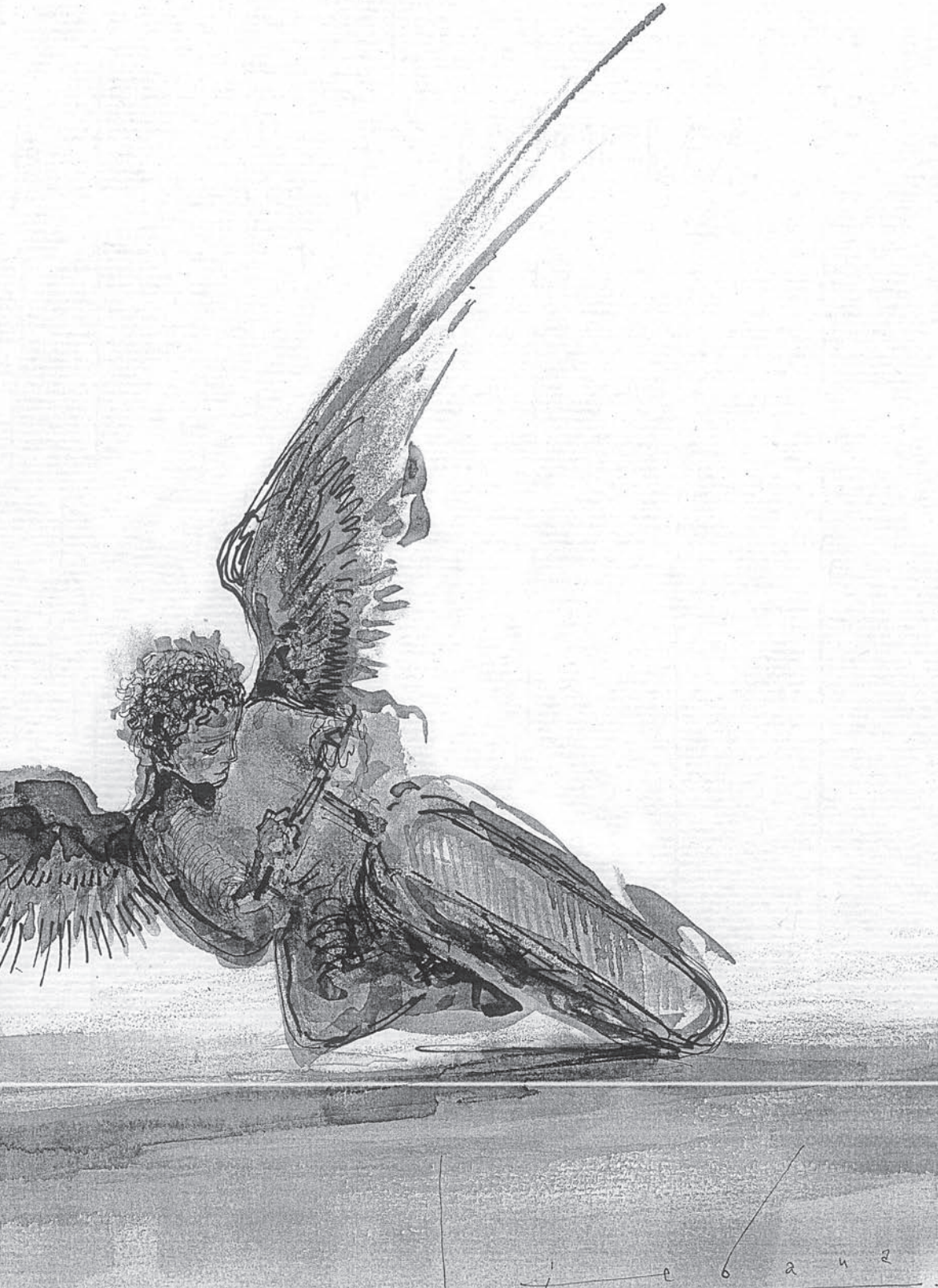
MUJICA, HUGO (2011):
Y SIEMPRE DESPUÉS EL VIENTO
MADRID, VISOR.

ELENA FELÍU ARQUIOLA

Y siempre después el viento es una colección de cincuenta poemas repartidos en tres secciones, que incluyen once, diecinueve y veinte composiciones, respectivamente. La cita de Hoffmannsthal con que se inicia este nuevo poemario de Hugo Mujica («Mas lo que me conmueve y, próximo, arrebata / —trayendo, sin pedirlas, estas lágrimas—, / eso que, anocheciendo, se revela cercano, / y en lo interior madura: / eso vive, y ninguno sabe el nombre») proporciona las claves del universo poético que va a recorrer el lector que se aventure en estas páginas. El primer poema de la parte I, «Confesión», podría entenderse como una síntesis de la poética del autor («El poema, el que anhelo, / al que aspiro/ es el que pueda leerse en voz alta sin que nada se oiga […]»). Parecería que el poeta desea ser un mensajero silencioso entre la realidad y el lector. Así pues, no se trata de una búsqueda del silencio por sí mismo, sino del silencio como propiciador de la voz del mundo. En este sentido, el título del libro, *Y siempre después el viento*, brota del penúltimo poema de la segunda parte, titulado «En el callar»: «Cuando las palabras / callan / siempre hay un desierto / que en el callar se extiende, / y después, / siempre después, / se escucha el llegar del viento». De esta forma, para poder oír ese «llegar del viento», el poeta debe mostrar la realidad, pero con las mínimas palabras posibles, con los mínimos recursos posibles; ha de ser como un cristal que nos permita ver el mundo sin que ninguna leve mancha, ningún tenue vaho enturbie la visión de lo que se nos muestra. De ahí que los poemas sean extremadamente breves y que hasta su disposición tipográfica resulte significativa: se sitúan cerca del margen inferior, de manera que quedan en blanco —en silencio— dos tercios de la página. Desde esa ubicación lejana los versos caen en cascada hacia la esquina inferior derecha, como si nada más nacer ya se precipitaran hacia su término.

Mediante una enorme contención expresiva el autor nos ofrece un conjunto de poemas descriptivos, estáticos, entre los que palpitan, por el contraste que suponen, algunas composiciones de carácter más narrativo, como es el caso de «Alto, lejos» o de «Un hombre». Con frecuencia el poema sirve como enlace entre dos planos: el de la realidad física y el vivencial, como se aprecia en «Estrella fugaz» («A cada bosque / sus hojas al viento, / a cada vida su espera») o en «Barro y sed» («De tierra y agua el barro del camino, / de barro y sed el desierto humano»). Junto con este dualismo, otro de los ejes vertebradores del poemario es la antítesis o incluso la paradoja, como si de la oposición naciera la revelación: «En el fracaso de la búsqueda / se revela lo que nos encuentra»; «creer, orar, es palpitar el nacer / en cada brizna que va muriendo»; «el viento trae lo que se lleva, / nos deja lo que pasa». Búsqueda de la revelación a través del silencio, sí, pero no de un silencio desnudo, sino de un silencio trabajado sutilmente por un orfebre entre cuyas herramientas se encuentran definiciones por la vía de la negación («Ver no es abrir los ojos, / es arrojar a un lado el bastón blanco»); rupturas de la sintaxis («pasa sobre el llano / que se abre noche, / que se despliega vientos»); búsqueda del esencialismo mediante el empleo frecuente del verbo *ser*, así como de formas verbales en presente combinadas con la ausencia de referencias espacio-temporales concretas; construcciones impersonales que alternan con el empleo de la primera persona del plural generalizadora («es soportar / la ausencia de lo que buscamos: / dejarse encontrar / en la renuncia a lo esperado»); cuantificadores universales que denotan la totalidad de lo referido («En la noche / toda sombra es también la noche / y cada relámpago / un tajo / que abre un horizonte en la carne»).

De esta manera, el silencio del poeta, tallado como un diamante, nos permite percibir la emoción de la existencia, ese viento que llega tras el desierto «que en el callar se extiende», ese arroyo que en la noche «murmura su paso, / transparenta su huella».



ROMANCE DE ABENZULEMA (1584)

Desta suerte sale el moro
con animoso denuedo,
en medio de dos alcaides,
de Arjona y del Marmolejo.
Caballeros le acompañan,
y le sigue todo el pueblo,
y las damas, por do pasan,
se asoman llorando a verlo.
Lágrimas vierten ahora
de sus tristes ojos bellos
las que desde sus balcones
aguas de olor le vertieron.
La bellísima Balaja
que llorosa en su aposento
las sinrazones del Rey
le pagaban sus cabellos,
como tanto estruendo oyó,
a un balcón salió corriendo,
y enmudecida le dijo,
dando voces con silencio:
«Vete en paz, que no vas solo,
y en tu ausencia ten consuelo,
que quien te echa de Jaén
no te echará de mi pecho.»
Él con el mirar responde:
«Yo me voy, y no te dejo;
de los agravios del Rey
para tu firmeza apelo.»
Con esto pasó la calle,
los ojos atrás volviendo
cien mil veces, y de Andújar
tomó el camino derecho.

(fragmento final)
Luis de Góngora

DIPUTACIÓN DE JAÉN

Universidad de Jaén