



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



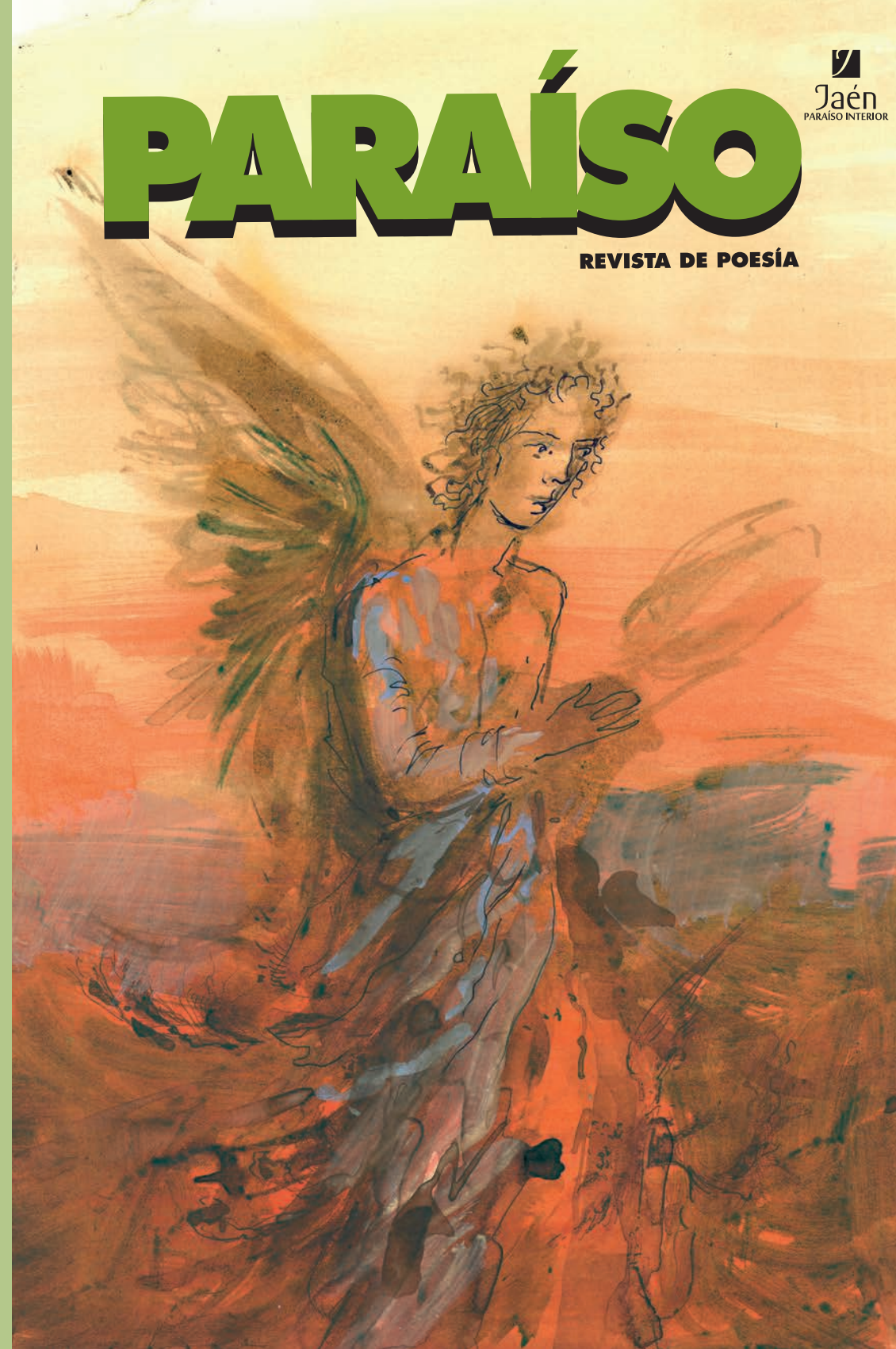
¿Con sus cortes tan lucidas,
del Yemen los claros reyes
dónde están?
¿En dónde los Sasanidas,
que dieron tan sabias leyes
al Irán?
Montes de escombros y desiertos,
no ciudades populosas,
ya se ven.
¿Qué es de Valencia y sus huertos?
¿Y Murcia y Játiva hermosas?
¿Y Jaén?

ABULBECA DE RONDA

 DIPUTACIÓN
DE JAÉN

PARAÍSO REVISTA DE POESÍA

13



PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA


Jaén
PARAÍSO INTERIOR

PARAÍSO
REVISTA DE POESÍA

NÚMERO 13. AÑO 2017

Tres morillas

ANA RODRÍGUEZ CALLEALTA
JUAN JOSÉ TÉLLEZ
JOSÉ ÁNGEL LEYVA

Poesías completas

La poesía de Alberto Santamaría
LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

Bonus track

Una panorámica de la poesía
gallega de los últimos años
YOLANDA CASTAÑO

Altavoz

JOSÉ MARÍA BALCELLS

Ya se ven

ANA RODRÍGUEZ CALLEALTA
FELIPE BENÍTEZ REYES
FRANCISCO JOSÉ CRUZ
FRANCISCO MAGAÑA
ISABEL TEJADA BALSAS
JOSÉ LUIS REY
MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ
VERÓNICA ARANDA
VÍCTOR RODRÍGUEZ NÚÑEZ
ZINGONIA ZINGONE

Paraíso perdido

EDUARDO CHIRINOS
EDUARDO GARCÍA
ENRIQUE FIERRO
ADOLFO CUETO

Los alimentos

19 reseñas



PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA



Jaén
PARAÍSO INTERIOR

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA. NÚMERO 13. AÑO 2017

Consejo editor

Diputación de Jaén

Presidente

Francisco Reyes

Diputado del Área de Cultura y Deportes

Juan Ángel Pérez Arjona

Director del Área de Cultura y Deportes

José Lucas Chaves Maza

Jefe de Servicio de Cultura

Arturo Gutiérrez de Terán

Dirección

Juan Carlos Abril

Consejo de redacción

Antonio Chicharro

Genara Pulido Tirado

Juan M. Molina Damiani

Miguel Ángel García

Rafael Alarcón Sierra

Consejo asesor

José Manuel Caballero Bonald

Francisco Brines

Manuel Urbano †

Fanny Rubio

Luis García Montero

Ilustraciones

Ginés Liébana

Maquetación e impresión

Diputación de Jaén / Unidad de Diseño e Imprenta

paraiso@dipujaen.es

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

Depósito Legal: J-349 - 2006

ISSN: 1887-200X

ÍNDICE

Tres morillas

Consideraciones sobre las antologías de Luis Antonio de Villena (1986-2010)	
ANA RODRÍGUEZ CALLEALTA	9
Málaga y el 27: escenas en la ciudad del Paraíso	
JUAN JOSÉ TÉLLEZ	21
Libertad, una superviviente en la poesía. Entrevista a Rafael Cadenas	
JOSÉ ÁNGEL LEYVA	37

Poesías completas

La poesía de Alberto Santamaría	
LUIS BAGUÉ QUÍLEZ	47

Bonus track

Una panorámica de la poesía gallega de los últimos años	
YOLANDA CASTAÑO	53

Altavoz

Miguel Hernández en Barcelona. Comentarios a una fotografía	
JOSÉ MARÍA BALCELLS	67

Ya se ven

ANA RODRÍGUEZ CALLEALTA	77
FELIPE BENÍTEZ REYES	81
FRANCISCO JOSÉ CRUZ	85
FRANCISCO MAGAÑA	89
ISABEL TEJADA BALSAS	93
JOSÉ LUIS REY	97
MARÍA AUXILIADORA ÁLVAREZ	101
VERÓNICA ARANDA	105
VÍCTOR RODRÍGUEZ NÚÑEZ	109
ZINGONIA ZINGONE	113

Paraíso perdido

EDUARDO CHIRINOS (1960-2016)	121
EDUARDO GARCÍA (1965-2016)	122

ENRIQUE FIERRO (1941-2016)	123
ADOLFO CUETO (1969-2016)	124

Los alimentos

<i>Afro</i> , de Guillermo López Gallego, por FRUELA FERNÁNDEZ	127
<i>Blanco roto</i> , de Juan Marqués, por GUILLERMO LÓPEZ GALLEG0	129
<i>Ciudades. Antología poética (1980-2015)</i> , de Antonio Jiménez Millán, por FRANCISCO M. CARRISCONDO ESQUIVEL	132
<i>De lo poco de vida</i> , de Marco Antonio Campos, por NEFTALÍ CORIA	137
<i>En manos del aire</i> , de Joan de la Vega, por JORGE DÍAZ MARTÍNEZ	140
<i>Épica de railes</i> , de Verónica Aranda, por CARMEN CAMACHO	143
<i>Esta tierra es mía</i> , de Itzíar López Guil, por ELENA FELÍU ARQUIOLA	147
<i>Ficciones para una autobiografía</i> , de Ángeles Mora, por FLORA JORDÁN	150
<i>Gloria</i> , de Julio Martínez Mesanza, por JOSÉ JULIO CABANILLAS	153
<i>Los hijos de la piedra</i> , de Miguel Hernández, por AITOR L. LARRABIDE	156
<i>Manumisión</i> , de José Cabrera Martos, por JUAN M. MOLINA DAMIANI	159
<i>Mar negro</i> , de Xavier Guillén, por ANDRÉS NAVARRO	163
<i>O Futuro</i> , de Abraham Gragera, por ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA	166
<i>Que concierne</i> , de Julieta Valero, por JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ	170
<i>República del aire</i> , de Joaquín Fabrellas, por CRISTINA CASTILLO	173
<i>Tiempo de tranvías - Tempo dos eléctricos</i> , de Salvador García Ramírez, por JOSÉ LUIS MARTÍNEZ VALERO	176
<i>Un campo de batalla antes de la batalla</i> , de Juan Manuel Muñoz Aguirre, por MÒNICA VIDIELLA	181
<i>Una paz europea</i> , de Fruela Fernández, por SERGIO C. FANJUL	183
<i>Viento variable</i> , de Antonio Hernández, por FRANCISCO MORALES LOMAS	186

TRES MORILLAS



CONSIDERACIONES SOBRE LAS ANTOLOGÍAS DE LUIS ANTONIO DE VILLENA (1986-2010)

ANA RODRÍGUEZ CALLEALTA

CUESTIONES PREVIAS

A la hora de abordar la periodización de la poesía producida en un determinado periodo juega un papel fundamental la construcción de lo que López Merino (2008) denomina como «historia del presente». En su labor de orientar al lector, la crítica literaria periodística (Gómez Redondo 2008: 25-26) contribuye a la sistematización del panorama señalando la emergencia de nuevas generaciones, la vigencia o desistimiento de los distintos cauces estéticos y, en definitiva, llamando la atención sobre los principales cambios. De esta manera, al acercarnos a la poesía española de la última década del siglo XX y la primera década del siglo XXI conviene manejar las creencias instaladas en el «inconsciente crítico», es decir, los principales puntos de apoyo de la crítica en su fijación de autores y tendencias. En este sentido, aunque el método generacional haya sido puesto entredicho desde diferentes enclaves, este «viene funcionando instrumentalmente sin grandes problemas» (Prieto de Paula 2010: 12). Lo cual permite contemplar la creación crítica de los denominados «relatos generacionales». Al respecto, Miguel Casado ha dilucidado dos fases en su desarrollo: una primera *delimitadora*, en la cual «se propone el establecimiento de la lista canónica de los autores que constituyen una generación», generalmente a través de la publicación de una «antología acompañada de un prólogo esquemático»; y una segunda *simplificadora*, en la que «se propone no ya la selección de nombres, sino el diseño de la tendencia estética dominante en el grupo generacional» (2005: 32-33).

Tal y como Casado pone de manifiesto, las antologías poéticas —y sus respectivos prólogos— juegan un papel fundamental en la delimitación

de las distintas fases por las cuales pasa una determinada generación en su discurrir por el tiempo. Como las historias de la literatura y la crítica, estas «aplica[n] y genera[n] categorías con las que abarcar, entender y clasificar la literatura» (García Morales 2008: 28) debido a que parten de una «conciencia crítica y/o histórica» no siempre explícita (García Morales 2008: 25) que las convierte en «formas particulares dentro del género ensayístico» (Palenque 2007: 4). Al respecto, partiendo de la frecuente identificación entre antología e historia, Romero Tobar considera que la diferencia fundamental entre ambas estriba en la «narratividad» propia de las segundas y accesoria en las primeras (2006: 58). Desde esta perspectiva, las antologías pueden ser definidas como «(*meta*) *textos de textos*, una propuesta de canonización no siempre explicitada —es lo que indica el paréntesis— pero sí necesariamente ejemplificada» (García Morales 2008: 25). De esta explicitación, llevada a cabo en los textos preliminares (García Morales 2008: 29), dependerá su inclusión entre los metatextos que «procesan, seleccionan y valoran, interpretan y caracterizan los textos literarios, y que de esta manera más directamente intervienen en la formación de cánones» (García Morales 2008: 24-25). Así que, tal y como lúcidamente aduce Marie Estripeaut-Bourjac, el prólogo de una antología se convierte en un «género obligado» por cuanto «il adopte en effet le rôle de “delimitation, d’un territoire”: esthétique, identitaire, au niveau des affinités ou de la chronologie» (2000: 104).

No obstante, no todas las antologías incurrir en el terreno de la crítica. Por ello, la consideración de la dimensión crítica como valor antológico nos permite clasificarlas desde un punto de vista poco explorado. En un artículo publicado en 1980, Dolors Oller plantea la naturaleza híbrida de la antología, a caballo entre el inventario y la crítica. Sintéticamente, distingue a aquellas que pretenden mostrar un elenco de obras y autores de aquellas otras destinadas hacer una interpretación de las corrientes poéticas de un periodo determinado, proponiendo una reflexión sobre el hecho poético (Oller 1980: 38). Así, llegamos a una primera distinción entre antologías de *inventario* y de *crítica* que permite considerar la forma en que intervienen en la construcción crítica de un determinado periodo.

Junto a esto, conviene tener en cuenta toda la serie de criterios que se cruzan en la elaboración y resultado final de una antología, lo cual

nos conduce a la cuestión de la tipología en su sentido más habitual. Para lo que nos interesa, baste decir que en una antología se superponen distintas variables que acotan el sector de la lírica al que pertenece la muestra en cuestión, y que, básicamente, atañen al periodo de tiempo abordado, a las delimitaciones estéticas, al perímetro geográfico, al sexo de los antologados y a la lengua original de escritura. Para nuestro propósito será fundamental la distinción entre antologías «programáticas» y «panorámicas»:¹ pertenecerán al primer grupo aquellas que marquen el relevo generacional y/o se centren en una tendencia concreta (actual o no); lo que las llevará a ser soporte de un programa estético, de un programa generacional o de ambos. Por exclusión, serán panorámicas las destinadas a ofrecer una muestra plural.

EL CURSO DE LA POESÍA ESPAÑOLA: LAS ANTOLOGÍAS DE LUIS ANTONIO DE VILLENA

El panorama antológico de finales del siglo XX y principios del siglo XXI cuenta con una serie de recopilaciones que han contribuido a delinear lo esencial del periodo. Atentas al discurrir de la lírica, la dimensión crítica de estas antologías que, con justicia, podemos considerar fundamentales, se ha orientado a proporcionar claves interpretativas, desvelando los valores en juego, la emergencia de nuevas promociones y las relaciones intra e intergeneracionales. Todo lo cual las lleva a formar parte del complejo engranaje crítico sobre el que descansa la construcción de esa «historia del presente» a la que antes aludimos, y en la que participa una amplia gama de aportaciones de muy diversa índole.

En este contexto sobresalen las aportaciones de Luis Antonio de Villena. Sus distintas entregas, publicadas entre 1986 y 2010, se consti-

¹ Partimos de la clasificación de Ruiz Casanova y de su distinción entre «programáticas» y «panorámicas» (2007: 132 y ss.), aunque con no pocas modificaciones. Las más importantes se derivan de que Ruiz Casanova no contempla la mezcla de criterios (el hecho de que, por ejemplo, una antología regional sea programática) y hace depender de la estabilidad canónica (2007: 149) la diferencia entre los dos tipos fundamentales. Nosotros optamos por dar por sentada esta última cuestión y por ver las antologías como el resultado de una suma de intencionalidades y elecciones.

tuyen como antologías críticas adscritas a la tipología programática y centradas, temporalmente, en la actualidad literaria y las generaciones más nuevas. Globalmente, estas describen los tres momentos fundamentales de la generación del 80, a la vez que recogen la progresiva ampliación lírica que desemboca en la generación del 2000, con la que las últimas antologías del crítico enlazan, atisbándola primero y consolidándola después.

La primera de ellas, *Postnovísimos* (1986), fue pionera en su dedicación exclusiva a la naciente generación de los 80, de modo que puede ser considerada como «fundacional» en palabras de Falcó (Lanz 2007:195); al tiempo que, a través del ejercicio crítico, delineaba lo esencial del primer relato generacional. Los jóvenes poetas eran presentados como una promoción continuista con respecto al último tramo de la generación del 70, y como plural, es decir, carente de una línea dominante; siendo estos dos rasgos aquellos que la crítica ha señalado como relevantes en este primer momento. Sin embargo, a la luz de los hechos posteriores, la pluralidad y el continuismo constituían en realidad un marco legitimador tras el cual subyacía la dominancia de la poesía figurativa en detrimento del resto de opciones; dominancia que, hacia mitad de la década del 80, se verá consumada, dando paso al relato central de la promoción.² Años más tarde, Miguel Casado explicaría cómo el inicial foco rupturista de los novísimos fue desplazado por una «segunda oleada *novísima*, con ideas como personalizar una tradición» (Casado 1996: 135) al tiempo que se proponía una lectura de la generación del 50 que depositaba en ella la ruptura con la poesía social, permitiendo la inserción de los novísimos en una tradición. En este proceso, *Postnovísimos* cumplía el papel fundamental de definir «a los nuevos poetas en el marco del *relato novísimo desplazado*» (Casado 1996: 136). Así, al amparo de la pluralidad —dentro de que distinguía la poesía del silencio, la de la experiencia y otras vertientes menores—, Villena desarrollaba en el prólogo una cronología de los hechos que contemplaba un giro general hacia la poesía de la experiencia, del que participaban tanto los novísimos y los tardíos o recuperados de la generación anterior como los más jóvenes:

² Estas cuestiones en Lanz (2007). Véase, además, la nota 5.

[...] la aparición de la generación más nueva coincide cronológicamente con el giro de los novísimos hacia una poesía más personal y más requeridora de la tradición y se confunde casi con el surgimiento de poetas anteriores —en generación—, pero que se estrenaban también entonces (Villena 1986: 15-16)

Ahora bien, una cuestión fundamental está interviniendo, y es la frontal oposición con respecto a la estética novísima en su primer momento. Sin embargo, si esta «adversión» —remitiendo a Miguel d'Ors (1994: 27 y ss.)— o «radicalización en el rechazo de la estética novísima» —en palabras de Lanz (2007: 201)— cumplió inicialmente la labor de afirmar el nuevo paradigma (Iravedra 2007: 151); acabó por hacerse extensible a otros sectores de la generación de los 80 tan ajenos a la figuración como el núcleo histórico de los 70. Lo cual converge en una concepción bipartita del hecho poético que enfrenta dos espectros: uno figurativo —que enlazaría por afinidad a tres sectores de tres generaciones distintas (50-70-80)— y otro no-figurativo definido por oposición —en el que entran distintas propuestas, desde el silencio hasta el neosurrealismo (Bagué Quílez 2006: 72-73)—. Esta dicotomía, plenamente visible a mediados de los 90, era ya enunciada en *Postnovísimos*, donde Villena se refiere a dos estéticas *dominadoras* en el marco de la enunciada pluralidad, aunque eludiendo todavía su fundamental antagonismo:

[...] los *postnovísimos* se caracterizan por una gran variedad de opciones literarias [...] sin que ninguna llegue a ser estética dominante en sentido estricto. Pero sí hay —acaso por comunión, que no influjo, con los poetas anteriores— dos líneas básicas: una es el uso personalizado de la *tradición clásica*, otra la que por mal nombre se ha denominado *poesía del silencio* (Villena 1986: 18-19)

Así, *Postnovísimos* permite comprobar de qué manera el primer relato generacional —marcado por el continuismo y la pluralidad— deja entrever el posterior desarrollo de los acontecimientos, tanto en lo que concierne a la hegemonía de la poesía de la experiencia -cifrada en ese giro general- como a la bipartición del panorama. Con todo, será *Fin de siglo* la antología que confirme la dominancia experiencial en 1992, no en vano el año culmen de la hegemonía (Mainer 1998: 31; Iravedra 2007: 20). La comparación entre ambos volúmenes permite constatar

que el cambio se había producido en el último lustro de la década (Lanz 2007: 199). Estas dos antologías transparentan el paso del relato inicial al central, dominado ya por la existencia de una línea dominante. Aunque en el prólogo de esta última se mantiene la cronología esbozada en la anterior, se extrema la distancia entre la nueva generación y el primer momento novísimo, considerado como «una suerte de alucinación de falsa vanguardia» (Villena 1992: 11). Con todo, *Fin de siglo* no solo suponía el culmen de la hegemonía figurativa, sino que marcaba el inicio de su declive. En efecto, era presentada como una antología «de cierre», augurando próximas derivaciones líricas en función del «epigonismo» que, a su juicio, comenzaba a asfixiar a la estética figurativa (1992: 33).

De hecho, hacia 1994 se inicia la tercera fase generacional.³ En torno a esta fecha, desde algunos sectores críticos se llevará a cabo la enunciación sin ambages de la oposición que, en última instancia, modula todo el entramado crítico de la generación y que en años anteriores tan solo esporádicamente se había señalado. Lo cual culmina con la caída de las dicotomías y revierte en una mayor visibilidad de esas «otras estéticas» generacionales, proponiendo una *modificación y ampliación del relato generacional* fundamental para comprender el clima de diversidad que cierra el siglo y caracteriza a la más joven generación de autores, la de 2000, marcada por la aprehensión libre de toda la tradición heredada. Este tercer momento generacional (1994-2000) encuentra un importante punto de inflexión en la publicación de *10 menos 30* (1997), cuyo subtítulo «*La ruptura interior en la poesía de la experiencia*» parecía consignar por metonimia la fractura en el relato generacional. Con esta entrega, Villena se proponía mostrar la reciente confluencia entre los dos polos antagónicos. De forma que la cuestión que subyacía tras todo el entramado

³ Hasta donde conozco, tan sólo José Luis Ángeles (1996) se ha referido a un «segundo movimiento de los años 80» que se corresponde con lo que nosotros hemos dado en llamar «tercer momento generacional». Por su parte, Juan José Lanz (2007) estudia los dos primeros momentos generacionales, señalando tanto la alteración del relato generacional que supusieron algunas propuestas, aglutinadas parcialmente en *La prueba del nueve* (1994), como la apertura de «un nuevo periodo en el desarrollo generacional» a principios de los 90. Los trabajos de Lanz constituyen mi principal fuente de aprendizaje, de modo que he seguido su esquema, tratando de desarrollar lo esencial este tercer momento y matizando la horquilla temporal en la que se ubicaría.

discursivo del prólogo se correspondía con la caída de las dicotomías. El mapa esbozado en el prólogo contemplaba dos grandes áreas (experiencia y metafísica) a las que se sumaban otras opciones menores. A partir de esta división panorámica, el acercamiento entre estéticas concernía tanto a la figuración —que se desliza hacia lo abstracto— como a la poesía metafísica —que tiende al reencuentro con lo real—. En definitiva, la actitud del antólogo se mostraba permeable a los últimos avatares de la lírica. De hecho, dejaba constancia del mayor protagonismo que las opciones no figurativas habían alcanzado recientemente y, cerrando el círculo, presentaba de nuevo a la generación de los 80 como plural.

[...] hoy nadie negará ya [...] que toda generación es plural, pero que a esa diversidad suele imponerse [...] una o dos maneras que predominan y a veces excluyen, lo que —esto segundo— no ha ocurrido en este caso. [...]

[...] Luego, al volver a senderos cada vez más personales, se percibe la pluralidad que siempre existió [...] (1997: 13)

A pesar de todo, la ejemplificación se centraba (todavía) en un sector de poetas figurativos. En otro orden de interés, ciertas puntualizaciones entrevén la existencia de una nueva generación «por supuesto no codificada» (1997: 12), aunque presente en la nómina de autores. En efecto, a partir de 1997 los poetas del 2000 comienzan a ser incluidos en las antologías de forma cada vez más frecuente, hasta que entre el 2000 y el 2004 una serie de recopilaciones los presenten en sociedad, tejiendo en conjunto el relato generacional que les es propio y les diferencia de la promoción anterior. Con estas publicaciones entronca la siguiente antología de Villena, *La lógica de Orfeo* (2003). Del mismo modo que *Fin de siglo* ahonda en los planteamientos intuidos en *Postnovísimos*; la presente desarrolla la confluencia de voces *lógica* y *órfica* atisbada en *10 menos 30*. El prólogo propone una revisión de lo sucedido en las últimas décadas cuyo talante retrospectivo permite ver con distancia la oposición gestada al inicio de los años 80 y sostenida, según el crítico, hasta, aproximadamente, el último cuatrienio de la década; momento en que «lo que parecían fórmulas hechas o cerradas comienzan a abrirse» (2003: 32), hasta desembocar en este 2003, cuando la hibridez parece ser la nota

más novedosa del momento (2003: 35). Por otra parte, la consolidación del giro operado en el panorama de la lírica se constata en el hecho de que se antologuen poetas de ambos polos. De hecho, el título quería ser «un homenaje pequeño a la voz que últimamente ha sido menos o peor oída en nuestra poesía» (Villena 2003: 39). En suma, la comparación entre *10 menos 30* y *La lógica de Orfeo* permite datar la desintegración de la hegemonía experiencial, el fin de las dicotomías y la des-estigmatización de todas las opciones antes denostadas entre 1997 y 2003.

Asimismo, enlazando con otras antologías del momento, el prólogo pauta casi sin pretenderlo algunos de los parámetros de recepción de la última generación de poetas. En este sentido, la hibridez y la superación de las dicotomías constituyen dos de los rasgos fundamentales que dominan el relato generacional del 2000. Como otros antólogos, Villena vincula la emergencia de estos autores con una postura radicalmente alejada de la de sus predecesores: «no parecen querer plantear la poesía como un campo de batalla estilístico» (2003: 29). Ahora bien: ¿por qué a pesar de considerar a los autores del 80 como «la generación anterior» (2003: 29) a la presente, no llega el antólogo a dar nombre y plena carta de naturaleza a la nueva formación, negando, hasta cierto punto, el relevo generacional que él mismo está visibilizando?: «aún no ha sido oficialmente sustituida como *generación joven*, quizá por la aparente falta de ruptura» (Villena 2003: 15).

En efecto, la entrada silenciosa de esta joven generación y su ruptura de la dinámica histórica de las hegemonías —que, a la postre, facilita la creación de paradigmas estéticos—, va a provocar un interesante desconcierto entre la crítica literaria del momento, del que es un buen ejemplo *La lógica de Orfeo*.⁴ Lo cierto es que estos autores del 2000 contaron, en un primer momento, con una serie inicial de antologías publicadas entre el 2000 y el 2004 —entre ellas la de Villena— que,

⁴ Un análisis de esta problemática puede verse en mi artículo «Un deseo frustrado: la hegemonía (o el desconcierto de la crítica ante los autores del 2000 a lo largo de la primera década del siglo XXI)», Itziar López Guil y Juan Carlos Abril, eds., «La poesía española en los albores del siglo XXI», *Versants. Revista suiza de literaturas románicas* 64, 3, 2017, 45-53. <https://goo.gl/84jFVp>

en conjunto, fueron presentándolos en sociedad y marcando los ejes esenciales de la promoción (superación de las dicotomías, convivencia no conflictiva de opciones, ausencia de rupturas con la generación precedente, ampliación de los referentes poéticos, etc.). Sin embargo, esta generación no tuvo, como las anteriores, una antología clave que evidenciara el relevo generacional, lo cual pudo mitigar con mucho su protagonismo. Así, asistimos a lo largo de toda la primera década del siglo XXI a la creación de un relato generacional lleno de claroscuros: serán escasos los intentos de sistematización que traten de ordenar el panorama en términos estéticos; frecuentes los puentes trazados con respecto al último tramo de la generación anterior; varias las antologías críticas que vuelvan los ojos hacia lo anterior; y, en definitiva, muy pocos -dos o tres a lo sumo- los intentos de nombrarla. Por ello, habrá que esperar hasta la publicación de *La inteligencia y el hacha* (2010), para encontrar una lúcida retrospectiva de lo sucedido en la que Villena se detiene en algunas de las complicaciones con las que se ha ido encontrando esta promoción. Al tiempo que sistematiza las estéticas cultivadas y, con diez años de retraso, les da un nombre: Generación de 2000.

Desde hace mucho tiempo se da por hecho (implícita o explícitamente) que la última promoción vigente en la poesía española es la llamada «del 80» —eso sí, cada vez con mayores matizaciones y distinguos— pero nadie ha dado carta de naturaleza al hecho de que, desde hace ya años, existe una nueva generación (la he llamado 2000 por ser un año emblemático, y por cumplir en líneas generales la distancia cronológica que le separa de la anterior) cuyos ideales estéticos son naturalmente muy distintos a los del grupo anterior [...] (2010: 10).

PEQUEÑO EXCURSO FINAL

A lo largo de estas páginas, he intentado poner de relieve la dimensión crítica de las antologías —que ya vimos que no es indispensable— centrándome en un *corpus* concreto con el fin de evidenciar la forma en que estas pueden contribuir a la construcción crítica de un determinado período cuando acompañan la ejemplificación con un verdadero ejercicio crítico. Lo cierto es que a estas alturas se ha discutido mucho

y desacreditado aún más el valor de las antologías. Sin embargo, es esta precisamente la razón de todas las desavenencias: su relación con la historiografía y el canon. De ninguna otra forma podría explicarse la continuada publicación de selecciones. Ahora bien, hay una cuestión que suele pasarse por alto y es que todas las antologías que pueden considerarse fundamentales, al menos en lo que concierne al período abarcado aquí, tienen una cosa en común: el ejercicio crítico; que no puede menos que traducirse en solidez, independientemente del sector con el que el antólogo haya decidido trabajar (y en cuanto a esto último, será labor del investigador —o al menos tal y como yo lo veo— unir las piezas del puzzle, y lo que no es menos difícil, encajarlas). En definitiva, creo que las sucesivas publicaciones de Luis Antonio de Villena son un buen ejemplo de la posibilidad de rastrear la «historia del presente» a través de las antologías. Como dije al principio, desde *Postnovísimos* hasta *La inteligencia y el hacha*, el lector puede seguir el curso de dos generaciones, o, al menos, encontrar sus principales hilos. Y algo no menos importante: comprobar que tienen bastante razón los que dicen que la historia de la poesía más reciente se ha escrito a golpe de antología. Y casi me atrevería a decir: a golpe de prólogo.*

* El presente trabajo se comprende en el marco de la Tesis Doctoral en proceso sobre «Poesía femenina española. Última década del siglo XX y primera década del siglo XXI», posible gracias a una Ayuda para la Formación del Personal Investigador del Programa Propio de la Universidad de Alcalá.

Una versión de este texto fue presentada en el I Congreso de Investigación y Crítica sobre Literatura Española celebrado en Cáceres (10 y 11 de noviembre de 2016).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ESTRIPEAUT-BOURJAC, M. (2000). «Le prologue comme délimitation du territoire de l'anthologie», en Champeau, Geneviève y Ly, Nadine (Coords.), *Le phénomène anthologique dans le monde ibérique contemporain*, Bordeaux: Presses Universitaires, 103-114.
- ÁNGELES, J. L. (1996). «Y sin embargo se mueve. Poesía española en castellano, 1995-1996: Ejercicio de zapeo», *Diablotexto* 3, 415-426.
- BAGUÉ QUÍLEZ, L. (2006). *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio*, Valencia: Pre-Textos.
- CASADO, M. (1996). «Para un debate sobre la crítica de poesía», en *Hora de poesía* 97-100, 133-141.
- , (2005). *Los artículos de la polémica y otros textos de poesía*, Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.
- ORS, M. d' (1994). *En busca del público perdido*, Granada: Impredisur.
- GARCÍA MORALES, A. (2008). «Introducción. Función canonizadora y estructura intertextual de la antología poética», en *Los museos de la poesía. Antologías poéticas modernas en español (1892-1941)*, Sevilla: Ediciones Alfar, 13-40.
- GÓMEZ REDONDO, F. (2008). *Manual de crítica literaria contemporánea*, Madrid: Castalia.
- IRAVEDRA, A. (2007). *Poesía de la experiencia*, Madrid: Visor.
- LANZ, J. J. (2007). «Notas para una periodización. En torno a las antologías y el canon poético (1977-1997)», en *La poesía durante la transición y la generación de la democracia*, Madrid: Devenir, 181-218.
- LÓPEZ MERINO, J. M. (2008). «Hacer historia: crítica literaria y poesía posfranquista», en *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos* 15.
- <https://www.um.es/tonosdigital/znum15/secciones/estudios-18-Poesia%20posfranquista.htm>
- MAINER, J. C. (1998). «Para otra antología», en *El último tercio del siglo (1968-1998). Antología consultada de la poesía española*, Madrid: Visor, 9-50.
- OLLER, D. (1980). «Discurs sobre el mètode», en *Els marges* 20, 35-48.
- PALENQUE, M. (2007). «Cumbres y abismos: las antologías y el canon», en *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas* 721-722, 10-12.
- PRIETO DE PAULA, A. L. (2010). «Poesía en la era de la perplejidad», en *Las moradas del verbo. Poetas españoles de la democracia*, Madrid: Calambur, 9-48.
- ROMERO TOBAR, L. (2006). «Las historias de la literatura y la fabricación del canon», en *La literatura en su historia*, Madrid: Arco Libros, 53-67.
- RUIZ CASANOVA, F. (2007). *Anthologos: Poética de la antología poética*, Madrid: Cátedra.
- VILLENA, L. A. de, ed. (1986). *Postnovísimos*, Madrid: Visor.
- , ed. (1992). *Fin de siglo (El sesgo clásico en la última poesía española)*, Madrid: Visor.
- , ed. (1997). *10 menos 30. La ruptura interior en la «poesía de la experiencia»*, Valencia: Pre-Textos.
- , ed. (2003). *La lógica de Orfeo (Antología)*, Madrid: Visor.
- , ed. (2010). *La inteligencia y el hacha (Un panorama de la Generación poética de 2000)*, Madrid: Visor.



MÁLAGA Y EL 27: ESCENAS EN LA CIUDAD DEL PARAÍSO

JUAN JOSÉ TÉLLEZ

Todo esto ocurrió antes de que Jane Bowles muriese enloquecida bajo un cielo que no podía protegerla y Gerald Brenan todavía no había logrado que la Alpujarra desembocara en Alhaurín El Grande. Seguro que Ian Gibson, que se vino a vivir algunos meses a La Malagueta, podría explicarles mejor que yo como fue aquella ciudad que se pobló de versos en un tiempo de entreguerras, más o menos en el ecuador que media entre el incendio de La Aduana y la huida de los malagueños, por la carretera de la muerte rumbo a Almería. Era la Málaga en llamas que recordara Gamel Wolsey. Estoy hablando de un tiempo de luces y tinieblas, cuando tuvieron que bautizar a María Victoria Atencia en una palangana, mientras Alfonso Canales palpaba «aquellos días claros de mi niñez, aquellos / días entre jardines, entre libros y sueños». Sucedió, para entendernos, cuando Manuel Alcántara estudiaba segundo de jazmines.

Siempre te ven mis ojos, ciudad de mis días marinos.
Colgada del imponente monte, apenas detenida
en tu vertical caída a las ondas azules,
pareces reinar bajo el cielo, sobre las aguas,
intermedia en los aires, como si una mano dichosa
te hubiera retenido, un momento de gloria, antes de hundirte
para siempre en las olas amantes.
Pero tú duras, nunca descendes, y el mar suspira
o brama por ti, ciudad de mis días alegres,
ciudad madre y blanquísima donde viví, y recuerdo,
angélica ciudad que, más alta que el mar, presides sus espumas.

Así contemplaba a esa ciudad Vicente Aleixandre, de cuyo Nobel se cumplen cuarenta años. Así la veía después de mecerle nueve años las

olas de Pedregalejo, en la ciudad de Emilio Prados y a la que llegaría mucho más tarde su amigo José Luis Cano, el algecireño de Málaga que le haría compañía en su exilio interior de la madrileña calle de Velintonia, cuando el infierno devoró al edén y el destierro fue la patria definitiva de la belleza.

Dejadme que os cuente, Rafael Pérez Estrada, arcángel que te fuiste a mejor vida del brazo de Barbara Cartland; dejadme que os diga, hombres de provecho de Félix Bayón, atléticos amantes de Jean Cocteau, antihéroes de Juan Campos Reina, muñecos de barro de Manuel Fernández Mota: hubo un tiempo en que Málaga fue la ciudad del paraíso.

Calles apenas, leves, musicales. Jardines
donde flores tropicales elevan sus juveniles palmas gruesas.
Palmas de luz que sobre las cabezas, aladas,
merecen el brillo de la brisa y suspenden
por un instante labios celestiales que cruzan
con destino a las islas remotísimas, mágicas,
que allá en el azul índigo, libertadas, navegan.
Allí también viví, allí, ciudad graciosa, ciudad honda.
Allí donde los jóvenes resbalan sobre la piedra amable,
y donde las rutilantes paredes besan siempre
a quienes siempre cruzan, hervidores de brillos.
Allí fui conducido por una mano materna.
Acaso de una reja florida una guitarra triste
cantaba la súbita canción suspendida del tiempo;
quieta la noche, más quieto el amante,
bajo la lucha eterna que instantánea transcurre.

Málaga, ciudad del paraíso. Ni demasiado lejos de Ronda, donde con Vicente Espinel nacieron las décimas, ni de las costas de Marruecos, que recibieron a Almutamid, el rey poeta de Sevilla cargado de cadenas. Antes de que la libertad fuera nuevamente asesinada por el dogma, esta ciudad no sólo oía el cante heroico de Juan Breva, llegado desde la Axarquía de mecer la cuna de María Zambrano, sino que despertaba con la música de las imprentas, con su compás de versos y utopías.

Un soplo de eternidad pudo destruirte,
ciudad prodigiosa, momento que en la mente de un dios emergiste.
Los hombres por un sueño vivieron, no vivieron,
eternamente fúlgidos como un soplo divino.
Jardines, flores. Mar alentado como un brazo que anhela
a la ciudad voladora entre monte y abismo,
blanca en los aires, con calidad de pájaro suspenso
que nunca arriba. ¡Oh ciudad no en la tierra!
Por aquella mano materna fui llevado ligero
por tus calles ingravidas. Pie desnudo en el día.
Pie desnudo en la noche. Luna grande. Sol puro.
Allí el cielo eras tú, ciudad que en él morabas.
Ciudad que en él volabas con tus alas abiertas.

Vicente Aleixandre Merlo recibió el Premio Nobel de Literatura, quizás en nombre de toda su generación, hace justo cuarenta años. La Academia Sueca le recompensaba así por su «labor de creación poética innovadora, que ilustra la condición humana en el cosmos y en la sociedad de la hora presente». Nació en Sevilla el 26 de abril de 1898, en el Palacio de Yanduri, donde residía su abuelo, intendente de la Compañía Andaluza de Ferrocarriles, y se trasladó con sólo dos años a vivir a la calle Córdoba de Málaga; una atmósfera, más que un territorio, que ejercería decisiva influencia sobre su cosmovisión y su imaginería poética, especialmente en *Sombra del Paraíso*, un memorial a la belleza construido sobre las cenizas de la posguerra civil.

Prados había coincidido con Vicente Aleixandre en el colegio malaqueño de Don Ventura, que estaba al final de la calle Granada. Aleixandre narró el encuentro con su compañero de escuela muchos años después, cuando coincidieron en la Imprenta Sur, donde se editaba la revista *Litoral*. Prados se topa con Aleixandre y le dice: «¿Eres quizá tú aquel niño rubio, con “babero mallorquín” a rayas blancas y azules?». Y Aleixandre responde: «De aquella ola se alzó un rostro, el de un niño que emergía sonriente entre la espuma: Emilio». Tras compartir aquellos pupitres infantiles, en 1909, Aleixandre marcha con su familia a Madrid, donde conoce a Rafael Alberti, a Federico García Lorca, a Jorge Guillén, a Juan Ramón Jiménez, y se topa con aquel otro extravagario

malagueño, José Moreno Villa. O a su gran amigo Dámaso Alonso, que todavía no recontaba el millón de cadáveres de la villa y corte. O a Miguel Hernández, a quien regalará por su boda aquel fatídico reloj de oro con el que le sorprenderán, entre guñapos, los carabineros portugueses que le devolvieron a la cárcel de Huelva por Rosal de la Frontera.

Aunque probablemente sea *Sombra del Paraíso* la obra en la que evoque con mayor precisión su niñez malagueña, el primer libro de Aleixandre también nació en esta ciudad. Lleva por título *Ámbito* (1928) y apareció en la colección de suplementos de Litoral, aquella revista que fundaron en Málaga Emilio Prados, Álvaro Disdier y Manuel Altolaguirre, a cuya grupa de caballo de mar brincó luego José María Hinojosa. La revista de una generación, en palabras de mi querido Julio Neira. La máquina del 27 que aún hoy sobrevive hermosamente gracias al esfuerzo militante de Lorenzo Saval, que a su vez sigue los pasos de José María Amado. Un seis de enero de yo no sé cuándo, Emilio Prados también escribía en Málaga:

Duerme la calma en el puerto
bajo su colcha de laca,
mientras la luna en el cielo
clava sus anclas doradas.
¡Corazón,
rema!

El de la sonrisa jovial y las gafas de Lennon, mucho antes de que existiera Lennon. Emilio Prados nació el 4 de marzo de 1899 en el número 3 de la calle Strachan, que corresponde actualmente al número 7. Justo al lado de donde, en su número 4, habría de nacer seis años después, un 29 de julio de 1905, Manuel Altolaguirre.

Ambos habrían de estar unidos mucho más que por el callejero urbano de esta ciudad donde Prados alentaría la revolución con las enseñanzas de la Santa Biblia. Hijo de un acomodado propietario de una fábrica de muebles, su padre le prestó dinero para crear la imprenta Sur, de incierto futuro siempre y en donde nacieron algunos de los mejores títulos de la Generación que surgió, va a hacer noventa años, de un homenaje a Luis de Góngora.

Prados había sido el imposible alumno del instituto de la calle Gaona, el del grupo experimental de niños de la Institución Libre de Enseñanza donde fue admitido en Madrid y en donde se sintió atraído por la filosofía y las ciencias naturales; el que descubriera la poesía en aquella mítica Residencia de Estudiantes, donde se amigara con Federico y con Juan Ramón, con Luis Buñuel y Salvador Dalí, con Juan Vicens y con Pepín Bello; el que permaneciera impassible mientras veía arder una de las propiedades de su familia: «Pero es tu casa», le alertaría José Luis Cano. «Sí, sí, pero el fuego es tan hermoso», dicen que le respondió. A nadie extrañaría que su hermano el médico le terminara administrando desde Canadá el dinero con el que financiaba un orfanato para niños indígenas en su exilio mexicano. Su juventud fue un pulmón delicado, un sanatorio en Suiza y un viaje por Europa que le llevó a París, donde tuvo la oportunidad de conocer a aquel remoto paisano suyo llamado Pablo Picasso, cuyas palomas habrían de empeñarse luego en vencer el alarido de los caballos bajo las llamas del genocidio. En 1924, Prados regresó a casa, pero doce años después la guerra le alejó para siempre de Málaga. Sus amigos llegaron a creerle muerto, aunque resucitó muy pronto en las ondas de la radio republicana donde leyó los versos de «Ciudad sitiada», un romance de la defensa de Madrid que, como tantos otros, pretendían que los analfabetos leyesen los octosílabos en el aire de las palabras:

¡Ay , ciudad, ciudad sitiada,
ciudad de mi propio pecho,
si te pisa el enemigo,
antes he de verme muerto!

Castillos de mi razón
y fronteras de mi sueño,
mi ciudad está sitiada:
entre cañones me muevo.
¿Dónde comienzas, Madrid,
o es, Madrid, que eres mi cuerpo?

Los dos viejos poetas de la calle Scrachan siguieron juntos entre los mordiscos de la metralla. En 1939, Emilio Prados y Manuel Altolaguirre seguían dirigiendo en Barcelona las Publicaciones del Ministerio

de Instrucción Pública, pero el fascismo arrasaba cuerpos tricolores y la muchedumbre se apelotonaba en la frontera de Francia, cuyo gobierno había impedido rearmarse al Ejército de la República, después de la batalla del Ebro. Por allí cruzaron María Zambrano y Antonio Machado. También Emilio Prados logró llegar a París y viajar, vía Nueva York, al México hospitalario de Lázaro Cárdenas, poco antes de que las tropas del Reich bailaran el paso de la Oca sobre la avenida de los Campos Elíseos.

El cazador de nubes, como le llamara Federico García Lorca, murió el 24 de abril de 1962, en México, su tierra adoptiva. Aurora de Albornoz, en su obra *El exilio español de 1939*, uno de los primeros libros que aborda el destino de esta literatura dispersa, lamenta el desconocimiento y «ceguera» que existe sobre el que considera «el poeta más desconocido del 27». Ella desvela cómo influye el exilio en los poemas de Prados. «Son bellísimos poemas llenos de nostalgia de la tierra. El poeta los considerará momentos de transición o “penumbras”. Al mismo tiempo, Prados va creando un libro cuyas páginas son entradas, exploraciones, en el yo profundo: la muerte diaria, el olvido y, finalmente, la aceptación de una soledad radical». Quizá su alma no quedara lejos de aquella Málaga marítima donde nació Litoral en 1926. Fruto de la complicidad, como ya quedó dicho, entre Prados y Altolaguirre, rodeados de compañeros de viaje como Álvaro Disdier o José María Hinojosa, desde el color azul de su cubierta al pez que aún aletea en su portada, las olas salpicaban prácticamente las prensas de Litoral: «Nuestra imprenta tenía forma de barco —evocaba Altolaguirre—, con sus barandas, salvavidas, faroles, vigas de azul y blanco, cartas marinas, cajas de galletas y vino para los naufragios. Era una imprenta llena de aprendices, uno manco, aprendices como grumetes, que llenaban de alegría el pequeño taller, que tenía flores, cuadros de Picasso, música de Manuel de Falla y libros de Juan Ramón Jiménez en los estantes...»

Paralelamente a la revista van apareciendo sus Suplementos. El primero es *Tiempo*, de Emilio Prados, al que le siguen *Canciones* de García Lorca; *La amante*, de Rafael Alberti; *Caracteres* de Bergamín, y *Perfil del aire*, de Luis Cernuda. Por ejemplo. La revista, hoy, sigue viva y navegando, aunque José María Hinojosa fuera asesinado como Federico García Lorca, pero en retaguardias contrarias, aunque Emilio Prados hubiera

de huir al exilio, entre rumores de espejos —«El cuerpo en que yo vivía / nunca supo de mi cuerpo»—, o Manuel Altolaguirre tuviera una muerte joven, en accidente de tráfico, mientras viajaba de Burgos a Málaga, después de estrenar una película sobre fray Luis de León en San Sebastián, apenas veinte años después de que la dictadura persiguiera todos los nombres por los que era conocida la libertad.

Poeta, dramaturgo e impresor, pero también productor cinematográfico. Manuel Altolaguirre Bolín nace en Málaga, aunque la muerte le rondó muy pronto. A los cinco años, perdió a su padre, un juez de primera instancia que escribía comedias y artículos de prensa. Su madre murió cuando él apenas contaba veintiuno, justo cuando, en 1926, empezaba a dar de sí sus primeros poemas. Del Colegio de la Sagrada Familia pasa al sempiterno de los jesuitas de Miraflores de El Palo, donde cursa el bachillerato como alumno interno; allí se hace amigo de José María Souvirón, y en esos años también conoce a Emilio Prados, José María Hinojosa y Federico García Lorca —cuya familia pasaba parte del verano en Málaga, en el hotel Hernán Cortés— y a quien volverá a tratar cuando se matricule en la Facultad de Derecho de la Universidad de Granada, entre 1922 y 1923.

Cuando termina dicha etapa, Altolaguirre funda la revista *Ambos*, junto con José María Hinojosa y José María Souviron, con colaboraciones de Ramón Gómez de la Serna, Jean Cocteau y Pablo Picasso. Aquel joven ultraísta contraerá domicilio en Madrid, para trabajar en el bufete de Francisco Bergamín, antiguo amigo de su padre que había sido ministro de Alfonso XIII y cuyo hijo, José, claro, José Bergamín, se convertiría en compañero de viaje literario más que legal: «Otras eran ya nuestras aficiones. Andando el tiempo nuestro campo sería el de la literatura y en lugar de atender a los litigios, comentábamos lecturas recientes, conversaciones a las que debo mucho de mi formación literaria», escribe Altolaguirre en su libro inacabado de memorias *El caballo griego*.

Su éxodo cruzó por París, por Londres, por La Habana y por México, desde el amor de Concha Méndez al de María Luisa Gómez Mena, desde el neoromanticismo a la mística de san Juan de la Cruz, aunque la som-

bra del mar adormezca sus versos desde “Las islas invitadas”, en playas como las que su nostalgia juvenil recordara en Málaga, con dedicatoria a Federico, quien no en balde le había presentado a Manuel de Falla, pero también a la escritora Concha Méndez, con quien tanto quiso y tanto batalló. «Yo y mi sombra, ángulo recto. / Yo y mi sombra, libro abierto. / Y más allá, pescadores / tirando de las maromas / amarillas y salobres. / Yo y mi sombra, ángulo recto. / Yo y mi sombra, libro abierto.»

Ah, Federico, Federico, el que exclamaba cuánto barco en el puerto de Málaga, tras su buen caminito de Cádiz a Gibraltar. José Luis Cano contaba que lo conoció en Málaga, en 1930 y se lo presentó precisamente Emilio Prados. Le recordaba en la Plaza de la Merced que alguna vez se llamó la plaza de Riego, en donde nació Picasso y en donde hoy recordamos aquella vieja ciudad del paraíso. Cano también recordaba, con sonrisa traviesa, como Federico les llevó hasta El Palo, para invitarles a cenar. Y cómo sus familias movieron cielo y tierra para encontrarles, porque perdieron el último transporte y tuvieron que llegar tarde y andando desde la playa a la ciudad. A Federico se lo presentó Prados en el café de la Marina y Cano le recordará siempre «con su ancha risa morena en un rostro de pómulos acusados entre los que brillaban unos ojos oscuros».

«¿Cómo dar, en efecto, una imagen siquiera aproximada de aquel ser extraordinario, tan rico de vida y juventud, de goce y alegría, que derramaba generosamente a manos llenas, tal un dios a quien sobran gloria y poder? Para quien tuvo el don de conocerle y de escucharle, difícilmente una semblanza escrita de Federico puede iluminar su recuerdo», anota en su aproximación a García Lorca, que publica en 1962. «Miro hacia atrás, y me veo, en 1930, estudiante en Málaga, acompañando a Federico —¿hay otro Federico en la poesía española?—, y a Emilio Prados para dar una vuelta por la plaza de la Merced, y contemplar, una vez más, el monumento a Torrijos y sus compañeros, fusilados en las playas de Málaga por su amor a la libertad. Y allí, en la bella plaza romántica, nos acompaña la sombra viva de Picasso: su vida y su arte unidos siempre a la libertad y a la poesía —¿hay una pintura más poética que la suya?—». Entre las canciones populares españolas que Federico armonizó para el piano y que grabó junto a La Argentinita para La Voz de su Amo, figuraba la historia de una reyerta que nunca sucedió. Su historia

nos lleva hacia el malagueño Café de Chinitas, en las tinieblas del siglo XIX, cuando el torero chiclanero Francisco Montes Reina «Paquiro» fue retado a pelear por un germano, un matón de taberna, que nunca llegó a comparecer en la pelea. La germanía la convirtió Federico en hermandad, al cantar aquella letra que todavía recorre la banda sonora de este país otras veces tan desmemoriado: «En el café de Chinitas / dijo Paquiro a su hermano: / “Soy más valiente que tú, / más torero y más gitano”. / En el café de Chinitas / dijo Paquiro a Frascuelo: / “Soy más valiente que tú, / más gitano y más torero”».

También en Málaga, José Luis Cano conocerá a Dalí, cuando el pintor pasó su luna de miel con Gala en una casa alquilada al pie de la Costa del Sol. Junto a Cano, Darío Carmona, otro joven escritor en ciernes que llegaría a ser secretario de Pablo Neruda, después de fundar la revista *Helix* y antes de decantarse definitivamente por la pintura y las vanguardias: «Una tarde —primavera de 1930— quiso Prados llevarnos a sus poetillas —así nos llamaba a sus amigos jóvenes, entre ellos Darío Carmona y yo mismo— a que conociéramos a Dalí y a Gala en su casa marinera de Torremolinos. La mirada de Gala me impresionó. Sus pupilas fulguraban intensamente como si quisiesen quemar todo lo que miraban. Vestía Gala, por todo vestido, una ligera faldilla roja, y sus senos, muy morenos y puntiagudos, lucíalos al sol con una perfecta naturalidad. A su lado, Dalí, muy delgado y morenísimo por el sol malagueño, parecía un salvaje con su taparrabos de color chocolate. Alrededor de su cuello su famoso collar de grandes cuentas verdes, y se mostraba mucho más cordial con nosotros que Gala. La tarde era larga, y fue Emilio quien propuso que jugáramos a uno de los juegos surrealistas que estaba entonces de moda: “le cadavre exquis”. Consistía en dibujar una figura humana representando a cada miembro de ella con objetos y símbolos. A cada jugador se le ocultaba la parte ya dibujada, y el resultado final era una especie de monstruo divertido. Como recuerdo de aquella tarde con Dalí y Gala en Torremolinos, conservo a través de tantos años, más de medio siglo, el original del “cadavre exquis” [...] que Dalí me regaló. El dibujo está fechado el 18 de mayo de 1930 y los participantes en el juego fueron Gala, que dibujó la cabeza; Dalí, el cuello; Darío Carmona, el pecho; yo, el vientre y el sexo; y Prados las piernas. Llegó

la hora de marcharnos, y Dalí nos acompañó hasta la carretera, donde teníamos que tomar el autobús que nos llevaría a Málaga. Se mostraba cordial y muy sencillo, muy distinto del personaje un tanto circense en el que había de convertirse muchos años después».

Aquella era, repito, según Aleixandre, la vieja ciudad del paraíso. En la que desembocó el río de la vida de Jorge Guillén o a la que retornó Adolfo Sánchez Vázquez, aquel filósofo algecireño que también era de Málaga, aunque la prensa cubana le llamaba mexicano de origen español. Catedrático de estética en la UNAM y profesor marxista del althusseriano subcomandante Marcos, a Málaga llegó en 1925, cuando aún soñaba con ser futbolista, mucho antes de urdir los poemas de *El pulso ardiendo*. Y es aquí donde inicia sus estudios de bachillerato y su compromiso político, desde las páginas de su revista *Sur*: «Era difícil sustraerse al clima de entusiasmo y esperanza que suscitó, sobre todo en la juventud estudiantil, el nacimiento de la Segunda República el 14 de abril de 1931 —escribe—. Pero pronto vinieron nuestras decepciones ante la timidez y morosidad con que se desarrollaban los cambios que esperábamos».

El viajero del legendario paquebote Sinaia, junto a Juan Rejano, en uno de sus últimos retornos españoles volvió a Málaga para recoger el Premio María Zambrano de humanidades que le concediera la consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, tanto por su propia aventura del espíritu como la de todos aquellos que conformaron lo que se dio en llamar la España transterrada. Me reuní con él en la sede del Ateneo, justo donde años en 1989 lo había entrevistado por primera vez, junto a su mujer que aún estaba viva: «No fueron tantos los que se integraron de nuevo a la vida española —reconocía entonces—. Muchos por razones ya biológicas, diríamos, de edad. Usted piense que nosotros, yo y mi esposa por ejemplo, llegamos jóvenes al exilio, con veinte o veintidós años. Pero muchos llegaron ya con una obra hecha o con una profesión en marcha, con treinta, cuarenta o cincuenta años. Muchos tendrían hoy cien y ya no viven. Prácticamente el exilio desapareció, no sólo política sino físicamente. Entonces, ha pasado ya tanto tiempo y se han echado raíces, tenemos hijos, tenemos nietos...»

«El exiliado siempre es una especie de esquizofrénico, que está partido en dos —me decía—. Por un lado, tiene la mirada puesta en el país

del que procede y, por otro lado, su vida diaria, cotidiana, sus intereses están en el país que pisa. Ese dualismo nunca desaparece. Sobre todo, en los primeros años todos estábamos con la ilusión de volver, pensando que la vuelta estaba próxima; eso duró diez o quince años. Incluso se pueden contar anécdotas. Al principio, cuando un exiliado se compraba algo, un coche, sin que fuera un bien caro, o mandaba a sus hijos a la universidad, se interpretaba como una especie de deserción, se consideraba que había perdido de vista sus ideales, que ya no quería volver. La gente tenía puesta toda la mirada en el país lejano. Luego, el tiempo va pasando, se van creando intereses, surgen los hijos. Se vincula profesionalmente con el trabajo al país en que se vive, y ya en cierto modo se va uno integrando».

José Moreno Villa también nació en la Ciudad del Paraíso, en una calle que ya no existe junto a la plaza de la Marina, a 16 de febrero de 1887, aunque su infancia también pasó por Churriana. Alumno de los colegios de San Rafael y San Agustín, a los diez años también ingresa como alumno interno en el colegio de San Estanislao, de los jesuitas, en El Palo, de donde saldrá con trece, para examinarse de bachillerato en el Instituto Oficial de Málaga. Entre sus allegados, figuró Alberto Jiménez Fraud, que llegaría a ser director de la Residencia de Estudiantes, en Madrid, a donde se echó a vivir entre 1917 y 1936. Ya había fundado la revista malagueña *Gibralfaro*, pero mientras España transitaba desde la dictadura de Primo a la dictablanda de Berenguer o la República del *delenda est monarchia*, Moreno Villa escribía, pintaba y estudiaba historia, lejos ya sus sueños de convertirse en químico porque, lo descubrió en Alemania, no podía ni quería dedicarse a analizar vinos en Málaga. En la Valencia republicana, participó en la creación de la revista Hora de España, pero también le llegó la hora del exilio y de la muerte, a caballo entre Estados Unidos y México.

Hace tres años, su hijo, José Moreno Nieto conversó en Nueva York con mi amigo Rafael Burgos, que dejó escrito en *La Opinión*, como recordaba que su padre mencionaba mucho el mar: «Nosotros vivíamos en la Ciudad de México y allí no hay mar. Entonces él hablaba con frecuencia del mar de Málaga, de caminar viendo el mar, por el malecón de una ciudad pequeña y tranquila. Recuerdo que hablaba con frecuencia de ese mar. En el texto que hice para la Monografía del Centro An-

daluz de las Letras, recordaba que en su último libro *Voz en vuelo a su cuna* (1961) estaba regresando a su mar».

Antonio Muñoz Molina llegó a convertirlo en personaje literario en las páginas de *La noche de los tiempos* y aseguraba que, en el fondo, cuando nacía su destierro, sólo ambicionaba una habitación propia, como Virginia Woolf: «En el exilio de México, con cincuenta y dos años, con la vida más en suspenso que nunca, justo en el tiempo en que la República española había sido derrotada, en el preludio de la otra gran guerra inevitable de Europa, José Moreno Villa comprende que toda su biografía se resume en una modesta aspiración y una búsqueda, ese cuarto deseado en el que hacer las cosas que le gustan, escribir y pintar, tener mucho tiempo por delante, encontrarse gustosamente solo pero no aislado, contemplativo pero no monacal, holgazán y atareado a la vez. El cuarto es una galería de recuerdos y un proyecto de vida. Es el cuarto que tuvo de niño en su casa de Málaga, que se llenaba por la mañana de sol y era muy pronto invadido por el trajín de las criadas y de la familia, robándole aquello mismo que le prometía, soledad y quietud. Era un cuarto real y el presagio de un cuarto que fuera exclusivamente suyo: “Yo quería hacer de mi cuarto un refugio donde, reinando el orden, pudiese abrir o extender mis planes, mis creaciones juveniles, sin que mis hermanos me revolviesen nada, sin que la vida exterior penetrara en la vida que yo iba forjando dentro de mí”».

El hijo de Moreno Villa le supo siempre arraigado en México: «Él se interesó mucho por todo lo mejicano, y se entregó, lo que le han reconocido muchos como Octavio Paz, o el grupo de filósofos que frecuentaba. Iba a tertulias de café a las que iban mejicanos y fue muy apreciado que pese, a su condición de refugiado, se entregara a México y escribiera sobre México, sobre la escritura colonial mejicana. Viajó investigando mucho sobre eso., se entregó a su nueva vida. Tenía algún vínculo con España pero directo poco: yo veía correspondencia con sus hermanas y con el sobrino de Emilio Prados en Málaga. Pero tenía fuera de eso pocos vínculos. Él no veía oportunidad de volver. Lo único que tenía era muchos recuerdos de España y de Málaga. Veía mucho a Buñuel y Buñuel sí estaba viajando porque sus últimas películas las hizo en Madrid, pero mi padre no pensó que volvería a vivir a España, aunque era muy social y mantenía un grupo de amigos del exilio».

Quien no volvió a vivir nunca fue José María Hinojosa, que naciera en el número dos de la calle santa Ana de Campillos, durante el tórrido verano de 1904, en el seno de una familia terrateniente. Más que a su vida, apasionada y contradictoria, la memoria poética de José María Hinojosa, sigue viéndose ligada a las circunstancias de su ejecución a manos de milicianos en las primeras semanas de la guerra civil española. Su infancia transcurrió entre Alameda, Campillos y Málaga. En la ciudad del paraíso, asistió al colegio San Fernando, en calle Granada, y al de los jesuitas de El Palo: un solo curso y fue compañero de José María Souvirón y de Manuel Altolaguirre, quien aseguraba en sus memorias de *El caballo griego* que fue Emilio Prados quien, despechado porque su novia se había comprometido con Francisco Hinojosa, hermano de José María, concibió una «cruel venganza» contra la familia: «hacer que José María Hinojosa se hiciera poeta». En 1920 la familia Hinojosa se instala definitivamente en Málaga, en la crucial calle Larios. A partir de 1921 cursa estudios de Derecho en la ciudad de Granada donde se licenció años más tarde. Empieza a escribir poesía en 1923. Sus primeros libros, *Poema del campo* (Madrid, 1925) y *Poesía de perfil* (París, 1926), en una línea muy próxima a Juan Ramón Jiménez. Atraído por las vanguardias, pero también para estudiar francés en la Sorbona, viajó a Francia en 1925, y su poesía evoluciona rápidamente, a partir de que Emilio Prados le presentara en la Residencia de Estudiantes a aquella pandilla gloriosa por la que transitaban Salvador Dalí, Luis Buñuel, Rafael Alberti, Federico García Lorca y Luis Cernuda. En 1926 viaja a la URSS y le decepciona tanto la experiencia que bromea acerca de ser el primer poeta que la visita y no escribe sobre ella. Quizás ahí pudiera fijarse un punto de inflexión sobre su vida y su literatura. A su obra, le pone punto y final precisamente el año en que se proclama la Segunda República española. Tras la publicación de su último libro, *La sangre en libertad*, en 1931, tan surrealista como *La rosa de los vientos*, abandona la literatura. Un año antes había comenzado su relación, con muchas fluctuaciones sentimentales, con Ana Freüller Valls. Hay quien dice que su desertión literaria obedece al hecho de que a ella no le gustaba la poesía, sino la historia real, aunque tampoco falta quien relacione dicha decisión con su desencanto revolucionario.

Durante la Segunda República, de hecho, mantiene una intensa actividad política en partidos conservadores y en 1934 abre bufete en

Málaga y organiza la cooperativa de seguros MAPFRE, cuya delegación provincial ocupa. Claro que también llegará a conducir tranvías como esquírol para paliar las consecuencias de la huelga contra el gobierno de la CEDA. En 1936 en las elecciones generales del 16 de febrero fracasa su segundo intento por alcanzar un acta de diputado. Sobre el 20 de julio, dos días después del alzamiento fascista, Hinojosa es detenido por las autoridades republicanas junto con su padre y su hermano y llevados al Gobierno Civil. El 25 de julio, los tres son conducidos a la Prisión Provincial. El 22 de agosto tras un bombardeo de los sublevados, es asaltada la cárcel por un grupo de milicianos anarquistas y medio centenar de presos, el poeta, su padre y su hermano, también un hermano de Manuel Altolaguirre, será fusilado ante las tapias del cementerio de San Rafael, de Málaga. ¿Fue un acto de represalia, una ejecución azarosa o intencionada? Los historiadores discrepan al respecto. Sus restos, en cualquier caso, descansan en la cripta que se excava en la capilla del Cristo de la Victoria, en la catedral de Málaga.

El nombre de José María Hinojosa estuvo olvidado durante años, hasta que en 1974 el Servicio de Publicaciones de la Diputación de Málaga, dirigido por Miguel Alcobendas, recogió en facsímil su obra completa, siendo objeto a partir de entonces de diferentes estudios internacionales. «Se tiene que superar el mito de que José María Hinojosa es un poeta olvidado. Ahora mismo, quien no lo conozca es porque no está interesado en él ni en la Generación del 27, ni siquiera en la poesía, porque hace unos años no había material para conocerlo, pero ahora sí lo hay», admite el profesor Alfonso Sánchez Rodríguez, estudioso de su obra. Su muerte condujo, de cierto, a ese prolongado silencio que apenas se rompe 80 años más tarde, aunque su muerte poética tuvo lugar mucho antes de que perdiera su vida: «El pelotón que los ajustició no estaba formado esta vez, como en el lienzo de Goya, por soldados franceses —escribe José Antonio Mesa Toré—. Eran paisanos suyos quienes apretaron el gatillo. Hinojosa hubiera cumplido 32 años en octubre. Las balas que, en sádico número se diseminaron por su cuerpo, “sobre todo en los ojos, las preferidas ventanas de su poesía” (son palabras de Alfonso Canales), acabaron con su vida probablemente tres días después de las que, con no menor barbarie, abatieran en un barranco de la vecina provincia de Gra-

nada a Federico García Lorca. Balas, igualmente, de sus paisanos. Los unos y los otros se diferenciaban en las banderas a las que servían y en los símbolos que habían abrazado mas todos eran un mismo instrumento de terror, verdugos ambos bandos del “fresco y alto ornato de la vida”.

«A su regreso del país que había asombrado al mundo con su revolución, Hinojosa va paulatinamente, todavía acuciado por tremendas dudas y cavilaciones, renunciando a la poesía y asumiendo el papel que su familia había soñado para él. Se convierte así, entre la abogacía, la política y la religión, en un enérgico defensor de los valores tradicionales y de los intereses de la clase privilegiada a la que pertenece, los mismos que habían atacado sus poemas corrosivos, soñadores con un mundo mejor, libre de cadenas. Durante la convulsa travesía de la Segunda República española, José María Hinojosa será uno de los jefes más carismáticos de las fuerzas de la derecha en Málaga. Contra esa figura, enemigo declarado del pueblo, iban dirigidas las balas que atravesaron su carne, esta vez con una herida mortal», escribe Mesa Toré a partir del ensayo de Sánchez Rodríguez.

La ciudad del paraíso, también vivió aquel largo río de sangre que sigue dejando muertos por las cunetas españolas y cicatrices que no dejan cerrar los ilustres partidarios de la amnesia. Era un tiempo de canallas, contra el que se alzaban los zahoríes de la belleza como Rafael de León, el autor de «Ojos verdes», de «Tatuaje» o «La bien pagá», pero también el de una de las primeras elegías a Federico:

Lo mataron en Granada,
una tarde de verano
y todo el cielo gitano
recibió la puñalada...

El malagueño Miguel de Molina —dormido entre rosas de su jardín de Buenos Aires, como le soñara Carlos Cano— fue uno de los mejores intérpretes de Rafael de León, de cuyo landó de marqués, según Antonio Burgos, salía una voz con corola y era el pueblo, Rafael, en la radio de cretona. También su mediterráneo terminó desembocando en el mar del plata. Orson Welles, cuyas cenizas reposan en Ronda, nos enseñó que en el momento fugaz de la muerte, cualquier detalle con-

duce hacia el pasado: Rosebud es un trineo y la memoria final de María Zambrano, un simple limonero en Vélez Málaga. Y es que su patria profunda, la de la filósofa, escritora, mística y rebelde, fueron sus primeros cuatro años de vida allí, en la Axarquía, antes de que su familia hiciera las maletas hacia aquel Madrid que ya había dejado de ser capital de un imperio. Hasta el norte, se llevó el rumor del río, la imagen de un gato negro «con el que jugaba sobre las grandes lozas de barro del salón o de la cocina», la paz de las montañas y el sabor a nísperos. O el mar próximo, que mueve las barcas de La Caleta, más allá, mucho más allá del bosque de álamos y de los vientos del África.

María Zambrano rebobina entonces y ve como su padre la alzaba, «la levantaba en alto y se encontraba al lado de su cabeza, que se atrevía a tocar y a fuerza de ser levantada y puesta a la altura de su frente y de atreverse a tocarla, debió de ir aprendiendo qué era eso: Padre». Y en aquellos viajes desde el suelo hasta tan alto, debió aprender también la distancia, y al estar arriba, ver el suelo desde arriba, mirar desde lo alto, sobre la cabeza de su padre, las cosas, las paredes que se movían. Iban cambiando, y atender a lo que cambia; ver el cambio y ver mientras nos movemos es el comienzo del mirar de verdad, del mirar que es vida», escribe María Zambrano en tercera persona de su propia vida. Ese olor a limones no pudo olvidarlo nunca. Hasta el punto de que pidió que su cuerpo fuera enterrado bajo un limonero, cuando llegase su última hora. Un limonero al fin, como el que maduraba en el huerto infantil de Antonio Machado. También rememorará la aspereza de aquella fruta o el perfume de la tarde: «Mi primer viaje en brazos de mi padre cuando yo no sabía lo que era ser propiamente padre, no podía saberlo. El arrullo del mar, el caer de la tarde, el perfume, la estrella, el lirio... no, allí no había lirio, había macetas, que yo no sé qué flor tenían, porque yo no sabía el nombre de las flores, yo no sabía nombrarlas».

Todavía no sabemos nombrar nuestra historia reciente, pero al menos sabemos que el nombre de Málaga debiera seguir siendo el de Ciudad del Paraíso. Dejadme que os cuente.¹

¹ Este texto fue inicialmente escrito como pregón de la Feria del Libro de Málaga, pronunciado el 3 de junio de 2017 en la Plaza de la Merced.

LIBERTAD, UNA SUPERVIVIENTE EN LA POESÍA.

ENTREVISTA A RAFAEL CADENAS

JOSÉ ÁNGEL LEYVA

Venezuela se halla en una encrucijada y la población dividida, con fuertes carencias de alimentos y medicinas, con un alto nivel de inseguridad y con enfrentamientos constantes entre opositores y fuerzas del orden bajo la dirección del su actual presidente, Nicolás Maduro. Tras numerosas llamadas telefónicas y breves crónicas de los acontecimientos, las respuestas al presente cuestionario emergen con lentitud, pero brindan la oportunidad de conocer los puntos de vista y la experiencia del poeta, con sus 87 años a cuestas, quien no pierde la oportunidad de asistir a los actos culturales de protesta contra el actual régimen, pero sobre todo contra el desabasto de alimentos y medicinas y al fuerte represión contra quienes manifiestan sus diferencias e inconformidad con el gobierno heredado de su antecesor Hugo Chávez. En medio de la convulsa situación social transcurren las respuestas del poeta. Esta es una entrevista en torno a la poesía, pero es inevitable palpar la tensión y el pesar de nuestro interlocutor, sin duda el poeta más relevante de Venezuela y una de las voces más significativas de habla española, quien ha merecido importantes premios y reconocimientos internacionales como el Juan Rulfo de la Feria del Libro de Guadalajara y el Federico García Lorca en España, entre otros. Comenzamos.

JOSÉ ÁNGEL LEYVA: Es curioso que a muchos poetas excomunistas y exrevolucionarios les atraiga tan poderosamente los místicos como san Juan de la Cruz y Santa Teresa, por citar dos ejemplos. ¿Es su caso? Pues no sólo tiene en su haber un libro como *Apuntes sobre san Juan de la Cruz y la mística*, 1995, sino también un premio con el mismo nombre que lo precede, en 1991.

RAFAEL CADENAS: ¿Será cierta esa atracción? En mi tuvo que ver con una crisis personal que me abrió muchas ventanas. Hice a un lado la visión unilateral que había mantenido. Por esas ventanas entró Jung,

el taoísmo, el zen, el advaita, Heidegger, Alan Watts, Krishnamurti, los místicos occidentales que nombras, pero habría que agregar a Eckhart, el más radical de ellos. Creo que los místicos de las diversas religiones son los que podrían salvarlas de su anquilosamiento, su fanatismo, su beligerancia. Por algo han tenido diferencias con ellas o han sido sus víctimas. Los han perseguido, encarcelado, expulsado, pero debo aclararte que yo no pertenezco a ninguna religión, a ningún credo, a ninguna organización. Pienso que eso que llamamos Dios es lo absolutamente desconocido, lo innombrable. Sin embargo, se le suele atribuir características propiamente humanas y con tanta seguridad, sin la menor duda, cuando en realidad no se sabe ni se sabrá nada al respecto. Suelo citar esta frase de Spinoza: «Dios o sea la naturaleza».

JÁL: ¿Qué significa Barquisimeto en su vida y en su obra, cultural ya afectivamente hablando?

RC: Seguramente mucho porque en esa ciudad, cuyo nombre antiguo era nueva Segovia de Barquisimeto, nací, pasé la infancia y parte de la juventud. Allí viví hasta los veinte años porque la dictadura de unos generales me expulsó del estado, por mi actividad política en el Liceo Lisandro Alvarado. Pues como siempre, los estudiantes rechazamos el golpe que derrocó a un gobierno democrático. Ya es hartito sabido que la causa de la tragedia venezolana es el militarismo. Entonces, después de lo que he contado, terminé el bachillerato en Valencia y vine a Caracas donde comencé a estudiar en la Universidad Central de Venezuela, pero una vez más la misma dictadura me detuvo por participar en la primera gran huelga universitaria, pasé cinco meses en la cárcel y luego fui exilado a Trinidad.

Todas mis vivencias de Barquisimeto deben de estar soterradamente en la poesía que he escrito, y de manera directa en los primeros poemas que no publiqué. Eran de cuando tenía catorce años. En aquel tiempo Barquisimeto era una ciudad pequeña, un tanto rural, tendría unos treinta mil habitantes, contaba con una biblioteca, el liceo donde estudié, dos colegios, el de la Salle y otro de muchachas. Hoy anda por el millón de habitantes y tiene tantas instituciones educativas que parece una ciudad estudiantil. El historiador Guillermo Morón considera que fue muy importante en el periodo colonial.

JÁL: ¿Cómo vivió su exilio en Trinidad y Tobago a causa de sus ideas?

RC: A pesar de que no estaba con mi familia, me sentía muy bien porque gozaba de una libertad que no existía en Venezuela. Trinidad era entonces una colonia británica, pero incluso los que luchaban por la independencia podían hacerlo sin trabas. En cambio los partidos que luchaban contra la dictadura en Venezuela eran perseguidos; sus dirigentes estaban en la cárcel, sus militantes en la clandestinidad o detenidos, torturados o asesinados. Qué diferencia con el vivir de Trinidad. En Venezuela yo era un ciudadano en prisión por combatir cívicamente, la que hoy llamo nuestra penúltima dictadura y en Trinidad fui durante cuatro años un súbdito libre de la reina Elizabeth. Allí aprendí inglés, leí, di clases a jóvenes de mi país que hacían su bachillerato en el Colegio Venezuela. Tanto *Una isla* como *Los cuadernos del destierro* contienen vivencias de ese período para mí inolvidables. *Una isla* es un libro que deseo completar con poemas que no incluí en él.

JÁL: ¿Cuál es la distancia ideológica que lo separa de su exilio y de su actual manera de ver el mundo, su país, su gente, su poesía? ¿Cómo ve ahora *Los cuadernos del destierro*, 1960, desde esta nueva perspectiva?

RC: Aunque esta pregunta la he contestado en cierto modo en la primera respuesta, agregaría que hoy descreo totalmente del marxismo y de sus resultados que han sido eficaces en cuanto a desarrollo tecnológico, pero inhumanos. El comunismo es incompatible con la libertad y aún hay gente que cree en semejante extravío que desde hace cien años está a la vista. La tentación del totalitarismo sigue presente en el mundo a pesar de todo lo que se sabe sobre esa aberración. El régimen antide-mocrático, dictatorial de Venezuela cuyo modelo es la dinastía cubana, va por ese camino. Trata imponer una manera de pensar, una doctrina anacrónica, una visión que la historia ha dejado atrás.

Un gran pensador, Karl Jaspers, afirma que hoy ninguna concepción del mundo es valedera. Los marxistas y demás doctrinarios deberían reflexionar sobre esta opinión tan contundente para librarse de esa atadura ideológica que impide pensar. Este filósofo fue un gran defensor de la democracia y veía el totalitarismo como uno de los mayores peligros para la humanidad.

Ahora estoy lejos del estilo de *Los cuadernos del destierro*. Escribo poemas breves, cercanos al habla.

JÁL: En su poema «La derrota» hay una voz que nos confronta con la idea baudelaireana de la poesía («El albatros»), y del poeta mismo, como el gran don de la inutilidad y la conciencia de ser y de nacer en el fracaso. Pero el poeta es también parte de la utilidad de rebelión, de la memoria de la sociedad, de las citas de los políticos e incluso de los tiranos, del lustre de su administración. La insatisfacción, la inconformidad ¿significan algo en la concepción de esa derrota?

RC: «Derrota» lo escribí cuando tenía treinta y dos años. Es decir, no lo escribí yo sino aquel joven que pensaba no como yo hoy, y esto que digo se puede aplicar a otros poemas, que ya no me expresan, pero tal vez sí a algunos lectores.

Había, claro, insatisfacción, inconformidad, en lo personal y en lo político, pero en esto estaba equivocado, pues el movimiento armado contra un gobierno democrático ha traído un régimen dictatorial que los venezolanos padecen desde hace veinte años, y al cual combaten hoy con mucha valentía porque es una lucha desigual de ciudadanos inermes contra una maquinaria represiva.

No obstante el sentido de inutilidad práctica que los poetas otorgan a la poesía y que el mercado editorial refrenda con su escaso interés por la ganancia que representan sus libros, la poesía sobrevive a la derrota y emerge victoriosa en la memoria desde la persecución y el olvido, como sucedió en la URSS y en otras experiencias totalitarias.

La poesía se mantiene en el mundo con una rara firmeza, pues no tiene muchos lectores, y a veces en los regímenes totalitarios forma parte de la resistencia. Yo le he escrito un poema a Mandelstam y otro a Ajmátova, quienes ejemplifican lo que la poesía puede hacer por la libertad bajo el totalitarismo que sigue siendo un peligro para la humanidad. Aquí se trata de implantar uno, pero la oposición ha impedido que eso se logre del todo aunque a un precio muy alto en sufrimiento, debido a la inflación empobrecedora y a una represión despiadada, que el gobierno encubre inculcando a los que le hacen frente, para lo cual

cuenta con casi todos los medios de comunicación que posee o controla. La sedicente revolución bolivariana ha sido un retroceso en todo. Por eso la rechaza la mayoría de la población.

Por cierto que las formas modernas de comunicación podrían darle cabida a la poesía. Sería un impulso a su divulgación. Recuerdo que Octavio Paz sostenía esta idea, que ahora con el desarrollo de esas formas, es más factible.

JÁL: Dicen unos versos suyos: «El amor me conducía con inocencia hacia la destrucción. / El odio, como a mis mayores, me fortalecía. / Pero yo era generoso y sabía reír.» ¿Cómo es su relación con la ironía? ¿le nace, la trabaja o ambas cosas?

RC: Hoy no escribiría así, pues trato de ser más objetivo, más impersonal, más consciente. Rehúyo esa poesía centrada en uno mismo. Trato de ser veraz. Sobre ese poema que citas diría lo mismo: no lo escribí yo sino un hombre de unos cuarenta años. Lo que ocurre es que vamos cambiando y a mi edad no se puede pensar como cuando se es joven. Me parecería triste si fuera así, pero hay quienes se enorgullecen de no haberse movido mentalmente. La ironía está presente en mucho de lo que escribo, aunque con el riesgo de que ella a veces no la capte el lector.

JÁL: ¿Cómo ha sido su relación con la poesía inglesa y la escrita en español, con cuál tradición siente más simpatía y afinidad?

RC: Uno se nutre con la poesía de todos los países, pero frecuenta más aquellas con las que tiene afinidad. Mi base ha sido la poesía española. Sobre ella la francesa, luego la norteamericana. Durante treinta y siete años di cursos de poesía española y norteamericana en la Escuela de Letras de la Universidad Central de Venezuela (UCV). Lo cual le indica dónde estoy, pero claro, no me he limitado a poetas de España y Estados Unidos. *El taller de al lado* es el libro que recoge mis traducciones, y ellas muestran una parte de la poesía de la que me siento más cerca.

JÁL: Algunos poetas de su país lamentan la falta de preguntas de los poetas cercanos al régimen venezolano actual, pero otros lo ven como

un compromiso. Usted en su poesía afirma que siempre ha sido boca ¿cómo no dejar de ser boca en la realidad sin perder la atención al sonido fino hondo de la poesía, sin dejar de preguntarse por uno mismo?

RC: Es lamentable que un sector de los intelectuales le haya dado la espalda a la democracia apoyando un régimen que la odia y ha estado destruyéndola. Le doy como ejemplo de lo que digo el hecho político más grave que ha ocurrido bajo este gobierno: la anulación de la Asamblea Nacional, algo inconcebible en una república. Eso es barbarie que nos trae al presente algo muy doloroso: esa barbarie todavía existe, con nuevo nombre, pero es la misma. Hoy, cuando contesto esta pregunta un grupo armado del gobierno ha atacado y herido a varios diputados que representan a más de siete millones de venezolanos que votaron por ellos. Es tan simbólico esto.

El gobierno está aferrado al poder, del cual abusa desmesuradamente, y dispuesto a usar cualquier medio, incluso las armas, como ya lo ha demostrado, para conservarlo. Por eso, para evitar las elecciones que ha debido hacer, inventa una Constituyente, porque la Constitución impide llevar a cabo lo que proyecta: someter el país para imponerle un sistema totalitario.

JÁL: El poeta peruano Antonio Cisneros solía decir que poeta es lo que los otros dicen que uno es. A estas altura de su vida ¿qué significa para usted lo que los otros digan de su poesía y de usted como autor? ¿qué significa para usted ser poeta en tiempos de penuria?

RC: Estoy de acuerdo con Antonio Cisneros: son los lectores los que nos dan ese título. Yo no me presento como poeta. No entiendo la poesía como profesión, tiene más de oficio. Me interesan lo que puedan decir sobre lo que hago y sobre mí. Admiro esa generosidad y la agradezco, pero uno ignora qué pasará con lo que ha hecho.

Si tu usas la palabra penuria, que trae el recuerdo de Hölderlin, pero aplicada a lo que se vive en Venezuela resulta un eufemismo, lo que aquí hay es mucho sufrimiento. La nueva clase, la oligarquía gobernante no pasa trabajo, pero la mayoría de la población sí, y cada día la situación es peor. Por eso les digo a los latinoamericanos, cuando pue-

do, que cuiden su democracia, la cual aun si no les gusta por sus defectos, una dictadura les va a gustar menos. En aquella el individuo puede desarrollarse y defenderse mejor, en ésta casi no existe.

JÁL: Por último, unos versos tempranos de *Falsas maniobras* (1966): «(No se trata de rearmar un monstruo, eso es fácil, sino de devolverle a alguien las proporciones.) / Planto mi casa en medio de la locuacidad. / Me reconstruyo con un plano inefable. / Calma. Ya está. Entro a la horma.» Nos pone frente a la verbalidad y el silencio, frente a lo inasible y la paz. Su poesía le ha dado premios, reconocimientos internacionales, pero ¿lo aleja o lo distancia de la realidad de su patria, pospone una vejez tranquila, un deseo postergado?

RC: Los premios y reconocimientos en medio de mis limitaciones, han sido muy importantes en lo subsistencial y por supuesto un apoyo en lo existencial, pero nadie puede distanciarse de esta realidad tan oprimen te en pleno siglo XXI. Mi gratitud a Guadalajara y a Granada por sendas distinciones es inmensa.

RAFAEL CADENAS (Barquisimeto, estado de Lara, Venezuela, 1930). Vivió en el exilio en Trinidad (1952-1956), de lo cual resultó su libro de poemas *Los cuadernos del destierro* (1960). Otros volúmenes destacados son: *Falsas maniobras* (1966), *Intemperie* (1977), *Memorial* (1977), *Amante* (1983), y *Gestiones* (1992). Se agrega a su obra poética los libros de ensayo *Realidad y literatura* (1979), *Anotaciones* (1983), *En torno al lenguaje* (1985), y *Apuntes sobre san Juan de la Cruz y la mística* (1995). Ha recibido en el ámbito hispanoamericano destacados reconocimientos como el Premio Nacional de ensayo (1984), el Premio Nacional de Literatura (1985), el Premio san Juan de la Cruz (1991), el Premio Internacional de Poesía J. A. Pérez Bonalde (1992), el Premio de la Fundación Mozarteum de Venezuela (1993), el Premio Internacional de la Feria del Libro de Guadalajara y el Federico García Lorca en 2015, en España. Su obra fue recogida para Hispanoamérica en el volumen *Obra entera. Poesía y Prosa (1958-1995)*, FCE, 2000, y en España apareció con el mismo título en la valenciana editorial Pre-Textos, 2007. Sus dos últimos poemarios son *Sobre abierto* (Valencia: Pre-Textos, 2012), y *En torno a Basho y otros asuntos* (Valencia: Pre-Textos, 2016).



31. Agosto 1

POESÍAS COMPLETAS



SANTAMARÍA, ALBERTO (2016).
EL HUÉSPED ESPERADO. POESÍA REUNIDA 2004-2016
MADRID: LA BELLA VARSOVIA.

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

Bajo el título de *El huésped esperado* se recoge la poesía casi completa de Alberto Santamaría (Torrelavega, 1976), con la salvedad de su primer libro —*El orden del mundo* (2003)— y de algunos poemas tempranos publicados en cuadernillos o *plaquettes*. La recopilación de la obra del autor en un único volumen no solo permite acceder a libros descatalogados de editoriales extintas, como las añoradas DVD y El Gaviero, sino corroborar algo que intuye cualquier lector activo de la nueva poesía: estamos ante una de las voces más personales del panorama contemporáneo y ante un escritor con un programa estético nítidamente perfilado desde sus comienzos. Aunque en sus versos no haya consignas ni manifiestos, la poesía-túrmix de Santamaría demuestra por la vía de los hechos su capacidad para reflejar la cara contrasublime de lo cotidiano, darles la vuelta a los viejos tópicos y dotar de espesor metafísico a las circunstancias más banales de una realidad sin atributos.

La primera aportación aquí incluida, *El hombre que salió de la tarta* (2004), se concibe como un libro-instalación o una atrevida performance inspirada por la noticia que encabeza el texto: la muerte por asfixia de Jesse Zeller en el interior de una tarta enviada a su esposa. Pese a que la curiosa anécdota justificaría un discurso narrativo y una tonalidad cargada de humor negro, a Santamaría le sirve como pretexto para realizar una indagación filosófica en el merengue de las apariencias y en la miga de una verdad a punto de desvanecerse entre la extrañeza contemplativa o de evaporarse en la redoma del asombro verbal: «Qué diablos / hacía un hombre en una tarta / sino ser él mismo esa tarta». No obstante, aunque el argumento del libro gira en torno a la misteriosa muerte de Zeller, la autopsia forense del *caso* no es el único tema desplegado. El misterio gozoso de los cambios de tempora-

da, las plegarias a favor del verano, el milagroso hábito de la identidad, la ritualidad del deseo amoroso o los evangelios según Derek Walcott o Wallace Stevens trazan una peculiar arte poética que culmina con una epifanía transfigurativa: «Qué soledad / Jesse / la de la palabra que no se convierte en nata».

El siguiente libro de Santamaría, *Notas de verano sobre ficciones del invierno* (2005), empieza con un réquiem vitalista dedicado a Joey Ramone y va *in crescendo*. A partir de ese terremoto inicial, el poeta entrena la mirada, la memoria y la imaginación para hablarnos de las fechas de caducidad y los productos perecederos, de personajes de William Carlos Williams que parecen haberse escapado del cementerio de Edgar Lee Masters, de cuadros pintorescos y supermercados donde la dislocación de la materia alcanza un grado insuperable: «Congelados / los ojos de las cigalas son un vago / recuerdo de la vida»; «La carnicería es un purgatorio»; «Una fregona, despeinada en su abandono, / soporta el grito de una puerta de emergencia». Entre las alucinaciones de José Hierro y las notas para una ficción suprema de Stevens, Santamaría entrega un libro donde lo cotidiano se aproxima a lo trascendente mediante la germinación metafórica y la transferencia atributiva.

Por la misma senda avanza *Pequeños círculos* (2009), aunque ahora la densidad de la visión se solidariza con una expresión cercana a una prosa viscosa y tentacular. Si los libros anteriores del autor estaban contruidos a partir de una anécdota elevada a la condición de categoría, *Pequeños círculos* es un poemario pensado desde el paisaje, a tal punto que el observador se confunde con la naturaleza representada. En su edición original, una nota final —que aquí no se reproduce— indicaba que «este libro fue escrito frente a una fábrica, una enorme acería a las afueras de una pequeña ciudad del norte». Esta pista explica la circularidad de una percepción simultaneísta donde la periferia de la mirada es tan importante como el centro de la contemplación. Protagonizado por las ruinas industriales —«Este panorama cero parecía contener / ruinas al revés»— y la sombra acechante de la *vanitas* (véase la espléndida «Anécdota barroca»), el libro se dispone como un conjunto de círculos concéntricos que avanzan desde la esfera privada hasta esa especie de mercado de pulgas o almacén de traperos con el que, siguiendo a Wal-

ter Benjamin, Santamaría identifica la cáscara de lo real. Detrás de esa baraúnda humana y objetual late un auténtico afán de desenmascaramiento: la voluntad de levantar la peluca de las cosas para comprobar si hay algo debajo.

Mientras que *Pequeños círculos* era capaz de poner a discutir a Luis Felipe Vivanco y a Allen Ginsberg, *Interior metafísico con galletas* (2012) se sitúa bajo la advocación de la pintura de Giorgio de Chirico para dejar constancia de una nueva distorsión óptica: no en vano, leer estos poemas equivale a atravesar una galería de trampantojos en la que el ruido magnetofónico del exterior interrumpe deliberadamente la secuencia contemplativa. Ese discurso fragmentario alcanza potencia irónica en «Himno a Àngels Barceló», donde las noticias del día se mezclan con la sublimación erótica de la presentadora («ella dice atentado / y la piel se le enreda alrededor del ombligo / como una cereza»), o en una «Adoración de Benidorm» que remite a los cuadros estivales de *El hombre que salió de la tarta*.

El último libro de Santamaría, *Yo, chatarra, etcétera* (2015), es a la vez un mapa de carreteras y un viaje formativo a través de una Castilla tan alucinada como alucinógena. La obsesión por localizar los textos en una demarcación precisa —como Aguilar de Campoo, Alaejos, Villaeles, Osorno, Amusco, Fuentesauco o Herrera de Pisuerga— y la reiteración fetichista de esos nombres propios rebasan lo anecdótico para recrear una mitología castellana en la que convergen el sujeto, el lenguaje y el mundo. *Yo, chatarra, etcétera* supone la destilación del universo particular del escritor, donde se dan cita los tanatorios de extrarradio y los bares con menú del día, las ruinas civilizatorias y los residuos inorgánicos, la textura rugosa del limón y la liturgia del plástico. El arte pobre expuesto en estas páginas transita entre la fábula y el *blues* hasta diseñar una geografía lírica que no responde al cliché de la España negra ni al estereotipo de la España mesetaria, pero que flirtea con los aquelarres pictóricos de Goya y que promueve una indagación en el vacío que subyace tras gestos y palabras: «Sube la persiana: eso es el mundo». *Yo, chatarra, etcétera* es probablemente el mejor libro de un autor que tiene un desguace en la mirada y un bisturí en la punta de la lengua.

Esta edición se completa con un *bonus track* de ocho poemas inéditos en los que encontramos las preocupaciones habituales del autor: las manías de la vida diaria, las historias sorprendidas en pleno *cogito interruptus* o la pasión febril por nombrar la realidad, a sabiendas de que toda clasificación es un simulacro o una ilusión. Afirma Santamaría en el prólogo de *El huésped esperado* que en muchos de sus poemas se aprecia una «inquietud por la espera de algo que ha quedado a medias». Esa inminencia suspendida define la escritura en fuga de Alberto Santamaría: un romántico —tal vez a su pesar— que es también uno de nuestros mejores poetas actuales.



BONUS TRACK



UNA PANORÁMICA DE LA POESÍA GALLEGA DE LOS ÚLTIMOS AÑOS

YOLANDA CASTAÑO

UN PARAGUAS PARA DONDE SIEMPRE LLUEVE

Siguendo a circunstancias históricas y sirviendo a intereses largos de detallar, las ingenierías políticas producen hoy rompecabezas jerárquicos por los que unos territorios se imbrican dentro de otros. Pero ocurre que las lenguas y sus literaturas no escapan a ese fenómeno, y acaba sucediendo que los mapas no representan una limpia yuxtaposición de sistemas literarios, uno al lado del otro, uno a continuación del otro más o menos coloreando «un estado – una literatura nacional». Nacionalidades históricas y sus ricas literaturas cultivadas durante siglos quedan debajo de paraguas políticos que, por mayores y más poderosos, acaban más por ocultarlas que por protegerlas. La cuestión crucial de que un Estado respalde un sistema literario a la hora de su visibilidad, promoción y expansión sería motivo de una reflexión que dejaremos para otro momento.

En cualquier caso, es un hecho que dentro de la superestructura del Estado español se desenvuelven cuatro literaturas nacionales de las cuales solo una es una literatura «con Estado». La absoluta superioridad del mercado (editorial, y económico) catalán consigue equilibrar un tanto esa descompensación. Poco importa incluso que otra de ellas —la gallega— cuente con el ingente potencial de la conexión con el gigante mundo lusófono. Las demarcaciones políticas y las coordenadas mercantiles acaban por resultar mucho más decisivas.

Así las cosas, incluso dentro de España, no existen con la literatura catalana, la vasca y la gallega flujos demasiado dinámicos. La enseñanza de estas literaturas dentro de los programas estatales sigue siendo somera, la presencia de estos autores/as en foros o publicaciones de carácter español anecdótica y las traducciones entre unas y otras lenguas, insu-

ficientes. Sí es cierto que la situación ha ido mejorando en los últimos años, que cada vez es mayor tanto la curiosidad lectora y editorial como la inclusión de estas letras en encuentros, ediciones o programas literarios de ámbito estatal. Pero aun así, y a pesar de que lógicamente un idioma distinto hace de ellas tradiciones literarias separadas, cabría esperar que la cercanía geográfica y social hiciese a estas literaturas más próximas al lectorado español de lo que podrían serlo una escritura portuguesa o francesa. Y al final tengo para mí que el conocimiento de los autores gallegos, pongo por caso, para el lector medio de nuestro estado no es muy superior al conocimiento del panorama literario italiano, por dar otro. Nuestras literaturas conocen así todo lo malo de resultar ajenas más todo lo malo de resultar supeditadas a España. Confiemos en que la balanza de la «justicia poética», vaya corrigiendo esas descompensaciones. Confiemos en la pujanza de las calidades estilísticas, de los hallazgos literarios y de las aportaciones creativas para abrirse paso entre las selvas.

En todo caso, sirva esta humilde visión como testimonio más experiencial que crítico acerca de lo que ha estado ocurriendo en la poesía gallega de los últimos años.

LARGA NOCHE DE PIEDRA

Pero, para hacer una breve contextualización, remontémonos a los últimos años del régimen franquista. La corriente que triunfaba en los años 70 hacía reverberar una temática social y política del otro lado del Atlántico: en el exilio se cocían las poéticas más pujantes que hacían de la denuncia de la dictadura su bandera y de una expresión realista, próxima y directa su uniforme. Los libros revolucionarios corrían de mano en mano y saltaban el charco en clandestinas ediciones no venales. El conocido como ‘socialrrealismo’ hallaba en Celso Emilio Ferreiro su máximo exponente y obras tan brillantes e inmortales como «Longa noite de pedra» acuñaban algunas de las mejores páginas de la literatura gallega moderna.

Ya en los últimos años setenta y primeros ochenta, los epígonos acababan por embazar una veta poética que históricamente había comenzado a perder sentido. Ese hartazgo —en plena democracia— acababa por apetecer algo nuevo; público y crítica demandaban savia fresca. Tocaba cambio pendular.

Fue cuando una serie de jóvenes poetas comenzaron a aparecer aquí y allá: Miguel Anxo Fernán-Vello llegaba de la provincia de Lugo, Xosé María Álvarez Cáccamo y Manuel Forcadela surgían desde Vigo, Ramiro Fonte en Pontedeume, Claudio Rodríguez Fer en Lugo ciudad, un jovencito Manuel Rivas se unía en A Coruña a Xulio L. Valcárcel, Xavier Seoane o Pilar Pallarés, aparentemente la única mujer del núcleo duro. A grandes rasgos y aún a riesgo de caer en simplificaciones didácticas, estos nuevos poetas traían una visión cosmopolita de la cultura que abundaba en referencias cultas universales, cuidaban una elegancia formal un tanto sofisticada, preferían los ambientes urbanos o una profunda estilización del paisaje campestre y elevaban el tono de sus composiciones. Entre los contenidos preferidos: los temas eternos de la poesía (amor, paso del tiempo, desamor, muerte, paisaje, junto a temáticas existenciales y cierto cultivo metapoético) sustituían a la anterior poesía cívica.

Una publicación firmada por el grupo más vinculado a la ciudad herculina se convertía en el libro colectivo portavoz de la nueva estética. *De amor e desamor* se titulaba: dos tomos publicados en 1984 y 1985 que marcarían el pleno rendimiento de la a partir de entonces llamada «Generación de los 80». El nuevo desembarco lírico era saludado por público y crítica con tanto entusiasmo que el ávido contexto y su momento se volcaron: enseguida surgieron más antologías, publicaciones periódicas, decenas de recitales. Los nuevos nombres ganaban los certámenes literarios, ocupaban al menos una parte de lo que los medios de comunicación por fin podían reflejar, se afanaban en el activismo cultural de aquella Galicia efervescente. La segunda mitad de los ochenta consagró así a una generación poética con personalidad propia y alto nivel literario, una cuidada formación filológica (la gran mayoría acabaron siendo profesores de lengua y literatura, mayormente en la enseñanza secundaria) y un notable compromiso con la palabra poética.

En la perspectiva diacrónica, esta generación sigue hoy absolutamente prestigiada y dando obras de completa madurez. Nombres como los de Román Raña o Lino Braxe (ligeramente más jóvenes que unos autores que viven hoy sus sesenta) se han ido uniendo, entre otros, al espíritu grupal. Paralelamente y como resulta natural, las carreras de cada uno se han ido individualizando (el plan del malogrado Ramiro Fonte parecía ser convertirse en la cuota gallega de la «Poesía de la experien-

cia», Rodríguez Fer insistió en las temáticas del erotismo por un lado y la memoria histórica por otro, Cáccamo se adentró en una poesía cívica que jamás baja la guardia estética, Manuel Rivas simplificó los trazos formales de su estilo, etc.) y han aparecido algunos otros y otras autoras que participan de ciertos trazos generacionales pero que se podrían considerar de enlace hacia una escritura diferente (al lado de Cesáreo Sánchez Iglesias —una cierta «isla» de depuración formal y evocadores silencios al que se adscribe a grupos siempre con muchos titubeos— Ana Romaní podría representar en cierta medida esa cierta «transición» a la que me refiero, desde los primeros libros de un estilo más ochentero hasta esos últimos títulos en los que tensiona mucho más el lenguaje; la prematura muerte de Xela Arias impidió que una poética que apuntaba maneras transgresoras avanzase justo en esa misma dirección).

LA BOMBA QUE VA A ESTALLAR

Pero es cierto que en la primera mitad de los noventa la fulgurante salida de aquella «nueva generación» ya era un poco historia, y que algo distinto comenzaba a fraguarse. Para ello, en la segunda mitad de los ochenta hay que rastrear algunos indicios: para mi gusto, dos nombres que suelen encuadrarse bajo aquel marbete comenzaban a apuntar las líneas que se seguirían más adelante. Dos nombres que resultaban precisamente un tanto «subversivos» para las refinadas estéticas dominantes, dos *luíses* lucenses: Luísa Castro y Lois Pereiro. La primera acabaría pasándose mayormente a la narrativa en castellano, pero sus poemarios iniciáticos —señaladamente *Baleas e baleas*, de una estética sucia, rota y descarada— tendrían más tarde una muy considerable influencia en las poéticas futuras. Con el dandy punk y maldito Lois Pereiro, una carismática figura a contracorriente, también sintonizarían los nuevos autores/as con enorme facilidad.

De nuevo un tanto tardía con respecto a la década natural, podríamos separar los noventa entre primera y segunda mitad. Toda la aparición y auge de la que otra vez buena parte de la crítica acabará llamando «Generación de los 90» tendrá lugar entre el 1995 y el 1999.

Con todo, en la primera mitad podríamos apuntar ya varios fenómenos «preparatorios»: por un lado, un par de nombres podrían considerarse ejemplos precoces de la poesía de los 90. Me estoy refiriendo a

Miro Villar, que comenzó su andadura en aquella época a pesar de no protagonizar precisamente una de las poéticas más rupturistas (esta voz sólida y bien temperada constituiría, de hecho, uno de los escasísimos casos de cultivadores de metros clásicos, junto a un Modesto Fraga, por poner otro ejemplo). El otro nombre sería sin duda el de Fran Alonso, que con la estética cotidiana, coloquial y juguetona de *Persianas, pedramol e outros nervios* sí adelantaría un nuevo gusto.

A ello debe sumarse la aparición de otro par de nombres que arrastrarán un fenómeno aún más importante. Serán dos mujeres, curiosa y precisamente mujeres no muy jóvenes. Y el hecho de que se trate de dos escritoras, ambas con un marcado y decidido discurso de género, resultará para la generación de todo menos baladí. Lejos del típico caso de muchacha que comienza su andadura en las letras versificando, ni María Xosé Queizán ni Chus Pato volverían a cumplir ya más los treinta y cinco por aquel entonces. La primera era dueña ya de una contundente y reconocida obra narrativa antes de lanzarse por fin al género poético. Lo haría contando cincuenta y dos años, convertida ya en una de las figuras más importantes para el Feminismo en España y sin duda imprescindible para el gallego. Lo haría trayendo una propuesta lírica feminista e incluso *queer* antes del *queer*. En cuanto a Pato, ella no solo supondría otra firme apuesta de género, sino que acabaría por convertirse en un peso específico enormemente influyente para la literatura gallega, y una fortísima personalidad literaria con gran proyección internacional. Ambas adelantan por tanto, de algún modo, el que será uno de los fenómenos de la poesía gallega de los noventa: la irrupción en masa de la poesía firmada en femenino. No serán meramente nombres terminados en -a, sus discursos llegarán con marcas de género visibles en mayor o menor medida.

LOS NOVENTA SON NUESTROS

Ya en la segunda mitad de la década, una serie de autores y autoras van a irrumpir en el panorama poético gallego con propuestas que no rompen excesivamente con la anterior generación en cuanto a temáticas. A las ya apuntadas se suman ahora quizá con mayor decisión la metapoética, el tratamiento de la cotidianidad y el erotismo (especialmente de manos femeninas). ¿Qué quedó entonces de lo social? Va a regresar

por fin, aunque lógicamente ya no con los mismos contenidos, sino en consonancia con el momento histórico: el ecologismo, la insumisión (el servicio militar obligatorio coleaba todavía), el pacifismo o el apoyo a causas políticas afines (como la de Palestina, por poner un ejemplo; más adelante también toda la onda poética que arrastró la crisis del Prestige y el «No a la Guerra» de Irak). En cuanto a estilos, una mayor sencillez formal capaz de abandonar aquella cierta artificiosidad pasada procura una mayor conexión con el lector. Son textos aparentemente desaliñados pero que no necesariamente esconden menor trabajo compositivo. Como los que componen Paco Souto o Eduardo Estévez. Una depuración que tiende incluso al minimalismo, como llegó a ocurrir con los versos de Rafa Villar. El tono se rebaja más a ras de tierra, de calle, de mundo. Se visita un mayor coloquialismo —con frecuencia teñido de narratividad— que incluso alcanza lo naíf: Celso Fernández Sanmartín o María Lado son ejemplos de esa estética de la aparente inocencia que tan bien combina con la carga emocional. Con todo, la diversidad que parece caracterizar a esta generación opta también por la violencia cruda de la palabra breve de Lupe Gómez, por la descarnada de Mónica Góñez o por la «antilirica» de Estevo Creus.

Esta es la primera generación gallega de escritores y escritoras de la Historia que ha estado en contacto con el idioma desde las etapas más básicas de la educación, así como ha contado con toda la literatura gallega escrita hasta la fecha como base de referencia directa (para las generaciones anteriores, el gallego estaba vedado en la enseñanza y la construcción del propio canon era todo un camino personal de complicada exploración). Ese nivel de formación y ese bagaje literario se va a hacer patente en el mayor conocimiento de la tradición que demuestran sus textos (el iconoclasta y ya mítico colectivo Ronseltz será un intertextual agente dinamizador contra el más respetable legado escrito), así como en un nivel de corrección lingüística casi desconocido hasta la fecha.

LO COMÚN ES LO DIFERENTE

Quizá acusándolo en mayor medida que en generaciones anteriores, aunque a la vez muy en consonancia con los panoramas estatal e internacional hijos de un momento histórico determinado, los nuevos autores/as no se rigen por una poética grupal. Paradójicamente lo co-

mún parece ser la diferencia, un paisaje heterogéneo que iguala la diversidad presente en ámbitos vecinos.

Y es que, a la hora de analizar esta generación, personalmente suelo escindir por un lado lo puramente literario y por el otro lo extraliterario, aquí la mera creación poética y allá la proyección de la poesía, en dos palabras: la estética y la ética. Y de vuelta en el terreno de la paradoja, a la hora íntima de la escritura encuentro un gran individualismo fruto de los tiempos que corrían. Enfrentada/o a solas a la página en blanco, cada poeta parece buscar su propia voz, desoír los barullos y concentrarse en su yo poético, lo que provocó notables diferencias de estilo entre ellos y ellas. En cambio y en total contraste, una vez que esos textos están escritos, a la hora de darlos a conocer, a la hora de la proyección socioliteraria, lo que se observa es exactamente lo contrario: un sentido de lo colectivo, una unión y complicidad que llevó a los protagonistas de esta generación a emprender iniciativas conjuntas, ya de tipo editorial ya de dinamización cultural.

De hecho, uno de las características de esta época va a ser la aparición de colectivos poéticos, colectivos que —una vez más y siguiendo la tónica del momento— no responderán a una poética grupal sino que simplemente reunirán inquietudes comunes. «Un e medio», «Serán vencillo» o «Sete naos» no serían tan célebres como el mayor de todos: el «Batallón Literario da Costa da Morte». Este grupo bien nutrido de personalidades heterogéneas (desde una niña de nueve años a una anciana, todas ellas y ellos provenientes de la esquina noroeste de la provincia de A Coruña, como queda claro) significó el más cuantioso y activo de todos, además de contar con algunos de los nombres más significativos para la generación. Estoy refiriéndome a los hermanos Rafa y Miro Villar, a Estevo Creus (una de las poéticas más interesantes y potentes de su generación), a María Lado, a Mónica Góñez (hoy casi desaparecida), al lado de figuras quizá menos visibles como Modesto Fraga, el poeta marinero Alexandre Nerium, el adelantado en la poesía homoerótica Abel Méndes Bujeiro, etc.

En perfecta coherencia, lo que hacían las y los integrantes de estos colectivos poéticos era simplemente unirse a la hora de dinamizar la poesía gallega, a la de dar a conocer los textos propios ante las dificultades de acceso al sistema editorial establecido. Para ello editaban fanzines (pequeñas revistas informales, reproducidas a través de máquinas

multicopistas y repartidas o vendidas a precios bajos), hojas volatinas... pero sobre todo se juntaban para ofrecer recitales de sus obras.

Y es que la vuelta —con ahínco, conciencia y compromiso— al recital poético será otro de los fenómenos de la lírica de los noventa. Un aprovechamiento de la faceta oral de la poesía íntimamente implicado en la búsqueda de la conexión con el lector. Alguien (creo recordar que Carlos Negro, otro nombre bien representativo) acuñó una significativa frase: «Para nosotros era preferible el verso echado en una taberna que el grabado en una lápida». Se abandonaba la solidez de lo solemne para apostar por la expresividad de lo efímero, se mudaba el rigor, la afectación y la estereotípica languidez por el desenfado, la espontaneidad y la cercanía humana. Así es que entre la ética de los noventa fue tan frecuente llevar la poesía a los bares, a los institutos de enseñanza, a los pubs, a los colegios, a las plazas, allí donde estuviera la gente. Con ganas de bajar de su torre de marfil a una musa que desea demostrar cuánto tiene en común con el habla ordinaria, la prosa corta ingeniosa o las letras de canciones. Cuánto tiene que ver con el mundo y la vida.

Por lo tanto, los y las poetas de los noventa: juntos en la ética, separados en la estética. Cada quien labraba a solas su camino, individualizaba poco a poco su carrera. Pero se unía a otras y otros compañeros para montar proyectos editoriales alternativos (como Edicións do Dragón, o las cargadas de personalidad propia y espíritu de la época, Letras de Cal, cuyo mismo nombre respondió a un pequeño enfrentamiento estético con generaciones anteriores), para organizar presentaciones de libros o recitales colectivos. Aunque unas viniesen del interior de Lugo (como Olga Novo, a mi juicio uno de los nombres cruciales aquí), otras de la zona de Betanzos (como Emma Couceiro, otra de las que ha recibido de la crítica uno de los mayores consensos, aunque hoy bastante más inactiva), otros de la zona más sureña del país (como Kiko Neves, del área fronteriza con Portugal), de la comarca del Barbanza (como el más clasicista Martín Veiga), otras de la ciudad de A Coruña (como la un tanto más tardía pero personalísima Estíbaliz Espinosa) y otras de la capital compostelana (María do Cebreiro conocería una de las carreras más fulgurantes, enriquecedoras y sólidas de las aparecidas), creo de veras que la «Xeración dos 90» funcionó porque funcionó como grupo humano. Había afinidades personales, un entorno poco normalizado y la inexistencia de otras plataformas de intercambio (el encuentro aún

NO podía ser digital) que acuciaban nuestra reunión física para compartir inquietudes, problemáticas, valores y también aspiraciones.

GIRLS NOT ONLY WANT TO HAVE FUN

Una rápida contabilidad respecto a los nombres que he ido desgranando podría llegar a inclinar la balanza hacia el lado femenino. En efecto, el último de los grandes fenómenos de los noventa que quedaba aquí por analizar es la tan cacareada «eclosión de mujeres poetas». Y es que en verdad un llamativo número de autoras asaltó el sistema literario en esta época. Obviamente no se trataba solo de una cuestión cuantitativa: buena parte de la crítica señaló que las mayores aportaciones críticas venían además de la mano de las poetas.

Matizando la situación a fin de que no nos entusiasmemos en exceso con el mero fenómeno tomándolo como tal, en lugar de atender a cada una de las contribuciones de las diversas autoras gallegas de manera individualizada, diré que probablemente el efecto funcionó porque funcionó por contraste. Contraste vertical y contraste horizontal, esto es: en el tiempo y en el espacio. Por un lado, incluso si la generación anterior no quedaba históricamente tan distante, es cierto que coyunturalmente no habían salido demasiados nombres femeninos en unos ochenta de los que hubiera cabido esperar un poco más. Por otro, lo cierto es que la presencia femenina en contextos literarios que podríamos llamar «vecinos» (como el castellano o el portugués) no era en absoluto mayor. De ahí que llamase tan poderosamente la atención una proporción de autoras que acabó por llegar a ser mayoría en algunas antologías generacionales.

Con todo, como decía, lo importante fue la forma en que la mujer irrumpía en un discurso que le había sido vedado tanto tiempo. Ellas pasaban de ser objetos pensados a sujetos pensantes. Su posición en la poesía amorosa, en el compromiso cívico, en la defensa de su género, en el análisis de su corporalidad, resultaba enormemente renovadora. Fresca, revolucionaria, nueva. Del eros cargado de telurismo de Olga Novo al intimismo a la vez ingenuo y roto de María Lado, del existencialismo de Emma Couceiro a los poemas definidos como «pedradas en la cabeza del lector» de Lupe Gómez. La nueva poesía era de ellas.

CRECED Y MULTIPLICAOS

Repasadas ya —aunque evidentemente de modo muy somero y simplificador— los rasgos más característicos de esta generación, es preciso comentar hacia donde esta ha caminado en los últimos años.

Si en sus comienzos la generación (puede que como todas las nuevas) habría de enfrentarse al *status quo* entre ciertas suspicacias, desatención o típicos cuestionamientos, con el paso de los años y también como era de esperar, demostró que había llegado para quedarse. De aquella condición más periférica o alternativa han pasado a granjearse los premios literarios de más renombre (además de los certámenes poéticos de concurso público, si en años anteriores los galardones de la Crítica Española, los de la Crítica de Galicia o los convocados por entidades colegiales como la Asociación de Escritores, de Librerías o de Editores al mejor poemario solían recaer en manos «de los 80», autores como Olga Novo, Xabier Cordal, Ana Romaní, Chus Pato, Helena de Carlos, Marga Doval o María do Cebreiro se han hecho con ellos recientemente). Ocupan puestos en la Universidad, editan, dirigen programas de dinamización literaria, colaboran en medios de comunicación, tutelan talleres literarios, aparecen en los programas de enseñanza obligatoria y sus textos caen en los exámenes de Selectividad. ¡Ley de vida!

Por otro lado, el perfecto caldo de cultivo que en los noventa les daba su condición de estudiantes o trabajadores primerizos ha desaparecido y, con él, muchas de aquellas propuestas tan dinámicas (como era de esperar ya no existen ni Letras de Cal ni ninguno de aquellos proyectos editoriales, apenas ninguna de las revistas ni colectivos poéticos, ni tantos recitales grupales) se han esfumado también. Empleos estables y más absorbentes, traslados, familia, han ido apartando a los protagonistas de tan inquieta escena poética al tiempo que disolvía un tanto la vieja y jovial unión. Nada nuevo.

Con la madurez sus obras y sus carreras se han ido individualizando también: de integrante del colectivo Ronseltz —ya previo a los 90— a hoy un lúcido tono perfilado de ironía, habiendo pasado por cierto hermetismo en el caso de Xabier Cordal; del simbolismo contemporáneo de los comienzos de Estíbaliz Espinosa a su poética híbrida y cyborg de los últimos tiempos; de la «estética de la antiestética» y la narratividad

con la que se iniciaba Estevo Creus a un camino actual bastante más experimental. También han —sencillamente— extremado o depurado sus propuestas hasta hacerlas brillar: Lupe Gómez bien prolífica, María do Cebreiro representando la tendencia más intelectual, Marta Dacosta con una evocación experimentada y transcendente, María Lado explorando nuevas y refrescantes vías de comunicación del verso llevándolo hacia lo performático y musical junto a Lucía Aldao. Otros en cambio han parecido refrenar su nivel de actividad en los últimos años, y así menos visibles permanecen Paco Souto, Rafa Villar o Emma Couceiro.

RELEVO

Junto a estos autores que hoy viven ya por vuelta de sus cuarentas (cinco años arriba, cinco años abajo de dicha década de edad), nuevos autores y autoras —como cabría esperar— se han unido al panorama en los últimos años.

Son como una versión 2.0. No acrecientan temáticas nuevas, inciden en la misma diversidad estilística, vuelven a poseer un dominio de la lengua y de la tradición literaria y cuentan un alto número de mujeres entre sus filas. Es quizá por eso que no se haya producido una gran sensación de relevo generacional operada en bloque, como en el caso de aquellos. El paisaje poético gallego se ha ido desarrollando de forma gradual sin brusca solución de continuidad. Es solo que los antiguos fanzines, recitales poéticos grupales y colectivos literarios han sido todos ellos sustituidos por una plataforma aplastante: la red. Ese es el espacio que ahora comparten y por donde campan las nuevas poéticas; en un país como Galicia, algunos de los autores y autoras más jóvenes han tardado en conocerse personalmente, tras llevar años leyéndose e intercambiando textos.

Las casas editoriales que mejor respondieron al espíritu de los noventa han sido reemplazadas por las que hacen lo propio en esta década, caso de la exquisita Apiario o de otras iniciativas independientes como Estaleiro, Barbantesa o Axóuxere. Las y los escritores de versos exploran hoy con más ahínco, rigor y habilidad nuevas formas de fusión o de diálogo entre poesía y otros lenguajes creativos (con preferencia por el audiovisual): es el caso de la imprescindible formación aldaola-

do, de Antía Otero, de o Leo, de Samuel L. París, de Rosalía Fernández Rial, de Andrea Nunes o de Celia Parra. Por último, cabría declarar que la del feminismo ha sido una batalla que —si desgraciadamente no en la sociedad— sí se ha ganado en el campo cultural y señaladamente poético: la conciencia de género más o menos marcada y la resistencia al patriarcado se normalizan por completo entre la aplastante nómina femenina, mientras que la masculinidad se ha cargado de enriquecedores matices entre los autores varones.

El perfil de poeta gallego/a también ha aguzado la tendencia que comenzaba a apuntar en los noventa y que diversificaba el anterior «retrato robot»: si un noventa por ciento de los poetas de los ochenta respondían a la descripción «profesor de letras en un instituto de secundaria de Galicia», de allí a la actual variedad de modelos el contexto se ha abierto y enriquecido. Las nuevas y nuevos autores son periodistas, psicólogos, informáticos, profesoras universitarias, librerías, cantantes; han estudiado producción escénica, inglés, historia del arte y hasta corte y confección.

Nombres como Olalla Cociña, Xiana Arias, Alicia Fernández, Rosa Enríquez, Berta Dávila o Lucía Aldao contribuyen a la hegemonía femenina tanto como a la alta calidad literaria de los últimos años. De todos modos, también nombres masculinos han ido dando obras tan renovadoras como las de o Leo, Samuel L. París o el tristemente fallecido Fran Cortegoso. De hecho, algunas de las mayores alegrías de la hora actual han venido precisamente de manos de varón: el brillante Gonzalo Hermo ganó para la Historia el primer Premio Nacional de Poesía Joven Miguel Hernández para un autor en gallego con el segundo de sus magníficos títulos, y el llamativo talento del jovencísimo Ismael Ramos sin ningún lugar a dudas escribirá las próximas páginas de nuestra historia literaria.

Capacidad de riesgo, ambición literaria y unas claves poéticas que no se guían por superestructuras mayores (como estatales, por ejemplo) es lo que sigue caracterizando a un panorama poético dinámico, plural, fresco y autosuficiente en lo creativo, que poco tiene que envidiar a lo realizado en lenguas vecinas. Un territorio que —como el viaje a aquellos paraísos escondidos que quizá por tener cerca vamos dejando para más adelante— puede proporcionarnos deslumbrantes paisajes que de veras vale la pena explorar. No lo dejemos para cualquier otro día.

ALTAVOZ



Miguel Hernández con Antonio Aparicio y Juan Arroyo, Barcelona, enero 1937.

MIGUEL HERNÁNDEZ EN BARCELONA. COMENTARIOS A UNA FOTOGRAFÍA

JOSÉ MARÍA BALCELLS

Una de las fotografías que prefiero de entre las que aparece Miguel Hernández es aquella en la que vemos al poeta en la ciudad de Barcelona, cuando hacía casi medio año del comienzo de la guerra española que estalló militarmente el 18 de julio de 1936. La foto fue tomada el 3 de enero de 1937, y con ocasión del traslado a la ciudad condal de los restos mortales del comisario político Pablo de la Torriente Brau, abatido en combate en el frente de Majadahonda dos semanas antes, probablemente el 19 de diciembre.

Aunque este escritor y brigadista nacido en San Juan de Puerto Rico, pero enraizado en Cuba desde los 12 años, había sido enterrado inicialmente en Chamartín de la Rosa el 23 de diciembre, al reclamar su esposa Tete Casuso desde tierra cubana el cadáver, se decidió que retornase a América por vía marítima, y la mejor opción era hacerlo desde Barcelona. Esta fue la causa de que Miguel Hernández quisiese ir a la capital catalana para acompañar hasta ese puerto mediterráneo, antes de su último viaje por mar, los restos corporales del miliciano a quien tanto admiró, de quien fue compañero y amigo, y a quien debía el haber sido nombrado jefe del Departamento de Cultura del Batallón que comandaba El Campesino, con el consiguiente compromiso periodístico que le supuso durante la guerra.

A causa del bloqueo marítimo que produjo la contienda, al final hubo que sepultar de nuevo a Pablo de la Torriente Brau, esta segunda vez en el cementerio de la montaña de Montjuic. Antes de hacerlo se le rindieron honores en el Club cubano Julio A. Mella, situado en el entonces número 6 de la Rambla de las Flores barcelonesa, lo que constituye un dato más que añadir a la biografía hernandiana, el de

hacer conocido aquel centro cubano. El cadáver se depositó luego en el nicho 3.772 del cementerio antedicho, y allí iban a permanecer sus restos durante dos años y ocho meses, hasta que en septiembre de 1939 fueron llevados a una fosa común (Torriente Brau 1980: 78), donde en la actualidad siguen sin haber sido identificados.

No informó el poeta a Josefina Manresa de su ida a Barcelona hasta que ésta se había producido. Lo hizo en carta fechada el 8 de enero en Madrid, pero sin contarle la causa de ese desplazamiento, pues tan solo le dijo que a la ciudad condal «he tenido que ir hace unos días a un asunto de mi Brigada.» (Hernández 1992: II, 2.482). Dentro del sobre adjuntaba la fotografía de referencia, en la que tiene a su derecha a Juan Arroyo, y a su izquierda a Antonio Aparicio. Detrás de la foto se escribieron las siguientes tres dedicatorias: «Al amigo Miguel Hernández. Juan Arroyo. Recuerdo de nuestra amistad y de nuestra despedida a Torriente. Antonio Aparicio. Para mi querida Josefina la bonita. Barcelona, 3 de enero de 1936.» Al copiar esta dedicatoria triple en su libro *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*, Josefina ya señaló el error cronológico que se había deslizado inadvertidamente (Manresa 2016: 190), y que tampoco es tan difícil cometer cuando se ha entrado en un nuevo año, en este caso 1937, y la mano y el codo todavía retienen la inercia de escribir el guarismo del año anterior.

Respecto a la ubicación concreta del lugar barcelonés en el que esta fotografía se realizó, nadie ha escrito nada todavía, así que mi hipótesis va a ser la primera que se formule. La metodología a la que nos subordinaremos es bien sencilla: la observación de indicios que proporciona esta instantánea, y la consulta de documentos gráficos de Barcelona lo más cercanos posible al tiempo en que se hizo la foto.

Que estamos ante un paisaje urbano, es obvio, y por varios motivos. Primero por el automóvil que se ve a la derecha, y que no parece estar aparcado, sino que lo más probable sería que estuviese en movimiento. En segundo lugar, por las dos personas que figuran a la izquierda, las dos con la cabeza cubierta, y una de ellas sosteniendo un paquete de un color claro, si no blanco, y con un bulto oscuro a su lado derecho, pero en el suelo. Ambas estarían pendientes, al borde de la acera, de cruzar

en dirección a donde está Miguel Hernández. Tercero: por el edificio que divisamos al fondo, a la derecha de Arroyo, y por el (o por los) que se distingue(n), aunque no con mucha claridad, a la izquierda de Aparicio, y aun por la debilísima sombra de edificación que se aprecia a lo lejos, entre el brazo de Arroyo y el del poeta.

Inmediatamente delante del par de personas del fondo, y justo a la espalda de los dos poetas, es decir el oriolano y el de Sevilla, no solo presumimos el término de sendas aceras, sino la existencia de los raíles del tranvía. Esta observación resulta en consonancia con la gran anchura que a simple vista se percibe entre las aceras, y que se extiende detrás de Arroyo, Hernández y Aparicio, y que muestra una cierta inclinación hacia la derecha. En esos años, y aun en décadas posteriores, mientras hubo en Barcelona ese medio de locomoción, hoy muy limitado en la ciudad, el tranvía pasaba por algunas arterias principales. En varios libros donde se reproducen instantáneas de la Barcelona de la época se captaron vehículos de más de una línea de tranvía, como por ejemplo la que hizo la ruta entre Las Corts y Plaza Palacio, y que puede ser aquella cuyos raíles se distinguen en la foto.

La lógica aconseja deducir que Arroyo, Hernández y Aparicio quisieron dejar constancia de que habían estado en Barcelona, y a este fin desearían los tres fotografiarse en un sitio emblemático. Podían haber elegido, por ejemplo, la Plaza de España, el puerto con la estatua de Colón, las Ramblas, y la plaza de Catalunya, pero estimo que fue ahí donde se les captó.

He visto fotografías de ese tiempo y encuentro en ellas lo que también veo en esta foto: parecidos árboles y anchura entre aceras, los raíles del tranvía, los edificios a un lado y otro. Encima del hombro derecho del oriolano aparece una sombra negra que se diría un elemento en forma de cúpula. Realmente es difícil especular acerca de qué sea ese detalle. Me arriesgo a sugerir que pueda tratarse de algo instalado provisionalmente en el centro de la plaza, un centro que no tenía la gran dimensión actual, pero donde entonces, como ahora, se solían y se suelen colocar constructos efímeros con motivo de las fiestas navideñas y de reyes.

La cámara los habría capturado a los tres, en fin, en la plaza de Catalunya, y los raíles del tranvía son los que la unirían con las Ramblas, a donde también podría dirigirse el coche que vemos a la izquierda de Antonio Aparicio, a no ser que el vehículo girase enseguida a la derecha y fuese por la calle Pelayo.

Dando por aceptable nuestra hipótesis, habría sucedido que Miguel Hernández y sus dos compañeros se habrían hecho fotografiar en un sitio barcelonés que, además de ser muy céntrico, tampoco estaría tan alejado ni del ya referido Club cubano ni tampoco de la zona portuaria junto a la cual se alza la montaña de Montjuic. Hasta allí acababan de llevar los restos de quien, a título póstumo, fue condecorado en Alcalá de Henares con la insignia de capitán de milicias en un acto previo a conducir su cadáver a su primera morada bajo tierra.

Esta foto habla por sí sola del compañerismo que hubo entre quienes aparecen con un esbozo de sonrisa tan relajada en ella. Los tres milicianos están enlazados a través del poeta de Orihuela, a quien debieron ceder el centro de la instantánea acaso mostrando quién era considerada la persona de más notoriedad en el grupo. El brazo izquierdo de Arroyo pasa por la espalda de Hernández, y lo mismo hizo Aparicio con su brazo derecho. Ocurrió también que, a su vez, el poeta de Orihuela quiso hacer lo propio con el de Sevilla, mientras sostiene en su mano derecha algo cuya identificación me supera.

La colocación de los tres y la manera que se vinculan entre sí no debió ser premeditada, sino espontánea. La presumible improvisación no deja, sin embargo, de parecernos significativa, porque Miguel Hernández y Antonio Aparicio apoyan uno de sus brazos en la espalda del otro mutuamente. Y la realidad es que, en efecto, entre ambos ya había por entonces una amistad consolidada en virtud de vivencias comunes de tipo personal, político y poético, así como de un proyecto compartido e inmediato que realizar: la pronta publicación del número primero de la revista *Al Ataque*, proyecto que había sido iniciativa de Pablo de la Torriente Brau.

Quisieron dedicárselo al revolucionario centroamericano que vino a luchar a favor de la República española, y del que tal vez recordaban haberles contado que se había movido bastante por un lugar tan clave

como la plaza de Catalunya, a la que se refirió varias veces en su crónica periodística «Barcelona bajo el signo de la revolución», datada en esa ciudad el 20 de septiembre de 1936. (Torriente Brau 1980: 178-184) Ahora, a principios de enero de 1937, el cuerpo sin vida del heroico combatiente había recalado de nuevo en la ciudad que tres meses antes había conocido, y en tránsito frustrado hacia tierra caribeña, aunque al cabo iba a permanecer junto al Mediterráneo todavía no sabemos por cuantas décadas más.

En los días en que esa foto se tomó, Miguel Hernández y Antonio Aparicio llevaban ya al menos ocho meses de amistad. Les unían muchas afinidades y debieron hacerse amigos al poco de conocerse. Así puede deducirse de una carta del oriolano a Carlos Fenoll sin fecha exacta, pero del mes de mayo de 1936, en la que le anuncia que le remite, para que le dé cabida en la revista *Silbo*, un soneto que «es de un poeta sevillano que empieza, amigo mío» (Hernández 1992: II, 2.405).

Prueba de que esa amistad entre los dos iría yendo a más podría ser lo que le cuenta Miguel Hernández a Josefina Manresa en carta que dató poéticamente en «Amor, sábado de julio de 1936», y que había sido escrita no mucho antes del levantamiento militar que estaba a punto de producirse. En ella le decía que la distancia geográfica que padecen puede compararse a la que sufre un amigo sevillano cuya prometida se encuentra en la capital bética:

Tengo un amigo yo también que está en la misma situación que yo. Es sevillano y tiene novia en Sevilla, y los dos nos pasamos algunas horas suspirando por nuestras respectivas nenas. Me ha enseñado las fotografías de su novia y yo le he enseñado las tuyas mías. (Ídem 2.444-2.445)

Enrolados como voluntarios en el 5º Regimiento de Milicias Populares, en el otoño de 1936 estuvieron compartiendo destino militar en Alcalá de Henares, en la Brigada de El Campesino. Allí el oriolano se ocupaba de la dirección de tareas culturales de signo revolucionario, como adelantábamos que así lo había querido Pablo de la Torriente Brau. En estas tareas alcalareñas contó con el concurso técnico y humano de Antonio Aparicio, que siempre actuaba con probada eficacia para

el buen fin de cuanto concernía a su amigo, a sabiendas de que lo que le concernía entonces y siempre era sobre todo la escritura poética. De este hecho da fe la cita que sigue, en la que se puede comprobar que no hacía excepciones de ninguna clase en su empeño de que a Miguel Hernández no se le molestase para nada, ni siquiera con la excusa de querer saludarle un par de buenos amigos suyos de Orihuela. Uno de ellos lo contó así, no sin alguna ironía:

Allí estaba nuestro amigo, en el interior de una tienda de campaña; pero a la puerta de ésta nos recibió un jovencito miliciano, como si fuera un centinela, que nos impidió el paso. Nos dijo, en efecto, que él era su ayudante y que al poeta no se le podía molestar porque estaba escribiendo. Ningún argumento nos fue válido y no insistimos más. Este ayudante de Miguel, que buen celo ponía en su papel de guardián y en que no se interrumpiera la creación de su *señor*, resultó ser el también poeta Antonio Aparicio... (Poveda 1975: 115)

Miguel Hernández y Antonio Aparicio escribieron sendas elegías en memoria del brigadista internacional, con los títulos respectivos de «Elegía segunda», incorporada a *Viento del pueblo* (1937), y «Elegía a Pablo de la Torriente», que se recogería en *Fábula del pez y la estrella* (1976). Son dos emotivos textos en recuerdo del revolucionario con el que habían compartido en poco tiempo muchas actividades y proyectos. La composición elegíaca hernandiana apareció en *Ayuda*, en su entrega 41, correspondiente al 6 de febrero de 1937.

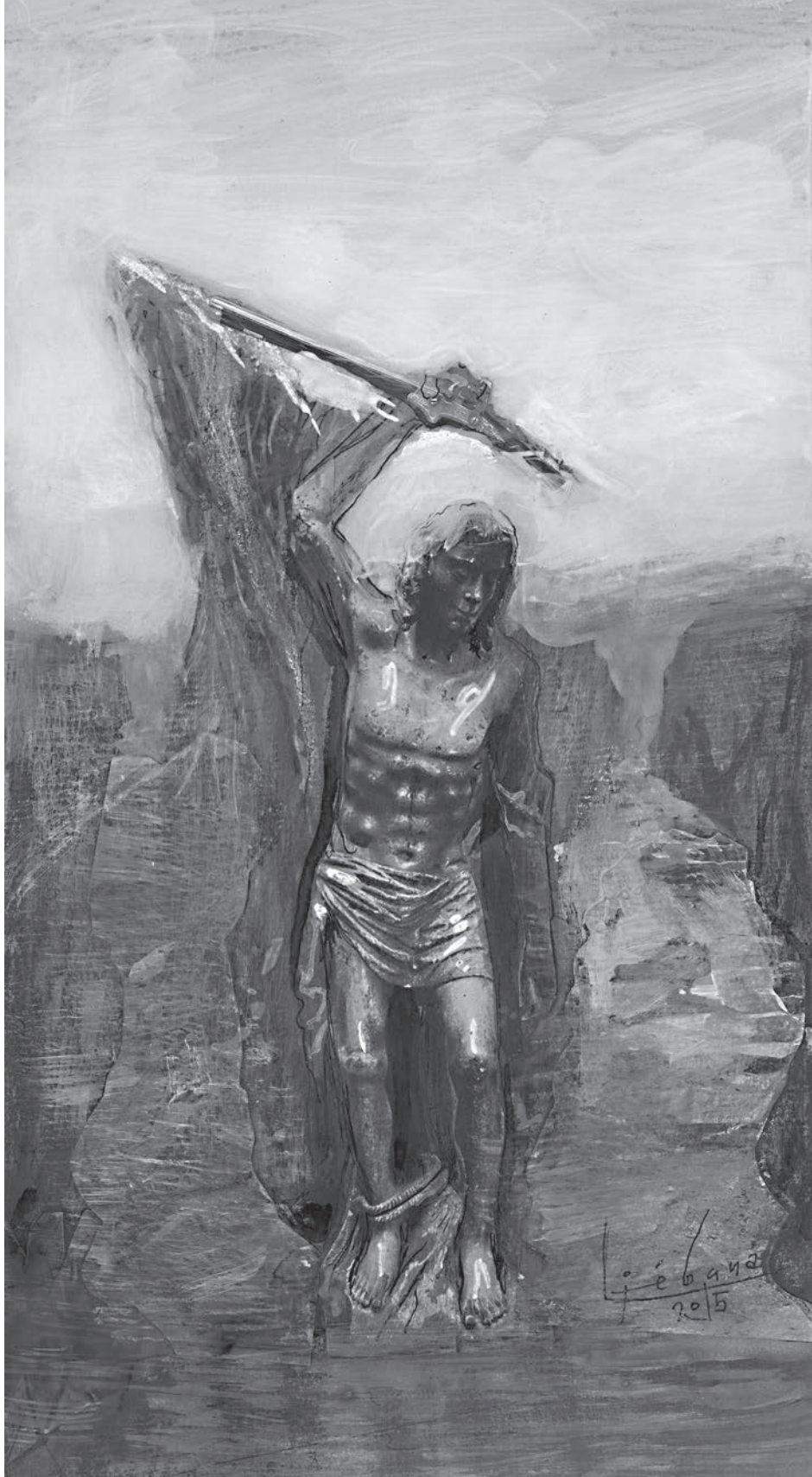
Había podido leerla su autor en Chamartín de la Rosa, estando Pablo de la Torriente Brau de cuerpo presente, y en el marco de los honores castrenses que se rindieron al miliciano. Pero nada impide que la leyese de nuevo en Montjuic, en cuyo supuesto Antonio Aparicio la habría escuchado decir otra vez de labios del oriolano, y habiendo antes sido celoso testigo privilegiado de cuándo y cómo se gestó. No había transcurrido aún una semana de la aparición de la elegía, y Aparicio cayó herido en el frente del Jarama, lo que iba a motivar una nota periodística del oriolano («El poeta Antonio Aparicio herido») (Hernández 2012: 283) congratulándose de que la muerte no hubiese podido con su amigo, pese a que una bala le había atravesado el cuello.

Numerosos fueron los sucedidos que iban a compartir en varias circunstancias y lugares Miguel Hernández y Antonio Aparicio durante la guerra. Entre tantos como podría escoger, destacaré como corroboración de su tan estrecha amistad el hecho de que el oriolano asistió a su boda, el 25 de febrero de 1939, celebrada en Madrid. De ella le informaba a su esposa Josefina diciéndole, en carta del 26 de dicho mes: «Me dice Vicente que te dé grandes recuerdos suyos, y Aparicio también. Éste se casó ayer y yo fui testigo en el Juzgado. Bebimos vino a tu salud y a la de Manolillo.» (Hernández 1992: II, 2.534), en referencia al segundo hijo de ambos, Manuel Miguel, nacido el mes de enero de ese año.

Excede a estas páginas esbozar siquiera la compleja y hasta laberíntica cuestión de porqué Miguel Hernández no fue acogido, a diferencia de Aparicio, en la Embajada chilena al término del período bélico. Lo que sí está claro es que un posible viaje a Chile ya lo contemplaba el oriolano cuando el verano de 1938 no había concluido. Porque en una breve carta a Pablo Neruda fechada en Madrid el 8 de septiembre de ese año, le manifestaba que había leído su libro *España en el corazón*, expresándole también su deseo de reunirse con él en su país, a donde viajaría con Aleixandre, y con ese entrañable amigo y poeta sevillano al que llama «Antonillo» (Hernández 2012: 197).

BIBLIOGRAFÍA SELECTA

- HERNÁNDEZ, M. (1992). *Obra completa. II. Teatro, prosas, correspondencia*. Edición crítica de Agustín Sánchez Vidal y José Carlos Rovira con la colaboración de Carmen Alemany, Madrid: Espasa-Calpe
- , (2012). *Obra exenta*, Estudios, recopilación y dictámenes de Jesucristo Riquelme, Madrid: Edaf.
- MANRESA, J. (2016). *Recuerdos de la viuda de Miguel Hernández*, Prólogo de Alfonso Guerra, Madrid: Ediciones de la Torre.
- POVEDA, J. (1975). *Vida, pasión y muerte de un poeta: Miguel Hernández*, México: Ediciones Oasis.
- TORRIENTE BRAU, P. de la (1980). *Peleando con los milicianos*, Estudio preliminar de Santiago Tinoco, Barcelona: Laia.



YA SE VEN



CON CONCHA GARCÍA EN LA MEMORIA

IMAGINA VIVIR eternamente,
cuando las horas son solo calidez
sobre tu cuerpo. La redondez perfecta
del principio femenino.

Es todo tenue. El balanceo de tus piernas
en el aire, la mecedora que te sube y que te baja
en los pulmones, el vientre en pleamar.

Tan sólo así, quizás, llegues a amarte:
alargando por siempre el parpadeo inaprensible
de la luz amarilla. Alargando por siempre,
hilvanando por siempre paz con paz,
instante con instante, alba con alba.

Pero te pierdes ahí, en la línea finita que separa
tus muslos, en la ranura casi imperceptible
con que coses

una calma con la otra.

ANA RODRÍGUEZ CALLEALTA

ROSARIUM ROSA EST

ES QUE ES MIRARTE y salirse las rosas
por la boca. Luego lo del incendio en el
caballo, con nuestros cuerpos galopando
en el desnudo de una selva primitiva.
Fue un pacto de ficción con la memoria.

Pero las rosas se me salen por la boca.
Y fíjate que difícil, porque en mi mente el deseo
podía parecerse quizás a una conquista milenaria:
torreones cayendo, lenguas de fuego libando
la lengua de los hombres, la más antigua.

Cómo podría decirte: un jaque mate suntuoso,
con la lujuria del silencio en la batalla.

Pero me brotan oscuras: son como anémonas
vivas, como una furia animal que se adormece
haciéndome cosquillas por la tráquea.

MIENTRAS RESPIRO, un fuero de salvajes
va poblándome por dentro.

Los peces se me bajan por la tráquea,
y en el estómago
un microcosmos de anémonas
parece estar gritando un salmo antiguo.
Un canto gregoriano. Una oración en latín.
Y se me suben por las piernas los cachorros,
prendiéndome sus bocas a los pechos.

Yo sigo respirando en las mazmorras,
soy solo una mujer en plena lucha.

Los tigres se me ponen en los ojos,
moviéndose hacia el dorso de tu boca,
dejándome desnuda en la estacada.

Te pido por favor que si te acercas
y oyes los ancestros que me habitan,
y escuchas mis instintos jadeando,
olvides que ambos somos animales
y vuelvas a las normas del decoro.

CARTA ABIERTA A MARÍA ZAMBRANO

YO TAMBIÉN CONSTRUÍ mis razones.
Yo también he intentado salvarme,
y tú sabrás mejor que yo que no es sencillo
el arte de vivir sobre una cuerda
sentida y pensada al mismo tiempo,
sin ser capaz de discernir lo que acontece
de todo aquello que tan solo imaginamos.

Y hoy quisiera como tú crear un hueco

creer
en algo

crear
la nada

creer
en nada

(sentarme en el centro de algún bosque
y que un solo momento justifique
los casi treinta años de desierto)

PLAYA DE ENERO

ESTE TROZO DE MÁRMOL que he encontrado en la playa
puede provenir del templo arrasado de Hércules,
o tal vez de las gradas del teatro bullicioso de Gades,
del pedestal acaso de la estatua
de un dios o de un prohombre del Imperio,
de la estela funeraria de un niño sin suerte
o del friso soberbio de algún arco triunfal.

Puede haber sido muchas cosas
este trozo de mármol, o haber sido simplemente
lo que es: una piedra pulida por la arena y las aguas,
errante por la mar durante siglos
y arrojada a la orilla finalmente
por ese mecanismo misterioso, de cálculo y azar,
que rige el universo y esta página.

FELIPE BENÍTEZ REYES

RESIDENCIA DE ANCIANOS

FELIPE BENÍTEZ REYES

UNA CONDENSACIÓN de tiempo inerte.
Un olor a cerrado y a morfina.
La memoria oscilante. Las manos temblorosas.
El grito que recorre los pasillos.
Un olor a pasado y a morfina.

La muerte que recorre los pasillos.
Los ojos que no miran lo que miran.
La mano temblorosa que modela
recuerdos temblorosos en el aire.
-Y ese olor a penumbra y a morfina...

Un olor a colonia y a morfina.
La boca que se mueve sin palabras.
El miedo que recorre los pasillos.
El ángel que recorre los pasillos
con sus alas de muerte desplegadas.
El ángel depredador.
El tiempo que ha dejado de ser vida.

ROMA

ESTA PIEDRA SOBERBIA, este teatro.
El arco que es metáfora de un triunfo.
La inscripción que compendia una victoria.
El coso que dio gloria al asesino.

Las calles de madrugada de gran luna
que tú y yo recorremos
al margen del hechizo de la historia, para concluir
que el esplendor de las obras humanas
tiene sustento en la mezquindad,
en la vanagloria y en la estupidez,
aunque curiosamente
con un resultado de belleza que arrebató
y suspende en la altura los sentidos,
mezcla de fascinación y de melancolía
por un pasado de grandiosidad y demencia,
de ambición y jactancia.

Espectros en el aire de emperadores y guerreros,
de comerciantes y tribunos,
hoy ya sombras inertes, hoy ya nombres sonoros
que no se corresponden
con una realidad, sino con leyendas vacías,
en la ciudad que preserva las ruinas arrogantes
de nuestra lengua y nuestras leyes,
del boato de un imperio fracasado y extinto,
aunque empeñado en perseverar en su fulgor,

entre piedras caídas y estatuas mutiladas,
mientras el reptil de ojos nerviosos
corretea por los muros
ante los que los turistas nos fotografiamos
como otro simulacro de inmortalidad,
sonrientes ante este panorama de gran muerte,
de inmenso acabamiento irredimible,
ante el aviso inequívoco de lo que acaba siendo el mundo,
y nosotros con él, en fuga y nada.

¡AY DEL CARPE DIEM!

CON QUÉ FACILIDAD
nos vamos del momento en el que estamos,
lamentando su fuga
aun antes de que pase,
sin haberlo vivido plenamente.

Con qué sorda insistencia
recuerdos y temores nos distraen,
dejándonos así
con un pie en el ahora
y el otro en el ayer o en el mañana.

Tanto desequilibrio
a cierta altura de la edad nos lleva,
involuntariamente,
de una cosa a otra cosa
hasta que a duras penas nos centramos.

FRANCISCO JOSÉ CRUZ

NO LLAMES A LA PUERTA

NO LLAMES a la puerta,
contempla sin angustia la fachada
que ahora tienes delante
y no la de tu infancia,
cuyo alegre balcón han convertido
en estas dos ventanas.

No llames a la puerta,
que la niña que fuiste no te aguarda
entre estos viejos muros
como dócil fantasma,
sino dentro de ti cuando se asoma
a tus ojos con lástima.

No llames a la puerta,
quédate para siempre con las ganas
de saber quiénes viven
y cómo está la casa
donde viniste al mundo y te criaste
para que yo te amara.

No llames, amor mío,
sigamos calle abajo nuestra marcha.

EN EL TREN

SI FUERA ASÍ la vida,
en pos de su destino, pero lenta,
sin salirse un instante
de los férreos raíles
hasta llegar al final del trayecto.

Si fuera así la vida,
viendo pasar distraído el paisaje
tras un amplio cristal
y oyendo vagamente
el runrún runrún runrún de las
ruedas.

Si fuera así la vida,
monótona, segura, como el tren
que se deja llevar
en pos de su destino,
¿quién en verdad la querría vivir?

FRANCISCO JOSÉ CRUZ

VOLCANES PARA JORDI BOLDÓ

I

HAY UN VOLCÁN que se dibuja
a solas
que a solas se colorea. Que hace
de los colores el muestrario del ánimo
que avanza y avanza hacia adentro
hacia muy dentro. No se deja mirar
este volcán de día. Para hacerse
—y hacernos— es en la noche
donde instala el mejor escenario
que pregunta a la pregunta
la misma interrogante que nació
con la primera exhalación del mundo.
De colores, silbidos de colores.
En el viento el volcán es una fiesta.

FRANCISCO MAGAÑA

II

SON NIVELES de tierra los que forman
la mítica estructura del volcán.
Accidentes sin fin, protuberancias.
Caminos como tal: horizontales
que simétricas construyen una a una
las líneas y las bases que moldean
el triángulo de cobre que festeja
la gracia del color, todos sus dones.
Bajo ellos porque sí, bajo ese techo
busco cobijo y el Patrón concede
que el consuelo me llegue por los ojos.
Ya está entonces la mirada
plena de vida, en silencio,
orando y al orar, resucitando.

III

MIRAN ARRIBA hacia el cielo miran
exhaustos —después de recorrer
toda una vida— los volcanes
que hoy quisieran dejar en su trayecto
un ánimo de luz de luz interna
que ilumine paciente el recorrido
de una letra y de otra, de un vocablo
y en fin que ilumine el nacimiento
de la palabra para que salga al mundo
con la imagen estruendo refulgente
que conforme el sonido vacilante,
trémulo y frágil, que origina
la presencia del volcán:
esa oración que a medianoche salva.

IV

DESDE EL FONDO en que estoy me reconstruyo.
Junto uno a uno mis pedazos, cuento
fragmentos y reúno el total —o eso creo—
de mi osamenta. Expulsados que fueron
del incendio, volaron esparcidos
en terrenos extraños, en una casa
que se viste de amarillo
y regresa a posarse en otro lado
—el izquierdo, donde habita el corazón—,
pobres huesos tan solos de sí mismos
estos que me hacen hoy ser el remedo
de esa oración lámpara de vidas
que son todas aquellas que se fueron
a mirar en el gris su recompensa.

LA PODA

LA PODA
en el bonsái es esencial
a la hora de abordar el crecimiento de la tristeza
manteniendo de esta forma su belleza y su armonía
No le corresponde a la poda la intención de abreviar
De hacer de lo podado algo quieto y apacible
Más bien consistirá en invertir todo el tiempo
y toda la atención posibles
en perpetuar su voluntad de seguir
Las podas deben de ser periódicas
si lo que queremos es fortalecer nuestro árbol
y preservar su estado de salud
Por eso debemos conocer muy bien nuestra tristeza
para saber cómo y cuándo podar
No hay límites en el bonsái
y no se puede pensar en el bonsái
sin pensar en la poda
En las yemas de la herida
En la serie de cortes precisos que habremos de realizar
poniendo a prueba nuestra fe
Nuestra esperanza de que la tristeza reaccionará
y brotará nuevamente
ahora sí
en la dirección deseada

ISABEL TEJADA BALSAS

ESCRIBIR

ESCRIBIR

como una transición para el invidente
la representación ahora es un árbol de
decisiones
vivo con la presión constante del agua en la
caja torácica
en torno a mí el pez de la luz
yo tengo un pulmón
yo tengo un pulmón
la clave es aguantar
aumentar la capacidad cardíaca
sentir el hormigueo bajo las uñas
el terror de la esperanza
porque el camino no es claro ni recto
y está lleno de animales desollados

CÓMO HABREMOS DE PONER EL OÍDO

CÓMO HABREMOS DE PONER EL OÍDO
ante una palabra que se levanta el rato que vivimos
que es dicha antes de que se rancie
que yergue en alto su necesidad de ser comprendida
que porta antorchas a una vida oscura
que extiende sus pequeños miembros
-como hace la lluvia hacia
cualquier hombro ajeno
para que no se le haga de noche
para que no acabe toda la noche
andando desorientada entre pedregales
como una madre que llevara en brazos un niño que llora
y no venga el silencio como un perro de caza
a apretar los dientes
para que no encontremos a la mañana siguiente
un animal mirándonos fijamente
con la boca abierta mientras jadea
y un niño muerto a los pies de nuestra cama

ISABEL TEJADA BALSAS

VUELVE

VUELVE
a los paseos
a los niños en bicicleta
a las ruedas de las bicicletas
a su movimiento circular uniforme
a la cara interna del viento
al canto de los pájaros despertándose
a cada pequeña brizna de hierba
a las pequeñas voluntades
a esa hoja cualquiera que rueda por el suelo
a las hormigas en fila india que corren como la suerte
—sin hacer ruido al suelo
donde ninguna piedra es común
y las sombras de los árboles podrían ser tests de Rorschach
y cualquier realidad que encuentres te parecerá inevitable

OH SER GUAPO por fin, tener palomas
alrededor y mi revuelo armar.
Y ver cómo las nubes me sonríen
al pasar junto a ellas. Y de cada
chimenea salen ranas:
dónde vas, guapetón, ven con nosotras.
¿Qué música hay en mí?
¡Si he aprendido a tocar el clavicémbalo!
La luz me dio de pleno en plena frente
y ahora mis bucles voladores besan
el viento y soy así
el querubín que quieren las damitas.
Niñas, niñas, la nuez
de este mundo he partido y salió un príncipe.
Paseo por la ciudad en un descapotable
y se envidian los árboles al verme:
¡cómo ha vuelto éste ahora!
Pero los guapos somos generosos
y yo perdono a los que aún esperan
su minuto de mayo,
su turno en la solar transformación.
¿No visteis a los muertos levantarse
y peinarse delante del espejo?
Mis zapatos azules me conocen
ahora por fin y por primera vez
se sienten bellos porque al bello llevan.
Casanova descansa

porque ya tiene sucesor en tumbas
que se vuelven espigas y pan rubio.
Y las francesas van con polisón
y peluca a la sala donde al fin entraré.
¿Es el mismo que iba por la tierra
espantando a los pájaros? ¡Soy yo!
¡Pero ahora soy yo!
Oh ser guapo en el reino de los mudos
y andar tan elegante y tomar solo
pastas blancas con té.
Mi reloj de bolsillo pende de una cadena.
Mi casaca reluce.
Me afeité y fue otoño: las hojas de mi barba
lloraban al caer.
Nadie quiere apartarse de los guapos.
Pero os traigo promesas de que un día
seréis bellos también
en la resurrección de los ratones.

LA SINALEFA QUE ME HARÁ ETERNO

JOSÉ LUIS REY

PUES SI YO ACABO en luz
y en luz empieza el dios,
sinalefa, tú sálvame.
Cuántas veces uniste a Francia con su nube.
Une así al muerto con la luz que espera,
pues las vocales vivas
son trompetas que abrazan su rugir
y un nudo en Jericó
ata a los altos con la gran mañana.
Sinalefa es mi pelo.
Sinalefa, mis pies.
Se unirán a otro sol que es amarillo
como mi última boca
y silencio y silencio así han de sonar,
como los niños que apedrean la iglesia
y la iglesia devuelve campanadas.
Si un río se interpone
mi sinalefa es barca.
Caronte, di tu caridad ligada
a luciérnagas listas
que saben que el mar cabe
en la botella gris.
¡Yo soy mi sinalefa!
Yo anudo noche y día, cuerpo y ser.
Y soy el costurero
de los versos hilados a las tumbas.
Sí, sí, mi sinalefa,

sí que yo soy la mano que soñaban los místicos,
la mano que se alarga,
remueve las estrellas
y toca a las mujeres, las que están por venir.
Una música es otra, un cuerpo es otra luz
porque mi sinalefa
así lo quiere y vamos descalcitos
sobre la cuerda, equilibristas torpes
que saben que ya nunca caerán,
que saben que salieron de una casa
en abril y hacia otra
casa van y no oscura.
Qué tirante la última vocal,
qué astro en plenitud
que se apaga, se apaga y luego enciende
la primavera, hop, un salto y ved.
Y ved: ya hemos llegado.

11

EL PENSAMIENTO quiere estar solo

sus animales juegan
como si la belleza
escogiera sus instantes

La humareda del cráter
se eleva en columnas

El hervor de la lava desconoce
su propio resplandor

Lo mirado no espera ser mirado
entiende la pausa la cólera la muerte

y dice: no pasa nada
(gesticulando)

*

12

QUE NO DIGAS que ese árbol extendiéndose
 sobre la puerta de mi casa
 se parece a la muerte
que no lo digas

que no digas que ves mi silueta
debajo o detrás
tapiada por él
que no lo digas

Porque los días del verano fueron felices
y a la memoria le gusta respirar

que no digas que no recuerdas la imagen
de la piedra de pie
brillando bajo el sol

Que no digas que ves el tronco del árbol
en la puerta de mi casa
tratando de entrar
forzando una horizontalidad
que incorpore mi silueta

como si yo no tuviera lecho
como si nunca lo hubiera tenido

*

13

ACOSTADO
el herido no cabe en la noche de mis ojos

aunque ambos compartan
la misma rotura

*

14

LA MAÑANA ESCANCIA sus memorias
y guarda el poso del sonido para sí

¿de qué sobrevivirá el silencio?

la luz escoge la sordera para durar
su brillo es engañoso
su límite la amabilidad

vencida por el poder del gesto
la mudez se dobla hacia adentro
Boqueando

*

15

(FORMACIÓN DEL INSULTO)

la imagen del plato de pollo podrido
te atormentará en otra lengua
La noche impávida

Los días que no hicieron nada
por él

su parte. tasajeada y reacomodada
yace ahora descompuesta
en una urna pequeña y redonda

que ya había dado varias vueltas
de manivela

en su imaginación

y con cuánto desprecio
fueron desechados sus restos

convertidos en ofensa
después de haber pasado
tanta soledad

*

16

SI SE TE QUEMA el rostro
guárdalo del escrutinio
(heriría repentinas sensibilidades)

recoge el polvo de las cenizas
hacia adentro

la superficie se mostrará aún
aquiessciente al fuego
y ponderará sus formas
los arabescos
los chasquidos
las promesas de calor

pero ya no se ofrecerá
como materia de consumación

SÉRIFOS

QUÉ INTERFIERE en las islas,
en qué salitre esparces
tu deseo de tierra.
Anticipas el viento
entre los tamarindos
y la herrumbre en las quillas
es señal de naufragio.

Entra arena en las llagas
y nombras a los cíclopes.
Una aguja de pino
se apropia de tu miedo.

VERÓNICA ARANDA

SANTORINI

¿DÓNDE EMPIEZA la piel
y dónde acaba el agua?

Acaso la existencia
es esta forma lenta
de bajar los peldaños
y divisar volcanes;
la multiplicidad del amarillo.
Te acercas
y el furor es una herida
que sangra en el azufre.

A VECES una isla
nos parece incoherente
como un eucaliptal,
como un circo
en medio de la bruma.

A veces la distancia es una alcoba
con vistas a los altos limoneros,
donde te doy la espalda,
y cada nombre propio
va cobrando destellos de bromuro.

Para ahuyentar el vínculo,
escribo cuatro líneas sobre anclas
y hay destello ágrafo en las proas.

LAS FRONTERAS de agua
donde hay peces minúsculos.
Una isla imposible
de dibujar, con infinitos cabos,
limoneros frondosos y colinas
donde los monjes enloquecen.

Si mezclamos
brazadas y palabras,
nadar es redención.
Si en cada playa
hay un rumor de cigarras,
nadar es redención.

Recolectamos piedras
cuyo verde grisáceo
anuncia el viento.
Una isla imposible de dibujar,
con una forma extraña.

38

HUELE A CUATRO de julio
almuerzo virgiliano en la azotea
aquí tojosas pican el asfalto
rojez impermeable

allá pacen marmotas
en la hierba que no celebra nada
el sosiego dicotiledóneo se pudre
y revienta en aquenios
¿uncir otra decena
hacerla madurar?

la historia sus caprichos
al norte polinizan
puede ser el relámpago dudoso
un trébol sindical sin estación
la inquietud de tus pechos
cuando en la aurora te secas la espalda
también la historia marchita el crepúsculo
de su abrigadero saca a la liebre
¿respirar como gaita
salvar otra cesura?

110

42

SE ESCRIBE con los pies
a la izquierda de nada
los sueños sin usar
que no tienen cuartel en la cabeza
gatean los baluartes descarnados
abren grietas en sí
crecen en contra
sicómoro en el cauce del Kokosing
se escribe serpientes
como relámpagos

esa brisa leída por gladiolos
desata la inquietud
su resplandor total
nada vale la imagen
la roña del verano cuando la condición
se convierte en almizcle
estrofa en veda hasta en Nueva Zelanda
desde la cresta de la depresión
ganada con las uñas
no es vertical el mundo

para Janet McAdams

44

OBEDECE a la desobediencia
esa fiebre benigna
plantada en el crepúsculo
no trasciendes el embudo de estaño
donde la gracia surge
unidireccional
abres el abanico en el despegue
pero solo consigues la censura del viento
mas no cedes el paso
péndola emponzoñada

en la misma trinchera del salvaje
 a pie sin armadura
 el sol tuerce las líneas
 nunca más paralelas
 la fiebre es la revancha
 con una ojeada maduran los mangos
 sobre el volcán se posa
 la corola de plumas
 esta espina que avientas sigiloso
 sin arco al corazón

JUNTO AL POZO

DOS GAVIOTAS bailan
en una esquina del cielo
entre las rocas
y el mar

el movimiento repetido y sensual

un tango suspendido
la existencia

*

piso la hierba del silencio
buscando
una palabra que resuma
átomo y estrella

escucharla en una flor
abriéndose despacio

*

los ojos del becerro
evocan tiempos lejanos
cuando el hombre era rama
del mismo árbol

ZINGONIA ZINGONE

y el árbol vivía sin acoso
en el espacio sideral

me miran transitar el potrero
observan cada movimiento
en la abusiva corriente
que del hombre mana

acelero el paso
y el becerro retrocede
sabe
que somos hermanos
sabe
de Caín y Abel

*

como autómatas sin rostro
desfilan hoy
los hijos de la tierra

molidos por el muro
ladrillo tras ladrillo
caen en el abismo
ciegos
a la fuerza que mueve el sol
y las estrellas

sigue la invasión
de los rinocerontes

PEREGRINACIONES

1.

un joven palestino mira
por la ventana del camión
y pregunta
«¿hacia dónde van los perros?
siempre van y van
los perros»
toma mi mano
cierra
en el puño del alba
el despiadado recuerdo

2.

LA BICICLETA va y corta
el viento
las ramas
el vuelo inocente de los mosquitos
y los bosques de Massachusetts
donde los pájaros huyen del sol
y del nido su trino
como del pecho la humana intuición

la bicicleta sube
arrastrando el latido

a la orilla del sendero
la mala yerba se acompaña de la buena
algún perro ladra
y camina sometido

chillan los frenos sobre el asfalto
interrumpen
el devenir natural de las cosas
parecen quejarse
del confuso andar del hombre

3.

EN ESTE PUEBLO marítimo
la humedad del atardecer
abrazo las frondas del bosque

en los patios de las casas
la gente toma cerveza
come calamares fritos
y aplaude el retorno de sus héroes
jóvenes oficiales de la marina militar

yo corro
por las aceras solitarias
desafiando la canícula acompaño
el esporádico tránsito de los vehículos

ingreso al cementerio de Brewster
alentada por la ausencia de olores
buscando
el vacío dentro del vacío
espacio
donde hallar la luz

desde un tronco milenario
una sombra me acecha

penden hojas purpúreas
casi negras
como bofetadas en los ojos del ocaso
hay raíces
desalojando lápidas
muchos han muerto en alta mar
y este jardín despoblado
en silencio revela
los abismos



PARAÍSO PERDIDO



RARITAN BLUES

Para Margarita Sánchez

AQUÍ NO HAY bulla ni miseria,
sólo un bosque de árboles mojados y cientos de ardillas
correteando vivaces o escarbando una nuez.
A lo lejos un puente
una interminable fila de automóviles retorna a sus hogares
y nubes balando ante un perro pastor y amarillo.
¿Eres tú quien camina en las riberas del Raritan?
Recuerdo un río triste y marrón donde las ratas
disputan su presa con los perros
y aburridos gallinazos espulgándose las plumas bajo el sol.
Ni bulla ni miseria.
El río fluye educado como en una tarjeta postal
y nos habla igual que hace siglos, congelándose y
descongelándose,
viendo crecer a sus orillas cabañas, iglesias, burdeles,
plantas refinadoras de petróleo.
Escucho el vasto rumor del Raritan, el silencio de los patos,
de los enormes gansos salvajes.
Han venido desde Ontario hasta New Brunswick,
con las primeras nieves volarán al sur.
Dicen que el río es la vida y el mar la muerte.
He aquí mi elegía:
un río es un río
y la muerte un asunto que no nos debe importar.

EDUARDO CHIRINOS (1960-2016)

AL FONDO DE LA ESCENA

HE CRUZADO el umbral. Estoy en casa.
Después del frío, el viento y los veranos
he venido. Saludo a los objetos
con un suspiro grave y respetuoso.
La sala decorada con flores que parecen
desplomarse carnívoras sobre los comensales.
He ocupado mi silla. Alguien comenta
el precio escaso de la vida humana
en un país remoto y las noticias
dejan caer promesas de un futuro
que merezca la pena. La mujer
me sirve una sonrisa.
El hombre habla con ella como quien acaricia
un sueño que se hiciera cotidiano.
Bajo el mantel los niños se pelean.
La sal. El pan. La mesa como siempre:
cada cual en su sitio, absorto en la tarea
de ser el personaje que la trama
dispone.
Así, ya ves, somos felices.
Ignoramos que un día la ausencia de la madre,
esa silla vacía, inconcebible,
hará que el niño aquél —al fondo de la escena—
escriba estas palabras.

ALIMENTA LA TIERRA

ENGAÑOSA la pérfida
niega la gama grito
de una dama que pasa
por un ligero toque mágico
de la venturosa escena
donde la carne gime
al teatro de la fosa donde
el polvo de los cuerpos
alimenta la tierra.

ENRIQUE FIERRO (1941-2016)

EXTINTOR

ADOLFO CUETO (1969-2016)

LAS PALABRAS que dicen, van quemando tu frente.
Sus fronteras difusas de altas cumbres
peladas, huellas lentas,
borrosas, el sabor industrial
de un paisaje arrasado: cosas ahí, escondidas,
que llamamos verdad
—aunque fuesen mentira—, luces ahí, arañadas
por entre los humedales de la noche, donde aúlla
la muerte, y tú te llamas todo
y yo me llamo nadie,
vacío, desmemoria,
silencio,
soledad.

LOS ALIMENTOS



LÓPEZ GALLEGO, GUILLERMO (2016). AFRO

VALENCIA: PRE-TEXTOS.

FRUELA FERNÁNDEZ

¿Qué soy? A esta pregunta clásica, aborrecida por el uso, Wallace Stevens respondía en su primer libro de poemas (*Harmonium*, 1917) con una poética de la disolución: «Soy lo que me rodea. // Las mujeres lo entienden: / una no es duquesa / a cien yardas de un carruaje». Desde una poética cercana a Stevens, pero desfondada de certezas metafísicas, Guillermo López Gallego ofrece en *Afro* (2016) una respuesta semejante: «Me disuelvo lentamente / en lo que antes me rodeaba / y ahora soy yo».

La poesía de Guillermo López Gallego (Madrid, 1978) puede entenderse como un conflicto entre la necesidad del yo y la voluntad de rechazarlo. En su anterior libro, *El faro* (Pre-Textos, 2008), esta tensión se resolvía en breves viñetas de paisajes y sujetos, condensados en un mínimo de trazos descriptivos y de conciencia. El yo intentaba transparentarse: aunque la filtración era forzosamente selectiva, el autor evitaba salpicarla emocionalmente, aun a coste de una cierta frialdad. Igual que *Afro* resuena como posible anagrama de *El faro*, la voz presente reorganiza aquí la voz pasada, aunque desde una perspectiva biográfica nueva. Frente al anonimato de *El faro*, la voz de *Afro* comparte nombre, localización (Liberia y Sierra Leona) y expediente médico («malaria, moratones en las manos, / fiebre tifoidea y tuberculosis») con el autor; sin embargo, tanto narración como biografía se diluyen en un espacio verbal construido con apuntes de paisaje, frases oídas o leídas, referencias locales, recuerdos, alucinaciones. Pese al refrenamiento del verso, hay una sensación de monólogo, de confusión generadora de planos y de lugares, como si el yo fuese incapaz de interrumpir la producción de asociaciones. Tal vez la clave de lectura se encuentre justamente en

ese exceso mental; así entendido, *Afro* sería el resultado de una crisis de comprensión: un occidental enfrentado a una realidad africana que le sobrepasa y que sólo puede tratar con unas herramientas culturales inadecuadas. A diferencia del viajero y del colonizador, que creían en la posibilidad de domar esa complejidad mediante sus esquemas mentales y tecnológicos, López Gallego escribe a partir de la insuficiencia de su tradición, contra ella («Todo el repertorio tropical / que al final de lo vivido / regresa como cliché»). Aunque el constante borbotón de citas, imágenes y comparaciones intenta otorgar sentido a la novedad, no sólo fracasan en su intento, sino que contribuyen, con su intelectualismo, a dificultar la deseada identificación entre sujeto y contexto: «La sensación de plenitud / da paso / a la conciencia de la sensación de plenitud, / y desaparece». De este modo, *Afro* avanza hacia un tipo de empatía radicalmente nueva, ajena al pringoso lamento del poeta-turista que suplanta a su materia; se trata aquí, por el contrario, de una empatía emplazada, que no niega sus limitaciones, sino que las hace visibles mientras intenta transformarlas («La pasión de los demás, como su piedad, / inspira cautela / y entristece»).

El logro formal e intelectual de *Afro* es tan notable que, junto a este reconocimiento, parece pertinente plantearse si podría haber ido más allá en su crítica de las estructuras culturales heredadas. En la segunda parte del libro, López Gallego se convierte en su propio escoliasta —siguiendo tal vez el modelo de T. S. Eliot en *La tierra baldía*— y añade al poema unas «Notas del autor», donde señala la procedencia de las distintas citas, explica referencias e incluye numerosos apuntes de su diario africano; estos últimos, en su fuerza y calidez, amplían la lectura del poema, pero al mismo tiempo hacen pensar en la posibilidad de un libro más abierto, aún más roto que el actual, donde poeta y prosista se reconciasen en una forma nueva. Esta intuición, pese a todo, sólo puede ser secundaria ante un libro fundamental, deslumbrante y arriesgado, honesto por igual con su tiempo y su experiencia.

MARQUÉS, JUAN (2016). BLANCO ROTO
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

GUILLERMO LÓPEZ GALLEGÓ

Conozco a Juan Marqués desde hace años, así que, ante la crítica de su último libro, *Blanco roto*, me encuentro en una situación complicada, porque, pese a sus aciertos, me parece que también tiene flaquezas, que por lo demás son características de gran parte de la poesía española contemporánea, y que por ello me parece necesario señalar.

En primer lugar, tiene virtudes innegables. *Blanco roto* es un buen título. Me gustan los títulos que sacan de contexto una frase hecha o una expresión y crean para ellas nuevos significados, como *Las peras del olmo*; y *Blanco roto* se puede entender al menos de tres maneras. Una de las funciones principales de la poesía es llevarnos a reflexionar sobre la lengua y el habla, alejarnos de ellas y hacérnoslas ver con extrañeza, y en los títulos puede hacerlo con más persuasión, a veces, que en los versos.

Los poemas tienen además imágenes afortunadas, en general, paradojas: «como un poco de agua / que no esté emparentada con la nieve» («Nuestro poema») y «‘Lenguaje no verbal’ llaman a eso / que yo quiero escribir» («No verbal»). También llama la atención la precisión de símiles como: «como un dios degradado» («Plaza de pueblo»)... Sin embargo, es necesario reconocer que no solo de pan vive el hombre, y hay ocasiones en que la mera paradoja se confunde con el ingenio, o peor aún, con la relevancia. «Y que ahora estés aquí es una respuesta / que no tiene pregunta», del poema «Bruno», es una de ellas.

Blanco roto tiene también momentos en los que aporta una perspectiva propia, más o menos novedosa, de una preocupación que muchos críticos han encontrado en la poesía contemporánea española, interesada por el cuestionamiento de la identidad del escritor. Todas las pregun-

tas acerca del yo del poeta (¿Quién enuncia el poema? ¿Qué relación deben tener el poema y la autobiografía? ¿Qué responsabilidades tiene el autor?), que efectivamente aparecen una y otra vez en los libros de los últimos años, tienen una continuación natural que no está tan atendida, y que de alguna forma da la vuelta a lo establecido de la lírica: no solo no sé quién soy, tampoco tengo claro quién eres. Así en el poema «Eco-grafía»: «Tú eres muchos / y eres tiempo / y no sé lo que eres».

A pesar de estos aciertos, como decía, no consigo dejar atrás la impresión de que *Blanco roto* tiene los mismos problemas que mucha de la poesía española contemporánea. Hay unos versos en los que quizás involuntariamente puede leerse una poética que Juan Marqués comparte con muchos otros autores: «decidido a jugar sin pretensiones / a disfrutar de ti sin trascendencia / ni originalidad», dice el poema «Vera», y parece decirlo de la poesía.

En ese sentido, varios poemas son prescindibles, como este, llamado «En el Vips de la calle Velázquez»: «Una chica metiendo hielo y flores / en una bolsa roja».

Blanco roto nos pone en la necesidad de pensar qué diferencia este apunte de «La carretilla roja» de William Carlos Williams; por qué, siendo formalmente parecidos, usando el mismo adjetivo, el poema de Williams encierra una iluminación sobre las conexiones de lo que existe, y el de Juan Marqués parece un apunte para un poema que tal vez tampoco habría sido interesante, o bien está encerrado en su propia intimidad, y no consigue comunicar el contenido de la experiencia.

De forma parecida, la particular forma que desde José Juan Tablada tiene nuestra tradición de entender el haiku parece estar detrás del excesivo, recargado «Derechos de autor»: «Una pequeña huella sobre el blanco: // para firmar su nieve, / el cielo se ha hecho pluma en un gorrión».

Como en otros poemas del libro, como ocurre en mucha otra poesía española, el poeta no es capaz de resistir el arrastre del ritmo, y claudica, dejando que el metro le haga decir más o peor de lo que debería: ¿no ganaría el poema sin el exceso de determinación de «una»? ¿Hace

falta decir «pequeña», si la huella es de gorrión? ¿Hace falta decir «el blanco» si un verso después hay ya «nieve»? Choca ya la prosopopeya del cielo que manifiesta su voluntad, pero ¿hay que hablar de «firmar» y luego de «pluma»? ¿No es torpe convertir a un pájaro en una pluma?

Finalmente, *Blanco roto* también debe propiciar una reflexión sobre la literatura confesional. Por el sacramento de la confesión, o por cualquier otro motivo, nuestra cultura nos lleva a privilegiar como lectores aquellos momentos en que el autor (o el narrador, claro) queda mal o se expone: nos parece más sincero y más confesional cuando parece correr un riesgo por ello, el de la censura, el de dejar de ser aceptado, el de romper el esmaltado de la virilidad. Sin embargo, si la confesión tiene un fin, y lo tiene, debería ser propiciar una identificación con el autor, o cualquier otro camino que lleve a una iluminación cualquiera; si va a ser útil, debe ser útil para el lector, no para el autor. Sin embargo, en España la confesión es una forma de manipulación que intenta que críticos y lectores se dejen arrastrar por los buenos sentimientos y pasen una mano por el lomo del autor.



**JIMÉNEZ MILLÁN, ANTONIO (2016). CIUDADES
(ANTOLOGÍA 1980-2015)**

**PRÓLOGO DE LUIS GARCÍA MONTERO,
SEVILLA: RENACIMIENTO.**

FRANCISCO M. CARRISCONDO ESQUIVEL

Lo veo casi a diario como el hombre retratado al frente de la obra. Antonio Jiménez Millán tiene mucho de Leonard Cohen: no sólo en lo físico (alto, delgado...), también en el temperamento: tranquilo, solitario, discreto, prudente, sencillo... poeta. Paso por su lado, lo saludo, y justo a continuación me pregunto si alguna vez no me lo habría cruzado por Granada, o encontrado en alguna de mis salidas nocturnas al pub La Tertulia. Su antología podría haberse llamado de mil otras formas: *Herrumbre, Ruinas, Escombros, Derribos, Grietas, Óxido, Despojos, Sombras...* Pero al final Antonio Jiménez Millán decidió con su título dar relevancia al marco: *Ciudades*, los escenarios donde se evocan las experiencias que motivan los setenta poemas de la colección. La fotografía, tirada en formato de paisaje, da buena cuenta de toda la obra: sin contar, claro está, con las dos ediciones de su antología *La mirada infiel* (1987 y 2000), cinco de sus siete poemarios están representados aquí: *Restos de niebla* (1981-82), *Ventanas sobre el bosque* (1983-85), *Casa invadida* (1989-92), *Inventario del desorden* (1994-2002) y *Clandestinidad* (2004-10). De la microestructura no se deduce la macro, por lo que podríamos decir que estamos ante un libro nuevo, de distinta arquitectura, y no una colectánea, una selección al estilo *The best of...*

Fijémonos ahora en el marco. No podía ser de otra manera: con ese título, se trata básicamente de un paisaje urbano. El poeta se mueve entre la Granada de su infancia y sus primeras incursiones literarias, por un lado; y la Málaga de su presente, por otro. Escenarios reconocibles: de la vega y la nieve al mar. Incluso la geografía natural que se percibe en la lectura (marinas con sus paseos, faros y torres vigía; ríos con sus puentes; montes con sus túneles abandonados...) forma parte de las

urbes, encajada en ellas como está. Todo es, pues, artificio, industria, manufactura. Nada se deja a la ingenuidad rousseauna del buen salvaje. Entremedias, otras ciudades: Siena, Buenos Aires, Nueva York, París, Turín, Chongqing... La banda sonora es reconocible: Mozart, Rossini, Chet Baker, Lester Young, Billie Holiday... También el encuadre: la soledad inquietante de las habitaciones de hotel (como en los cuadros de Edward Hopper, evocado aquí, junto a otros pintores); o la estancia silenciosa de la biblioteca donde trabaja su madre; y casas, muchas casas. En definitiva, el poeta se siente a gusto en los interiores y demuestra diversidad en las lecturas, audiciones y contemplaciones. Las evidencias aplastarían la exposición.

Granada es la ciudad fundamental, la que conforma al poeta en su niñez y juventud («Cruz de Quirós», «Calle Jazmín» y «Días tranquilos en el Albaicín» son títulos de poemas donde Antonio Jiménez Millán rememora historias pasionales de mayor o menor desorden, con los últimos años de la dictadura franquista de fondo; y añora la ciudad de antaño, arrasada por la maldita especulación). Granada es también *alma mater* gracias al magisterio único de profesores como el gran Juan Carlos Rodríguez y la fraternidad de quienes practican la poesía de *La otra sentimentalidad*, cuya voz más audible es la del prologuista de *Ciudades* (2016), a la que hay que sumar la del llorado Javier Egea, o la de Álvaro Salvador... Y de nuevo me hago preguntas: ¿me encontraría alguna vez a Antonio Jiménez Millán en cualquier visita a la Facultad de Filosofía y Letras para ver a sus amigos, mis profesores: Juan Carlos, pero también Luis, y Álvaro, Andrés Soria Olmedo...? ¿Pasaría mis dedos por alguna de las fichas redactadas por la madre del poeta, bibliotecaria que fue en lo que es ahora la Facultad de Traducción e Interpretación, homenajeadas en su poema «Desde una biblioteca antigua»? Para mí Granada no es una ciudad sino un estado del alma. Y la lectura de la antología de Antonio Jiménez Millán me confirma que no es así sólo para mí.

Málaga es la ciudad donde definitivamente se instala el poeta. Sabe a lo que va: a ejercer su magisterio. No es extraño entonces observar la ilusión de quien estrena aulas. El poeta se pone académico (¿por qué

no manifiesta más su cultivo del verso rimado, si lo domina con maestría, como demuestra en el soneto «Cantor de jazz [*sic*]»?): en series de pareados, enumera los nombres de los literatos que lee en el callejero. Como profesor de literatura que es, no sorprende que fuera esto lo que más le atrajera de la ciudad nada más arribar a ella. Lo cuenta en «Les beaux quartiers». En Málaga, además, comienza a ver la luz de todos sus amaneceres. Por eso le extraña uno en especial, un día, en el Paseo de Reding. Lo cuenta en el poema «Jardín inglés». No nos habla Antonio Jiménez Millán de las momentos cotidianos del día, sino de los que están fuera de la rutina: amaneceres y madrugadas, cuando las playas están desiertas («dormidas como brasas», nos sigue diciendo en el poema, p. 43); y las calles, vacías. El autor se identifica con el hombre del cuadro *Night Shadows*, de Edward Hopper, en el poema homónimo. «Es el hombre que rehuye [*sic*] la multitud y ama el vacío nocturno de los días laborables» (p. 80). Justo después de su reflexión comienza el día, «la ciudad empieza a existir» (p. 81).

De tantos sitios donde se está, al final no se es de ninguno. El poeta se encuentra como un desconocido en su propia ciudad. Es esa extrañeza la que siente al alojarse en un hotel del Paseo de los Tristes, donde el «rumor de agua se parece al pasado / que se filtra en la noche al ritmo de la lluvia» (p. 189). En «Jardín inglés», dedicado precisamente al autor de *Paseo de los Tristes* (1982) y ambientado en el cementerio anglicano malagueño de la Avenida de Príes, piensa en su «destino de extranjero» (p. 45). Imperdonable la errata del prólogo, donde «dos mundos», entre los cuales Antonio Jiménez Millán busca una tregua, se convierten en «dos mudos» (p. 15): descabro tipográfico del que, pensándolo bien, algún rédito se puede sacar: El poeta es voz frente al silencio. En su juventud, de protesta frente a los que callan por miedo, con un régimen agonizante. En su madurez, de las voces que ocupan otro feudo silente (quizás la errata estuviera en lo cierto): las apagadas de los tristes, de los náufragos enterrados en aquel cementerio o de los manes, cuando se evoca al padre a través de objetos y escenas familiares. En un magnífico contrapunto, los recuerdos de infancia y las diferencias ideológicas son cartas que se ponen boca arriba, pero sin ánimo de querer ganar partida alguna...

Porque no hay ortografía inocente, conviene subrayar la carga simbólica que encierra el cambio gráfico en el apellido paterno: del señorial *Giménez* al menos aristocrático *Jiménez*. Por eso es también imperdonable la errata de la p. 19, donde se cuela ese «Antonio Jiménez de Millán» que rompe la baraja. Y aquí es imposible la justificación, pues son bien distintas las aristocracias del bardo. El hijo rinde cuentas ante el padre y, a la vez, ante los que pensaban, libres u obligados por las circunstancias, como él. De ahí que el *tú* se convierta al final en un *vosotros*. El poema se titula «Dominio de la herrumbre». Toca justificar lo que dije al comienzo de esta reseña: Herrumbre, ruinas, escombros, derribos, grietas, óxido, despojos, sombras... Imágenes que remiten, todas ellas, al estado intermedio entre el todo y la nada, la vida y la muerte, la luz y la oscuridad... Esos dos mundos entre los cuales, según ha dicho antes, se encuentra el poeta. Son estas imágenes testimonios del paso del tiempo, al igual que es en la arena donde este «se transforma / en soledad de siglos destruidos» (p. 57); o el recuerdo «un arma / oculta en el desván, casi oxidada» (p. 87); o, en fin, el tiempo «una vía muerta, una estación cerrada y unas flores que crecen en las grietas del suelo» (p. 144).

Aprovechando esta mención a la prosa poética, de la que también contamos con muestras en la antología, podría decirse que la frontera entre el versolibrismo y la prosa en ocasiones se difumina. Acaso la diferencia radica en la longitud de la línea. No ha lugar para la imagen impactante o el hallazgo metafórico. No hay lirismo, ni ensoñación. Es absoluta experiencia. En realidad, concuerda todo esto con la sencillez del poeta, sin altisonancias. Por eso las citas no son gratuitas, tampoco las dedicatorias. Estas reflejan los actores, muchos de ellos compañeros generacionales. Aquellas son, por una parte, demostración del bagaje cultural del poeta (pero sin presuntuosidad: una prueba más de la discreción de Antonio Jiménez Millán); por otra, el punto de partida para la elaboración del poema mediante una estructura circular. Sucede en «Días tranquilos en el Albaicín», escrito en forma de carta a Henry Miller, encabezado por una cita suya que hace referencia, como se dice al final, a que «no se puede vivir aislado, / ni se puede olvidar» (p. 167). O en «Ciudad lejana», precedido de una cita de Luis Rosales a la que alude de nuevo en el colofón de la composición: «Y he visto cómo arde

la prudencia / igual que ese caballo de cartón / perdido en el desván de nuestros sueños» (p. 178).

La estructura también se reproduce en «Aulas», donde Antonio Jiménez Millán, en uno de los últimos poemas de la antología —ya instalado literaria, profesional, vitalmente— recrea la luz, «la lluvia, el primer frío», prolegómenos de un otoño presto a avanzar «con su caudal de sombras» (p. 187), en una escena de clase similar a la que evoca Antonio Machado en «Recuerdo infantil» (1907): «[u]na tarde parda y fría / de invierno. Los colegiales / estudian. Monotonía / de lluvia tras los cristales». El sevillano es otro de los poetas citados, en concreto en «Calma aparente», incluido en el poemario *Inventario del desorden* (2003). Son ya tantas las coincidencias con el autor del 98 que no podemos terminar sin dejar de indicarnos. Esta es puramente anecdótica (dos poetas profesores en un mismo entorno, su lugar de trabajo, que reflexionan a la par que observan el escenario y sus protagonistas), pero otras son más profundas: La preocupación por el tiempo, la conciencia de su transcurrir como protagonista absoluto, comprobadas a lo largo de esta reseña. Y, finalmente, aunque vuelva de nuevo al comienzo, también la forma de pasar por la vida de ambos. Pese a arriesgarnos a caer en el abismo insulso de los tópicos, hay que decir que ambos Antonios son dos hombres, en el buen sentido de la palabra, buenos.

**CAMPOS, MARCO ANTONIO (2016). DE LO POCO DE VIDA
MADRID: VISOR, COL. PALABRA DE HONOR.**

NEFTALÍ CORIA

De lo poco de vida que nos queda, *De lo poco de vida* que ha valido la pena, *De lo poco de vida* que fue la vida, *De lo poco de vida* que vamos a vivir... estas acepciones pueden inferirse en el título del libro de poemas en el que Marco Antonio Campos, recoge su obra poética escrita entre 2010 a 2015, publicado en la colección Palabra de Honor de la editorial Visor. Tajante el título, como dictado por la espada de la alta palabra de un poeta que ha mirado pasar el agitado mar de los días por los diversos planetas de autores, lugares, invernaderos verbales y océanos de la claridad de sus poetas amados y visitados a cada día en que la sed por la vida y la poesía lo apremiaba. «De lo poco de vida que me resta / daría con gusto los mejores años, / por saber lo que a solas / de mí has pensado...». Reza Bécquer en uno de sus versos de las legendaria *Rimas* de donde como fruto granado, ha surgido el título de este libro maduro. Y ese verso de Bécquer que coloca sobre la mesa de las apuestas, ese *poco de vida que le resta*, para dar los mejores años por saber quién es él en la intimidad de la amada. Y eso, sólo en el canto es posible decirlo, sólo la poesía puede entrar a esos instantes únicos en que podemos imaginarnos amados por la amada, o exigimos la verdad para saber si otra vez hemos perdido la apuesta, o saber si aquella mujer hermosa que vive en el corazón, de verdad nos ha guardado un sitio en el suyo, en su palabra, o en lo que llega a decir del que la ama con los demás, como puede verse en el propio verso de Bécquer: «lo que a otros de mí has hablado».

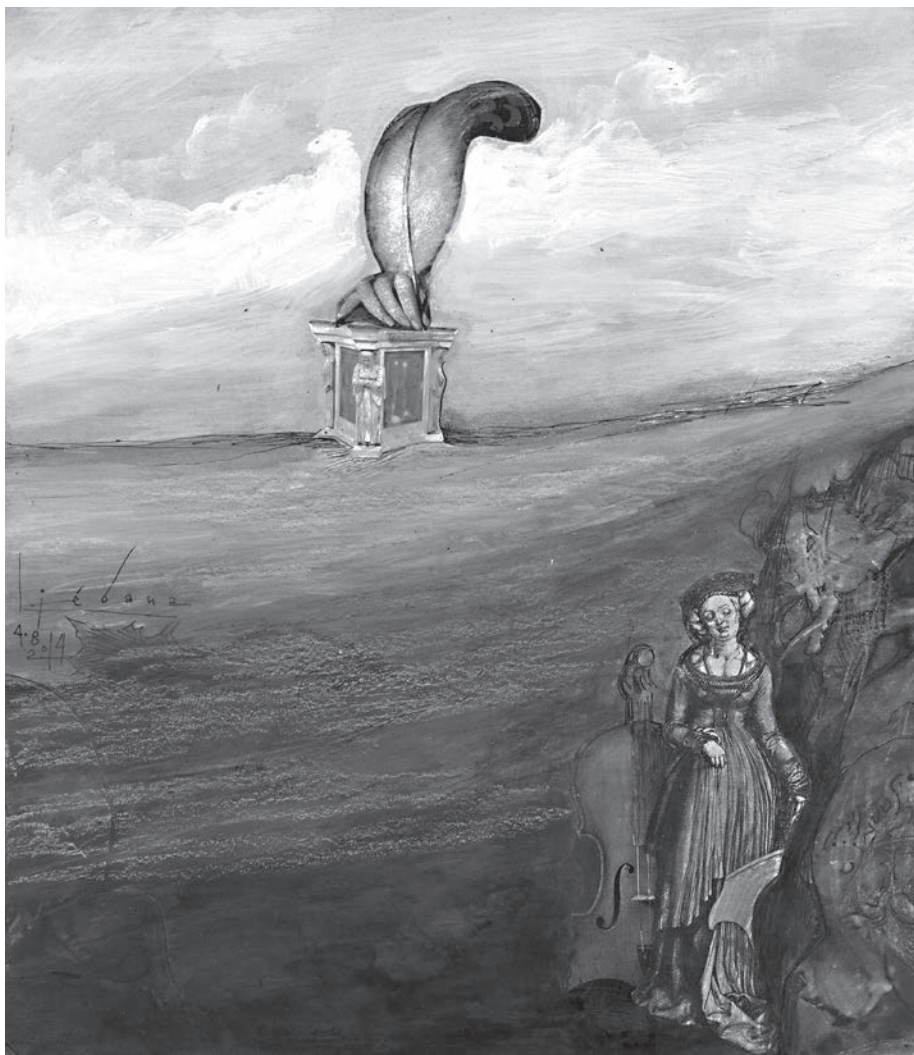
En estos poemas hay un ritmo, una sonoridad y cierto hálito, que mucho me hace pensar en el aire frío de un noviembre frío en la Ciudad de México cuando leo los poemas tristes de Marco Antonio Campos. Pienso en lo cerca que puede estar la desdicha y su hermosura de cada quien y

me siento frágil, como si de verdad el final del amor ya hubiera pasado por mi vida y como si la muerte fuera la próxima estación. Preguntas y respuestas dadas a la sombra de la experiencia que nos da el tiempo, preguntas y también respuestas, sobre las incógnitas de los dones capitales del hombre. Eso es lo que he encontrado en mi añeja lectura de la poesía de Marco Antonio Campos. Hemos sido amigos en los años y he recibido su aprecio como su amigo y lector que he sido y siempre vuelvo a sus libros como se vuelve a los sitios donde las palabras nos revelan, nos consuelan, nos hacen seguir con las manos abiertas de esperanza y fe, pese a lo dura que la vida puede seguir siendo. Y siempre me asiste la sentencia de: si la poesía no nos ha de iluminar, entonces nada en la tierra lo hará. Así vuelvo a los poetas que me han acompañado con su poesía y la de Marco Antonio Campos es una de ellas. Su poesía es fruto maduro, como el que cae del árbol que lo hubo madurado con el cuidado y el aire de los días vividos. Un fruto que maduró frente a esa alegoría del mundo que vive bajo los pies de nuestro arbitrio, como el rumbo que un artista construye a sus pies para trazar con fuego su destino.

La poesía en esta vigorosa muestra que podemos leer en el libro al que me refiero, sigue aquellas reglas, que desde los primeros volúmenes de sus versos, Campos ya dejaba ver: la intimidad profunda, la soledad quebrada y esos parásitos de la ausencia que nunca nos abandonan y resplandecen después, convertidos en versos con los mejores esplendores. Sin embargo en esta colección de poemas, el poeta asciende a esa poesía que cuenta, recuenta, lamenta, reconoce y resuelve caminos de la confesión por amarga que esta sea. Confiesa en la hondura, en la más gris tarde de la vida sin temor de herirse a sí misma, como la poesía que ya no tiene hambre de vida, la poesía que ya está en el mejor lugar para vivir cantando en las palabras de un hombre que sigue en el camino, andando con lo poco y mucho de vida que le resta, con lo mucho que fue la vida en la paradoja de cantar para decir líricamente, que es poco lo mucho que fue nuestra vida entregada —como la de Campos— a la poesía, los viajes y los sueños.

Y aunque me duela decirlo —porque allí me acerco también yo y en su poesía puedo verme—, en este libro particularmente, encuentro una poesía con poca hambre de vida, leo una poesía que ya está en el mejor

lugar para vivir cantando en las palabras y las sombras, la poesía de un hombre que sigue en el camino andado y se pregunta. «¿Dónde quedó lo que yo anduve? ¿Cómo saber si lo vivido *fue*?». El pasado como la sombra que va al lado nuestro, el pasado como nuestro último compañero de viaje. *De lo poco de vida* de Marco Antonio, nos advierte también, que lo que en la vida pasó se ha ido y hoy es poesía y lo que nos ha dejado como tesoros quemados de la vida es fuego consumido. Cosas que se quedaron como humo en los ojos de la propia vida que gasta la poesía y ya no a manos llenas, sino con el cuidado y la certeza de no fallar con cada palabra, con cada verso, con el dardo exacto que atina al corazón de aquel que por las páginas donde se queda quieta pase. Y esas quizás son las únicas lecciones que el poeta lanza al aire del tiempo y al insumiso destino de cada hombre.



**VEGA, JOAN DE LA (2017). *EN MANOS DEL AIRE*
BARCELONA: LIBROS EN SU TINTA.**

JORGE DÍAZ MARTÍNEZ

La editorial barcelonesa Libros en su tinta ha tenido el buen gusto de aunar bajo el título de *En manos del aire* algunos de los últimos poemarios de Joan de la Vega, con las modificaciones y reordenaciones habituales en estos casos. Una reunión acertada, pues a pesar de la variedad de estilos que comprenden, con algún apartado dedicado enteramente al haiku, otro de prosa poética y otros de verso libre, dos notas sostenidas acompañan la lectura de todos ellos: el amor por la naturaleza y la voz del autor, una voz sosegada cuya atención oscila de la propia identidad a la del entorno que la interpela y con el que se funde, como una meditación en movimiento que nos invita a acompañarla por sus largas caminatas pirenaicas, lo que inevitablemente recuerda al libro de viajes o incluso a un cuaderno de dibujo donde un paisaje (de) interior quedara retratado en rítmicas pinceladas.

El conjunto se abre con *Y tú, Pirene*, galardonado en 2013 con el premio César Simón de la Universidad de Valencia. Métrica libre, a cielo abierto, que en ocasiones combina catalán y castellano en un mismo poema, breves apuntes que son aparentemente del natural pero esconden el ingenio de una calculada elaboración, sencillos versos que olvidan sus signos de puntuación como el autor seguramente olvida las marcas de señalización en un sus largos paseos por la montaña; una poética desde la que se divisa el horizonte.

A continuación, *Una luz que viene de fuera*, caracterizada por una lírica breve y una reflexión de índole espiritual, acercándose así a la poesía mística en su sentido más amplio, es decir, la de la preocupación por lo trascendental. Se trata, en esta ocasión, de una espiritualidad abierta y de corte orientalista, como muestran algunas de las citas elegidas —Lao

Tse, Li Po, Han Shan, Bashô— o el título «Las flores del Dharma» para una colección de haikus que recuerdan a los de Jack Kerouac, y tal vez el propio título tenga algo que ver con su novela *The Dharma Bums*. En cualquier caso, estos haikus se distancian de la norma impresionista, pues no se limitan a la captación de un instante o a la breve anotación de elementos simbólicos de la naturaleza, sino que frecuentemente logran engarzar «reducciones conceptistas» más propias de la tradición castellana. Por ejemplo: «Tierna emoción. / Esa mujer, sus hijos. / Carne de nichos.» O este otro: «Un campesino. / Suela que lleva a cuestras/ soles hambrientos.»

Especialmente conseguidos resultan los poemas de *Vía Ferrata*, en la misma senda forestal, pero de una musicalidad más fresca y desinhibida, donde ese aire de cancioncillas se conjuga con la abstracción del paraje natural y con la propia interioridad del caminante. Pero a pesar de lo llevadero de su ritmo, estos apuntes no están faltos de *dificultad*; el título *Vía Ferrata* hace referencia a un tecnicismo alpino, aludiendo a los itinerarios que necesitan el apoyo de ciertos accesorios para transitarse, como cables de acero y mosquetones. La metáfora resulta evidente: la dureza del camino, a veces, el dolor, y a veces, incluso, la muerte, pero también algunos escorzos dedicados al amor.

Definitivamente en los poemas en prosa de *La montaña efímera* el autor se entrega a la hierba del valle, a los rayos de sol, a la suave acuarela de una naturaleza personificada que oficia aquí de musa o de amada. Ese anhelo por una placenta universal se expresa en una versificación donde los elementos del paisaje se funden en una sintaxis compartida, acompañados por el estribillo de las creencias, como en una oración panteísta: «Aún creo en los ojos de esta montaña sin nombre que, quieta, respira». Se yuxtapone esta sección a otra derramada en vertical (lo horizontal: la tierra, lo femenino; y lo vertical: el cielo, lo masculino) como un riachuelo de versos diminutos, centrados en la experiencia conmovida del observador, que se destila a paso lento, con un ritmo marcado, deambulando a través de las personas del verbo, del presente al recuerdo, del paisaje al sentido y del pensamiento a la exaltación contemplativa, mostrada, por ejemplo, en una cierta inclinación a desmem-

brar la palabra, su reducción a sílabas o incluso fonemas, como símbolo de esa superación o superposición de la reflexión razonada —verbal— ante el magma primigenio de los instintos, los bosques, lo puramente sensorial y presente: «Cuando / dé comienzo / la noche / y haya culminado / nuestra voz / en su techo / en su pavimento / de espinos y silencio / recuerda la luz / presente / de este valle / (no su nombre) // el pulso firme / de este río / (no el poema) // que tome / tu mano / enlutada / y te regrese / a un *aquí* / más digno / de amar.»

Se trata, pues, en conjunto, de una poética que no se amolda a los dictámenes del mercado, es decir, a las corrientes estéticas hegemónicas, sino que sigue su propio camino, en atención a la postura vital del autor. Un libro que nos habla del esfuerzo que supone buscar la coherencia consigo mismo, no por casualidad a través de la naturaleza, esa huida del mundanal ruido, con el gesto ecologista que conlleva —no está de más recordarlo— cuando la mirada que la transita es de respeto y amor. Por lo tanto, sin ser un ejercicio posmoderno de escritura, ni tampoco una poesía directamente crítica, como la poesía social al uso, sí contiene una protesta ideológica. Estos son, ciertamente, los poemas *del* Joan.



ARANDA, VERÓNICA (2016). ÉPICA DE RAÍLES

MADRID: DEVENIR.

PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA

MIGUEL HERNÁNDEZ-COMUNIDAD VALENCIANA 2016.

CARMEN CAMACHO

Quizá Verónica Aranda (Madrid, 1982) emprenda un cuaderno en cada viaje, y todas sus posibles viceversas. A veces, quienes viajamos a lápiz tenemos este tipo de manía o uso: abrimos diario, cuaderno o página, como acto mismo de apertura al mundo, como gesto desabrochado que deja entrar, entrañar lo extraño. No es la primera vez que constato y (me) reconozco en Verónica Aranda, en esta manera suya, movediza, de habitar el mundo y hacer poesía, en sus páginas absortas y llovidas. En toda su obra poética late la indisolubilidad entre dos elementos: el viaje (como tránsito y estancia) y las palabras con las que alumbramos, con las que ve y nos hace ver («Digo para ver», diría Sophia de Mello), sentir y casi palpar mundo. Somos, ante todo, extranjeros. Reconocerlo y «salir de sí» tiene su *épica de raíles*, pasa por una disposición a que *lo otro* y *el otro* quepa en el zapato. Desde este Mester de Extranjería, Aranda siente y canta el canto de cada lugar (vuelvo de nuevo, y no es casual a De Mello cuando escribía «Pensaba también que, si lograba quedarme completamente inmóvil y muda en ciertos lugares mágicos del jardín, conseguiría oír uno de esos poemas que en sí mismo el aire contenía». Ésta como aquélla poeta, oyen el canto mismo —cuerpo y sentidos a través— de los lugares donde se adentran).

Con *Épica de raíles* hablaríamos —desempolvándolo de toda la pátina de subgénero moralista que puede contaminar el término— de «Poesía del viaje». Y es que es consustancial —insisto— al poeta «que va de vuelo» sentirse atravesado por esa trayectoria y el lugar extraño, y entonces cantar. Juan Ramón, Girondo, Lorca, Quiñones... la lista de autores que, con su mejor verbo, miran y nombran por lugares (en principio) impropios. Desde la indagación o desde la elegía, desde la contempla-

ción o la experiencia, en el viaje nace la poesía para tratar de palpar y rendir culto a todo lo que de nuevo e ignoto se revela ante los ojos y trepa palabra arriba.

Épica de raíles acoge en sus páginas dos elementos consustanciales al viaje: trayecto y estancia. En ambos casos Aranda deja operar, en un sentido profundo, el *desplazamiento*. Desplazamiento como acto de cambiar de lugar, desplazamiento revelador intensísimo en la reflexión, sensación y vivencia, y también desplazamiento de una misma, de modo que es posible posar la mirada hasta mirar no sólo *a* sino casi *desde* la única mujer que habla en lengua yagán, o a la que limpia las letrinas, o lava en el río, o desde la piel de Zenobia Camprubí: «En cada viaje en tren me multiplico: / mi otredad son las gárgolas con musgo, / los campos justo antes de la siega» (p. 42). Este desplazamiento, por los raíles y los dentro, nos sitúa al filo. «Tomo el expreso hacia regiones áridas ./ Vine también a sondear mis límites» (p. 39).

Trayecto y estancia aguzan el que —llamaría Unamuno— «ojo del bárbaro», esto es, la capacidad de extrañamiento. Lejos de acuñar la visión miope de una turista timorata, Aranda acepta el reto —siempre *adánico*, dicho sea con la mayor de las reverencias, frente a quienes, estando de vuelta de todo, lo usan en sentido peyorativo— de ir y estar en lugares extraños. Es esa extrañeza misma la que hace posible la revelación y el asombro al que acuden, tras de sí, el canto o poema.

Contemplación siempre, reflexión —a través de esa manera *otra* de pensar que procura la poesía—, visión seguramente alucinada por obra de la atmósfera, incluso por la enfermedad de «la extranjera que hace el viaje sola», exposición y apertura al mundo...: el extrañamiento, en *Épica de raíles*, ejerce en el yo poético un fuerte proceso de *entrañamiento*. Sucede que, a Verónica Aranda, el lugar, la atmósfera, la lluvia, se le mete dentro, en una operación de intimidad que nos lleva a quienes la leemos a sentir que dentro y fuera, el amor y la lluvia cálida, la fiebre o la canícula, el vientre o el mundo son, porque lo son —válgame Whitman— algo así como parte y todo de lo mismo. Aunque se pone de manifiesto en todo el libro, es en «Selva», la primera de las partes de *Épica de raíles*, donde quizá se percibe de forma más intensa el encaje

de mundo e intimidad. No parece ninguna locura que ésta sea papiroflexia, «un barco de papel que caía despacio / a una jofaina de agua helada» (p. 11). La voz que canta vino a dejarse llevar por los elementos (principalmente por la lluvia, siempre la lluvia, calando hasta los versos a Aranda). Carne y techumbre no son cosas tan distintas: «Llega el clímax. / La lluvia del monzón / cae torrencial en todas las terrazas»; de hecho la piel también tiene «su liturgia de helechos» (p. 15), y el cuerpo «es una asiática explanada / llena de carromatos de cerillas», p. 16). Mejor quizá no pueda decirse: «Me detengo en tu vientre / como quien ha palpado / la intimidad del mundo» (p. 56). «En esa comunión aprendo a amarte» (p. 29), concluye uno de sus poemas.

Es sin duda la exuberancia léxica la que más nos ayuda a trasladarnos junto a la voz que canta, a su universo sensual de dentro y fuera. Las ajorcas, el bambudal, el sándalo, la caléndula, el glissando, almizcle, ópalo y jergones: allá que nos vamos, a un lugar donde trenzarse el pelo tiene su cadencia y ritual, donde las cosas adquieren otros enteros. Cambiar de lugar pareciera también un traslado en el tiempo, a reinos que no son de esta época o bien a escenarios intemporales. La atmósfera, cargada de lloviznas, plena de canículas, nos invita a entrar en un territorio que roza en ocasiones lo onírico o ensoñado, la ebriedad, lo soñado o lo mirado con los ojos abandonados al cansancio del insomnio. *Épica de raíles* trae una atmósfera intensa, entremezclada de cosas que sin duda saben y huelen y duelen y brillan, hasta llegar a una última parte donde la claridad del azul, su luz de glaciar —sin dejar de limitar con la niebla— conlleva un cambio de paleta y, con él, de sensaciones. En todo caso, las estampas trascienden, se elevan, nos traen una alta vibración, nos dejan el sabor o el pensamiento esponjándose —ahora sí— en cada cual. La poeta reflexiona como reflexionan las poetas; en ocasiones incluso explícita de forma gnómica: «El viaje nos libera o puede condenarnos / el miedo irracional a las llegadas» (p.37).

Y las mujeres: aquí hay mujeres, viven mujeres y ella *es* mujeres a lo largo del camino. Ve y nos hace ver mujeres «enfoco la mirada en la mujer...» (p. 60) y desde acá se ven. Son mucho más que figuras en un

paisaje y, cómo no, dejan por fin de estar untadas de ideal, que es como han sido tratadas casi siempre por la mirada del viajero.

Por último, no podemos dejar de destacar el canto. Porque es poesía, toda esta revelación y asombro produce canto, y hasta cuento, o canto y cuento que decía Antonio Machado. Canto manifiesto, *poiesis* y rito: «su voz sonaba a lluvia» (p. 19), «labios abstemios demandaban himnos», «ató cada renuncia a un hilo rojo» (p. 23), «dolía la elocuencia en la espesura» (p. 24), «Canta y en cada nota la quietud/ converge en la tahona» (p. 25)... Cada cosa en su canto, y en el de Verónica, nos lo trae con un dominio y consciencia clara de los ritmos, de acentos en sexta y métricas si son precisas; un dominio que, lejos de encorsetar, sofistica y da lo suyo al *canto del canto* de la patria-exilio, del puerto interior y movedizo, de toda selva que es «entre tantas cosas— exilio. Por su humilde grandeza, dejamos puesta aquí, de *Épica de raíles*, esta poética: «Escribir un poema / nos conduce a una luz de granjas / donde arrojamons mondas de manzana / a las vacas escuálidas / y es un acto sagrado» (p. 58). Sea.



LÓPEZ GUIL, ITZÍAR (2017). *ESTA TIERRA ES MÍA*

SEVILLA: LA ISLA DE SILTOLÁ.

II PREMIO DE POESÍA NICANOR PARRA.

ELENA FELÍU ARQUIOLA

Esta tierra es mía es el cuarto poemario publicado de Itzíar López Guil (Madrid, 1968), Catedrática de Literatura española en la Universidad de Zúrich. El título procede, como se aprecia en la primera de las tres citas que lo encabezan, de la magnífica película de Jean Renoir, con la que este poemario coincide en algunos de sus temas fundamentales, según veremos a lo largo de esta reseña: la denuncia de la injusticia y de la barbarie, el amor, la relación entre lo individual y lo colectivo, el poder de la educación y la responsabilidad que educar conlleva, el compromiso del arte —en cualquiera de sus manifestaciones— con su momento histórico.

El libro *Esta tierra es mía* consta de cuarenta y tres poemas en total, de los cuales cuarenta y uno conforman su cuerpo principal, ordenados alfabéticamente por la inicial de la primera palabra del título. Así, el lector recorrerá un abecedario poético que lo llevará de la A a la Z, con varias paradas en el caso de algunas letras, como sucede con la G («Garza feroz», «Guirnalda», «Gurugú») o con la P («Perlas del plata», «Permacultura en occidente», «Playa», «Poesía»), entre otras.

Estas cuarenta y una composiciones que constituyen el núcleo del libro se encuentran enmarcadas por un poema-prólogo («¿62=3.600.000.000?») y un poema-epílogo («Los jueves tienen mala memoria...»), dos paratextos que ofrecen al lector claves imprescindibles para la lectura del poemario. Así, la composición que abre el libro, «¿62=3.600.000.000?», remite a la tercera cita que encabeza la obra: «En 2015, sólo 62 personas poseían la misma riqueza que 3.600 millones (la mitad más pobre de la humanidad) (Oxfam, “Una economía al servicio del 1%”, 2016)». En este poema-prólogo, se pone de manifiesto la voluntad de denuncia de una realidad social injusta en la que el reparto

tan desigual de la riqueza resulta en una ecuación escalofriante, imposible de comprender. Por su parte, el poema-epílogo, «*Los jueves tienen mala memoria...*», se orienta hacia el terreno de lo íntimo, de lo individual («*Los jueves tienen mala memoria: / se enfilan entre un día de trabajo / y un tiempo que promete y aun no llega*»). Esta combinación entre la dimensión colectiva y la individual constituye sin duda uno de los principales aciertos del libro reseñado.

Varios son los temas que se abordan en los poemas de *Esta tierra es mía*. Quizá uno de los fundamentales sea el paso del tiempo, en composiciones como «Barreras», «Frente alta», «Guirnalda», «Luz» u «Otoño», un tiempo que huye mientras deja tras de sí destellos de la infancia recordada, que se manifiesta en poemas como «Ascenso», «Cohecho» o «Equipo». El recuerdo de la propia niñez se entreteje con la imagen actual de la niñez contemplada en la figura de la hija. De este modo, otro de los temas recurrentes es sin duda la maternidad, la crianza, la educación como guía y lo difícil de este proceso: «¿A dónde te diré que vamos, corre / que te corre, tu manita en la mía, / si aún no sé siquiera un algo de la nada?» («Educación»). También aparece el amor en muchos de los textos que componen este poemario, un amor que se nos presenta en sus distintas formas o dimensiones: el amor de pareja en «Hielo» o «Vaivén»; el amor familiar en «Noche oscura»; el amor filial en «Xilófono» y en «Yerba», poemas en los que se evoca con ternura y admiración las figuras de la madre y del padre, respectivamente.

Las composiciones que conforman el territorio individual e íntimo hasta ahora descrito se entrelazan con otros que retratan lo que Carlos Piera denomina en el texto de la cubierta trasera del libro «la injusticia cotidiana»: los contrastes y engaños de nuestra sociedad occidental («Chicharra, ¿Tú crees que yo te entiendo?»); la miseria aparentemente lejana («Gurugú») pero también la más próxima, representada en el poema «Un hombre invisible» por la figura de un individuo que rebusca entre las basuras ante los ojos de una niña, que inocentemente solo presta atención al caballo que tira del carro del «hurgador» («Ya a cierta distancia, la niña / se vuelve de improviso / al tiempo que el hombre salta afuera / y se limpia con un paño / cara, piernas y brazos: / «Adiós, caballito, adiós», insiste. / No lo ve. / Con la mayor inocencia»). Quizás el poema «Permacultura en occidente» constituya uno de los textos más

logrados dentro de esta temática, pues refleja con acierto el contraste entre un tercer mundo ignorado en los medios de comunicación y la hiperexposición visual a la que sometemos nuestra vida cotidiana, en los límites seguros de una pantalla de móvil o de ordenador que solo muestra lo que queremos ver: «[...] hay tres mundos y el último / está lejos, no sale ni en la tele; el tuyo es la pantalla, tus amigos / de Facebook, mira cómo les va, sube / las fotos, hazte más fotos, muéstranoslas, / déjanos ver las fotos, muchas fotos. / Más fotos de tu vida felicísima.» (de «Permacultura en occidente»).

Finalmente, el último de los temas del libro que queremos destacar es el poder de la escritura, del lenguaje, de la palabra, que se manifiesta en diversos poemas, tales como «Derrota», «Garza feroz», «Ortografía básica», «Poesía» o «Referente». Precisamente es la escritura el instrumento que Itzíar López Guil emplea para entretejer sutilmente los hilos que unen las vivencias íntimas con la realidad colectiva, de manera que en muchas de las composiciones estos dos ámbitos se presentan hábilmente fusionados, lo que permite que transitemos de uno a otro sin solución de continuidad. Así sucede en un poema ejemplar en este sentido, como es «Té», que reproducimos en su totalidad: «En esta taza de té / cabe el drama de la guerra, / la sangre que se ahoga en nuestras costas, / todos esos ruidos / que te dan tanto miedo / cuando limpias las migas del mantel / y cierras, con los ojos, la frontera.» (de «Té»).

Itzíar López Guil opta por una expresión mesurada, por un tono reflexivo y sereno salpicado de imágenes sorprendentes y hermosas, como esa «mañana rocosa» que «disuelve / el malestar del cuerpo y de la vida» («Yerba»); o ese «rojo parpadeo de los frutos» que harán «reventar de risa y luz» las hojas aún incipientes de los cerezos («Renacer»). Estos centelleos expresivos iluminan unos poemas en los que, a pesar de todo, la poeta no renuncia, como la chicharra del poema con el mismo título, a cantar «la dicha de estar vivo». Y es que, como se proclama en el poema-epílogo «*Los jueves tienen mala memoria...*» «[...] *hay que romper el universo, / darnos algo de luz, una caricia / que nuble la garganta y gane espacio. / Adentro, en la raíz. Para cobrar / el único latido que nos salva*», aunque sea «*Para volver, de nuevo, a caminar, / como un autómata entre bombas, / hacia la entraña misma de la vida*».

MORA, ÁNGELES (2015).
FICCIONES PARA UNA AUTOBIOGRAFÍA
MADRID: BARTLEBY EDITORES.
PREMIO DE LA CRÍTICA 2015. PREMIO NACIONAL DE POESÍA 2016.

FLORA JORDÁN

F*icciones para una autobiografía*, el último poemario de Ángeles Mora —poeta cordobesa de nacimiento pero granadina de adopción— nos guía a través de su obra por su universo vital y poético con un conjunto de poemas que emocionan profundamente al lector. Su poesía aparentemente sencilla encierra grandes verdades universales y el cuestionamiento de las mismas.

El título *Ficciones para una autobiografía* es evocador y genera misterio y sorpresa porque da la sensación de que nos encontramos ante un juego de términos antagónicos. Por un lado, la ficción, la esfera de lo fantástico, de lo irreal y por otro la biografía como espejo de la verdad, de la trayectoria vivenciada del sujeto lírico. Según avanzamos en la lectura del poemario se van fundiendo entre sí y «ficción» y «autobiografía» dejan de ser términos opuestos, debido a que la memoria juega un papel importante en el recuerdo de la propia vida y a veces no se sabe lo que es real y lo que no. Como descubriremos a través de los poemas, la vida y la ficción, las fronteras entre lo real, lo posible y la ensoñación se dan la mano en ocasiones y son complementarias entre sí para generar el discurso interno poético de Ángeles Mora. El título conecta de manera totalmente acertada con el cierre del poemario y la cita de Blas de Otero: «Esta es la historia de mi vida, / dije, y tampoco era.»

La estructura de *Ficciones para una autobiografía* gravita en torno al número cinco y esta división de bloques no es aleatoria. La simbología del número cinco conecta con las etapas de la vida del ser humano, a saber, la infancia, la adolescencia, la juventud, la madurez y la vejez y tratándose de una autobiografía el planteamiento estructural queda totalmente justificado.

Sin embargo, desde el punto de vista del contenido a la poeta parece interesarle especialmente la niñez y por ello, reconocemos en la última sección, «El cuarto de afuera», un recorrido íntimo por una infancia feliz, el momento de la luz y el descubrimiento, donde se vislumbran también algunos aspectos relacionados con la estrechez económica del momento histórico vivido como podemos apreciar en los poemas «La hora de la merienda» (p. 81) y «Adiós muchachos (aprendiendo a aprender)» (p. 83)».

La primera sección «¿Quién anda ahí?» se entiende como una pregunta filosófica con un giro posmoderno. Una pregunta que traspasa el «¿Quiénes somos?», «¿de dónde venimos?», e interpela con el «¿quién anda ahí?» Esta pregunta que normalmente asociamos con una situación de peligro (por ejemplo cuando escuchamos un ruido en casa y pensamos que puede haber un ladrón) se convierte por obra y gracia de Ángeles Mora en una pregunta retórica donde el ser se pregunta a sí mismo cuál es su sitio en el mundo. No puede haber mejor respuesta que el poema que inaugura el poemario, «A destiempo» (p. 11). Un poema brillante, potente y con una intencionalidad clara: la definición de la personalidad desde la cuna, con cierta tendencia al determinismo, es decir, los factores externos (la meteorología, la estación, el momento) determinan en gran medida la voz y la personalidad del ser. «Llegué muy tarde al año que se iba / y el que venía me encontró dormida».

La segunda sección, «Emboscadas», es una reivindicación feminista que destila sutileza e ironía. El poema del título homólogo desmonta el mito del amor romántico a través de una simbología del color que se basa en la dicotomía azul (del príncipe) frente al rojo (mujer, pasión, verdad). «Cuando llegó el príncipe azul / era tan azul, tan azul / que caía sobre mi rojo / apagándolo. Qué peligrosa tinta / me trajo en sus pupilas. / No conviene mezclar en la colada / ropas que puedan desteñir, me dije. / Antes de despedirlo / tuvimos que lavarnos / por separado» (p. 31). Esta necesidad de buscar la igualdad hombre-mujer y denunciar la sumisión histórica del género femenino también la podemos encontrar en otros poemas que no pertenecen a esta sección. Poemas como «Contigo misma» (p. 17), «Noche y día» (p. 18) o «La

soledad del ama de casa» (pp. 20-21) hacen un análisis del rol tradicional masculino/femenino y lo supera siempre lanzando un mensaje de empoderamiento hacia la mujer con versos como: «Aprendí a amar lo quieto, ser dueña de mis noches» (p. 19).

Resulta llamativo y de una gran carga simbólica el desmoronamiento de los mitos y los cuentos infantiles que impregnan todo el poemario. Las verdades absolutas de la infancia quedan reducidas a las migajas de Hansel y Gretel o a la ausencia del lobo cruel de Caperucita o las grietas de la figura del príncipe azul como señalé más arriba.

En el tercer bloque «Palabras nuestras», hallamos poemas que son una verdadera oda a la alegría, con un tono solar y expansivo. Se festeja la vida y el aquí y el ahora. Precisamente, el poema «El hueco de lo vivido» (pp. 58-59) gira en torno a esta idea pero ampliándola. Se instala la certeza de no poder asir el presente, ni el aquí ni el ahora. La poeta busca la manera de reescribir aquel instante mágico cuyo único testigo es el río Támesis, pero la realidad es líquida y fluye como el propio río. En palabras de Ioana Gruia, «lo que hiere es lo que no hay en la fotografía».

En «Los instantes del tiempo», la cuarta sección de *Ficciones para una autobiografía*, los adverbios temporales no sólo designan tiempo, sino también espacios y lugares y recorridos del alma. El ayer, el mediodía, la tarde, el mañana amplían su significado, no son sólo partes del día, sino verdaderos estados anímicos del sujeto lírico y partes esenciales de la construcción del yo poético.

Ángeles Mora demuestra una vez es más en su dilatada carrera que es una gran poeta, con una voz única e inconfundible. Sus versos aúnan emoción y pensamiento y por este motivo es capaz de llegar al lector, de conectar con él y transmitir toda su sabiduría a través del «pellizco poético».

MARTÍNEZ MESANZA, JULIO (2017). GLORIA

MADRID: RIALP, COL. ADONÁIS.

PREMIO NACIONAL DE POESÍA 2017.

JOSÉ JULIO CABANILLAS

Durante la década de 1980 Julio Martínez Mesanza publicó un único libro, *Europa*, en sucesivas ediciones ampliadas. Allí aparecen torres, caballos, huestes, batallas, arcos... En suma, imágenes del arte de la guerra. Por esos años todavía estaba en boga, aunque ya de retirada, la poesía culturalista, centrada en personajes y ciudades del pasado, como en su día hicieron los hijos de Rubén Darío. Así que resultó fácil afirmar que *Europa* era una nueva poesía épica, aunque la épica es imposible hoy en día. En la misma década se fraguó lo que luego llamaron poesía figurativa o de la experiencia. Era justo lo opuesto al culturalismo: la ciudad de un hombre de hoy, contada con un lenguaje preciso y coloquial. En fin, una poesía de línea clara. Y como los versos de *Europa* tienen claridad expresiva, se dijo que ese libro pertenecía a la corriente figurativa. Si examinamos bien, caemos en la cuenta de que es imposible ser, a la vez, culturalista y un poeta de la experiencia. Se ha de elegir entre hablar del pasado o del presente, entre el lenguaje en registro sublime o coloquial. Así que una de dos: o la poesía de Martínez Mesanza era rara, inclasificable o los críticos literarios nos equivocamos muy a menudo.

Toda auténtica poesía nos exige una lectura atenta, conmovida, grandeza de miras y cierta manga ancha para no juzgar con rigorismo el mundo de otro hombre, que a lo mejor es del todo distinto al nuestro. Esto ocurre, en especial, con la obra de Martínez Mesanza. Ella nos plantea si es posible encontrar un significado a la historia y al hombre, a ambas cosas a la vez. Es decir, hallar un significado al transcurso de los hombres en reunión y también en la desgarradura que es cada quien por dentro. En la antología de rayas publicada por Renacimiento, Enrique Andrés Ruiz afirma que Martínez Mesanza es un poeta de la historia, porque busca que cada acto humano sea un hecho sustantivo que

transciende a su hacedor y revierte en los otros, rompiendo las barreras del Yo y de la Circunstancia.

Se trata de que cada acto humano trace una muesca fuera de él mismo, en otro tiempo y lugar. De ahí que el lenguaje de Martínez Mesanza tenga un carácter formulario, con frecuentes estructuras bimembres hechas de una invocación y una súplica. Se trata, me atrevería a decir, de un lenguaje casi litúrgico, pues en la liturgia cada palabra suena ante nuestros oídos y también resuena —como un eco— en el más allá. Cada palabra resulta ser una puerta entre dos mundos.

La poesía de Martínez Mesanza es muy clara en la expresión pero resulta difícil de comprender para un hombre moderno. Las civilizaciones antiguas, anteriores a la edad moderna, eran proclives a la obediencia. La *hybris* griega, el *fatum* romano, el *Fiat mihi secundum verbum* de los medievales hicieron que el hombre, al reconocer sus límites y acatar a la divinidad, penetrara en un más allá que dota de significado su existencia. Su obra, su identidad personal y colectiva, no acabarán en el barrizal del pasado ni en el limo de la nada. Cada hombre acatará el dictamen del supremo Juez a propósito de su entera vida. Cada acto humano es examinado por una divina Inteligencia y por eso no es cosa anodina, sin importancia ni relieve. Cada acto acarrea la dicha o la infelicidad. En esa dimensión trágica, el hombre pertenece a la historia y no a los procesos evolutivos de la naturaleza, donde jamás hay huella ni memoria.

Con el Renacimiento y la edad moderna, Dios abandona el lugar desde donde había dirigido el universo y su orden de valores, separado el bien del mal y dado un sentido a cada cosa. Como dice Milan Kundera en *El arte de la novela*, entonces «don Quijote salió de su casa y ya no estuvo en condiciones de reconocer el mundo. Éste, en ausencia del Juez Supremo, apareció de pronto en una dudosa ambigüedad; la única verdad divina se descompuso en cientos de verdades relativas que los hombres se repartieron. Así nació el mundo de la Edad Moderna, y con él la novela, su imagen y semejanza.»

Don Quijote se cree el último caballero y por eso está loco. Es un caballero justo, filántropo, amable y cortés, pero está loco de remate Es

la estantigua de otros tiempos. Algo así ocurre con el personaje poético de *Europa*: nos resulta difícil de comprender porque hoy vivimos entre los rotos fragmentos de un espejo donde Dios se miraba y nos miraba. El último libro de Martínez Mesanza, titulado *Gloria*, parece un intento por reconstruir ese espejo, por imposible y quijotesco que a alguno le pueda parecer. Nos plantea la vehemente querencia de que el mundo es una imagen divina y el hombre es la flor, la semejanza de Dios en la tierra. El hombre es un mísero culpable, vive entre sombras, pero es libre de entregar su voluntad a quien le plazca, incluso al mismísimo Dios si le viene en gana.

Gloria es un libro extraño en el fondo y también en la forma. Aquella línea clara del joven Martínez Mesanza, queda rota en este libro de madurez. Es como si un vehemente anhelo divino rompiera los ejes del estilo y, en ocasiones, hasta del propio idioma. A un mundo roto ya, a oscuras, sólo pueden corresponderle palabras rotas, pero tanteando a ciegas una huella luminosa, apenas concebible incluso para el propio poeta. El mundo de *Europa* donde todo era evidente, palpable, claro y visible, ahora se vuelve el mundo que brota de una visión, casi una leyenda. Es como si cada cosa estuviera vista en una fuga hacia un único punto eterno.

Gloria es un libro extraño, ni moderno ni posmoderno. Extraño incluso para el propio autor, si lo cotejamos con sus libros anteriores. Hay fragmentos difíciles de comprender y otros de luminosidad cegadora. Observe el lector que, para hablar de estos versos, acabo de usar la terminología de la mística. Algo de ella hay en estos poemas. Algo que lo hace raro, ajeno y a la vez fascinante y atractivo. Creo que merece la pena su lectura, porque es uno de esos libros signados, como diría Cernuda, por «la sed de eternidad que hace al poeta.»

HERNÁNDEZ, MIGUEL (2017). LOS HIJOS DE LA PIEDRA
EDICIÓN FACSIMILAR, PRESENTACIÓN DE JOSÉ SÁNCHEZ MALDONADO,
INTRODUCCIÓN DE LUIS GARCÍA MONTERO,
SEVILLA: SERVICIO DE PUBLICACIONES UNIA.

AITOR L. LARRABIDE

La edición facsímil de esta obra teatral pretende reivindicar el trabajo como dramaturgo de Miguel Hernández en un momento crucial de su trayectoria literaria y, sobre todo vital, como fue el año 1935, en que sus experiencias amorosas, creadoras y amistosas aceleraron un proceso ya imparable hacia una poética «impura» y alejada de la levítica Orihuela.

La edición se compone de cuarenta y cuatro páginas de textos introductorios, del Rector de la UNIA, José Sánchez Maldonado (pp. XI-XIV), y de Luis García Montero (pp. XVII-XLIV), y las cincuenta y nueve páginas del texto original de la obra hernandiana.

La edición ha intentado ser reproducción fiel de la original de 1959, si bien el papel elegido no se corresponde en su color y gramaje con el primigenio, lo que ha llevado al añadido de dos hojas al principio y otras tantas al final del libro, para actualizar y facilitar, de algún modo, su distribución. Tampoco el color de las cubiertas, de un verde más intenso o subido en la edición de 1959 y más claro en la actual. Otros detalles como el cosido de los pliegos, con tres puntadas en la de 1959 y cinco en la presente, o la ausencia en el lomo de la edición facsímil del número que hacía este volumen en la colección de Teatro Universal (21), no deslucen en nada la publicación.

La editorial argentina Quetzal terminó de imprimir esta obra teatral hernandiana el 7 de abril de 1959, en un contexto, al menos en Hispanoamérica (y en países como Francia e Italia), de reivindicación de Miguel Hernández. Especialmente por parte del Partido Comunista, y ahí jugó un papel esencial Elvio Romero, que un año antes publicó en Losada una biografía de Hernández con una gran suerte editorial,

si bien con comentarios críticos posteriormente discutidos, como la tesis de Neruda, asumida por Romero, de que Carlos Morla Lynch, encargado de Negocios de la Embajada de Chile, negó el asilo al poeta oriolano. En 1967 la misma editorial Quetzal publicó *Romancero Español, 1936-1939*, con prólogo de Rafael Alberti, en que se incluyeron poemas del alicantino.

Luis García Montero, en una amplia introducción, relata el ambiente cultural en el Buenos Aires de los años 40 y 50, con Raúl González Tuñón al fondo, que tanto tuvo que ver con el cambio ideológico y estético de Hernández en 1935. También describe la rápida evolución estética hernandiana desde el auto sacramental, su amistad con Ramón Sijé, y el magma textual y especialmente vital de Hernández durante el año 1935, de transición, de nuevas amistades, como el citado Tuñón, y, según García Montero, también postulados estéticos de Sender referidos a la función renovadora del teatro, que nos ayudan a comprender lo que se operaba dentro de Hernández en ese periodo tan convulso de su vida.

Después de ofrecer un resumen de la obra, García Montero la analiza desde las fuentes, desde la insurrección minera de Asturias de octubre de 1934, pasando por la influencia que sus viajes al pueblo de La Unión, para ver a María Cegarra y visitar juntos sus minas, y los ecos de los hechos de Casas Viejas. Añadiríamos, para completar estas fuentes, los palos flamencos de temática minera que se escuchaban en Orihuela, a los que eran tan aficionados el poeta alicantino y Carlos Fenoll, y que describen no sólo las quejas de los mineros por el tiempo que pasan alejados de sus familias sino que también denuncian las desigualdades sociales. En esta obra, señala acertadamente García Montero, se perciben ya unas constantes de la cosmovisión hernandiana, como la fecundidad o una visión idealizada del mundo rural, magma nutricio de casi toda su producción. El teatro fue, para el escritor alicantino, un camino hacia el éxito económico y literario y un fructífero campo de pruebas donde expandir sus ambiciones de escritura.

Sin embargo, entre las aportaciones más valiosas por parte de García Montero, que ofrece un discurso reivindicativamente positivo de la obra teatral que reseñamos, destacaríamos sus observaciones sobre las dife-

rencias textuales entre la versión publicada en 1959 y la que se incluiría en las *Obras completas* del alicantino en 1960. Ya Josefina Manresa en sus memorias indicaba que la edición de 1959 era, aparte de pirata, incompleta. Pues bien, García Montero señala oportuna y detalladamente las variantes entre una y otra versión, y concluye su importante introducción con la afirmación de que los cambios entre una y otra versión proceden del «peinado» teledirigido por Leónidas Barletta, director de la compañía del Teatro del Pueblo, de Buenos Aires, encargada de estrenar la obra el 11 de abril de 1946. Se ofrecía una representación con una orientación política muy marcada.

Una bibliografía con 22 referencias cierra la introducción de García Montero, que aclara las intenciones de quienes dispusieron el texto para su impresión, y que también nos ofrece una faceta, la dramaturga, de Miguel Hernández, que se ha obviado en general por la crítica.

Con motivo del 75 aniversario de la muerte de Miguel Hernández esta edición facsímil nos recuerda la solidaridad de Hispanoamérica (Argentina), la palpitación de unos versos que siguen recordándonos la vigencia de sus denuncias y el compromiso de una Universidad, como es el caso de la Universidad Internacional de Andalucía, con su territorio y con la Cultura.

**CABRERA MARTOS, JOSÉ (2017). MANUMISIÓN
GRANADA: VALPARAÍSO.**

JUAN M. MOLINA DAMIANI

[1] Siento no haber montado del todo los apuntes que siguen. Mejor así, esbozo provisional, seguro, que relato, discurso cerrado, sesuda reseña. Aun así, se me figura, un título podría unificarlos: *La autodestrucción estética de José Cabrera Martos: reactivo poético para siervos*. Esbozo que podría abrir una cita de Goethe: «Resulta difícil hacer frente a los errores de la época: si los combatimos, nos quedamos solos; si cedemos ante ellos, no conseguiremos honor ni alegría».

[2] Regresar a la poesía, a su religión primitiva, original o adánica, la dejada en el ser por la expulsión del paraíso, esa que aún pervive en los subterráneos del sueño, la memoria involuntaria o el deseo sin nostalgia ni quizá melancolía, es el punto de partida de José Cabrera Martos. Poesía que si nos hará sentir culpables, podría devolvernos la inocencia o a ese antes donde no nos habían corrompido las tradiciones del mundo, sus honores, tribunas, añagazas y vómitos. A la vista está que Cabrera Martos tiene algo de tipo extravagante. Un extravagante nada histriónico porque su extravagancia solo lo es si reparamos en lo natural de su humanidad, ascendida a rango aristocrático, tal y como verifica de sobra su poesía, aristocrática de humanísima, un punto culturalista y natural siempre. Tipo además, en cualquier caso, poundiano, quiero decir: al que el viejo Ezra Pound seguramente hubiera tratado no solo porque Cabrera Martos ha andado por China, dando clases en la Universidad de Pekín, sino también porque ambos comparten tanto vastos saberes poligráficos cuanto su dedicación al estudio de las músicas populares insertas en el verso culto: en el caso del americano, cuando trabaja a pie de campo su tesis sobre los romances castellanos de tradición oral partiendo de Lope; y en el caso de nuestro paisano, cuando vive junto a

Antonio Carvajal la tesis donde estudia la obra lírica en prosa del maestro granadino.

[3] Ante el mundo descuartizado en que vivimos, la extravagancia poética de José Cabrera Martos levanta un muro de desafección verbal. Lamentación y rechazo que llevan a nuestro poeta a investigar en lo real que pueda ocasionar tanta ruina, las fracturas de los yoes y de los nosotros ante las que este poemario nos pone delante, discordante, hermético y simbólico. Por cierto: un yo, el yo poético, multigenérico porque a veces es también femenino, mas un yo, en cualquier caso, expandido al nosotros, un nosotros dual, de dos, no de más, porque la intimidad confesional del libro es otra de las constantes de su investigación poética en la desolación y en el cansancio, en el aburrimiento que ya a casi todos nos invade, apagadas nuestras casas, transterrada nuestra gente, envejecidos porque lo nuestro ya no tiene solución, pasto ya todo el ser de su departamento de asuntos internos.

[4] Sabedor de que somos muy pocos los lectores y menos aún el público entendido, otra matriz de la poesía de Cabrera Martos es su impúdica cimentación culturalista: motor, ojo, antes que de la resolución estética que alcanza, en la que termina hundiéndose, de la exploración poética en lo real a la que su yo se ve irremediabilmente abocado. Sí: culturalismo, el de José Cabrera Martos, nunca exceso estético aristocrático ni objetivo de término artístico, sino herramienta de exploración palimpséstica y fragmentaria —con Góngora, Rosales, Lorca, san Juan de la Cruz y la Biblia en su primera línea de combate poética— de extracción musical de la vida que sepulta nuestro mundo. Nueva, que no novedosa —no opera dentro de la actualidad—, la obra del jiennense lo hace, en efecto, a caballo de la alta cultura y el saber popular porque pretende además asombro y cambio, dos líneas progresivamente divergentes a día de hoy. Y he aquí ya su barroco, enemistado con la imitación mecánica de lo obvio sensible, romo y bobo, mera propaganda del *status quo* ideológico o ni siquiera.

[5] Lo más llamativo de los acabados estéticos de *Manumisión* es su música oscura, negra, caótica. Algo ullanesca y leriniana, deja oír esta época, lo que la produce: su afán naturalista, automático no pocas ve-

ces si ando en lo cierto, no quiere dejarse engañar por la belleza fácil y convencional de los sonsonetes canónicos. Experto conocedor de la gaya ciencia, esta música rara —por convulsa— de Cabrera Martos, por más que ande firmemente asentada en la tradición, exige pensar su materialidad, de base par e impar, ambas, a veces, incluso al unísono, atestada de encabalgamientos y fracturas, dispuesta en un verso que no tiene nada de libre aunque lo parezca, lo que nos conduce a los grandes libros de nuestra modernidad, a la antigüedad más remota, allí donde desembocan las aguas hebreas, cristianas y musulmanas que ahora jamás desembocan, las de tantos proyectos de futuro —y perdónenme ahora este desvarío superromántico, matriz inexcusable cuando de la obra de José Cabrera Martos se trata. Música, por lo dicho, nunca inventada, sino oída, sentida por quien quiere darle a su visión encarnadura o imagen antes que invención fantástica para pasto de idólatras de la razón pura o de fondo. Ruido, entonces, el que revelan las analogías y las correspondencias del pensamiento poético de Cabrera Martos, quien nos cifra numéricamente una grabación matérica de nuestra anormalidad hasta que su sentido atonal muestra la falacia de su significado. Verso libre, que no lo es, como tampoco la vida, siempre cerrada en nuestro mundo trágico y chiquitín, como las viejas rimas, esa debilidad de los poetastros.

[6] *Manumisión* es obra de un poeta político: su música impugna la estructura feudal de nuestro mundo, la doble esclavitud de quienes toleramos su gramática poniéndola además en entredicho. *Manumisión* lo recuerda varias veces a lo largo del libro su autor: «beneficio del liberto que a salvo ya de su condición de esclavo, sabe que jamás alcanzará la de hombre libre total por derecho». Si todos somos esclavos de la realidad, el hecho de que José Cabrera Martos adquiera conciencia de lo real solo va a facilitarle el estatuto de liberto —apenas «signo libre de normas oprimidas», que dijo García Lorca. Partiendo de esta triste cantinela —recuerden aquella del viejo Ezra que empezaba diciendo: «Yo, escritor de cantinelas...»—, viene a ser este cuarto poemario de Cabrera Martos la partitura musical del estado de nuestra razón a día de hoy, una razón senil porque ni es la del progreso que frena la destrucción ni la de la tradición humana que cimenta la vanguardia de la justicia. He aquí,

en fin, en su desobediencia a esta Razón con mayúsculas, donde va a fundarse la razón poética de nuestro autor, rasa pero rebelde, crispada como su hipérbaton poliédrico, un espejo roto que hace añicos sus imágenes, a salvo siempre, sin duda, de la palabra corrupta de este tiempo, convencional porque siempre su mecanicismo es rectal, quiero decir: nunca recto en su conciencia del devenir del pasado en el presente transcurriendo por las postrimerías de lo que ahora mismo parece futuro. Vitalista político José Cabrera Martos: conocimiento de la realidad, de su putrefacción, y acto vivo de lo real, simultáneo al de su fundación o epifanía histórica, su poesía repulsa y fascina: es la de nuestro espacio devorado por un tiempo sin misericordia apenas.

[7] Exorcismo estético, bello y frágil, huella de la destrucción de nuestra cultura, cabalístico, feísta y duro, he aquí la paradoja de la poesía de Cabrera Martos, a quien estos días he estado releendo a la vez que a Constantino Kavafis, estupefacto ante la música confusa y triste del sempiterno problema de España recientemente reinaugurado — problema finisecular del XIX que los profesionales de nuestra política aún no han conseguido resolver pese a los honorarios que cobran. Sí: el Kavafis de «Esperando a los bárbaros», el que nos enseñó que ese miedo que nos causan los bárbaros nos convierte asimismo en bárbaros porque esos hombres siempre, quizá, podrían ser la solución, ajenos, tan distantes como próximos, al principio final de lo incommovible.

GUILLÉN, XAVIER (2016). MAR NEGRO
SEVILLA: RENACIMIENTO,
PREMIO DE POESÍA ANDALUCÍA JOVEN 2015.

ANDRÉS NAVARRO

La simbología marítima, su repertorio de correspondencias y significaciones cruzadas, ha sido tan recurrente en todas las épocas —de Homero a Shakespeare, o Dante y la infinitad de héroes románticos marinos— que se hace difícil emplearla hoy día sin que suene a hueca. No me refiero, obviamente, a transcribir unas vacaciones en Ibiza, sino a abordar el viaje por mar exprimiendo su carga épica y simbólica. Y sin embargo, eso es lo que se ha propuesto Xavier Guillén (El Masnou, 1983) en su primer y único poemario hasta la fecha.

La cita inicial, extraída de *El hombre que pudo reinar*, de John Huston, le sirve al autor para tomar impulso: «*Well, if a Greek can do it, we can do it.*». El primer poema, por su parte, propone un pacto de lectura; retrocedo hasta el Capítulo 1 del Libro del Génesis: «E hizo Dios el firmamento, y separó las aguas que estaban bajo el firmamento de las que estaban sobre el firmamento». No es fortuito que un poemario actual dedicado al mar arranque con una velada referencia irónica: «El cielo se hunde. // No deja de llover / dentro de mí, / en el puerto, / donde los charcos del muelle / ordenan la galaxia: / se burlan del arriba / y el abajo.»

Según la concepción romántica, no se emprende un viaje por mar sin riesgo de la vida. El periplo, por norma, es también interior, a menudo catártico. El puerto al que se vuelve siempre es otro. Auden lo explica así en *Iconografía romántica del mar*: «El mar es donde ocurren los eventos decisivos, los momentos de elección eterna, de tentación, caída y redención. La vida en tierra es siempre trivial».

Consciente de que su lector conoce o intuye esas premisas, *Mar negro* se divide en 3 secciones: Puerto, Isla y Puerto. Los motivos del viaje y el recorrido concreto no se especifican. Isla y puertos son genéricos. Como se verá, es necesario que así sea.

Panorámicas, viñetas sin trama, finales abruptos. Sin ofender ni seguir estrictamente la corriente fragmentaria de los últimos años, el libro se articula como un diario en el que las entradas han ido coagulando en poemas casi siempre breves, piezas que se buscan y se interpelan trazando una red de imágenes visuales y axiomas al más puro estilo zen: «Lo que miramos / a la deriva / nos mira dentro». O: «Comprender, / sacar el hueso a la aceituna / sin tocarla».

En el imaginario romántico, la isla es el lugar donde el conflicto entre el deseo natural y el deber moral no existe, quizá ese sea el motivo de que el viajero de *Mar negro* oscile siempre entre la huida liberadora y la sumisión a la rutina y los códigos sociales. Incluso en la isla, sucedáneo del Edén, se confiesa «sujeto a la profundidad», con grilletas que sueñan «como plancton errante», y siente en su nuca «el peso del fondo».

La misma lluvia interior del primer poema abre el tercer capítulo, cuando el protagonista hace balance de los frutos del viaje: «Sigue lloviendo y me tienta una metáfora / que hunde su pezuña / en la otra orilla». Y lo mismo que la lluvia las palmeras, los faros, las mareas, todos esos elementos vuelven resignificados una y otra vez. En ese contexto, llegar al lugar «donde se pudren las últimas palmeras, donde mueren, audaces, los cangrejos» puede poner en aprietos al lector literal. Pero ese equilibrio que impide atribuir significados unívocos a los elementos cotidianos es una de las marcas de *Mar negro*, las escenas tienen siempre dos caras, todo es y no es lo que parece. «El vigía contempla / lo que no hay. Al entornar / los ojos glosa, / por ejemplo, / la sangría del mar, / la rodaja que flota / y enturbia la visión / pero aúpa la imagen, / su extrañamiento, tú.»

Es en la relectura, interiorizados ya el universo náutico y el compromiso entre simbología y literalidad, cuando aparecen aquí y allá las fugas interpretativas, las alusiones metapoéticas, etc. «Ven, acércate, Starbucks;», dice el capitán Ahab, «déjame contemplar un ojo humano; es mejor que mirar hacia el mar o hacia el cielo». Xavier Guillén comprime sin simplificar: «El ojo mira al ojo». El escenario, según esa clave, ha sido usado desde el principio como utillaje de autoanálisis. La transición de la juventud despreocupada a la vida adulta, la asunción de compromisos y la tentación constante de revocarlos, las expectativas

como acelerador biográfico y también como lastre y fuente de decepciones... Todo eso aparece entreverado en la sucesión de encuentros —de imágenes, aquí es lo mismo— que despliegan los textos.

Imposible afirmarlo con rotundidad, pero *Mar negro* habla, o puede hablar —es permeable a esa lectura—, del proceso de escritura de *Mar negro*. Quizás eso explique, ahora lo veo, mi necesidad de recurrir al Génesis al empezar a analizarlo. «La trivialidad de la vida en tierra». «Los momentos de elección eterna». Releo las máximas de Auden, y también el arranque de *Mar negro*: «El mar me inicia / en el color de la noche. / Un pescador lanza las redes. El cielo se hunde. // No deja de llover dentro de mí.» Algo ha cambiado en esos versos. Ahora hablan de ciertos estados que conozco. La secuencia de escenas cobra de pronto sentido. Los puertos y la isla, genéricos en el índice, ahora me piden que les ponga nombre. Bajo esta nueva óptica, este *Mar negro* tiene algo de pila bautismal, para el autor, sin duda, y también para el lector. Mi sincera enhorabuena a ambos.



GRAGERA, ABRAHAM (2017). O FUTURO
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.
PREMIO DEL GREMIO DE LIBREROS DE MADRID 2017.

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA

El último libro de Abraham Gragera es el más personal de los suyos, no solo en el sentido de que el poeta llega al pleno dominio de su expresión y consolida una voz cuya cualidad diferencial ya era apreciable en los libros anteriores, sino que transita en mayor medida por los caminos de lo autobiográfico, o al menos por su efecto textual.

La materia del libro es, por tanto, la de toda autobiografía lírica: el tiempo, la memoria y la interrogación por la permanencia, lo que explica el título un tanto enigmático, como enigmático es, viene a decirnos el poemario, no tanto el hecho de vivir en sí como el de vivir algo, que nuestra vivencia tenga un contenido y pueda ser comunicable. Porque un contenido puede engañar o resultar un trampantojo verbal, si lo expresamos, que es lo que ocurre con el título. Cuando el lector se ha hecho a la idea de que este tiene que ver con una secuencia temporal trunca de carácter disyuntivo (presente, pasado o futuro), el poeta le da clave biográfica y vivencial: se trata de la inscripción en un azulejo en forma de proa de barco comprado en un mercadillo de Portugal. Tenemos ahí un índice de la dinámica que la poesía establece en este libro entre vivencia y poesía: se invita al lector a construir un significado propio del texto en el terreno puramente lingüístico para romper después la ilusión de la autonomía del sentido con un guiño a lo vivencial y biográfico.

De esta forma Gragera apuesta por un tiempo personal concreto frente a la dimensión más abstracta o epocal de sus libros anteriores, a la vez que el lenguaje, acorde con este efecto de cercanía experiencial gana en claridad y sencillez con respecto a la producción anterior, que

no dejaba de albergar cierto hermetismo. El discurso mismo se hace más narrativo donde antes era más perceptible la reflexión.

De hecho, el libro está ordenado en una secuencia cronológica, de manera que la parte primera, titulada «Amor propio» está dedicada al mundo infantil, en torno al cual se crea un ambiente de materialidad mítica, con resonancias de paraíso perdido, en un intento de recuperar la existencia primigenia a través de la elementalidad y la apelación a las herramientas básicas del hombre. Se puede apreciar, además, en la insistencia en la relación entre animales y niños que parece desenvolverse en un fondo moral, la influencia del Seamus Heaney de *Muerte de un naturalista*.

La segunda parte establece, como su propio título indica («Miedos infantiles») un fuerte contraste con el mundo idílico de la parte anterior, pero dentro de la misma etapa infantil. Asistimos, así, a escenas de violencia, también de alguna manera primigenia, como la pesca del pulpo, la matanza del cerdo, la agonía de la tortuga o el ciclo infernal de las orugas procesionarias. El dominio de la tercera persona, frente a la primera de la sección anterior, nos hace pensar en una especie de conjuro lingüístico para alejar este mundo más agrio y conflictivo, la contracara de la infancia.

«El tercer día», título de la tercera parte, empieza a darnos importantes claves interpretativas del texto, con su referencia bíblica, pues a partir de ahora se multiplicarán las alusiones religiosas en los poemas. Esta sección retoma un tono más reconocible para los lectores de la obra anterior de Gragera, en cuanto que, de una manera enigmática y rozando el hermetismo, se nos ofrecen fragmentos donde se atisban expresiones evangélicas que quedan truncadas, formando una suerte de parábolas posmodernas, que constituyen una lectura en clave distorsionadora de los textos sagrados: «deberían haberlo / crucificado de espaldas» (p. 35); Gragera parece plantear así el revés del misterio religioso.

La cuarta parte, «La encarnadura», vuelve a tener desde su título resonancias sacras con un título que asume y niega a la vez las connotaciones religiosas, pues claramente se está jugando con el misterio de

«La encarnación», lo que permite al autor una vuelta al discurso más directamente autobiográfico, desarrollado a través de la pregunta por el origen de la vida y la relación filial, donde los temas de los condicionamientos familiares, el mito de los orígenes, el peso de la herencia desemboca en una reflexión metalingüística: «Hay / un lugar / donde aprendí / que las palabras / tienen / familia» (p. 49), que vincula los temas hasta aquí tratados de lo sagrado, en relación con los orígenes, y la poesía como medio para su descubrirlo. No es casualidad que en el poema que abre la sección la relación entre el padre y el hijo tenga como contrapunto la lectura compartida de un libro sobre los misterios y maravillas de la vida.

La sección «Dos espaldas» hace un guiño al eufemismo shakespeariano para aludir al acto sexual como emblema de la sección amorosa del poema, que representa un paso más de las etapas vitales que jalonan los poemas. El tema del amor está tratado, no obstante, desde una perspectiva ambivalente, pues junto al canto a la cotidianidad y los placeres serenos y secretos de la convivencia, que implican permanencia, encontramos el contraste de la amenaza continua de la fugacidad y evanescencia: «lo que queda del sueño de una sombra / que pasa» (p. 60), de nuevo con ecos shakespearianos que conectan con el discurso religioso del *Eclesiastés*, y que acaban expandiéndose hasta alcanzar dimensiones existenciales y cósmicas en una reflexión sobre la especie humana, sus vanas ilusiones y su caducidad. El tema, del viaje, central en esta parte, sirve de alegoría de esa sensación de tránsito compartido que es la vida y que tiene su expresión de mayor extrañamiento en el ámbito frío, hostil e inhóspito del aeropuerto. Todo ello nos conduce a una de las ideas clave del libro, que debemos poner en relación con el tema del misterio (¿religioso?) y, su correlato, la indagación sobre los orígenes de la existencia: «Sí. Somos. Existimos. / Aunque sea improbable» (p. 70).

El tema de la fragilidad del vivir tiene su continuación en la siguiente sección: «El silencio después del atentado», que introduce el tema de la muerte, como cumplimiento del ciclo cronológico del poemario. En este caso, un atentado terrorista, al que se alude en términos sin concretar, descubre la posibilidad siempre presente de la desaparición,

aunque el silencio ominoso del título queda contrapesado por la capacidad de la poesía de dar testimonio de «lo que queda».

Esta parte y la que cierra el poemario, «Extraño mío», amplían el mundo más personal desarrollado hasta ahora para hacer entrar a la historia colectiva, la pieza que faltaba para completar el puzle de la existencia humana. La historia viene representada en este cierre por la elegía a la muerte injusta del otro, el extranjero, el inmigrante, que cierra el ciclo vital pero supone a la vez una vuelta a la elementalidad primigenia de la infancia de la que partíamos, convertida ahora en una infancia de la humanidad, cuya inocencia el propio hombre ha ido desvirtuando para crear destrucción y represión «que la hoja de la espada nació de las hojas / de los árboles, / las flechas de los pájaros, / las cárceles de las costillas» (p. 90).

O Futuro recorre así una trayectoria circular por una parte, ya que nunca podemos salir del enigma inaugural de la existencia, pero en cuyo tránsito hemos ganado a la vez un estadio de conciencia mayor por el solo hecho de preguntarnos y asombrarnos. La división en siete partes se reconoce, entonces, no solo como el número cabalístico que contiene y completa el ciclo de la vida personal y colectiva, sino que relaciona además este contenido con el mito genesiaco de la creación, apoyado por multitud de alusiones religiosas, dando lugar a una lectura metapoética que iguala el misterio del origen con la creación poética, mostrando que el camino más seguro y a la vez el más oscuro para entender algo de lo vivido es el de la palabra recibida en tradición y generadora de nuevas tradiciones que se abren hacia un adivinado y no asegurado porvenir «porque son / iguales las hipótesis / y las profecías» (p. 75).

VALERO, JULIETA (2015). QUE CONCIERNE

MADRID: VASO ROTO.

JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

La voz de Julieta Valero no ha dejado de perfilarse, ya desde libros como *Los heridos graves* o *Autoría*, desde la aparente paradoja del tono inconfundible, genuinamente propio, de quien parece perseguir, sin embargo, una suerte de impersonalidad poética. Pero quizá de eso se trata: de ahondar en lo paradójico no solo de la voz que habla en el poema, sino del ser un yo que habla y que, al mismo tiempo, es hablado por el lenguaje. Si el yo es en buena medida una trampa, en absoluto está clara cuál es la alternativa: «Pero si hablar de mí ya no procede.... / ¿Dónde veré reflejado el modo en que no existo. / Qué será de la Navidad si prohíben las luces? / Y cómo darás conmigo tú, entrenada para rastrearme en los bajos de nuestros antepasados». Porque si la tentación de abandonar el yo puede cobrar fuerza, parece, sin embargo, imprescindible invocar ese tú, dejar una puerta abierta a otro rostro, a otra voz: «Ese polen de mí que centellea, me interrumpe, parte».

En toda la obra de Valero, y muy particularmente en este libro, parece latir la pregunta no sólo sobre el lugar desde el que se escribe, sino desde dónde se habla, cómo los múltiples lenguajes que nos atraviesan van conformando una subjetividad siempre porosa y extremadamente frágil. De ahí que ese lugar sea a la vez el de la experiencia propia y el de la política, sin que quepa oponer sin más ambos territorios. Lo político en este libro no está solo en la referencia al 15 M o a las alusiones del presente, sino ante todo en esa actitud alerta ante la lengua, ante las trampas que también acechan en lo convencionalmente poético. La palabra da cuenta de cómo se tejen los vínculos («Lo único importante es el hilo, / que no se rompa en el paso de uno a otro día»), los vínculos que se tejen en las manifestaciones callejeras y en las asambleas ciuda-

danas, pero también en una maternidad que trasciende la biología o en el amor de una mujer a otra mujer.

El propio lenguaje forma parte de esos vínculos, y, como tal, comparte el riesgo de convertirse en una cadena asfixiante o en un camino de una sola dirección. De ahí la necesidad de estar alerta, de no sucumbir a inercias tentadoras. Y, sin embargo, la escritura de Valero parece dejarse llevar, arrastrar por la marea verbal que parece solo rodearnos y, en realidad, nos atraviesa. Pero se trata de una apariencia engañosa: como un animal marino, la voz poética solo aprovecha las corrientes para trazar su propia ruta. Y dentro de ese movimiento, se trata de poner en juego los significantes, de darles libertad lejos de la órbita de los significados ya instituidos y abrirse así a la posibilidad de la construcción de sentido: un sentido móvil, no rígido, que de alguna forma esboza otra forma de crear vínculos, de estar en el mundo. A ello contribuyen recursos tales como la extrañeza de lo familiar, lo cotidiano llevado al absurdo, la yuxtaposición, la técnica de montaje, que, por supuesto, recuerda a cierto Ashbery, pero que Valero convierte en un procedimiento propio. «Descontextualizada rindo más», afirma con ironía la escritora, y efectivamente los mecanismos de descontextualización son los que permiten abrir la escritura a una perspectiva más amplia, que no desdeña el presente, pero que, como sugiere la cita final de Némirovsky, no quiere encorsetarse en un horizonte temporal, que acabaría siendo demasiado estrecho. El propio título *Que concierne*, sin sujeto ni objeto (¿qué es lo que concierne?, ¿a quién concierne?) juega a situarse en una impersonalidad, que, sin embargo, no deja de interpelarnos. Es cada uno de nosotros quien tiene que decidir, al fin y al cabo, qué es lo que le concierne, por qué apuesta, a qué está dispuesto a renunciar.

No podemos dejar de referirnos al sentido del humor, que de manera muy sutil impregna buena parte de los textos: es de nuevo una apuesta por la levedad, por la huida de ese tono sublime que tan peligrosamente recuerda a los lenguajes del poder («Las buenas noticias, en la mayoría de los casos, se dan en voz baja»). La escritura de Valero se inscribe así en el rechazo por lo rígido, por lo cerrado, y se sitúa más bien en el signo de lo abierto, de la apertura a las posibilidades de lo

real: «¿Poesía como músculo de la conciencia? No. / Los ojos, la playa, una roca». Por ello, la niñez no constituye solo en el poemario un referente personal, que alude a circunstancias muy precisas, sino también la posibilidad de inscribirse no, desde luego, en el mítico origen, sino en el comenzar: «Los niños, los antiguos griegos, / los romanos. No hables; infinitamente antes, mirar». Frente al mundo como herencia, frente a la carga de lo que se nos dice que *es*, el *podría ser*, la asunción de lo heterogéneo de lo real, de sus líneas de fuga, de sus latencias. También el malestar ante las promesas incumplidas, ante los sueños pueriles con que, ya desde el nacimiento, pretenden seducirnos: «Nos habían prometido una infancia que incluyera educación musical, el té como consigna y la disposición innata al ocio tenso de contenidos, pero cuando fuimos a reclamar nos depositaron de nuevo en la corriente».

El poema es así un ejercicio de libertad, que pregunta por lo no recorrido, por lo no asumible por el todo. No sorprende que un poema se titule precisamente «Mi imaginación», porque en la posibilidad de imaginar se sostiene quizá la única razón de ser de la escritura en una época en la que, como reza otro título, hay «Más poetas que lectores». No se trata de imaginación en el sentido fuerte de los románticos o del surrealismo, y con todo, jugar con el idioma es una forma de no someterse a lo ya dicho, a lo ya pensado: «Sácate la escaramuza de la boca y piensa en formas de sonido que trasciendan la representación». Seamus Heaney confesaba en un poema haberse movido como un «agente doble entre los conceptos». Esa actitud esquiva, de una larvada labor de zapa asoma en esta escritura, que, de manera más o menos clandestina, nos invita a no dejarnos atrapar por las inercias y espejismos que enfrenta el vivir cotidiano: «Las ciudades, las personas con río, no es fácil orientarse, siempre interior, siempre orillando».

FABRELLAS, JOAQUÍN (2015). REPÚBLICA DEL AIRE
PRÓLOGO-ESPEJO DE SERGIO R. FRANCO,
SEVILLA: LA ISLA DE SILTOLÁ, COL. TIERRA.

CRISTINA CASTILLO

Hace ya cuatro siglos, en ese Barroco que se atrevió a encarar la existencia en su lado más descarnado, sin los ropajes del deseo, sin afeites ni galanuras, un poeta como Gabriel Bocángel y Unzueta lamentaba que «se deshace la vida / a manos de la propia vida». Lo hacía en un soneto que concluía —por no hacer mudanza en la costumbre— con un contundente terceto: «Lo que se ignora es solo lo seguro, / este mundo, república de viento, / que tiene por monarca un accidente» (*Lira de las musas*). Y es, precisamente, con estos últimos versos con los que arranca el quinto poemario de Joaquín Fabrellas, pero no para ahondar en ese pesimismo vital barroco, sino para analizar el riesgo de mirarse a uno mismo y no reconocerse, para hablar de la complejidad del hombre, convertido en monarca contingente de este veleidoso mundo.

En *República del aire* hay muchas cosas. A vista de pájaro, veintiocho poemas (organizados en cinco apartados) de distintos estilos y formas: poemas en prosa y poemas en verso, poemas breves y poemas extensos, versolibrismo y rigurosa métrica en forma de soneto, alusiones a la realidad más cotidiana y ecos cultos que apuntan al Barroco o a Platón, espejos e identidades, una y varias voces; es decir, una amplia diversidad que habla de búsqueda y, sobre todo, de experimentación. Pero si frenamos el vuelo y ponemos los pies en tierra, si dirigimos la atención a lo cercano, encontraremos —colocados ya nuestros quevedos—, lo que se esconde en estos versos tan trabajados. Así, en el primero de los apartados, «*Speculum vitae*», se habla de esa mirada nunca inocente que, sabedora del transcurrir de los días, busca definirse ante un espejo que rara vez devuelve la imagen esperada. Cómo hacerlo cuando esta no nace enteramente de la libertad individual, sino que está condicionada por los estereotipos que lanza una sociedad vacua fundamentada en

las apariencias, «como si fuésemos muy felices / en esta infelicidad patrocinada / por un sistema organizado por suicidas anónimos» («Paisaje rebelde»). Unos patrones imposibles de alcanzar o al menos de mantener porque nada permanece, como nos recuerdan los endecasílabos sueltos de «La estación rota»: «rápido tiempo del mundo que es tiempo / inescrito de los dioses difuntos», y porque la confianza en lo duradero se desvanece; el olvido se encarga de simplificarlo, amparado en la creencia de que vida y muerte tienen un mismo origen «comprobar la triste eficacia del tiempo, / este concepto que nunca entenderemos / en el oscuro ensayo de la muerte» («Imposible»).

Destaca el poema en prosa «Salmo del caído», convertido en oración que recalca de nuevo en la identidad y que advierte de la frustración y el pecado que significan al hombre a través de los citados versos de Bocángel, ahora remozados: «Ya que todo es tuyo, sal de la jaula en que te pusieron, en donde te amamantaron infeliz, tu república de aire, tú, monarca de los accidentes: ven, comprueba conmigo que adonde has llegado es solo una jaula más amable y sin muros a la que llaman mundo, aquí todo es invisible».

Tras los conflictos planteados en estos primeros versos que ponen al hombre, que es «documento por escribir» (pp. 19 y 21), ante el laberinto, nos adentramos en dos apartados de ritmo muy diferente al resto: En «Breviario», el segundo y el más extenso de todos con un total de catorce composiciones, Fabrellas recurre al poema epigramático y sentencioso de suave cadencia. Domina ahora una aparente sencillez pero sin dejar de esconder verdades, sin dejar de subrayar algunas de las ideas planteadas con anterioridad, medidas, a veces, en uno o dos versos, como sucede en «Japonesa»: «La flor del cerezo: instante entre la nada y la inexistencia». Mientras que en «Neoplatonismo» se deja llevar por el ritmo certero y sin ambages de un largo «Telegrama», único poema de esta tercera parte, en el que combina amor, pasado y ausencia, que, en definitiva, es otro tipo de pérdida. El recuerdo, una forma de mirada hacia el espejo del pasado, redefine lo vivido, tal vez idealizado, porque es necesario encajar las piezas para abandonar el puzle y poder continuar, «Ya ves, el amor es solo la teoría del texto».

En los cuatro poemas que conforman «Ídolos de nosotros», vuelve a insistir en la crítica hacia los patrones sociales que alimentan tantas aspiraciones y también hacia quienes creen —vanidad de vanidades— que mantendrán eternamente lo que son en el presente, convirtiéndose en adoradores de falsos dioses, de becerros dorados: «Hoy te sentías poderoso, habías ganado el mundo / y la victoria solo celebraba / la vida que ya habías muerto mucho antes de nacer» («Terminal»). Todo este devenir de cambiantes ritmos, de reflexión y crítica que encontramos en *República de aire* concluye con dos sonetos en los que la mirada, perdida en las distorsiones del espejo, en los juegos de imágenes que marcan la distancia entre lo anhelado y la implacable realidad, encuentra un punto de descanso aunque remita a esa soledad que atrapa al ser humano: «El centro es la quietud de la mirada, / el vacío innombrado de la ausencia, / lo no dicho, el silencio y transparencia / leve, inmóvil: palabra traspasada».

En definitiva, en este quinto poemario que surge tras *Estertor de las piedras* (2003), *Oficio de silencio* (2003), *Animal de humo* (2005) y *No hay nada que huya* (2014), Joaquín Fabrellas explora nuevos modos de expresión para ahondar con sentido crítico en conflictos que tienen que ver con la identidad, el paso del tiempo y la frustración ante las expectativas generadas por una sociedad obsesionada con lo externo, con un modo de vida —llámese autogobierno— sustentado en el aire. Es un acierto, además, el cuidado formal de esta veintena de poemas que en su heterogeneidad muestran las imágenes a veces disímiles e inesperadas que encontramos al mirarnos en el espejo.

GARCÍA RAMÍREZ, SALVADOR (2016).
TIEMPO DE TRANVÍAS - O TEMPO DOS ELÉTRICOS

PRÓLOGO DE PILAR DEL RÍO,
TRADUCCIÓN DE CARLOS RAMIRES PERALTA Y EL AUTOR,
LISBOA: EDITORIAL CHIADO.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ VALERO

No pretendo hacer un análisis completo, he querido dejar mi testimonio de lector. Esta lectura está hecha desde la pintura: quiero con ello subrayar una característica que considero fundamental en la poesía de Salvador García Ramírez (Rus, Jaén, 1958), romper con la tendencia a la opacidad que las palabras adquieren por el uso, y así, recuperar su transparencia. Hacer visible la realidad es una tarea infinita. Cada vez, más saturados de imágenes, vemos menos. Aunque sea una paradoja, toda esa tecnología a la que conocemos como los media, está acentuando nuestra miopía ancestral. Para hacer visible su realidad, por orden de aparición, he tratado el dibujo, la acuarela y el óleo.

Hubo un tiempo en el que poesía y pintura permanecieron unidas, no era extraño que el pintor inspirase al poeta y que éste a su vez orientase al pintor. A menudo se ha dado el poeta pintor, Víctor Hugo, Juan Ramón, Alberti. Que el escritor reflexione sobre la pintura ha sido frecuente. Entre los amantes de la lengua y el paisaje portugueses, destacaría a Unamuno, quien solía repetir que todo pintor pinta de memoria, es decir, el recuerdo, preside lo que el cuadro muestra. Claro que también se podría afirmar que todo escritor, escribe de memoria. El recuerdo sería la fuente común que alimenta a pintura y poesía. Aunque se trate de una solución distinta, poema y cuadro, tienen un origen común. ¿Cómo Salvador ha descubierto Portugal? Puedo imaginarlo, asegurar que Pessoa o Saramago están en la base, pero también podría decir que no importa el motivo, porque se trata de un encuentro amoroso. Es el amor a una tierra, a unas gentes, a una historia quien guía al poeta. Sobre todo es el amor a la lengua. Este es un libro que recuerda el diálogo de dos lenguas.

«Amarillo»: «Amarillas las fachadas, / amarillas las barandas, / las terrazas y las pérgolas, / las *janelas* amarillas. // Amarillos los toldos, / el blando acantilado, / el sol en el Algarve, / el banco en que te escribo. // Amarillo tu vestido, / los manteles y los pórticos, / los zócalos, los caminos: / amarillos, amarillos. // Amarillas las playas, / la hamaca, las retamas, / las velas por el agua, / las barcas amarillas. // Amarillos los limones, / amarillas las sombrillas, / el jarrón, los veladores, / las mimosas amarillas.»

«Amarillo» está compuesto por estrofas de cuatro versos octosílabos en los que predomina la rima asonante. Enlazados por la luz que define cada uno de los objetos.

No se trata de una hermosa enumeración, sino que, en el final de la segunda estrofa, descubrimos el motivo del poema: el enamorado escribe a su amor. La ausencia de la amada, será sustituida por la presencia del amarillo que todo lo transforma. El amarillo es la luz especial con que se revisten todas las cosas que están a su alcance.

«Amarillo» es la letra de una canción. Se ha compuesto para ser cantada. Cuando la oímos se amplía, si acaso es un poema para ser leído en voz alta. Entonces se tiñe con ese color toda la realidad que contemplamos. No es una luz cegadora, por el contrario hace que distingamos cada uno de los objetos nombrado. Desde el principio, fachadas, barandas, pérgolas, ventanas, toldos, acantilados... todo uno y diverso. Será el amarillo el que ponga orden en el caos del mundo. El amor unifica, restablece esa unidad de paraíso del que un día fuimos expulsados. Ahora, por fin recobrado, todo vuelve a su ser, de ahí que cada cosa aparezca perfectamente delineada. Este poema es un dibujo. El dibujo establece el perfil exacto, limita cada objeto, lo individualiza. El amado descubre a su amada, que al ser otra, puede ser dibujada, y lo hace bajo esa luz perfecta. El mundo vuelve a ser visible.

El amor transforma todo lo que toca, al modo de un Midas que convierte en oro la realidad que se ofrece a sus ojos. Este amarillo no es aquel oro, que tenía el poder de destruir el ser de las cosas, por el contrario es la luz que inventa, realiza, potencia lo que toca y permite

que entremos en contacto con un mundo, que ha sido rescatado de su contingencia temporal. El amarillo, sabemos ahora, es la luz del paraíso, aquel lugar donde la vida no tenía fin.

«Ría Formosa»: «En la vertiente sur del viento de la ría / la claridad se desmenuza. / Es todo una invención del estuario. // Ligeramente el mar / baja y resube. // La rotación del agua nos gravita / en el costado. / La cigüeña es pacífica. / Se le enreda al reloj / la hierba en las agujas. // ¡A ver cómo te escribo!: / el sol sobre la calma de los barcos.»

A veces el poema es semejante a una acuarela. El pigmento se ha disuelto en agua, que el pincel extiende sobre la superficie blanca; como si se tratase de otro color, el acuarelista, se sirve del propio papel sobre el que trabaja. La pincela es más o menos larga; a veces utiliza la esponja para cubrir el fondo. Este poema semeja una acuarela: el aire y la luz, el agua, la cigüeña, la hierba, el reloj, los barcos, son los elementos pictóricos que reconocemos. Es un poema breve, doce versos, en la traducción, trece. A menudo al poeta le basta la mera descripción para alcanzar el estado de gracia. La naturaleza se concibe como parte del equilibrio social, de ahí que el paisaje se estime como el interlocutor con quien podemos sostener un diálogo.

En los dos primeros versos, se localiza el lugar, la ría que parece flamear al viento, y provoca ese efecto de luz definido como claridad que se desmenuza. El verso tercero confirma la personificación de la que hemos partido: «Es todo una invención del estuario». El poeta no transforma, no manipula la realidad, sino que al dictado toma nota de lo que está viendo.

El agua en la ría sube y baja. Salvador García Ramírez quiere transcribir esa respiración del mar en el texto, pero no dispone de la palabra. El agua sube y baja, resopla entre los escalones del puerto, o las piedras de la orilla y para exponerlo, porque quiere transmitir la emoción de su descubrimiento, inventa el término «resube», que nos hace ver y oír. Obsérvese cómo en la traducción el movimiento del agua es calmo, se presenta como algo natural, que ocurriese sólo en la superficie, mien-

tras en el original, aunque reconoce esa fluctuación, la intensifica con ese «re».

Ahora el paisaje no ocurre afuera: «La rotación del agua nos gravita / en el costado». Esta variación métrica equivale a una traslación pictórica. Sucede en nuestro interior. El poeta pintor y la naturaleza son una misma cosa. La siguiente pincelada: «La cigüeña es pacífica». Suponemos que, erguida sobre sus patas, especie de alter ego, contempla el paisaje. Así lo confirman los dos versos siguientes: «Se le enreda al reloj / la hierba en las agujas». El tiempo, como circunstancia ha desaparecido. Una vez que se ha detenido, el pintor o el poeta han atrapado el instante. Finalmente, cuando el autor va a decidir el orden, esa composición que nos dará la obra, dando un paso atrás para ver, y confirmar lo dispuesto, altera el tono: «¡A ver cómo te escribo!» Es el acierto del poema, porque los versos están ya escritos y también su orden; ha sido suficiente con mirar, y ahora entra a formar parte del poema el yo que debió organizar lo que está viendo, por tanto no cabe esperar otro final para cerrarlo que el último verso: «el sol sobre la cima de los barcos», luz no añadida, sino descrita. Toda la escena se hace amarilla, dorada por ese sol. Los traductores agregan un tercer verso, su independencia equivale a una pincelada luminosa que corona los barcos en calma. Al traducir complementan, explican, dinamizan la imagen.

«Regreso a Silves»: «La penumbra se agrieta en las cerámicas / de las salas desiertas. / El ciego nombra las palabras justas / sin otro acordeón que el mediodía. / Las memorias desatan su murmullo / al pie de la muralla / donde nada transcurre. // Las mimosas fecundan el nervio de un recuerdo. / La iglesia se cerró bajo su torre, / las mesas del café / en su península. // La ausencia se encarama, / escaleras arriba, / sobre el coro rojizo de la almena / donde asedia el olvido. / Por los andamios surge / el preludio de un fado / desde los cuartos húmedos. // Precipita la luz su confusión / en los volúmenes de sal / de las fotografías. / En el hueco que aguarda entre las cúpulas / las vidrieras susurran / una ráfaga clara / de todo lo que fue, ya simultáneo».

Este poema es un óleo que muestra una visión panorámica de Silves. Hoy, un pequeño pueblo, ayer antigua capital del Algarve, situado en el

extremo sur de la costa. El soporte del óleo suele ser la tela, sobre ella el pintor, previo el boceto o directamente, extiende sus manchas. El color es denso, la pincelada acumula materia, tiene peso, frente a la levedad de la acuarela. Sobre una capa puede ir otra capa, como si se hubiese compuesto en distintos tiempos, evoca así la historia, su memoria borrosa. Versos de once, siete y cinco sílabas, distribuidos en cuatro estrofas, más un alejandrino, que pone una nota medieval sobre Renacimiento del paisaje. Vamos recorriendo el tiempo: «la penumbra se agrieta en las cerámicas». El poeta visita una exposición, la cerámica es una artesanía donde los portugueses rozan el arte. Acorde con esa intemporalidad de la cerámica, la figura del ciego que entona una canción a capela. Todo ocurre bajo las murallas, cuya presencia contiene el recuerdo del ruido de la historia, pero nada sucede. Ahora las mimosas parecen avivar ese murmullo; la iglesia bajo la torre, el poder civil y el religioso. Más la imagen, precisada en península, de las mesas del café en la terraza. El coro de la almena, oxímoron, testigo mudo, evoca la ausencia, el olvido. Sin embargo roto, por ese fado que se filtra entre los andamios. Pese a toda esa desolación, al páramo del presente, la luz, unifica y restaura las fotografías, y las vidrieras susurran lo que fue, asistimos a un instante, definitivamente simultáneo.

En estos tres poemas, la luz preside el texto. En el primero la luz del paraíso dota de eternidad al instante, cada objeto se presenta como único; en el segundo, la luz del sol corona el poema, resume el paisaje; Para el tercero, será la luz, la que resucite, recupere su historia. Y es que, la luz, como elemento primordial, dura más, pervive a los avatares de la historia, de la arquitectura, de los hombres.

MUÑOZ AGUIRRE, JUAN MANUEL (2015).
UN CAMPO DE BATALLA ANTES DE LA BATALLA

MADRID: DEVENIR.

**PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA MIGUEL HERNÁNDEZ-COMUNIDAD
VALENCIANA 2015.**

MÓNICA VIDIELLA

Un *campo de batalla antes de la batalla*, el último poemario de Juan Manuel Muñoz Aguirre (Madrid, 1959) que obtuvo el Premio Internacional de Poesía Miguel Hernández-Comunidad Valenciana 2015, y que ha sido publicado por la editorial Devenir, es un libro intenso, cuya fuerza poética nos invade desde los primeros versos.

De la mano de la memoria y consciente de la dificultad que entraña discernir entre la realidad y el recuerdo, «[...] pero es tan preciso / el recuerdo, tan nítido / tu rostro todavía, / que es como si aún estuviéramos / allí, solos, en pie, casi distintos, / justo después de la felicidad.» (p. 27), el poeta recrea escenas cotidianas, enmarcadas en una atmósfera que dibuja magistralmente, «una recreación ambiental de escenarios intensos en los que la emoción se palpa.», como muy bien ha señalado Juan Carlos Abril. Leemos por ejemplo en «Ventanas bajas», una de las composiciones más destacables del poemario «La habitación, / en un extremo de la casa, / con la cama deshecha / y la ropa tirada por el suelo / de cualquier modo, / podría ser la misma.» (p. 12).

A través de esas escenas el poeta nos propone una reflexión sobre el paso del tiempo. Y en ese viaje de la memoria, una memoria que duele «La memoria es perversa. / Se odia a sí misma. / Nos odia.», y que tiñe de nostalgia los poemas que conforman *Un campo de batalla antes de la batalla*, Muñoz Aguirre nos sumerge en un presente que también es confuso, efímero. «Mientras amanece, los pasos. / Yo los presiento, mudo en la penumbra. / Tú los recuerdas, quieta inadorable.» (p. 37) Y sin embargo, o tal vez por ello, el yo poético es consciente del valor de ese presente y nos invita a «retener lo que huye» (p. 22), porque «Quizá el mañana sea un mal día, / pero también pasará y aun ese / echaremos en falta. Que no me olvide. El fin / del mundo está muy cerca: lo que dura una vida.» (ibíd.)

En este libro las composiciones tienen un tono elegíaco más marcado que en el resto de la obra poética de Muñoz Aguirre, *Omnia* (1986), *Adiós, dijo el duende* (Premio Hiperión de poesía 1991) y *Hacia el viaje* (Premio Internacional de Poesía Margarita Hierro 2006), y las miradas que pueblan el poemario nos hacen partícipes de un mundo detallado y delicado, a través de una observación precisa, atenta a todo aquello susceptible de desaparecer, tras las ventanas de una casa, mirando a los que miran o emergiendo escindidas para recordarnos lo imprescindible «Así creí entender / aquella frase oscura, / dicha en un idioma extranjero / por alguien que pasó a mi lado, / corriendo para huir / de la tormenta, / mientras volvía la cabeza / y sonreía: si soy, soy en mí» (p. 64).

El libro se divide en tres partes: «Las hogueras», «Las estaciones» y «Un viaje de invierno», que, a pesar de presentar contenidos heterogéneos, mantienen una sólida estructura y un tono común que surge de la evocación y la sugerencia. *Un campo de batalla antes de la batalla* presenta un conjunto de poemas, que, como ha señalado de manera unánime la crítica, podemos calificar de *discursivos*, cuya carga narrativa, a través de un lenguaje sobrio, contenido y preciso, sugestivo en las imágenes y una particular sintaxis, que encuentra el equilibrio en la ruptura, nos invitan a participar de una tensión sostenida y a dejarnos llevar por la sensibilidad que emana el ritmo de unos versos cargados de sentido.

Las estampas líricas que el poeta nos presenta trascienden los límites del ayer o del ahora, para alcanzar y discurrir sobre valores universales como el amor, la soledad o el inexorable paso del tiempo al que nos hemos referido y que atraviesa el poemario.

La potente voz poética de Muñoz Aguirre nos arrastra desde el título del libro hacia la desolación que siempre supone un campo de batalla. Los versos que cierran el poema «Tricheuse», y que dan el título al volumen «Ibas de sueño en sueño, / de muerte en muerte, / como una madre / que recorriera / un campo de batalla / antes de la batalla» (p. 30) nos estremecen y nos hacen conscientes de la dificultad de imaginar lo que sucederá. Y, sin embargo, nos alientan con la esperanza que supone la fuerza de un «antes» que apuesta por la vida. Porque somos tiempo y sabemos que «Así vivimos, pues / inteligentes como somos, pequeños, sin grandeza, / a ciertas horas / absortos / —según la luz / golpee en la fachada— / y, finalmente, / igualando placeres y posibilidades.» (p. 50).

FERNÁNDEZ, FRUELA (2016). UNA PAZ EUROPEA

VALENCIA: PRE-TEXTOS.

XXI PREMIO DE POESÍA VILLA DE COX 2015.

SERGIO C. FANJUL

La cuenca minera asturiana bien podría ser un legendario territorio literario. Un lugar formado por retorcidos valles, preñado de carbón y cubierto de frondoso verde por el que se diseminan las minas cerradas y las industrias vacías, con sus ventanas rotas y sus castilletes oxidados. El cielo siempre gris y un agitado pasado de luchas, huelgas, revoluciones, guerras, guerrillas, poder y corrupción, que aún resuena detrás de la oreja y que acabó transformándose en un sonoro fracaso colectivo. «Todo sale de la mina», se decía por estos lares. Y de la mina ya no sale nada.

En la capital oficiosa de la cuenca del Nalón, Langreo, nació en 1982 el poeta Fruela Fernández. Hablamos de la cuenca minera porque es el territorio literario, físico e imaginario en el que debemos colocar las últimas obras del poeta: *Folk* (Pre-Textos, 2013) y la que nos ocupa, *Una paz europea* (Premio Villa de Cox). La forma de este último libro, y me refiero aquí a la forma física (a la forma que se puede tocar con los dedos, no a la forma literaria), es un pequeño volumen de color azul oscuro con el título en letras amarillas. No es asunto baladí, porque recuerda a un pasaporte o a aquellos pequeños ejemplares de la Constitución Europea que se repartieron antes del referéndum del 2005 y que pocos leyeron. En acertada consonancia con el diseño del volumen, otros temas del poemario son la actual emigración de la «generación mejor preparada de la historia» (Fernández, como veremos, es parte de ella) y el fracaso de las ideas europeas.

En poemas numerados, sin títulos, como si juntos formaran un único poema extenso, el autor hilvana la historia del territorio con la de su propia familia. En el primer poema, una escena en el monte con su abuelo, ya termina con dos versos que son una declaración de intenciones, dando cuenta de lo que se ha movido su familia a través del

tiempo: «Treinta kilómetros en trescientos años, / como si lleváramos el valle a cuestras». Nacer en la cuenca minera, esa losa metafísica que se arrastra siempre, «a cuestras».

La familia, sobre todo los abuelos, protagonizan también la aventura de la emigración, como sucede en el cuarto poema: «Muchos no han salido del valle, / conocen la distancias por la radio y las postales de un viaje de bodas / aquella mujer que solo fue al mar a los cincuenta: / — *Meca nunca vi un prau tan grande*». Una emigración, aquella española de los años sesenta, que ahora se reproduce en la peripecia de Fernández: es profesor en la Universidad de Newcastle, en el norte de Inglaterra, un lugar que (cielos nublados, industria quebrada) es difícil diferenciar en foto de la Asturias donde se crió. En el quinto poema dice: «De lejos envejezco / mejor que mi pueblo, / porque no vivo en él puedo serle / amargo / y leal». El sexto comienza: «Otra cosa no / pero pisos he visto». Y en el séptimo: «Pasamos años preparando el exilio / negociándolo / asumiendo su lógica / europea». Se trasluce la decepción de que el tiempo haya pasado para que, dos generaciones después, todo siga igual. Y sin visos de cambiar.

El pasado guerrero de estos valles asturianos, durante la Revolución del 34 o la Guerra Civil, y lejos del panfleto o el recuerdo romántico, se muestra en el octavo poema: «Ahí, detrás del puente [...] / los anarquistas construían blindados», llevaban las siglas CNT-FAI-UHP camino del frente de Oviedo; tampoco se soslayan los dramas relacionados con los accidentes mineros, como en ese poema que recrea uno de esos funerales durante la infancia del que narra: «Si hay muertos viene la televisión / une / al pueblo disperso ante la iglesia y certifica / el duelo minero»; «era guaje, me importaba / menos la muerte que la televisión, / más la promesa de mi cara / que la cara de enterrar al hijo».

Aunque el poeta sigue fiel a la estricta observancia del lenguaje poético, al uso de palabras o frases en asturiano, términos del mundo rural, palabrería arcaica, ha pasado del laconismo algo hermético de *Folk*, donde los poemas semejabán esqueletos o delgadas escaleras entrecortadas por las que ascender a los significados, a unas intenciones mucho más narrativas. La voz suena honesta y, a pesar de la gravedad de los temas, saltan los chispazos de ternura o humor.

Aquí se quieren contar muchas cosas, historias sobre las raíces de las actuales generaciones y sobre los lugares más olvidados de la geografía. Cuando se mira a estos territorios, como cuando se mira a las galaxias lejanas, mirar más lejos en el espacio implica mirar también más lejos en el tiempo, más hondo en el pasado. Estos versos van de lo local a lo universal, del chamizo en la ladera del monte, en Sama de Langreo, a lo que cuenta la CNN sobre los vaivenes del capitalismo global: «No es posible la paz / mientras algún estado / pueda adquirir a otro / por herencia, / cambio, / compra / o donación [...] Y aun así hay paz mientras nos heredan, nos cambian, nos compran, nos donan». También están presentes los fenómenos de degradación del espacio público y la rampante gentrificación: «Ahora a la guerra de clase la llaman *turismo*, la llaman *movilidad*. / Las calles valen para esperar, / para techarse en un portal si llueve / o venderle una cerveza a alguien / pelado por el sol». Esto es poesía política y popular, es decir, del pueblo (en todas sus acepciones). Una mirada a otros mundos que fueron este, que todavía lo son o que, por este camino, volverán a serlo.



HERNÁNDEZ, ANTONIO (2016). VIENTO VARIABLE

MADRID: CALAMBUR.

FRANCISCO MORALES LOMAS

V*iento variable* de Antonio Hernández llega tras el éxito alcanzado con su obra anterior, *Nueva York después de muerto*, con la que obtuvo el Premio Nacional de Poesía y el Premio de la Crítica. En la «Nota inicial» nos advierte que esta nueva obra sigue la estela de la anterior aunque «con una decidida voluntad de autonomía en cada poema y una más diluida propuesta de conjunto», en la que inserta núcleos temáticos sobre el ámbito familiar, la filosofía que sustenta su modo de estar en el mundo, los espacios para la solidaridad y la importancia del compromiso en literatura, la reflexión metaliteraria, la singladura temporal donde la decrepitud va ahormando su férrea presencia y una armonización senequista ante el desconcierto estimulante de la existencia y el ingenio. Pero también es un homenaje a las querencias y afectos en ese recorrido biográfico personalizado que tanto le gusta a Antonio Hernández, como en «Reencarnación», dedicado a Claudio Rodríguez.

Cada poema produce el estremecimiento de que va progresando en singladuras propias, en arrebatos desconcertantes, hasta conformar un recorrido por el ser en sí y los cánones que configuran su estar en el mundo. Son poemas que le han permitido al autor hablar de «poesía total», una poesía holística, donde la obra asume que la realidad puede ser autónoma pero estar enhebrada por todos los géneros en un magma comprensivo, sistémico y armónico.

No prescinde de la contemplación de ese mundo en torno, desde ese hombre de raza negra que descansa en paz o la sincera inmersión en el ámbito estrictamente personal donde la ternura ocupa un espacio central pero también, el sarcasmo o las imágenes degradadas. Una

conexión necesaria con el barroco tanto en la construcción lingüística como en el desengaño conformado.

En su singularidad reflexiva los instrumentos lingüísticos por momentos ceden ante un discurso directo, claro, ácido..., a veces antisenfimental y otras profundamente sensitivo. No hay un término medio porque el lector convive con la sinceridad familiar actual al mismo tiempo que con el recurso a la memoria como conquista para el poema: «(Me expulsarán de todas partes / salvo de mi recuerdo amaestrado)». Hay un joven, o un hombre maduro que desnuda su privacidad y nos recuerda a ese niño de la cita de François Maurois: «Entre su alma y la de un niño no había más que algunas cicatrices». En esa razón para la memoria puede haber nostalgia y escenarios, puede haber integración de recursos narrativos en las pequeñas historias, como la de Manolito Ramírez o su primo Pepito el Rana... En muchos casos memoria amarga que se hace poema a través del ingenio y donde los libros pudieron ser un remedo: «Los libros me abrieron los ojos / contra el mito de Dios. / Llevaban razón los libros. / Y ahora estoy ciego.» Pero no hay ceguera en el poeta sino aleaciones diversas, sinopsis explosivas o descensos a los infiernos donde la turbación nunca estará ausente: «Sin temblor no existe buen poeta». Y el temblor anda de camino, nos persigue, se encabrita en el poema cuando llegan algunos recuerdos y se revuelve en la intemperie del ser. Ese ser en sí que trata de bucear en lo que ha sido el cauce temporal que lo ha delimitado.

La variedad escritural le permite no solo adentrarse en historias breves sino conjugar los haikus, los golpes de ingenio con la dureza del reencuentro y la ironía de los triunfos con los que no transige, como no sea desde el sarcasmo: «Esta mañana me dedicaron una placa / conmemorativa en la casa donde nací».

Y en ese recorrido no podemos olvidar poemas como «Pájaros y pajarracos», «El corazón de las palabras», «El rostro impenetrable»... donde están muy presentes el concepto de compromiso en la sociedad contemporánea y la devolución del ser humano a su reconquista vital en eso que venimos llamando «Humanismo Solidario». Dice el poeta: «A ver qué hace un hombre solo / frente a una montaña de hierro».

Y en un acto inusitado de franqueza, pide perdón a quien hizo daño, en «Tautología» y, tras la ironía, añade: «Así que ¿cómo / se puede odiar a un tipo como yo?» El recurso al yo poético se hace presente para construir un mundo donde logra la absoluta confidencialidad como en el poema «Versión del incendiario»: «Yo no tengo / enemigos, ya se me han muerto todos». Pompas fúnebres, veleidades de la fortuna, ajustes consigo mismo y espíritu contemplativo, deslumbrante, como en el poema «Otoño estoico».

Libro denso, rico, plural, heterogéneo... donde no podemos olvidar las estridencias del paso del tiempo y el encuentro con la vejez y el prototipo creado, esa verdad-mentira de la literatura que también definió teóricamente Diderot en *La paradoja del comediante*. A su modo toda la literatura lo es, una creación que nos conduce a nosotros mismos en un acto de introspección donde las palabras tienen un peso extraordinario, hablan en el poema con la fortaleza del corazón y nos permiten circular por ellas como por nosotros mismos, porque, como dice en la cita de Goethe, «es bueno repetir los motivos tratados antes, pues cada vez se descubre una nueva manera».

Son poemas donde el ser se presenta en su plenitud, en su arrogancia, en su decrepitud, en su comedia mundana, en su recorrido, con presencias y ausencias, siendo consciente de que «la vida es el barbecho de la Muerte», una selva vital donde se encuentra y cada árbol crece tanto hasta el cielo como hasta su raíz, al fin y al cabo, «un punto de retórica romántica angustiada / como si del olvido regresase un muchacho / al que alertan los años».

NÚMERO 1. AÑO 2006

Tres morillas

EUGENIO MAQUEDA CUENCA
JUAN ANTONIO DE URDA
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

Poesías completas

La poesía de Julio Aumente
FRANCISCO GÁLVEZ

Paraíso

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

Los alimentos

16 reseñas

NÚMERO 2. AÑO 2007

Tres morillas

ARACELI IRAVEDRA
JOSÉ ANDÚJAR ALMANSA
MANUEL RUIZ AMEZCUA

Poesías completas

La poesía de Luis García Montero
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

Lealtad

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

Paraíso perdido

JOSÉ NIETO

Los alimentos

18 reseñas

NÚMERO 3. AÑO 2008

Tres morillas

FERNANDO MILLÁN
JOSÉ JULIO CABANILLAS
JUAN DE DIOS GARCÍA

Poesías completas

La poesía de Ricardo Molina
LUIS ANTONIO DE VILLENA

Alba en Cazorla

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

Paraíso perdido

JOSÉ WATANABE
JULIO AUMENTE

Los alimentos

20 reseñas

NÚMERO 4. AÑO 2009

Tres morillas

EDUARDO A. SALAS
JUAN JOSÉ LANZ
VÍCTOR MANUEL MENDIOLA

Poesías completas

La poesía de Fabio Morábito
RAFAEL ESPEJO

Hospital de Santiago

ABELARDO LINARES
ANA TOLEDANO
DANIEL GARCÍA FLORINDO

DAVID PUJANTE
ERIKA MARTÍNEZ
GUIONAR PADILLA
HUGO MUJICA
LUIS VELÁZQUEZ BUENDÍA
MIRIAM JURADO
RAFAEL COURTOISIE

Paraíso perdido

ÁNGEL GONZÁLEZ
EUGENIO MONTEJO

Los alimentos

20 reseñas

NÚMERO 5 EXTRA. AÑO 2009

Tres morillas

EDUARDO A. SALAS
GENARA PULIDO TIRADO
MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

Poesías completas

La poesía de Rafael Cadenas
RAFAEL ESPEJO

Bonus track

La razón poética
LUIS GARCÍA MONTERO

El niño ciego

ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN
DAVID LEO GARCÍA
EDWIN MADRID
MARÍA CARO
MARÍA VÁZQUEZ GUIJÁN
MIGUEL D'ORS
PEDRO J. DE LA PEÑA
SANTIAGO AUERÓN
TOMÁS HERNÁNDEZ
VÍCTOR MANUEL MENDIOLA

Paraíso perdido

MARIO BENEDETTI
RAMIRO FONTE

Los alimentos

19 reseñas

NÚMERO 6. AÑO 2010

Tres morillas

CARLOS PARDO
DAVID PUJANTE
FRANCISCO BUENO

Poesías completas

La poesía de Joaquín O. Giannuzzi
RAFAEL ESPEJO

Bonus track

Carta pisana sobre poesía italiana contemporánea

ESTHER MORILLAS

Trajo el viento

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

Paraíso perdido

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

Los alimentos

21 reseñas

NÚMERO 7. AÑO 2011

Tres morillas

ANDRÉS NAVARRO
JOSÉ LUIS BUENDÍA
MANUEL RUIZ AMEZCUA

Poesías completas

La poesía de Ada Salas
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

Bonus track

Las palabras no entienden lo que pasa
RAFAEL COURTOISIE

Los más enamorados

ANTONIO DELTORO
ANTONIO GAMONEDA
ANTONIO VARO BAENA
ELDA LAVÍN
FRANCISCO DE ASÍS FERNÁNDEZ
JOSÉ MÁRMOL
LOURDES RODRÍGUEZ
LUIS MARÍA MARINA

MIGUEL ÁNGEL CONTRERAS
UNAI VELASCO

Paraíso perdido

MIGUEL ÁNGEL VELASCO
ALÍ CHUMACERO
CARLOS EDMUNDO DE ORY

Los alimentos

27 reseñas

NÚMERO 8. AÑO 2012

Tres morillas

JOSÉ VIÑALS
MARCO ANTONIO CAMPOS
PABLO GARCÍA BAENA

Poesías completas

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

Bonus track

Breve introducción a la poesía rumana
DINU FLAMÂND

No te echará de mi pecho

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

Paraíso perdido

GONZALO ROJAS
TOMÁS SEGOVIA
NICANOR VÉLEZ

Los alimentos

26 reseñas

NÚMERO 9. AÑO 2013

Tres morillas

ANTONIO DELTORO

JUAN MANUEL ROMERO
MARCO ANTONIO CAMPOS

Poesías completas

La poesía de Karmelo C. Iribarren
RAFAEL ESPEJO

Bonus track

La inflexión Benedetti
RAFAEL COURTOISIE

Levántate brava

ALFONSO SÁNCHEZ
ALFREDO GONZÁLEZ CALLADO
ÁLVARO SALVADOR
CRISTINA CASTILLO
DAVID PUJANTE
GIOCONDA BELLI
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ
LUIS MUÑOZ
MARITZA CINO ALVEAR
SERGIO ARLANDIS

Paraíso perdido

AGUSTÍN DELGADO
JOSÉ LUIS PARRA
ANTONIO CISNEROS
RUBÉN BONIFAZ NUÑO

Los alimentos

26 reseñas

NÚMERO 10. AÑO 2014

Tres morillas

HUGO MUJICA
JACOBO CORTINES
WALDO LEYVA

Poesías completas

La poesía de Olga Orozco
JOSÉ CARLOS ROSALES

Bonus track

Estación de cercanías
JUAN MALPARTIDA

Altavoz

GABRIELE MORELLI

Las alas abiertas

ALBERTO SANTAMARÍA
ANTONIO RIVERO TARAVILLO
GONZALO ZONA
IDOIA ARBILLAGA
JAVIER PAYERAS

JOSÉ CABRERA MARTOS
JOSÉ JULIO CABANILLAS
JUAN MANUEL ROMERO
MARTA LÓPEZ VILAR
XAVIER GUILLÉN

Paraíso perdido

VICENTE SABIDO
JUAN LUIS PANERO
ÁLVARO MUTIS
MANUEL URBANO

Los alimentos

26 reseñas

NÚMERO 11. AÑO 2015

Tres morillas

ANTONIO SÁNCHEZ TRIGUEROS
JOSÉ MANUEL CABALLERO BONALD
LUIS GARCÍA MONTERO

Poesías completas

La poesía de Juan Malpartida
FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ MORÁN

Bonus track

Aproximación a un siglo de poesía
portuguesa
LUIS MARÍA MARINA

Altavoz

FRANCISCO ESCUDERO

Homenaje

Planh por Pier Paolo Pasolini
STEFANO STRAZZABOSCO

Entre torres y montañas

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

Paraíso perdido

JUAN GELMAN
JOSÉ EMILIO PACHECO
MARCO FONZ
FERNANDO ORTIZ

FÉLIX GRANDE
DOMINGO F. FAILDE
ANTONIO MUÑOZ QUINTANA
RAFAEL DE CÓZAR
GERARDO DENIZ

Los alimentos

26 reseñas

NÚMERO 12. AÑO 2016

Tres morillas

PEDRO LUIS CASANOVA
XAVIER OQUENDO TRONCOSO
JOSÉ MARÍA BALCELLS

Poesías completas

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

Bonus track

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

Altavoz

Entrevista a Joan Manuel Serrat
KETRÍN NACIF GODDARD

Campo de Baeza

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

Paraíso perdido

RIGOBERTO PAREDES
HUGO GUTIÉRREZ VEGA
JOSÉ ROMÁN GRIMA
LUIS JAVIER MORENO

Los alimentos

21 reseñas