



CANTO A ANDALUCÍA

Cádiz, salada claridad; Granada,
agua oculta que lloja.
Rojana y mora, Córdoba callada.
Málaga cantaora.
Almería dorada.
Plateado Jaén. Huelva, la orilla
de las Tres Carabelas...
y Sevilla.

MANUEL MACHADO



PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA

 Jaén
PARAÍSO INTERIOR

PARAÍSO
REVISTA DE POESÍA

NUMERO 15. AÑO 2019

Tres marillas

ANGELO NESTORE
JAVIER HELGUETA MANO
LUIS I. PRADANOS

Poesías completas

La poesía de Benjamín Prado
Francisco Díaz De Castro

Bonus track

Breve panorámica de la poesía
guatemalteca actual
JAVIER PAYERAS

Aliavoz

Con Miguel Hernández (2016)
FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE RIVERA

Plateado Jaén

ANDREA BERNAL
ANTONIO LUCAS
GUILLERMO LÓPEZ GALLEGÓ
JOSÉ LUIS LÓPEZ BRÉTONES
JUAN COBOS WILKINS
KETHY BLANCO ZALDIVAR
MAYCO OSIRIS RUIZ
MÓNICA DOÑA
PABLO ACEVEDO
ROSA BERBEL

Paraíso perdido

PABLO GARCÍA BAENA
NICANOR PARRA
CLARIBEL ALEGRIA
CARILDA OLIVERA

Est alimentos

24 recetas

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA



Jaén
PARAÍSO INTERIOR

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA. NÚMERO 15. AÑO 2019

Consejo editor

Diputación de Jaén

Presidente

Francisco Reyes

Diputado del Área de Cultura y Deportes

Ángel Vera Sandoval

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

Elena Felú Arquiola

Consejo asesor

José Manuel Caballero Bonald

Francisco Brines

Manuel Urbano †

Fanny Rubio

Luis García Montero

Ilustraciones

Marco Lamoyi

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

Teoría <i>queery</i> y escritura poética: un instrumento de análisis	
ÁNGELO NÉSTORE	9
«El paraíso no fue perdido. Lo perdido es el asombro». Aproximación a la ascestética de Hugo Mujica	
JAVIER HELGUETA MANSO	17
Ecocrítica: Hacia una ecología política y poética (Lenguaje poético, pluri- versos y extinción)	
LUIS I. PRÁDANOS	27

Poesías completas

La poesía de Benjamín Prado	
FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO	39

Bonus track

Breve panorama de la poesía guatemalteca actual	
JAVIER PAYERAS	47

Altavoz

Con Miguel Hernández (2010)	
FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA	55

Plateado Jaén

ANDREA BERNAL	65
ANTONIO LUCAS	69
GUILLERMO LÓPEZ GALLEG0	75
JOSÉ LUIS LÓPEZ BRETONES	79
JUAN COBOS WILKINS	84
KETTY BLANCO ZALDIVAR	89
MAYCO OSIRIS RUIZ	94
MÓNICA DOÑA	100
PABLO ACEVEDO	104
ROSA BERBEL	107

Paraíso perdido

PABLO GARCÍA BAENA (1921-2018)	113
NICANOR PARRA (1914-2018)	116
CLARIBEL ALEGRÍA (1924-2018)	117
CARILDA OLIVER (1922-2018)	118

Los alimentos

<i>Ángulo muerto</i> , de Javier Calderón, por ÁLVARO SALVADOR	121
<i>Antología invisible</i> , de Rafael Courtoisie, por JORGE BAFICO	124
<i>Arca del agua. Baeza: verso y piedra</i> , de Salvador García Ramírez, por ALFONSO MANZANARES GARVÍN	126
<i>Autorretrato a lo lejos</i> , de Lorenzo Plana, por JUAN MANUEL ROMERO	128
<i>Ave, Eros</i> , de Ana Rodríguez Callealta, por ERIKA MARTÍNEZ	131
<i>Biología, historia</i> , de Antonio Jiménez Millán, por MARIANO BENAVENTE MACÍAS ..	133
<i>Canino</i> , de Andrés Navarro, por GUILLERMO MORALES SILLAS	136
<i>Cielo</i> , de Javier Lostalé, por ÁNGEL RODRÍGUEZ ABAD.	139
<i>De la mano</i> , de Reinaldo Jiménez, por TOMÁS HERNÁNDEZ MOLINA	141
<i>El cordón umbilical</i> , de Yolanda Ortiz Padilla, por ELENA FELÍU ARQUIOLA ...	144
<i>El cuaderno de la rata almizclera</i> , de Víctor Rodríguez Núñez, por JORDI VALLS .	148
<i>La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética</i> , de Luis Bagué Quílez, por JOAQUÍN JUAN PENALVA	151
<i>La protección de lo invisible</i> , de José Luis Puerto, por ANTONIO MANILLA	153
<i>Las caricias del fuego</i> , de Alejandro Céspedes, por IDOIA ARBILLAGA	155
<i>Las niñas siempre dicen la verdad</i> , de Rosa Berbel, por JUAN CARLOS SIERRA ...	158
<i>Los días perros</i> , de Abraham Guerrero Tenorio, por ANA RODRÍGUEZ CALLEALTA	161
<i>Los rostros del personaje (Poesía 1994-2015)</i> , de Francisco Gálvez, por JORGE DÍAZ MARTÍNEZ	164
<i>Lugares para el insomnio</i> , de Isabel Tejadas Balsas, por RAFAEL ALARCÓN SIERRA .	169
<i>Madrid</i> , de Nieves Muriel, por CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ	172
<i>Me despierto, me despierto, me despierto</i> , de Jorge Gimeno, por FRUELA FERNÁNDEZ .	174
<i>Ser y tiempo. Antología poética</i> , de Emilio Prados (Francisco Morales Lomas, ed.), por ANTONIO MORENO AYORA	176
<i>Tacha</i> , de Francisco José Martínez Morán, por VERÓNICA ARANDA	178
<i>Thule (Antología poética 1898-1936)</i> , de Francisco Villaespesa, por ANTONIO LAFARQUE	180
<i>Viento del frente, pueblo del sur: Miguel Hernández en Jaén (1937)</i> , de Juan M. Molina Damiani, por RAFAEL ALARCÓN SIERRA	183

TRES MORILLAS



TEORÍA QUEER Y ESCRITURA POÉTICA: UN INSTRUMENTO DE ANÁLISIS

ÁNGELO NÉSTORE

Este artículo tiene el afán de poner de manifiesto la función de la obra poética como plataforma capaz de dibujar identidades transgresoras y disruptivas que, a la vez, tienen una función catalizadora de cambio y de resistencia. Para mejor contextualizar la aplicación de los Estudios *Queer* en esta disciplina, sería por mi parte poco preciso obviar los avances que se han afianzado en el discurso médico desde la proclamación de identidades heterosexuales y homosexuales en el siglo XIX y de la compleja red de control que se ha tejido alrededor de ellas. Me parece procedente recurrir al análisis de Beatriz Preciado (2008) con la finalidad de describir las transformaciones que ocurrieron a partir de la segunda mitad del siglo XX para entender más claramente el punto de partida de este estudio. Como defiende la filósofa, parece que Foucault no ha llegado a incluir en sus estudios los importantes avances tecnológicos de producción de subjetividad que se suceden a partir de la Segunda Guerra Mundial. De hecho, tras el conflicto internacional y sus dos apoteosis tanatopolíticas (Hiroshima/Nagasaki y Auschwitz), la metafísica de lo binario experimenta un cambio radical y se inicia la transición de una somatopolítica disciplinaria a un nuevo régimen de subjetivación que Preciado denomina «fármaco- pornográfica» (2008), caracterizada por la creación de nuevas ficciones políticas (como la intersexualidad y la transexualidad), la aparición del «género» y la introducción de técnicas científicas y bioquímicas de gestión de la subjetividad. Por ejemplo, según la autora de *Testo Yonqui* (2008), este cambio del paradigma somatopolítico no puede desligarse de algo que ocurrió a principios del siglo XX, coincidiendo con el emerger de medios de comunicación como el teléfono o la radio que permiten la emisión de mensajes a larga distancia: en 1902, un médico inglés llamado Ernest H. Starling declaró haber descubierto una hormona a la que

describe como una sustancia invisible y extremadamente ligera que es capaz de actuar a distancia y que define como «sexo inalámbrico». Está claro que nos encontramos ante una situación totalmente inédita, que coincide con la invención de técnicas farmacológicas quirúrgicas y bioquímicas innovadoras capaces de separar sexualidad y reproducción; un claro ejemplo en este sentido es la invención en 1951 por parte del químico Luis Ernesto Miramontes de la píldora anticonceptiva, que se convierte en uno de los productos farmacológicos más vendidos del siglo y, al mismo tiempo, representa la reivindicación de aquellas mujeres que exigen una reapropiación política.

De este modo, el cuerpo, que primero había sido habitado por el poder teocrático y después por el poder institucional, empieza a ser también poseído por un nuevo tipo de poder, el fármaco-pornográfico o neoliberal. Hablamos de neoliberalismo ya que asistimos al paso de instituciones disciplinarias y estatales a otras que pertenecen al mercado como, por ejemplo, la industria farmacológica o la medicina relacionada con la reproducción, temas hoy en auge con la cuestión relativa a los vientres de alquiler que, de forma explícita en la historia contemporánea, han conseguido colocar de una forma visible y clara las identidades homosexuales en la cabeza del poder neoliberal y hegemónico capaz de subyugar el cuerpo de las mujeres. Aun así, es dable destacar que la emergencia de un nuevo paradigma somatopolítico (de un nuevo régimen de control y producción del cuerpo y de la subjetividad) no implica la desaparición de los anteriores, sino que todos conviven y establecen entre ellos diferentes tipos de relaciones, tanto conflictivas como simbióticas. El punto de inflexión con los regímenes anteriores más significativo es la lenta metamorfosis desde un conjunto de tecnologías exteriores de subjetivación del cuerpo hacia unas tecnologías interiores, que se diluyen y se convierten en cuerpo porque entran a formar parte de él:

Asistiremos así progresivamente a la miniaturización, internalización e introversión (movimiento de torsión hacia el interior, hacia el espacio considerado como íntimo, privado) reflexiva de los dispositivos de vigilancia y de control propios del régimen sexopolítico disciplinario. Lo propio de estas nuevas tecnologías blandas de microcontrol es tomar la forma del cuerpo que controlan, transformarse en cuerpo, hasta volverse inseparables e indistinguibles en él, devenir subjetividad. (Preciado 2008: 67)

Por todas las razones expuestas anteriormente, en la actualidad sigue siendo necesario reflexionar en torno a subjetividades que luchan para que su existencia pueda ser pensada como algo posible.

En el ámbito que delimita el área de estudio de este trabajo, eso es, poesía queer, es relevante destacar que, tras realizar una primera fase de documentación a través de la Biblioteca Nacional y en la Base de datos de libros editados en España del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, es posible concluir que, aunque abundan los estudios enfocados en la producción de identidades genéricas y prácticas sexuales a lo largo de los últimos siglos (Castro 2014: 7), aún no existe ningún trabajo publicado que aúne de una forma sistemática las áreas de conocimiento de los Estudios de Traducción, la poesía y las Teorías Queer. A 10 de febrero de 2019, por ejemplo, solo es posible encontrar un trabajo de la citada investigadora Elena Castro que, bajo el título «Poesía lesbiana queer: cuerpos y sujetos inadecuados» (ibídem), reflexiona de forma crítica y acertada en torno a la poesía como «tecnología de producción de subjetividad» (Preciado 2013) centrando su atención en poetas lesbianas españolas y dejando a un lado la literatura traducida. Por tanto, se deduce que un trabajo de investigación de estas características resulta ser innovador y podría cubrir un vacío en la actual situación investigadora nacional.

Si retomamos el ejemplo expuesto anteriormente de las parejas homosexuales y los vientres de alquiler y del poder que ejercen sobre los cuerpos de las mujeres, nos damos cuenta a través de un ejemplo concreto de cómo, en el siglo XXI, el uso de categorías como homosexual/heterosexual no responden de manera satisfactoria a la presentación de una cartografía de equilibrios de soberanía entre cuerpos abyectos y cuerpos normativos, ya que la jerarquía vertical de dominio se complejiza y necesita un prisma de lectura queer capaz de rechazar cualquier concepción homogeneizadora a favor de una reflexión más crítica y perturbadora de la identidad. Ahora bien, resulta cabal considerar que la propia norma hegemónica, al ser cambiante y al amoldarse a las características y a las exigencias de la sociedad, emplea mecanismos perversos capaces de contrarrestar las fuerzas subversivas. En el caso de lo queer, se intenta redirigir el concepto hacia un pensamiento binario asimilando su definición a la de *homosexual* o *gay* que, como hemos vis-

to, ya no funciona como eje de resistencia *per se*. De ahí, se asiste a una pululación de libros de poemas y antología poéticas pseudo-queer que, en realidad, son recopilaciones de poetas homosexuales.

Sin embargo, cuando hablamos de identidades queer nos referimos a prácticas que se apoyan en la noción de desestabilizar normas aparentemente «naturales» monolíticas e inatacables, «atravesadas por otras variables además de la opción sexual» (Trujillo 2008: 117). He aquí el germen de la subversión implícito en la palabra «queer»: su fuerza se encuentra precisamente en la capacidad de poner en tela de juicio y «perturbar» un sistema social, político y, también, económico justificado por el patriarcado. En *The Aerial Letter*, Nicole Brossard (ápud Castro 2014: 7), afirmaba que «una lesbiana que no reinventa la palabra es una lesbiana en el proceso de desaparecer». Así pues, a la hora de analizar la carga queer de una obra poética, resulta primordial pensar en la escritura como en una tecnología, eso es, un instrumento de intervención sobre uno mismo y de producción de subjetividades que, a la vez, está en continua ósmosis con la diferencia racial, sexual y de clase y «dentro de una tradición», en palabras de Ángeles Mora. Por consiguiente, hay que pensar en la masculinidad en la escritura poética (y no solo en dicho contexto, que es el objeto de estudio de este trabajo) como algo distinto con respecto a otras formas de expresión identitaria, puesto que «el “hombre” ha sido siempre el término neutro de la humanidad, mientras que a la mujer se le asignaba el espacio de la excepción, de la diferencia enigmática» (Segarra y Carabí 2000: 8).

Para pensar en la escritura poética queer, pues, no es suficiente constatar la presencia del elemento lésbico o gay, a menudo entendido como sinónimo de erotismo, o de un sujeto definido bajo el umbral de la categoría «homosexual», sino resulta necesario medir, por un lado, la resistencia que se ejerce contra un sistema patriarcal que impone una verdad absoluta en cuanto a la producción de un discurso normativo y, por otro, el uso político del lenguaje. Para mejor entender lo expuesto, permítanme presentar un ejemplo: no sería lo mismo en un poema describir o ahondar en los sentimientos de una relación homosexual entre dos chicos del mismo sexo (poesía de carácter homosexual) que ahondar en la masculinidad desde un punto de vista político como definición de la misma (poesía queer): apunta Segal (1990) que lo masculin-

no es aquello que no es, se autoafirma a través de la negación de «otras» identidades. De allí, el uso del femenino genérico en un texto, por ejemplo, pondría de manifiesto esta configuración social. Sin embargo, existen mecanismos de resistencia legitimados que ejercen de contrapoder para expulsar cualquier forma de resistencia, tal y como es posible ver en el siguiente ejemplo extraído de Twitter, en el que la propia RAE interviene contestando a un tuit sobre el uso del lenguaje en la prensa con relación al despido de unas trabajadoras en una empresa privada: «Quizás la insistencia en afirmar que el masculino genérico invisibiliza a la mujer traiga consigo estas lamentables confusiones».

En consecuencia, a través del estudio y clasificación de los emblemas, alegorías y símbolos monumentales del imaginario queer en el contexto específico de la poesía, que históricamente ha mantenido que detrás del cuerpo emergen otros deseos y, sobre todo, otros cuerpos, se exhiben diversas propuestas caleidoscópicas y divergentes, en torno a figuras que han logrado elevarse, en el acervo de la literatura, como iconos intocables e, incluso prestigiosos, más allá de sus circunstancias marginales y que aún no han sido estudiados de una forma sistemática. Es el caso, por ejemplo, de poetas como Sam Sax, Franny Choi, Giovanna Cristina Vivinetto, entre otros. Así pues, su apuesta literaria sirve también para denunciar viejas ficciones y subjetividades heteropatriarcales y, por tanto, propiciar el surgimiento de nuevas subjetividades dentro de discursos canónicos.

En definitiva, el análisis de poemas queer muestra la necesidad no solo de incluir nuevos paradigmas identitarios dentro de los discursos literarios *mainstream*, sino también de un estudio académico sistemático sobre este tema capaz de legitimar identidades contra-hegemónicas.

A continuación, se ofrece un ejemplo práctico de un poema traducido al castellano de la joven poeta trans italiana Giovanna Vivinetto (2018: 79) que, bajo mis categorías de análisis expuestas en el artículo, podría definirse como queer.

Ya no existes, Giovanni,
me digo mientras tamborileo con los dedos las mejillas
ante la luz temprana que atraviesa el polvo.
He olvidado el hábito de la despedida.

Agacharse sobre las cenizas de lo extinguido.
Recogerlas con las palmas juntas.
Exhibirlas en el salón, a plena vista,
en un vaso canopo de cabeza felina
para que se te mire con el respeto
reverencial que se le debe a los muertos.
Con la paciencia inmóvil del recuerdo
que se erige sobre el tiempo todo.
Duraste lo que dura el polvo
en el hueco de una mano
un aireado lunes por la mañana
y como el polvo te agarraste a la garganta.
Sacudiste la nariz y los bronquios,
infectaste la condición de la permanencia
hasta que un estornudo te entregó
a la suma redonda del aire. A la invisible
compostura de los antepasados.
Pasaste como pasa una fiebre septembrina.
Como un resfriado por una corriente
de aire imprevista. Te limitaste a debilitar.
Ya no existes, Giovanni,
porque una chispa de sol no es suficiente
para devolverte a esa luz vertiginosa.
No existes, me convenzo, mientras tamborileo
las mejillas con los dedos. Esos mismos dedos
que un tiempo fueron los tuyos.

(traducción de Ángelo Néstore)

Versión original italiana:

Non esisti più, Giovanni,
tamburellando le dita sulle guance
mi dico nel pulviscolo della mattina.
Ho dimenticato la prassi dell'addio.
Piegarsi sulle ceneri dell'estinto.
Raccoglierle a mani giunte.
Depositarle in salotto, in bella vista,

in un vaso canopo con testa felina
 affinché ti si guardi con rispetto
 reverenziale che si deve ai morti,
 Con la pazienza immobile del ricordo
 cha sovrasta tutto quanto il tempo.
 Sei durato quanto la polvere
 depositata sulle conche delle mani
 in un ventoso lunedì mattina
 e come polvere ti sei piantato in gola.
 Hai scosso le narici e i bronchi,
 ammalato la condizione del restare
 finché uno starnuto no ti ha consegnato
 alla cifra tonda dell'aria. All'invisibile
 compostezza degli antenati.
 Sei passato come una febbre settembrina.
 Come un raffreddore per un colpo
 d'aria imprevista. Hai solo spossato.
 Non esisti più, Giovanni,
 perché non basta una lama di sole
 a riportarti nel pulviscolo vorticoso.
 Non esisti, mi convinco, tamburellando
 sulle guance le dita. Quelle stesse dita
 che un tempo furono le tue.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CASTRO, E. (2014). *Poesía lesbiana queer*, Barcelona: Icaria.
 PRECIADO, P. B. (2008). *Testo Yonqui*, Madrid: Espasa.
 —, (2013). «Pienso, luego existo. Beatriz Preciado», RTVE2.
 En línea: <https://goo.gl/V7jNsf> [Ref. consultada el 12 de febrero de 2019].
 SEGAL, L. (1990). *Slow motion. Changing masculinities. Changing Men*. New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press.
 SEGARRA, M. & CARABÍ, À. (2000). *Nuevas masculinidades*, Barcelona: Icaria.
 VIVINETTO, G. (2018). *Dolore minimo*, Milán: Interlinea Poesia.



**«EL PARAÍSO NO FUE PERDIDO. LO PERDIDO
ES EL ASOMBRO». APROXIMACIÓN
A LA ASCESTÉTICA DE HUGO MUJICA**

JAVIER HELGUETA MANSO

INTRODUCCIÓN

A la pregunta sobre la posibilidad de una poesía neomística en un periodo posmetafísico habrá quien responda «¡Qué tristeza más baja: vivir en los prefijos!». ¹ Porque cabe preguntarse si, en la paulatina maraña barroquizante del lenguaje a que todos contribuimos, es necesario dilucidar la utilidad de estos términos nuevos o parcheados para dar cuenta de un cambio de era o sistema; y, antes que eso, resulta perentorio constatar la casi obviada continuidad de la práctica ascética o mística en el seno mismo del arte contemporáneo bajo cualquiera de sus formas, para negar así una ruptura que nunca tuvo lugar entre arte y religión (Haas 2009: 57).

En el ámbito de la poesía hispánica, destaca el argentino Hugo Mujica. Este autor encarna como pocos ese enlace entre ascética y estética dentro de la literatura contemporánea escrita en castellano. Este breve artículo pretende sugerir cómo, en un periodo de medialidad y virtualidad, es decir, de entorpecimiento en el acceso a la realidad y de anestesia generalizada, se está produciendo también una recuperación social y artística del ejercicio contemplativo que implica no solo el cultivo del mundo interior, sino una activa experimentación del mundo exterior a través de la corporalidad, aspecto crucial en toda experiencia religiosa ² (Panikkar 2014: 11) y, más si cabe, en un poeta de «estirpe fenomenológica» (Abril 2014: 266).

¹ En concreto, el término exacto, desechado aquí por su métrica, es prefijoides o pseudoprefijos.

² No se va a echar mano de la consabida etimología de *religión*, pero a la manera de Haas o Panikkar, se entenderá en tanto impulso antropológico del ser humano más allá de toda institucionalización y dogma.

Para no abrir demasiado el horizonte y explicar con exactitud la problemática a través de un ejemplo concreto, aquí se va a analizar el poemario *Cuando todo calla* (2013), libro con el que Hugo Mujica alcanza su mayor reconocimiento hasta la fecha, el XIII Premio Casa de América de Poesía Americana. Además de ser una de sus obras más brillantes, resulta paradigmática respecto al proceder poético de este autor ya desde el título escogido, e idónea para escrutar, si no la matriz, al menos sí alguna de las fibras más sensibles de la técnica poética mujicana: la encrucijada entre las acciones de meditar (ascética), poetizar (estética) y filosofar (ética); pero también entre el mundo y la conciencia, entre los cuales existe, para Merleau-Ponty, una unidad «abierta», ya que el mundo «como dice Malebranche, nunca es más que una “obra inacabada”, o que, en la expresión que Husserl aplica al cuerpo, “nunca está por completo constituido”, no exige, e incluso excluye, un sujeto» pero que, desde «la vibración más secreta de nuestro ser psicofísico» se «anuncia» (1975: 415).

SINGULARIDAD DE LA ASCESTÉTICA DE HUGO MUJICA

Un simple *vistazo* a la configuración gráfica, casi pictórica, del material poemático, lingüístico, en el gran blanco-silencio-vacío de la página, permite dilucidar una recurrencia dominante. Los poemas de Mujica suelen estar divididos en dos estrofas: una primera sensorial y una segunda intelectual. La primera estrofa presenta un paisaje desde el que se pone en marcha el proceso perceptivo-meditativo. Aunque en ocasiones intervienen explícitamente otros sentidos, como el olfato en el poema XXIII, en la mayoría de los ejemplos se privilegia la vista, pues casi todos los poemas abordan la naturaleza mediante la observación detenida de una escena panorámica —«Sin cerros ni arboledas / el viento vuela ancho / la calma del valle» (XLI)—³ o bien de un elemento aislado, liminar o abierto, según una de las constantes en el imaginario mujicano —«Hay tajos / que son de amor / que nos abren un adentro» (LXIV)—. Si sucede de noche, esta no simboliza, como sucede en la tradición, lo caótico ni lo horrible, ni se asocia a la ceguera (Durand 1984: 86), otro motivo habitual en los poemarios de Mujica, sino la noche mística, cronotopo de la revelación. Incluso, puede darse una llamativa integración entre el régimen noctur-

³ Se referencian según el número romano de cada texto.

no y diurno —«El día no es solo día / también es / noche encendida, / sombra transparentada» (XXVIII)— propia de una tradición milenaria.

No obstante, la clave de este libro se halla en las frecuentes escenas que delinean un momento limítrofe entre ambos órdenes. En *Cuando todo calla*, el anochecer

Poco a poco
se nubla el cielo
una a una
se van velando
las estrellas [...]
(XXXII)

Y, del mismo, el amanecer:

Se enciende
el día sobre la desnudez
de los llanos [...]
(II)

constituyen «el interregno de *la hora azul*, ese brevísimo lapso de tiempo en el que reina un silencio absoluto» (Gutiérrez 2017: 56).

Se atisban así esas referencias a la escucha implícitamente constantes en el libro. Entre los contextos diurnos de sonoridad plena y reminiscencias románticas (Hölderlin, Wordsworth o Leopardi) destaca el poema XV, más interesante si cabe por su trascendencia, por el apreciable paso de la percepción —1ª estrofa— a la reflexión y a la creación —2ª estrofa— a través de una «*lluvia* que es fecundante y que, al caer, genera *escucha*. Esta escucha que, en el poeta, conforma el acto de *escribir*» (Rodríguez Francia 2007: 146):

Cuando se escribe
escuchando,
cuando al decirlo callamos,

es en la escritura
que la llovizna
cae [...]
(XXIV)

Por otro lado, «l'oreille est alors le sens de la nuit» (Durand 1984: 99) y el poemario arranca y fenece en un contexto nocturno que se define por su naturaleza silente. El poema XIII muestra no solo este hecho, sino también la exploración de los niveles de silencio a partir del silencio físico⁴ y a través de la técnica del repliegue —del lenguaje «reflexionándose» a la manera mallarmeana (Rodríguez Francia 2007: 55)—, muy usada en toda esta obra:

Silencio

y en el silencio
respira la noche,
respira silencio [...]

En conclusión, al contrario de lo (pre)visible, en este libro impera la escucha, y así lo delata la sinestesia del poema XV: «habría que mirar / hasta que el ver escuche». Dado este contexto, el silencio compone cada lugar, ya sea por la mudez inherente a cada paisaje, ya sea por el gran vacío que anega y purifica la página, que borra algunos signos ortotipográficos y, casi se diría, incluso algunas palabras.

Hasta aquí se ha descrito el sentido de la primera parte de los poemas —concordante, en las composiciones de dos estrofas, con la primera secuencia estrófica—, la experiencia sensorial donde tiene lugar el asombro. Toda percepción es ya de por sí, «una re-creación o una re-constitución del mundo en cada momento» (Merleau-Ponty 1975: 223), y el asombro constituye un punto de partida, señalado hace más de dos milenios por Aristóteles, «pues los hombres comienzan y comenzaron siempre a filosofar movidos por la admiración» (2012: 14).⁵ A semejanza, «la poesía es el acto del acaecimiento puro del modo de ser como asombrándose de sí mismo» (Cepeda / Baños Flórez 2016: 168) y, aunque «este primer momento de asombro se prolonga mucho» el poeta no permanece en tal estado *ad vitam aeternam* (Zambrano 2013:

⁴ Compárese «Silencio» de Octavio Paz en *Condición de nube* (1944).

⁵ «Admiración» o «asombro», según las traducciones: «διὰ γὰρ τὸ θαυμάζειν» en el original (982b 12).

21). En última instancia, el «asombro» es uno de «los estados de ánimo peculiares» del místico (Martín Velasco 1999: 97).

El paso de la primera a la segunda parte, que coincide con la segunda estrofa en estas mismas composiciones, ofrece una transición natural. El repliegue introspectivo e intelectual, de lo físico a lo teórico, queda recogido por la etimología de la θεωρία: originariamente «visión». Según Ferrater Mora, la *contemplatio* latina es asociada a esta θεωρία y, en ambas tradiciones, que luego congenian en el neoplatonismo, queda expresado un sentido religioso de largo recorrido místico (2015: 674).

En esta segunda parte, Mujica opera al menos de dos modos diferenciados. O bien desarrolla una idea —ιδέα era «visión» en griego clásico y la εἰδὼς la «visión pura»— a través de una naturaleza ya simbólica sin que se aprecie casi la transición entre φυσίς y conciencia, como sucede en la «caída en cascada» de muchos de sus poemas (Abril 2014: 266) en concreto en el descenso *radical* del poema VII:

[...] en lo hondo,
 en la oscura tierra,
 las raíces se encuentran,
 la sed las entrelaza.

O bien, efectúa una ruptura entre imagen y *logos* a través de una reflexión más enjundiosa:

Con un pájaro,
entre los dientes
 un perro y su caza.

Desde que el mal
 entrelazó la vida
 el dolor no solo hiere
 el dolor también revela
 (XXV)

Frente a la descripción de la primera, impresión poética pero también narrativa, la segunda estrofa suele divergir palpablemente, encaminada al enunciado filosófico: «hay cosas, las más propias, que se cum-

plen en su misterio, / son las que el silencio / las revela resguardando» (VIII); o a la máxima aforística: «lo irreversible / no es lo que cada paso / deja atrás: / es el paso que no dimos» (XI); «frente al espejo / no se viven dos vidas: se repite la de nadie» (XXXV).⁶ En ambos casos, la filosofía deducida de estos versos finales traza una teoría del conocimiento, pero, sobre todo, un programa ético⁷. De hecho, la propia estructura dual parece reminiscencia de la tradición gnómica: la primera estrofa constituiría una lectura del mundo, mientras que la segunda actuaría de enseñanza o *moraleja*; a veces, incluso, bajo la sutil exigencia de un verbo modal en los poemas XII, XV, XXI o XXXIX.

CONCLUSIONES

La triple naturaleza de la poesía de Hugo Mujica debe ponerse en relación con la configuración estructural predominante en los poemas de *Cuando todo calla*, paradigma de su etapa poética actual. Frente a la división tripartita de la mística —vía purgativa, vía iluminativa y vía unitiva—, de la filosofía —«asombro, experiencia [del pensamiento] y forma» (Gómez Ramos 2007)— y de la poesía —vivencia, pensamiento-memoria, recreación-escritura—,⁸ la mayoría de los poemas mujicanos presentan un diseño bimembre.

En ellos, el momento de la vivencia-experiencia se describe en esa primera estrofa en la que el poeta contempla la naturaleza. Esta «icographie naturaliste» propia de la mística (Durand 1984: 319) transita entre la quietud y los fenómenos penetradores —el viento, el relámpago y el par tajo-herida— habituales en el imaginario mujicano y coherentes con la fase purgativa.

⁶ Han corrido ríos de tinta sobre la vecindad entre poesía y filosofía y cada vez está más trabajada la relación de fraternidad entre la poesía y el aforismo. Véase González (2013: 38-39), y la reciente antología de Carmen Camacho (2018).

⁷ Además de la consabida derivación ontológica de la poesía filosófica mujicana (Cepeda y Bolaños Flórez 2016).

⁸ De las tres líneas, quizás el desglose estereotipado del proceso místico tenga un acuerdo mayor por parte de los estudiosos. Por falta de tiempo, no puedo desarrollar y argumentar los otros dos.

Sin embargo, resulta más difícil emparentar con certeza la segunda estrofa con su fase meditativa, filosófica o poética correspondiente. A favor de pensar que se trata de la segunda vía, la iluminativa, estaría el argumento de un acceso al conocimiento, una pauta previa a la unidad que debe servir para alcanzarla: la revelación y la apertura aparecen aquí en numerosos poemas. En contra de considerarla la vía unitiva, existen varias razones: los sentidos nunca aparecen extasiados y la inefabilidad de tal experiencia impediría comunicarla mediante palabras; además, hay pruebas suficientes para defender, en la actual etapa de su trayectoria poética, una ausencia de Dios⁹ que impediría completar el proceso místico en su tercer momento, el unitivo. No obstante, desde otro punto de vista, si se descompone la asc-est-ética de Hugo Mujica, el meditar (ascética) ocupa la primera parte de cada poema, el filosofar (ética) la segunda y última, y el poetizar (estética) sería la acción performativa, el juego de lenguaje completo, que resulta «instrumento de esta unidad en el combate» (Zambrano 2013: 75) en que filosofía y religión vuelven a quedar religados.

Una vez explicitado que el asombro durante la contemplación multisensorial de la naturaleza entronca con una tradición arcana y perenne, cobra sentido pensar en la «transformación de lo sagrado» (Martín Velasco 1999: 474) a partir de la posmodernidad y más aún en la era del antropoceno y el transhumanismo —periodo de máxima secularización, de soledad y solipsismo, de sociedad hipertecnologizada e irreversible cambio climático—, y considerar la capacidad de asombro un fiel indicador de nuestra humanidad. Esto no significa que el asombro sea solo un paso y tenga un final, puesto que «nada termina de comenzar / ni jamás algo concluye» (V); más bien, como señala Gómez Ramos para «el asombro filosófico», tendría «el carácter de un *arjé*», de un motor de «extrañamiento» constante, desencadenador de un «*páthos*» (2007: 5) y un *éthos*.

Así se explica el trayecto de una revelación de la vida *sobre y a la* misma vida en el primer poema de Mujica hasta el «exceso», desborda-

⁹ Sobre las diversas manifestaciones de Dios en Mujica —Dios deíctico; «dios»; y Dios ausente—, divididas en las tres fases de su producción literaria y filosófica, espero presentar próximamente un trabajo. En la actualidad, considero que la poesía de Mujica se encuentra en un consciente borrado de Dios, máxima presencia de la ausencia que Ana María Rodríguez Francia relacionó con el «ir a Dios sin Dios» del Maestro Eckhart (2007: 25).

miento, en el último (L) y, en general, en todo el tercer apartado de este libro. Así, *Cuando todo calla* constituye una prueba de un proceso más complejo: el auge de propuestas asceásticas en el marco de un retorno de las religiones (Haas 2009: 15) y de una «mística profana» (Martín Velasco 1999: 97) quizás condenada a la quiebra ineludible que define todo nuestro periodo posmetafísico.¹⁰

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABRIL, Juan Carlos (2014). «*Cuando todo calla*, de Hugo Mujica», *Tintas. Quaderni di letteratura iberiche e iberoamericana* 4, Milano (Italia): 265-266. <https://goo.gl/8QRSVm>
- ARISTÓTELES (2012). *Metafísica*, Madrid: Gredos.
- CAMACHO, Carmen, ed. (2018). *Fuegos de palabras. El aforismo poético español de los siglos XX y XXI (1900-2014)*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- CEPEDA, Juan y BOLAÑOS FLÓREZ, Edwin H. (2016). «Tras de *lo que es*. La poesía ontológica de Hugo Mujica», *Escritos*, vol. 24, 52, Medellín: 161-183. <https://goo.gl/wbN2V8>
- DURAND, Gilbert (1984). *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris: Dunod.
- FERRATER MORA, José (2015). *Diccionario de filosofía. Tomo I (A-D)*, Barcelona: Ariel.
- GÓMEZ RAMOS, Antonio (2007). «Asombro, experiencia y forma: los tres momentos constitutivos de la filosofía», *Convivium* 20, Barcelona: 3-22.
- GONZÁLEZ, José Ramón, ed. (2013). *Pensar por lo breve. Aforística española de entresiglos. Antología [1980-2012]*, Gijón: Trea.
- GUTIÉRREZ, Menchu (2017). *Siete pasos más tarde. Una poética de las medidas del tiempo*, Madrid: Siruela.
- HAAS, Alois Maria (2009). *Viento de lo absoluto. ¿Existe una sabiduría mística de la posmodernidad?*, Madrid: Siruela.
- MERLEAU-PONTY, Maurice (1975). *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península.
- MUJICA, Hugo (2013). *Cuando todo calla*, Madrid: Visor.
- PANIKKAR, Raimon (2014). *La religión, el mundo y el cuerpo*, Barcelona: Herder.
- RODRÍGUEZ FRANCIA, Ana María (2007). *El «ya, pero todavía no» en la poesía de Hugo Mujica*, Buenos Aires: Biblos.
- MARTÍN VELASCO, Juan (1999). *El fenómeno místico. Estudio comparado*, Madrid: Trotta.
- ZAMBRANO, María (2013). *Filosofía y poesía*, Ciudad de México: FCE.

¹⁰ Agradezco a Belén Quejigo y a Covadonga Concha las observaciones realizadas.





ECOCRÍTICA: HACIA UNA ECOLOGÍA POLÍTICA Y POÉTICA (LENGUAJE POÉTICO, PLURIVERSOS Y EXTINCIÓN)

LUIS I. PRÁDANOS

Después de más de una década desarrollando la investigación ecocrítica en el ámbito de la cultura española quisiera detenerme un instante a reflexionar y compartir algunas impresiones. Durante este tiempo me he acostumbrado a ver una mueca de incompreensión en los rostros de las personas que en algún momento preguntaron por el tema de mi investigación al escuchar de mi boca las palabras «ecocrítica» y «humanidades ambientales». ¿Y eso qué es? Pues ni más ni menos que teorizar el sentido común: concebir la cultura y la ecología como un todo inseparable; entender que el ser humano es inevitablemente un ser ecosistémico que depende de la relativa estabilidad de los ciclos ecológicos; sospechar que la crisis ecológica es una crisis cultural en la que el imaginario social dominante asume erróneamente que progreso significa crecimiento económico constante a pesar de que, en realidad, cuanto más crece la economía global más rápido colapsan los sistemas vivos de los que depende nuestra supervivencia biofísica, etc. Sin embargo, siempre he pensado que lo que debería extrañar y causar incompreensión es justo lo contrario: el hecho de que la mayoría de las disciplinas académicas todavía operen como si no hubiese conexión alguna entre la ecología y la cultura, el lenguaje y la realidad, la economía y el medioambiente, lo simbólico y lo material o lo humano y lo no humano.

Este ensayo pretende servir de respuesta pausada a todas aquellas muecas de incompreensión y ofrecer mi perspectiva ecocrítica sin recurrir a marcos teóricos intimidatorios ni jergas procedentes de los estudios literarios y culturales. Para ello, me embarco a escribir este texto como si lo normal fuese pensar en términos de ecología cultural, donde ya desde el principio se difuminen hasta desaparecer las fronteras disciplinares que con tanto ahínco construyó la modernidad capitalista patriarcal y que tan celosamente defienden algunas instituciones educa-

tivas. Esas fronteras un tanto arbitrarias que, en no pocas ocasiones, dificultan el pensamiento sistémico, integral o ecológico. Tampoco caeré en la insana costumbre académica de intentar justificarme ante mi propia disciplina durante varias páginas para que después se me permita la osadía de pensar un milímetro más allá de sus autoimpuestos parámetros. Bastará con reconocer que todas somos víctimas de nuestra propia socialización en la fragmentación de conocimientos y, por tanto, la única manera de atisbar los puntos muertos de las disciplinas académicas que nos moldearon es desaprender la ideología de la desconexión que ellas mismas perpetúan.

Dos reflexiones vertebran este ensayo.

La primera atiende al hecho de que hoy hay mucha más gente en el planeta que hace cien años (en un siglo la población humana se ha multiplicado por cuatro) y, sin embargo, existen muchísimas menos palabras para narrar el mundo (en esos cien años se han extinguido muchísimas lenguas indígenas y alrededor de 2680 están hoy en peligro de extinción según las Naciones Unidas). Dicho de otro modo, hay una correlación entre el aumento de seres humanos y la disminución de universos lingüísticos que doten de sentido sus experiencias. Hoy hay más personas y menos cosmovisiones. Este empobrecimiento léxico y epistemológico también coincide con el creciente empobrecimiento biológico (se extinguen de 40 a 200 especies al día).

La segunda reflexión sugiere que el lenguaje poético desafía dicha aceleración necrótica. La crisis ecológica y epistemológica —la simultánea extinción de biodiversidad y de diversidad cultural a escala planetaria— se puede entender como una crisis de temporalidades en la que el ritmo creciente del tiempo de producción y consumo industrial supera tanto el tiempo pausado de la regeneración de los ecosistemas como el tiempo intergeneracional de transmisión cultural. Hoy vivimos un patológico desfase en los tiempos. Urge ralentizar la tendencia suicida del metabolismo económico global. En este sentido la lectura poética favorece una temporalidad pausada y reflexiva capaz de demorarse y recrearse en sutilezas lingüísticas y variados ritmos. Esto la hace subversiva a la aceleración turbocapitalista y resistente a las tentaciones de su ideología de muerte.

Vivimos tiempos de colapso ecológico y desigualdad inaceptable. En las últimas cuatro décadas ambas crisis (la ecológica y la social), caras de una misma moneda, no han hecho más que escalar. Desde los años 70 hasta la actualidad las poblaciones de animales salvajes han disminuido en un 60% y, durante ese mismo periodo, la desigualdad ha ido aumentando hasta el punto de que 8 personas poseen hoy más riqueza que la mitad de la población global. Sabemos que estas tendencias son corrosivas social y ecológicamente. La comunidad científica advierte de que la ventana de oportunidad para evitar el caos climático se puede cerrar durante la próxima década y que ello supondría un probable colapso civilizatorio. Simultáneamente, numerosos estudios en epidemiología muestran que cuanta más desigualdad existe más empeoran todos los problemas sociales y más aumenta el poder de las élites capitalistas y, por ende, más difícil resulta implementar medidas políticas eficaces para solventar los problemas socio-ecológicos.

Todo lo anterior sugiere que la expansión global de la modernidad capitalista patriarcal se traduce en varias aceleraciones necróticas interconectadas. La aniquilación biológica y cultural va tan deprisa que no hay tiempo para guardar luto por las especies y palabras extintas ni para escuchar los múltiples llamamientos de deceleración y lentitud que son ninguneados por los frenéticos altavoces de la publicidad corporativa, el techno-optimismo desinformado y el economicismo reduccionista.

Me preocupa e intriga esta correlación entre los aumentos de lo superfluo, dañino o tóxico y las disminuciones de lo importante, vital y saludable: prolifera el lenguaje cuantitativo y mengua la imaginación poética; se cubre la tierra con monocultivos tóxicos e infraestructuras extractivas y desaparecen insectos, aves, mamíferos, anfibios y microorganismos que dotan de fertilidad al suelo; se multiplican las pantallas, los mundos digitales y los discursos sobre integración económica global y se fragmentan las comunidades locales y sus vínculos solidarios; se propagan los discursos neoliberales y se extinguen las lenguas ancestrales, se acumula la basura y mengua el tiempo para la meditación y el juego desestructurado.

¿Y qué tiene que ver todo esto con el lenguaje hegemónico y sus fantasías? Mucho, la ecolinguística demuestra que algunas metáforas dominantes en el imaginario neoliberal fomentan y normalizan comportamientos

individuales e institucionales con consecuencias social y ecológicamente devastadoras. Por ejemplo, la equiparación de progreso y desarrollo con crecimiento económico constante y adopción de una cultura consumista promueve que las sociedades cuantifiquen su éxito en términos de crecimiento del PIB y los individuos en términos de consumo material. Priorizamos y valoramos lo que medimos. Sin embargo, lo realmente importante permanece en la sombra, pues suele ser difícil de cuantificar. La paz interior y la belleza no se pueden medir. La poesía, en cambio, desafía la cuantificación y obstaculiza la aceleración. No acepta lecturas veloces ni escrituras apresuradas. El lenguaje poético nos invita seductoramente a la ralentización, sirviendo como antídoto a la crisis ecológica—una crisis de atención fragmentada y de tiempos en conflicto.

El neoliberalismo ha normalizado una retórica empobrecida y necrótica, una no-poesía que desemboca en ignorancia de alta tecnología y en «monocultura de la mente», como lo llama Vandana Shiva. Las consecuencias de estas fantasías neoliberales son el aumento de la precariedad y vulnerabilidad en cada vez más cuerpos, comunidades y ecosistemas. Lo semiótico y lo material forma una amalgama inseparable. Por ello no debe extrañar que los discursos basura generen deseos basura que hagan proliferar la basura nuclear, espacial, atmosférica, emocional e intestinal. A no ser que la toxicidad mental, semiótica y discursiva comience a remitir seguirá aumentando la cantidad de plástico que se acumula en océanos, estómagos de pájaros y heces humanas.

Necesitamos revitalizar lenguas dormidas y generar nuevos lenguajes capaces de construir historias diferentes y pluriversos más allá de las letanías mono-lógicas de la modernidad capitalista patriarcal.¹ Hoy hay 8 veces más personas en el planeta que en 1800 y muchas menos palabras, por lo que tenemos menos capacidad para describir el presente y articular el futuro que queremos construir. El fin de la historia significa que somos pobres en futuro. El lema neoliberal «no hay alternativa» solo refleja una grosera falta de imaginación des-futurizadora; una incapacidad para pensar, verbalizar y materializar futuros socialmente deseables y ecológicamente viables. El capitalismo necrótico, extractivo y carcino-

¹ Véase Escobar, Arturo (2018). *Designs for the Pluriverse: Radical Interdependence, Autonomy, and the Making of Worlds*, Durham: Duke University Press.

génico no solo extermina la vida planetaria, sino que constriñe severamente nuestra capacidad de narrar nuestra existencia de tal modo que fuéramos capaces de inventar futuros alternativos no autodestructivos.

Hoy hay menos comunidades cohesionadas y más monoculturas petromodernas que comen, piensan y defecan petroquímicos. Muchas personas pasan más tiempo desarrollando el auto-márquetin narcisista y solipsista en las pantallas de sus teléfonos «inteligentes» que interactuando con otros seres de la comunidad biótica. Proliferan los animales de ojos secos que, mientras ven su reflejo en pantallas negras, no están viendo que desaparecen las especies polinizadoras, los bosques y los espacios públicos. El problema no solo radica en los mundos virtuales que ven esos ojos atrofiados, sino en lo que no están viendo. A esta sociedad del hedonismo triste donde los niveles de soledad, ansiedad, suicidio y depresión infantil y juvenil aumentan exponencialmente la llaman «sociedad de la información». Ese nombre indica claramente lo que el pensamiento dominante ignora o no quiere ver: la drástica aniquilación de la información biológica y cultural planetaria que estaba codificada genética y lingüísticamente en cada una de las especies y lenguas que se extinguen al galope. La información relevante para nuestra supervivencia disminuye mientras que los niños emocionalmente frágiles que van a heredar un planeta ecológicamente devastado son capaces de enumerar más personajes de videojuegos que animales o plantas reales.

A diario contribuimos al genocidio y ecocidio intrincado en nuestras aburridas rutinas colectivas. Sin embargo permanecemos ciegos y lingüísticamente desconectados de las violencias resultantes de nuestros triviales menesteres. Nuestras inercias urbano-agro-industriales matan.² Pero no encontramos las palabras ni las historias que nos ayuden a escapar de este onanismo genocida y esta competición frenética contra no se sabe qué, para llegar a no se sabe dónde. El empobrecedor lenguaje neoliberal no concibe la posibilidad de decelerar para reflexionar y nos incita a una desesperada huida hacia delante en la que solo es posible imaginar el colapso total o la salvación tecnológica para las élites. Se trata de un lenguaje atrofiado y pomposo que no da para más.

² Véase Fernández Durán, Ramón (2011). *El antropoceno: La expansión del capitalismo global choca con la biosfera*, Barcelona: Virus editorial.

Dejemos de malgastar las pocas energías lingüísticas, espirituales, corporales y afectivas que nos quedan en imaginar futuros tecno-optimistas o catastrofistas.³ No limitemos nuestras opciones a decidir entre colonizar Marte o agonizar en *Mad Max*, pues estaríamos reduciendo significativamente nuestras posibilidades de futuro al dar por hecho que no existen soluciones post-capitalistas para los problemas de la modernidad capitalista. El debate debe enmarcarse y reformularse de otra manera para que las opciones no estén prefabricadas y predeterminadas. La cuestión real sería si continuar con diferentes versiones socialmente corrosivas y ecológicamente inviables de la modernidad capitalista patriarcal o inventar colectivamente futuros diversos de regeneración y transición ecosocial. Para ello necesitamos construir imaginarios más sobrios y menos espectaculares que los techno-apocalípticos que nos ofrece el turbocapitalismo.

Las diferentes historias que nos contamos activan diferentes deseos y materializan diferentes infraestructuras. Las historias del imaginario dominante hablan de crecimiento ilimitado, poder tecnológico y negación de límites biofísicos. Hablan también de controlar, maximizar y monetarizar la realidad, de competición y acumulación, de seguridad nacional y guerras preventivas, de productividad e innovación tecnológica, de mercados globales e inversiones financieras. Dichas historias se materializan en océanos acidificados donde hay más micro-partículas plásticas que plancton, en caos climático, extinción masiva de especies, enfermedades autoinmunes, desertificación, disrupción del ciclo de nutrientes, degradación del suelo, refugiados desplazados por el proceso de acumulación por desposesión, guerras por recursos, casas sin personas y personas sin casas, nacionalismos xenófobos y precarización masiva. Discursos tóxicos generan realidades tóxicas. Precisamos historias, sensibilidades culturales y poéticas diferentes que activen nuevas condiciones de posibilidad para otros mundos posibles: lo que yo llamé «postgrowth imaginaries».⁴

³ Véase Prádanos, Luis I. (2018). «La crisis ecosocial no requiere ni catastrofismo apocalíptico ni tecno-optimismo», *CTXT: Revista contexto* 193, 31 de octubre. <https://goo.gl/nYsFoZ>

⁴ Prádanos, Luis I. (2018). *Postgrowth Imaginaries: New Ecologies and Counterhegemonic Culture in Post-2008 Spain*, Liverpool: Liverpool University Press.

Si todas las respuestas apropiadas para navegar la actual crisis ecosocial parecen irrealizables desde el marco de pensamiento hegemónico, nuestra única opción para evitar el colapso civilizatorio es desactivar el imaginario dominante y ensanchar los límites de lo pensable, lo decible, lo deseable y lo factible para que las respuestas apropiadas sean no solo posibles, sino imaginables, deseables y probables. Lo que debería ser impensable es asumir el coste de no intentarlo: un presente sin futuro, des-futurizado.

Toca desaprender la tan interiorizada antipoética necrótica y reaprender lo que siempre supimos, pero que la arrogancia del capitalismo patriarcal y colonial nos hizo olvidar a golpe de explotación, desposesión, violencia, consenso manufacturado, deseos sintéticos y quema de combustible fósil.

El desaprendizaje y la descolonización del imaginario dominante no requieren inteligencia artificial, sino inteligencia emocional, ecológica y poética. La inteligencia artificial automatiza la catástrofe y des-futura, pues codifica el pasado y lo amplifica al futuro de manera más eficiente. Pero facilitar que un sistema destructivo se vuelva más inteligente es una estupidez. El sistema techno-capitalista «sabe calcular, pero no sabe entender qué o para qué calcula».⁵ Sabemos calcular y acelerar, pero no contextualizar por qué y para qué aceleramos. Así acabamos en una frenética búsqueda de eficiencia para llegar cuanto antes a no sabemos dónde. Siempre corriendo, ocupados en las pequeñas minucias sin sentido que implican las rutinarias producciones y consumos de bienes superfluos que deben suplir los vacíos que, en realidad, solo pueden llenarse reconectando con nuestros cuerpos, comunidades y entornos. Pero para reconectar se requiere tiempo, presencia y lentitud, no automatización. Donde hay piloto automático, no hay presencia.

Precisamos una imaginación poética que conciba al ser humano como facilitador de la continuidad de la vitalidad planetaria y no como su analizador, dominador, conquistador, extractor o aniquilador. Urge reinventar poéticas del re-encantamiento que faciliten el desaprendiza-

⁵ Pigem, Jordi (2013). *La nueva realidad: Del economicismo a la conciencia cuántica*, Barcelona: Kairós, 64.

je de la modernidad capitalista patriarcal y permitan apreciar la pluralidad de saberes y maneras de «sentipensar». Poéticas cuyo verbo favorito sea «tejer» y no «vallar», «jugar» y no «comprar», «contemplar» y no «extraer», «regenerar» y no «poseer», «comunalizar» y no «privatizar», «abrazar» y no «competir», «respetar» y no «analizar». Busquemos palabras capaces de articular una sintaxis de la interconexión y no una retórica de la fragmentación; con más verbos que sustantivos y más fluidez y vibración que objetos inertes. Hay que favorecer una gramática permacultural que desplace a la monocultural, en la que la prosperidad recíproca de lo humano y lo no humano sea la prioridad. Inventemos historias donde se celebre a aquellas personas y comunidades que regeneran el suelo y el alma para generar abundancia, no a las que los venden; donde se valoren los diseños bioculturales que aumentan la diversidad y no las macro-construcciones que la aniquilan para acumular capital; donde el modelo a imitar no sea aquel imposible de universalizar sin matar o esclavizar a otros seres. «Un mundo donde quepan muchos mundos», como enseñan los zapatistas, precisa lenguajes poéticos que faciliten una ecología política pluriversal.

El imaginario dominante aborrece la lentitud, el lenguaje poético, el juego desestructurado y la contemplación porque no favorecen la acumulación de capital ni exacerban privilegios y desigualdades. En cambio, facilitan la fermentación material y semiótica, la regeneración ecosocial, la deceleración del proceso necro-capitalista, la apreciación de la belleza, la reducción del estrés, la cohesión comunitaria, la creatividad y la paz interior.

Hay que redefinir el concepto de progreso, para que en lugar de equipararse con esquilmar el planeta para aumentar el PIB se equipare con el desarrollo del potencial comunitario, lingüístico, imaginativo, lúdico, espiritual, poético, musical, psicomotriz... Hay que exigir poesía y belleza, hay que exigir el derecho a diversas formas de existir y de aprender a morir.





POESÍAS COMPLETAS



PRADO, BENJAMÍN (2018).
ACUERDO VERBAL. POESÍA COMPLETA (1986-2014)
MADRID: VISOR.

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO

Benjamín Prado (Las Rozas, Madrid, 1961) despliega su actividad en múltiples direcciones: poeta, novelista, ensayista, aforista, tertuliano, periodista, etc. Traducido a numerosos idiomas, su trayectoria poética se reúne en *Acuerdo verbal*, que recoge los ocho libros que dan cuenta de la evolución de una escritura que se nos ofrece ahora con múltiples cambios, supresiones y adiciones, evidenciando una esencial atención cuidadosa a lo ya escrito a lo largo de casi tres décadas.

No es esta la primera vez que Benjamín Prado ha reunido su poesía con este mismo diseño: *Ecuador* reunía su poesía escrita hasta 2001, con drásticas supresiones en los tres primeros libros: *Un caso sencillo* (1986), *El corazón azul del alumbrado* (1990) y *Asuntos personales* (1991), subrayando su carácter de reescritura, balance y cierre de una etapa. *Ecuador*, por otra parte, prescinde de la cronología para ofrecer una reordenación de sus poemas en cuatro partes temáticas: los siempre numerosos homenajes a escritores de todas las latitudes y a distintos escenarios, poemas amorosos, complejas indagaciones en la propia intimidad y los aforismos —ahora suprimidos— de «Cien veces mentira» que, entre definiciones, citas y sarcasmos componían en mosaico la síntesis de una poética del recelo y de la solidaridad: mantener a salvo los valores esenciales, relativizar las verdades históricas, constatar los conflictos de la conciencia y buscar en la poesía conocimiento y transformación. Como decía en uno de esos aforismos, «lo que importa de un poema es en quién te convierte».

Me he referido a lo que *Ecuador* significaba en 2001 porque en esas cuatro líneas principales Prado organizaba los ejes de su escritura poética, que ahora nos vuelve a entregar entrettejidos en el orden cronológico de publicación de cada libro: los tres citados (a los que se añaden algunos poemas) así como *Cobijo contra la tormenta* (1995), *Todos nosotros* (1998), *Iceberg* (2002), *Marea humana* (2007) y *Ya no es tarde* (2014). Ocho

libros y una línea evolutiva en la que los cambios no han alterado la continuidad de una poética y de una esencial voluntad de autoconocimiento y de dinámica comunicación con su lector. Intimidad e historia diversamente entrelazadas formaban parte desde un principio del ambiente creativo de «la otra sentimentalidad» en que fraguaron las primeras publicaciones del poeta. A este respecto conviene recordar palabras de Prado al frente de la antología *1917 versos* (1987) que siguen vigentes en el fondo de su obra actual: «hablar desde la tumultuosa soledad de un mundo propio, a la vez subjetivo y cierto; hacer de ese personaje literario [...] una fabulación de la estatura de los hombres reales. [...] Queremos una sentimentalidad que contribuya a destruir nuestras miserias, otra sentimentalidad». No es menor tampoco la presencia de Rafael Alberti desde el principio, cuya influencia tanto en facilidad y gracia expresivas como en la preferencia por algunos temas es permanente en su obra, junto a los numerosos poemas que le ha dedicado, algunos reunidos en el cuadernillo *Lo que canté y dije de Rafael Alberti* (Renacimiento, 2004).

Treinta años después estos principios siguen constituyendo la base del edificio poético de Benjamín Prado. En el mismo título de *Acuerdo verbal*, como en varios de los libros que lo componen —*Cobijo contra la tormenta*, *Todos nosotros*, *Marea humana*— y en las citas de muy distintos autores la voluntad de relación con lo colectivo es uno de los valores destacados de esta obra poética cuidadosamente construida en su conjunto. De los tres primeros libros sólo veintiocho poemas dan cuenta de un primer ejercicio que desde el comienzo busca la brillantez metafórica, la originalidad de las percepciones sensoriales, los destellos irracionistas y el homenaje al magisterio de algunos poetas del 27, Alberti, Salinas, Lorca: «Tú sabes que hay un puente que une las jaras blancas y el ciervo degollado, / la sombra del ciprés con la niña perdida», dice en «Final», de *Un caso sencillo*.

Muy tempranamente Prado imbrica citas ajenas y escritura en homenajes implícitos a multitud de poetas en cuyo magisterio se afirma: Ajmátova, Auden, Coleridge, Pound o Eliot, pero también Alberti o Ángel González, cuya amistad con ambos sigue ofreciendo emocionantes evocaciones hasta hoy mismo. Y, naturalmente, en constantes reflexiones sobre la poesía: «Se escribe poesía para no irse del todo, / para que la pisada dure más que la nieve. / Pero también/ para contar la historia / de aquellos que la lean» («Una ventana tiene más vidas que un espejo», *El corazón azul del alumbrado*).

Cobijo contra la tormenta, sugestiva metáfora de la poesía, abre el mundo referencial de Benjamín Prado a otros espacios y a otras constantes culturales como el mundo del rock —Kurt Cobain, Lou Reed, más tarde Dylan—, la poesía *beat*, Neruda y un amplio despliegue de lecturas y músicas que dan pie a una indagación constante en el sentir y el pensar de tan numerosas metáforas y juegos ingeniosos en torno a la realidad vivida y, siempre, a una metapoesía que vuelve sobre sus orígenes: «Que tus poemas sean / siempre dos cosas: / ellos y una oda al lenguaje» («La lámpara de Alberti»).

Todos nosotros, que implica a poetas y lectores, da nuevamente cabida a más amplia referencialidad cultural y, destacadamente, a retratos y citas de mujeres escritoras: Silvia Plath, Pizarnik, Ajmátova, Tsviataieva..., entre cuyas figuras engarza Prado un homenaje a la madre, «Ángeles Prado sube a un Ford azul», que reaparece en la emocionante elegía entre los poemas amorosos de *Ya no es tarde*, su libro más reciente. Como en su momento señalaba Luis García Montero, esta gran variedad de referencias se hacen «poesía viva cuando dejan de ser un adorno para adentrarse en la indagación personal, fundando un comportamiento, una conciencia». Y esa conciencia que se elabora complejamente con metáforas propias y con alusiones ajenas es tanto del presente como de la memoria proyectada hacia el autoconocimiento propio y del lector. No es otra cosa lo que el autor sigue pretendiendo ardorosamente: «un poema que cave en ustedes, / los críbe, / les inunde, / les roa, / les arranque destellos, / los devore / poco a poco, lo mismo que una plaga» («Dieciséis razones», *Iceberg*).

Iceberg se abre a nuevos tonos que contrastan y equilibran el homenaje básico al que me refiero y que, sobre la composición enumerativa de muchos de los poemas de Prado, los nuevos homenajes y los poemas amorosos se entrecruzan con la denuncia y el testimonio: así, las decenas de nombres de poetas, lugares y animales que componen el largo «Zoo», que acumula hasta el exceso un recorrido por la injusticia, el dolor o la tragedia. Más intensa, la elegía al padre «De qué me sirve ahora», uno de los mejores poemas del libro, contrapone al dolor por la ausencia tanta belleza y tanto placer de la lectura como acumula la poesía de Benjamín Prado: «¿De qué sirve Virgilio contra la flor cortada / o la luz de las velas / o el peso de mi padre sobre el hombro / como un buitre sobre una res caída?».

Marea humana, uno de los libros de Benjamín Prado más destacados por la crítica, introduce novedades importantes en su trayectoria. Desciende considerablemente la onomástica prestigiosa —siempre clave, sin embargo— a expensas de una muestra de arquetipos del comportamiento humano que aportan en su conjunto una tonalidad moral y crítica ciertamente nueva, que se corresponde con una expresión en la que la sorpresa imaginativa o la concisión aforística se despliegan al servicio de la creación de tipos humanos contrapuestos. Tipos más que personajes, la experiencia en la novela le suministra a Prado una versatilidad que enriquece la muestra de valores y contravalores de la sociedad contemporánea que justifica el título del libro. *Marea humana* ofrece un repertorio de conductas humanas que van desde «La víctima», con su aire baudelaireano; «El emigrante», donde se afianza el compromiso del autor con una sangrante realidad actual; «El optimista», con su carácter de oda elemental; «El derrotado», homenaje claro a Antonio Machado; o «El humilde»: «que en su estatua invisible se posen para siempre / las palomas más blancas de este planeta oscuro». Frente a estos modelos, son numerosos los retratos más críticos y satíricos, tan fáciles de reconocer en la vida pública y en la privada: «El cínico» («Quien suma dos verdades inventa una mentira»), «La rencorosa» («Para ti se han inventado la amargura»), «El avaro», «El terrorista», «El fatalista», etc. No todo es creación de modelos y antimodelos en *Marea humana*: el centro del libro lo ocupa «El enamorado», una serie de poemas amorosos en primera persona, de sugestivo análisis del sentimiento, que compone un diario amoroso en el que los poemas añadidos a esta edición se consigna el final de un amor: «Nadie podrá leer estos poemas / que hoy destruyo / por destruirte a ti / y poder olvidarte. / Los miro una vez más y me hacen daño: / aun/ así, / partidos: / en el objeto roto está el recuerdo entero».

Libro amoroso en múltiples aspectos, *Ya no es tarde*, después de la suma moral de *Marea humana*, abre una etapa en la que biografía y testimonio se replantean como un nuevo comienzo a la altura de la madurez, como sugiere el expresivo título. El encuentro amoroso con la destinataria es el eje de un discurso que, a lo narrativo de la anécdota explícita de la serie «Viajes con la azafata», centro del libro, añade Prado una reafirmación de su poética de siempre, un recorrido por los autores y los libros que contribuyen a fijar sus señas de identidad, diversas re-

flexiones testimoniales y políticas y, muy destacadamente, una emocionante elegía por la madre en «Su viva imagen», un espléndido poema.

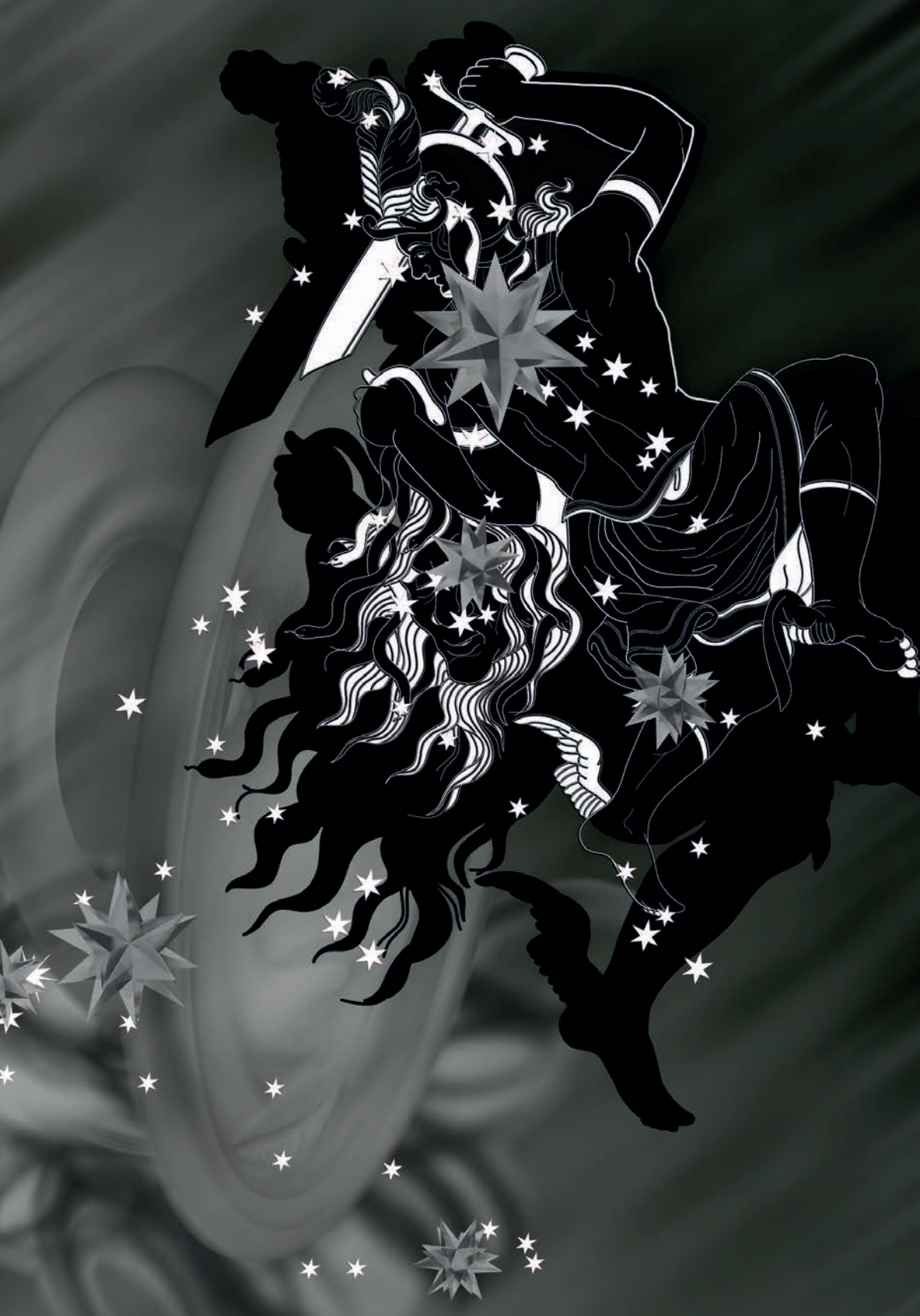
Coherente con el título de esta poesía completa, La «Cuestión de principios» que abre el conjunto reafirma con enumeración sentenciosa una poética de la autenticidad que se proyecta hacia el lector, hacia el autoanálisis, hacia la exigencia en el lenguaje: «Un poema que diga también lo que no dice. / Un poema que escuche a quien lo lee [...] / Un poema que ponga en peligro la poesía [...] / Un poema que sea capaz de repetir / *justicia y corazón, / libertad / y alegría...*». Valores de siempre en la poética de Benjamín Prado que «Punto final», cerrando el libro, recupera en otras palabras: «Un poema que sea imprevisible, / que diga otra cosa al leerlo otra vez [...] / Un poema que sea más fuerte que el olvido. / Un poema que el tiempo ya no puede vencer».

Son valores de siempre en una poética compartible que en este libro afianzan en segunda persona un mantener a salvo la energía del descubrimiento, siempre en vilo entre la precariedad de los sentimientos y de la comunicación con el otro. Palabras de amor optimista al que se vinculan los afectos a los camaradas y todos los referentes culturales del autor. En «María y el fantasma» —«Te aseguro / que hay noches en las que Ángel González / no recuerda que ha muerto / y sienta a mi lado / para hablarme de ti»—; en «Poesía social», homenaje al compromiso de los poetas sociales; sobre todo en «Libro de familia», en el que la extensa enumeración enhebra con el proyecto amoroso las citas de algunos autores preferidos: Conrad, Vallejo, Machado, Ajmátova, Plath, Pavese, Auden, Neruda, Alberti, etc. Para concluir de una manera tan plausible como rotunda y optimista: «Esa también ha sido mi familia, / como tú vas a serlo / de todos los que lean y no olviden / los poemas que ahora escribo para ti».

En este panorama de diverso testimonio amoroso brilla de manera especial la extensa elegía a la madre, algunos de cuyos versos rubrican con intensidad auténtica el valor del conjunto: «Miro su anillo; / miro sus fotos / y soy yo: / puedo ver nuestra cara, nuestras manos... / Y ese que era mi orgullo, ahora es mi condena: / ser hoy que ya no está su viva imagen, / ser su eco, / su huella, / el fantasma / de María Ángeles Prado, la mujer de mi vida».



BONUS TRACK



BREVE PANORÁMICA DE LA POESÍA GUATEMALTECA ACTUAL. RECONSTRUCCIÓN DE LA POESÍA ACUMULADA

JAVIER PAYERAS

*Hablaron, pues, consultando entre sí y meditando;
se pusieron de acuerdo, juntaron
sus palabras y su pensamiento.*

Popol Vuh, Capítulo primero

Como escritor me cuesta mucho separar el texto del gesto artístico. Pienso en una prolongación de la sintaxis. Una simulación adscrita a las palabras. Somos cajas de palabras que tarde o temprano se abren dando una salida para que las voces acumuladas escapen.

La literatura guatemalteca ha hecho visible esa tensión entre el silencio y la furia. Por una parte porque el silencio nos sobra. Un silencio que se mantiene en la epidermis, pero que nunca llega a permear en lo más profundo de nuestra sensibilidad. Quizá porque los fundamentos de la educación que recibimos se afirman sobre la premisa de que la moral se encuentra muy por encima de cualquier postura ética que nos muestre como individuos y no como meros reproductores de un discurso socialmente correcto, donde nuestros juicios en cuanto a temas como la familia, la política y la simbología nacionalista, son incuestionables. De esa manera las enormes escisiones sociales y políticas han dado como resultado un país fragmentado, muy dado a la censura y a la apatía. Las muy duras condiciones de sobrevivencia y las cicatrices de una historia cargada de impunidad, discriminación y violencia han sido determinantes para que el restallido creativo esté en vía contraria al status quo que simplifica temas como la memoria histórica o legitima el racismo, el machismo o la violencia. De eso que en las épocas donde se han recrudecido estos conflictos, la respuesta inmediata del artista

sea una obra incisiva y crítica que abre la brecha para que generaciones venideras sigan transitando en la reflexión que nos propone.

El acto poético en Guatemala ha tomado cuerpo fuera del texto desde la década del sesenta. Me parece que se trata de un discurso continuo. Un texto que sigue inconcluso y que desde entonces no ha terminado por definirse. Las propuestas literarias acompañaron el trabajo de artistas visuales que por ese mismo tiempo explorarían todas las posibilidades de un lenguaje contemporáneo que enunciara la compleja situación que afronta el guatemalteco ante sí mismo y ante su propio aislamiento frente al mundo.

La presencia de artistas fundamentales como Roberto Cabrera, Margarita Azurdia y Luis Díaz comienzan a definir esa *habla* que surge luego de la frustración del sueño revolucionario y la vuelta al autoritarismo. En medio de la lucha armada y con la sobre-ideologización del arte tanto por la izquierda como por la derecha, estos artistas mantuvieron siempre una postura que apuntaba hacia el «individuo guatemalteco» sin que por ello su postura fuese menos beligerante que la de aquellos que desde el inicio abanderaron una consigna política sin matices y, muchas veces, simplificada en un discurso sin contradicciones. Cabrera, Azurdia y Díaz, lo mismo que Grupo Vértebra iniciaron la búsqueda de esa *habla* como una forma de resistencia; de eso que sea posible trazar una línea paralela entre el grupo Vértebra y el grupo Nuevo Signo o la obra de Marco Antonio Flores, en cuanto a la ebullición de una revolución pensada desde la cultura y no necesariamente de las armas o la apología machista-militarista a ultranza.

La continuidad de esas «hablas» tiene poéticas expuestas en la multiplicidad que surgiría posteriormente, en la década del 70. La resistencia y el enfrentamiento de clase, se transforman en crítica a los paradigmas revolucionarios masculinizados abanderados por una, a todas luces, retórica militar absolutamente machista. La ruptura viene con la literatura que, desde la academia o la organización cultural, establecen escritoras como Luz Méndez, Margarita Carrera, Ana María Rodas, Carmen Matute y Delia Quiñónez. La influencia de Rodas es fundamental para acompañar propuestas afianzadas dentro de una nueva redefinición figurativa de esas contradicciones culturales que comienzan a subrayarse desde finales del setenta y que tendría una

importante cercanía con lo que luego se convertiría en el grupo Imaginaria. El grupo Imaginaria irrumpe en las décadas del ochenta y ya para el noventa su aporte fundamental fue el de abrir las márgenes y de fijar un vocabulario contemporáneo en la interpretación visual que hasta entonces no había sido más que una manera de liberar una «vanguardia reprimida» o una experimentación fragmentada e intuitiva.

OCTUBREAZUL BIFURCACIONES: CONCIENCIA DE LA CIUDAD Y CONCIENCIA DEL CUERPO

El «habla», término que recuerda de inmediato el *Popol Vuh* cuando se refiere a seres creados que piden ser dueños de una expresión propia para definirse, es un flujo que hace visible la necesidad de expresiones diversas que, como en una suerte de construcción caleidoscópica, se resistan a la asimilación de una identidad impuesta desde el poder. Una apertura que rescata aspectos directos de la experiencia sensorial y cotidiana que puedan definirse o plantearse desde dentro de la sociedad y desde fuera de los distintos estigmas impuestos a partir de estereotipos y negaciones, posturas recurrentes dentro de esquemas sociales donde temas como el abuso y la exclusión han llegado a normalizarse dentro de la cultura de la supresión que se ejerce desde el autoritarismo presentes, por qué no decirlo, no solo en la política sino en todos los campos, incluso, en la cultura.

El Festival Octubreazul (2000) se dio como una muestra continua de *actitudes* frente al arte oficializado y que vino a ser el epílogo de las dos ediciones que tuvo El Festival de Arte Urbano entre los años 1998 y 1999 en el Centro Histórico de la Ciudad de Guatemala, y en él pueden encontrarse reunidas muchas de las propuestas artísticas que comenzaron a darse desde la década del sesenta con el Grupo Vértebra, pero desde la perspectiva de una generación joven que despertaba al recuento de muertes y dolor que trajo el conflicto armado al conocer los informes que surgieron con la firma de los acuerdos de paz entre la URNG y el Gobierno de Guatemala. De eso que mi apreciación sea que Octubreazul había comenzado a gestionarse 30 años antes de su realización.

Tomando como referencia la bifurcación de las poéticas que abanderaron el movimiento, es fácil encontrar claros puntos de relación entre la relación poesía-ciudad, que ha sido expuesta claramente por esa *mitología* extraña que da vida al personaje-ciudad en la literatura guatemalteca contemporánea. El espacio transitable y cargado de simbologías que nos refieren de inmediato a una caracterología de los espacios urbanos como sitios donde se designa la resistencia (el caso de las marchas campesinas que tienen como destino la ciudad o las manifestaciones y protestas de todo tipo que se instalan en la Plaza Central o el Centro Histórico) sumado al ambiente underground, lleno de tribus urbanas tales como la escena rockera, literaria y de arte experimental que tienen cabida dentro de este espacio a finales de la década del 90.

La ciudad fue ocupada como una galería, un escenario y un espacio de diálogo.

Dentro de las muchas actividades que se dieron en Octubreazul, quiero rescatar tres piezas que me parecen excelentes ejemplos de esa poética de la ciudad como personaje y símbolo: «Homenaje a Guatemala», de Benvenuto Chavajay, «44 revoluciones por minuto», de José Osorio y «El chonguengue de doctor Virus y La Fabulosa», de Alejandro Marré.

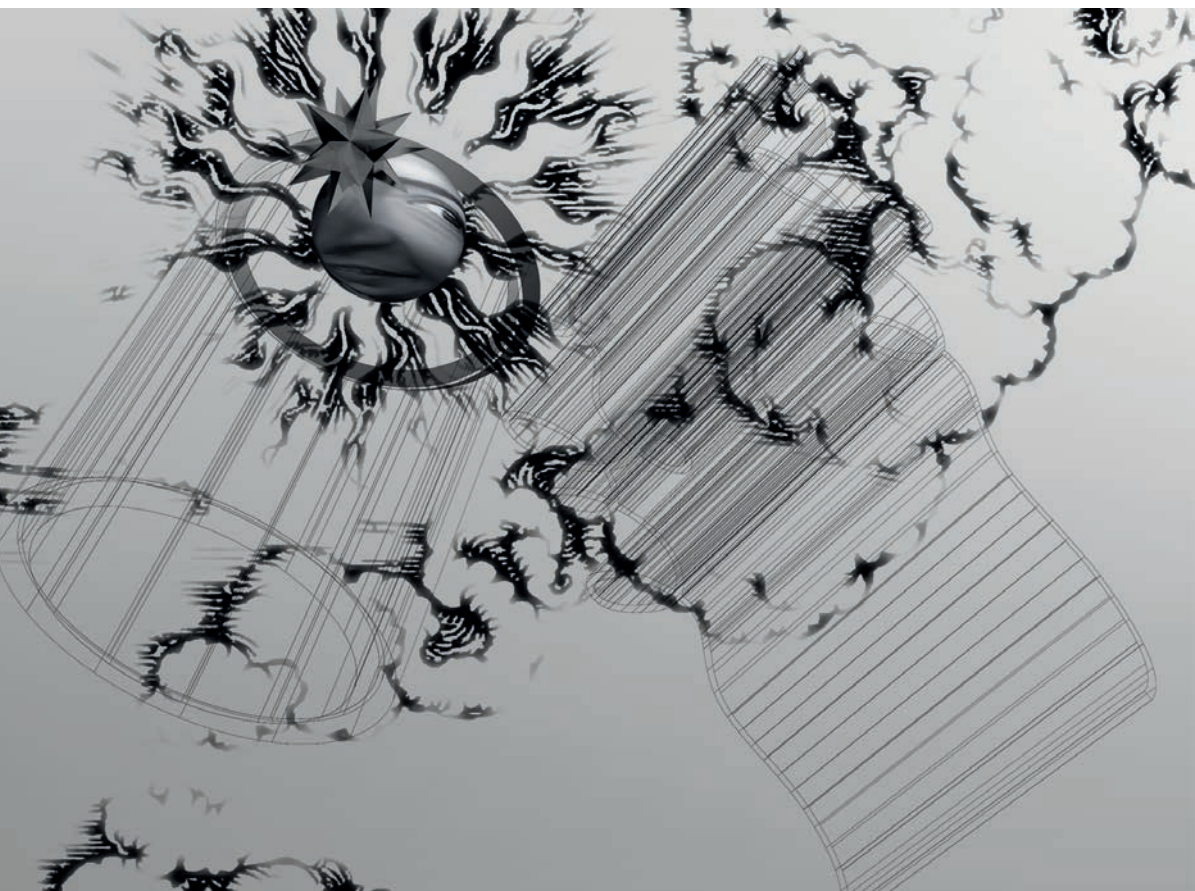
Chavajay interviene la ciudad a través de una larga caminata en la que enlaza los puntos que la delimitan. Caminar la ciudad es un acto de reconocimiento y una manera de perderse en la invisibilidad y en el anonimato en el que se sumergen millones de personas del campo que vienen a la capital en busca de una oportunidad de trabajo. Me atrevo a decir que con este acto simbólico se inicia la intervención artística y cultural más vigente de la primera década del dos mil: la incursión dentro del arte contemporáneo guatemalteco de las regiones más invisibles, los artistas de los departamentos que a través de un continuo trabajo de organización cultural están llevando a lugares como San Pedro la Laguna (Sololá) o San Juan Comalapa (Chimaltenango) a convertirse en verdaderos focos de exploración de un arte afianzado en una observación cruda de lo popular, muy opuesta al folclorismo o a la regurgitada parafernalia sociologizante y epidérmica del arte contemporáneo con pretensiones internacionalistas.

«44 revoluciones por minuto» es el título de la intervención que realizó José Osorio (gestor y organizador del equipo del Arte Urbano) la cual consistía en alquilar una noria, llamada localmente «Rueda de Chicago», para que el 20 de octubre, día de la Revolución, estuviese instalada enfrente del Palacio Nacional funcionando gratuitamente durante todo el día; la pieza, discretamente provocadora, enlaza la metáfora del «vértigo» relacionándola con los cambios políticos que se han dado en Guatemala desde el año 1944, la esperanza con que se abrazó el gobierno progresista de Juan José Arévalo y el desastre que devino luego con el derrocamiento del gobierno revolucionario, con la conformación de una guerrilla y un terrorismo de estado que duró 36 años.

Por último cito la pieza de Alejandro Marré «El chonguengue del Doctor Virus y la Fabulosa», performance sumamente humorístico en el cual el artista realiza un matrimonio civil con una vaquita jersey; la alusión contiene una especie de cándida genialidad, al tomar en cuenta que la Ciudad de Guatemala está asentada en un terreno que tuvo el nombre original de «Valle de las Vacas» y que en un acto simbólico, el poeta y artista conceptual Alejandro Marré, se involucra con uno de los símbolos más recurrentes de la identidad ciudadina mediante una ceremonia de absoluta misantropía.

Por otro lado cabe señalar la importantísima participación de escritoras y artistas dentro de Octubreazul, es el caso de Regina José Galindo, Sandra Monterroso y María Adela Díaz. Aquí me interesa resaltar que, aunque son artistas sumamente disímiles, su trabajo identifica una línea de apertura dentro del monopolio del habla masculina al irrumpir con acciones que se compenetran dentro de la representación simbólica que el guatemalteco hace de la mujer al asociarla directamente a la mera idealización despojada de deseos y de protagonismos. En el caso de Galindo y de Díaz, veo puntos de inmediata conexión con la postura que desde los años sesenta Margarita Azurdia y Ana María Rodas defendieron ante esa revolución quieta y pasiva que las mujeres guatemaltecas debían sostener desde la *subalternidad de lo femenino*. En este caso la ciudad no es el escenario, más bien es la poética del cuerpo femenino expuesto en su desnudez y aparente vulnerabilidad, la cartografía de la existencia misma y sus condicionantes en una sociedad donde éste es objeto de abuso, anulación y explotación comercial.

A la fecha todas esas «hablas» nos van dando cierta claridad en cuanto a esa poética acumulada. Una poética del cuerpo, una poética del entorno o de la sobrevivencia y una postura ante la visibilidad misma del arte, en un país donde este tipo de situaciones lindan con la política aunque siempre tracen una línea de fuga entre la existencia individual y las condicionantes que impone vivir en un tiempo y en un lugar tan complicado como Guatemala. No es raro que muchas de las críticas siempre vinieran de los grupos legitimadores del mismo *status quo* que sostiene los mismos paradigmas criollos de la colonia. Posibilitar las vías para que emerjan expresiones múltiples es lo único que nos alejará de ese ejercicio antidialéctico y de esa visión unidimensional que existe de la cultura. Una actitud de resistencia que es muy ajena a la oficialidad pasiva (o edulcorada bajo el nombre de «oficio artístico») y que no es más que un ejercicio decorativo que mantiene bajo tierra la posibilidad de generar cambios profundos dentro de las instituciones artísticas, los espacios de creación y el acercamiento a nuevos públicos para el arte.



ALTAVOZ



El Airbus «Miguel Hernández», de la compañía Iberia, en el Aeropuerto Internacional Comodoro Arturo Merino Benítez de Santiago de Chile, 15 de noviembre de 2010.

CON MIGUEL HERNÁNDEZ (2010)

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

No tengo intención de escribir mis memorias, porque considero que nada tengo que decir de mi vida profesional que no haya expuesto ya en los trabajos que he publicado, aunque en el desarrollo de mis actividades docentes y académicas, y por supuesto, en el ámbito de mis tareas investigadoras, ha habido momentos que merecen ser recordados, y no por lo que puedan significar en mi propia evaluación personal, sino por el valor del objetivo que me propuse en un determinado momento. Y con seguridad ninguna ocasión de mi trayectoria profesional me ha dado mayor satisfacción que poder advertir y confirmar la universalidad de Miguel Hernández, en concreto en el año del centenario de su nacimiento, 2010, cuando muchas instituciones culturales, académicas y universitarias de todo el mundo se volcaron en la exaltación de su figura y de su significación como escritor, como intelectual, como poeta, e incluso como dramaturgo.

Pero sobre todo como testigo de una época de España en la que las letras alcanzaron cotas de máxima categoría estética e intelectual, especialmente en el campo de la poesía, en el que Miguel Hernández participó y contribuyó a forjar esa época única e insuperable, un segundo Siglo de Oro de la poesía española como quería denominarlo así Gerardo Diego. En la única carta que Federico García Lorca escribió a Miguel Hernández, tras la publicación de su libro *Perito en lunas* y su encuentro en Murcia en enero de 1933, el poeta de Granada aseguró al de Orihuela que «hoy se hace en España la más hermosa poesía de Europa» (abril, 1933).

Y en aquel 2010, cuando se demostraron tan grandes cualidades de Miguel Hernández, también se estaba confirmando su universalidad, que ahora estas páginas de evocación personal quieren destacar una vez

más, porque en aquel año, y a lo largo de unos 130.000 kilómetros, tuve ocasión de asistir a encuentros de lo más variado sobre su significación y trascendencia, y recordarlo y evocarlo con la categoría y la emoción que merecían el poeta y su obra.

Necesariamente aludiré a mis aportaciones a aquel centenario y citaré mi participación en cuantos organismos e instituciones me requirieron para los que elaboré muchos textos, refundí otros y conformé páginas que fueron dadas a conocer en diversos y prestigiosos medios de comunicación y especialmente revistas que dedicaron números completos a Miguel Hernández. Aunque aludiré a publicaciones mías, ahorraré al lector, para no enredarlo demasiado, las fichas bibliográficas pertinentes que puede encontrar en un libro mío posterior, de 2017, que publicó la Fundación Cultural Miguel Hernández de Orihuela, con el título de *Miguel Hernández, en las lunas del perito*, cuyo apéndice final recoge detalladamente la ficha de las publicaciones a las que ahora iré aludiendo, mientras relato algunas experiencias personales para mí desde luego interesantes, y espero que para el lector, al menos, sean atractivas.

La universalidad de Miguel Hernández está fuera de toda duda, y el 20 de febrero de aquel 2010, con motivo del centenario de su nacimiento, se puso de relieve más que nunca la cercanía de un poeta tan popular como vivo en la memoria de muchos lectores. Un homenaje, en febrero de aquel año, en la Ciudad de México demostró tales cualidades de nuestro poeta. Con motivo de la Feria Internacional del Libro, que la Universidad Nacional Autónoma de México celebra en su Palacio de Minería, en pleno centro histórico de la capital azteca, y en auténtico olor de multitud, el Centro Cultural de España y nuestra Embajada reunieron, en un encuentro muy emotivo, a los poetas mejicanos Jorge Valdés Díaz-Vélez y José María Espinasa, coordinados por el escritor y diplomático español Luis Marina Bravo con mi participación, para poner al día, durante más de dos horas, el valor y la significación del poeta oriolano. El texto de Jorge Valdés Díaz-Vélez se tituló «El más corazonado» y el de José María Espinasa «Miguel Hernández a cien años de su muerte». Los emotivos artículos de sus intervenciones los publicamos en la Universidad de Murcia, en el número extraordinario, el 15, de la revista *Monteagudo*, aquel 2010. Yo aporté a esa mesa una disertación titulada «Miguel Hernández en sus luces y en sus sombras».

Se leyeron además textos emotivos, volvieron a sonar los versos indelebles de algunos poemas míticos, como la «Elegía» a Ramón Sijé, las «Nanas de la cebolla», las «Tres heridas» o la «Casida del sediento», y el nutrido público asistente intervino con observaciones y preguntas directamente relacionadas con el poeta, pero naturalmente, en el contexto de México, muchas de ellas tenían que ver con la relación de Miguel Hernández con la revolución y su imborrable e inevitable condición de víctima del franquismo, sus relaciones con Pablo Neruda o con Octavio Paz, en definitiva, su indiscutible universalidad.

Un homenaje, más universitario, el día anterior, en El Colegio de México, tan vinculado a España, puso de relieve lo admirado y estudiado que Miguel Hernández es en los círculos académicos, en el contexto del exilio republicano español, tan vivo aún en la capital mejicana. Aprovechando mi estancia en la capital federal, invitado por James Valender, el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México organizó una conferencia para profesores y estudiantes que impartí con el título de «Miguel Hernández. Trayectoria de un poeta español entre el amor y la muerte» el 19 de febrero.

En el mes de septiembre, el día 10, tuvo lugar en Budapest un encuentro bastante singular propiciado por el Instituto Cervantes de la capital húngara, que dirigía en ese momento el profesor y también veterano hernandiano Javier Pérez Bazo. Se trataba de rendir homenaje a Miguel Hernández, por lo que un buen número de especialistas (Morelli, Neira, De Paco, etc.) participamos en aquel encuentro al mismo tiempo que se exaltaba la figura de un poeta húngaro perseguido y fusilado por la dictadura húngara. Los embajadores de diferentes países hispanoamericanos asistieron a la inauguración del encuentro en el que, una vez más, se demostró la universalidad de Miguel Hernández. Se tituló el encuentro «Miguel Hernández. Hacia el poeta del pueblo», «Lectura comentada de poemas de Miguel Hernández y Miklós Radnóti», *Jornada de Estudios hispano-húngaros, En tu memoria me entrometo. Miklós Radnóti y Miguel Hernández, dos poetas ante el desgarró. «La granada» de Perito en lunas* fue el poema por mí escogido para participar en aquel encuentro.

En ese mismo septiembre tuvo lugar en la ciudad de Jarkov (Ucrania) un encuentro de hispanistas del país para homenajear a Miguel Hernández, que había visitado la ciudad el 17 de septiembre de 1937.

Profesores españoles y ucranianos intercambiamos ponencias «tras las huellas de Miguel Hernández», como se tituló el encuentro, *Jornada de Hispanismo. Tras las huellas de Miguel Hernández*, en la Universidad Nacional Vasil Karazin de Jarkov, en colaboración con la Embajada de España. La mía versó sobre «El nuevo teatro de Miguel Hernández tras su viaje a la Unión Soviética». El Embajador de España, José Rodríguez Moyano, descubrió una lápida que inmortaliza la presencia del poeta en las de aquella ciudad ucraniana, con la inscripción: «“La fábrica se halla guardada por las flores, / los niños, los cristales, en dirección al día”. En recuerdo de la estancia en Járkiv del poeta y dramaturgo español Miguel Hernández en el año 1937. Embajada de España. Alcaldía de Járkiv».

Y es que Miguel Hernández, invitado por el gobierno de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), acudió a aquellas tierras en otoño de 1937. Las dos naciones visitadas fueron la República Federativa Socialista Soviética de Rusia (Moscú y Leningrado) y la República Socialista Soviética de Ucrania (Kiev y Jarkov, que Hernández denominará Jarko y hoy llaman Járkiv).

Pero también estuvo en París, a la ida y a la vuelta, en Estocolmo, a la ida, y en Londres, a la vuelta. Hizo escala además en Kiel y en Copenhague. Aun así, en su poesía sólo quedó el vestigio de las ciudades soviéticas y de la añoranza de España, a través de tres únicos poemas, incluidos en «El hombre acecha»: «España en ausencia», «Rusia» y «La fábrica-ciudad», aunque en el epistolario a su esposa, Josefina Manresa, hay referencias a alguna de las otras ciudades europeas. En prosa, se conserva un artículo testimonio del viaje a Rusia, que aparecería en «Nuestra Bandera», de Alicante.

En octubre, entre los días 11 y 14, tuvieron lugar en Lima también una serie de actos conmemorando el centenario de Miguel Hernández. Así en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Lima, en su Facultad de Letras y Ciencias Humanas y en colaboración con el Centro Cultural de España, tanto José Carlos Rovira como yo mismo impartimos un curso compuesto de diversas conferencias sobre el poeta. Las mías en la Universidad versaron sobre «Miguel Hernández, poeta popular», y sobre «Raíces latinoamericanas de Miguel Hernández», participé por la noche en las Jornadas *Miguel Hernández. Centenario 1910-2010* en el

Centro Cultural de España, bajo los auspicios de la Academia Peruana de la Lengua.

En la Universidad de San Marcos estaban muy emocionados porque acababan de conceder, tan solo unos días antes, el 6 de octubre, el Premio Nobel de Literatura a uno de sus alumnos más célebre, Mario Vargas Llosa, y un inmenso espacio estaba ilustrado con una fotografía suya a la entrada de la universidad, que también recordaba en aquellos días a César Vallejo. El 12 de octubre la Embajada de España, con motivo de la Fiesta Nacional de España, ofreció una espléndida recepción a la que acudimos los congresistas y profesores participantes en los actos del centenario hernandiano.

Santiago de Chile, noviembre de 2010. Centenario de Miguel Hernández... actos conmemorativos y gran recital de Joan Manuel Serrat. No hay localidades desde hace meses, pero nos dicen en la Embajada que Serrat ha accedido a asistir a la inauguración del Congreso sobre Miguel Hernández, organizado por la Consejería Cultural de la Embajada de España, la Fundación Pablo Neruda, coincidiendo con la XXX Feria Internacional del Libro, en el Centro Cultural Estación Mapocho de la capital chilena, y decir unas palabras. Serrat habló en el acto inaugural como un auténtico congresista académico y universitario y reflejó su relación personal con el buen Miguel Hernández como algo íntimo y perenne en su vida. Y Serrat triunfó plenamente en Santiago de Chile, como no podía ser de otro modo. Pero más aún triunfaron Antonio Machado y Miguel Hernández.

Durante el congreso, al que asistían entre otros muchos estudiosos los hernandianos José Carlos Rovira, Serge Salaün y Francisco Escudero, mi ponencia trato de «Miguel Hernández en el contexto literario español de los años treinta», presentada en las jornadas tituladas *Los cien años de un poeta. Homenaje a Miguel Hernández*. La figura de Pablo Neruda también protagonizó aquel encuentro porque se pudo asistir a un acto en la casa del poeta en Santiago, La Chacona, y unos días después en Isla Negra en la más conocida mansión del poeta pusimos presenciar el espacio en ella dedicado a Miguel Hernández. Finalmente en la Fundación Pablo Neruda, en Valparaíso, participamos los hispanistas hernandianos en la mesa redonda «Miguel Hernández y Chile», en el Centro

Cultural La Sebastiana, instituido en el espacio de otra de las singulares casas del Premio Nobel chileno.

El día 15 de noviembre, fecha de nuestro regreso a España, en el Aeropuerto Internacional Comodoro Arturo Merino Benítez de Santiago de Chile se produjo la más divertida coincidencia que un hernandiano podía experimentar. Al llegar al aeropuerto, los compañeros de viaje (Rovira, Salaün, Escudero) se disponen a facturar su equipaje, mientras yo, más ligero de impedimenta, me dirijo hacia la puerta de embarque, y sorpresa para mí, advierto que nuestro Airbus de Iberia para España no era otro que el «Miguel Hernández», que aún lucía el escudo de la Federación Española de Fútbol, dado que había traído de regreso a España a los campeones del mundo desde Sudáfrica en julio. Cuando mis compañeros llegan a la puerta de embarque, no hago otra cosa que decirles con aire triunfal: Mirad que avión os he preparado para regresar a Europa: el «Miguel Hernández».

Y aún quedaban, antes de terminar el año, dos jornadas internacionales en las que yo participaba, del 15 a 17 de diciembre, para afirmar aún más la universalidad de Miguel Hernández: China, Pekín. Con motivo de la conmemoración del centenario del nacimiento de Luis Rosales y Miguel Hernández, ambos nacidos en 1910, el Instituto Cervantes de Pekín organizó una exposición de carteles con sus poemas en el vestíbulo del centro con la colaboración de Luis Rosales Fouz, hijo del poeta Luis Rosales, de la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) y de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez. Al mismo tiempo el Instituto Cervantes presentaba por primera vez dos antologías traducidas al chino de Miguel Hernández y Luis Rosales, por los profesores Zhao Zhenjiang, de la facultad de Filología Hispánica de la Universidad de Pekín, y Duan Jicheng, ex-consejero cultural de la Embajada de la R.P de China en Chile, España y Perú. Con motivo de la presentación de las antologías, se organiza un coloquio titulado *Miguel Hernández Luis Rosales. 100 años. Dos poetas*, con la participación de Luis Rosales Fouz, y en el que yo trato la ponencia «Miguel Hernández, entre dos generaciones».

El último día, tanto Luis Rosales como yo mismo acudimos, invitados por la catedrática de español Wang Jun, a la Universidad de Pekín, al Departamento de Estudios Hispano Lusitanos de su Facultad de Len-

guas y Literaturas Extranjeras, para exponer a sus profesores y alumnos unas conferencias (la mía versó sobre «Miguel Hernández, poeta del pueblo»), tras las cuales se desarrolló un interesante y apasionado coloquio con los estudiantes.

Cito, a continuación, algunos cursos y encuentros de aquel 2010 en España, con el título de mi intervención, en primer lugar: «Miguel Hernández y los poetas españoles de Posguerra», *Curso Internacional Miguel Hernández ante su centenario*, Universidad de Murcia-Fundación Cajamurcia, Murcia, octubre, 2009, publicado en 2010, en *Un cósmico temblor de escalofríos. Estudios sobre Miguel Hernández*; «Miguel Hernández y la generación del 27», en la XXVI Jornadas Pedagógicas de la Anarquía, Encuentro con autor Miguel Hernández, Poeta, Centro de Profesorado de la Axarquía, CEFIRE, Fundación Cultural Miguel Hernández, Orihuela, febrero; «Miguel Hernández y sus tres heridas: la de la muerte, la del amor y la de la vida», *Curso Miguel Hernández, un ruiñeñor en la besana*, Universidad de Castilla-La Mancha, Asociación de Profesores de Español de Castilla-La Mancha Garcilaso de la Vega, Toledo, marzo, publicado en Toledo; «Miguel Hernández y la tradición áurea: poesía y teatro», Seminario *Miguel Hernández, cien años después. El hombre, el escritor, el mito*, Universidad de Córdoba, Córdoba, abril, publicado en Córdoba; «Miguel Hernández, en sus luces y en sus sombras», Universidad de Granada. Actos de Homenaje a Miguel Hernández. Conferencia Facultad de Traducción e Interpretación, Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Cooperación al Desarrollo, Granada, mayo; «Miguel Hernández y la vocación poética de una tragedia española», Congreso Nacional *García Lorca Miguel Hernández. Literatura y compromiso*, Universidad de Granada. Facultad de Ciencias de la Educación, Ayuntamiento de Fuente Vaqueros, Patronato Cultural Federico García Lorca, Fuente Vaqueros, mayo, publicado en *Literatura y compromiso: Federico García Lorca y Miguel Hernández*, Madrid; «Miguel Hernández, trayectoria de un poeta español entre el amor y la muerte», UNED, Málaga. Centro Asociado María Zambrano, *Curso Miguel Hernández y la poesía de su tiempo*, Málaga, julio; «El teatro de Miguel Hernández», Universidad Complutense, *Curso Miguel Hernández: cien años de poesía*, Cursos de Verano, El Escorial, julio; «Miguel Hernández y la lírica de tipo tradicional», Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Seminario *Cien años con Miguel Hernández: su obra y su repercusión*, Santander, agosto; «Miguel Hernández construye

Perito en lunas (Selecciones y rechazos) », III Congreso Internacional Miguel Hernández 1910-2010, Universidad de Alicante-Universidad Miguel Hernández-Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert, Orihuela, Alicante, Elche, octubre, publicado en *Miguel Hernández 1910-2010, III Congreso Internacional*; «Miguel Hernández, poeta popular», Universidad de las Islas Baleares, Departamento de Filología Española y Moderna, Palma de Mallorca, noviembre.

Y los artículos aportados a diferentes monográficos de revistas y libros: «Miguel Hernández y el teatro áureo», *Canelobre*; «Miguel Hernández, en sus luces y en sus sombras», *Ágora*; «Mundo exterior y mundo interior en la poesía internacionalista de Miguel Hernández», *Afinidades*; «Miguel Hernández en sus tres heridas», *La Jornada*; «Miguel Hernández. Vigencia y universalidad», *Quimera*; «Miguel Hernández construye su primer libro (Más sobre las octavas excluidas de *Perito en lunas*)», *Letras de Deusto*; «Más sobre la poesía terruñera de Miguel Hernández», *Ínsula*; «Miguel Hernández en la memoria fértil de Carmen Conde», *Monteagudo*; «Dos de 1910: Ramón Gaya y Miguel Hernández», *Murgetana*; «Miguel Hernández (entre Calderón y Lope)», *Cuadernos de Teatro Clásico*; «Miguel Hernández: vocación poética de una tragedia española», *Revista de Artes y Humanidades Única*; «Carmen Conde, Antonio Oliver y Miguel Hernández a través de unos textos inéditos y otros olvidados», *Murgetana*; «Miguel Hernández en sus luces y en sus sombras», *Piedras lunares. Homenaje a Miguel Hernández*; «Vida, muerte, amor: tres poemas, tres heridas en Miguel Hernández», *La lengua en corazón tengo bañada, Aproximación a la vida y obra de Miguel Hernández*; «El retorno de Miguel Hernández a la lírica tradicional: teatro y cancionero», *Miguel Hernández. La sombra vencida*; «Las canciones de guerra de Miguel Hernández», *Le discours poétique de Miguel Hernández (1910-1942)*.

Participar en esta comprobación directa de la universalidad de Miguel Hernández ha sido una de las experiencias personales y profesionales más gratas e inolvidables de toda mi trayectoria académica.

PLATEADO JAÉN



NOMBRE

SE BORRÓ tu nombre.
Se secó el lago.
Dirán que sigues existiendo.
En otro hemisferio
llora mi ventana.
Lo llaman espacios para ver más vida.
Hoy tiemblan opacos,
sin sentido,
ni pretexto.

ANDREA BERNAL

CONSECUENCIAS

CONSECUENCIAS
o de atardecer perdido
—sin respuesta—.

Cielo incoloro
—sin su pintor celeste—.
Hoja en blanco
—en luto por la actualidad—.
Boca vacía
—sin tu beso—.

LÚDICAS

PALABRAS

lúdicas

son mis rebaños sin pastor.

ANDREA BERNAL

ME DICES

DEBES LUCHAR

—me dices—.

Y me decían mis sílabas rojas
esparcidas por el aire.

Entre ficciones nos movemos,
nos tenemos,

nos llevamos

un cargamento de agua en el cuerpo.

Debes luchar

—me dices—

—me dices—

—me dices—.

Tengo un caracol estrujado entre las manos sin embargo
y tú no lo sabes.

Y AL MIRAR qué ves exactamente. Qué crees que ven los muertos cuando la vida vuelca de su parte. Cómo suena una bala por la espalda, una esquirra contra el olivo de tu angustia. Qué ve la nieve si te mira. Qué dicen en verdad las palabras que tú dices, su séquito de escarcha. En tu voz aún suena un hombre que llega de vivir con serena arquitectura, con fuerza deseante. El que trae a los maricas la primicia de la noche, el informe de la orgía, el destilado de los negros en Santiago de Cuba. Y un miedo del tamaño de su bota o su mordisco.

Dónde viven los poetas una vez asesinados, en qué espejo sediento, en qué brasa de olvido, en qué morgue del sol. En tu crimen descubrimos la horma de la historia. Hechizado de amor, callado de pronto, qué ven tus ojos noche arriba, qué teatro sin hacer. Qué traiciones y promesas. Qué agravio de repente. Qué avenida sin pájaros.

Tú que vas pidiendo paso como agosto. Tú que vienes temblando de tanta vida innumerable, sabrás que nada es ya lo que de ti nos dicen. Ni el reino tan hermoso de tu risa. Ni la fiesta del niño vendaval. Ni el hechizo del embajador de las retinas. Yo creo que era otra cosa. Por eso abrazo tu manera de estar solo y tu condena. Tu angustia hecha de gente, pues a favor de los felices nunca crece la verdad. Y cómo desalojas la tristeza del piano. Y cómo se rebela el luto contra ti.

NORMAS DE URBANIDAD

RECHAZAR UN PAÍS por exceso de sombra.
Rechazar tu país, gran festín de tahúres.

Escribir con los ojos vueltos siempre hacia ti.
Escribir maleante, sin temor, indefenso.

Desear todo aquello que no aloja la vida.
Desear más edad sin desgaste de asombro.

Caminar sospechando del fulgor de las metas.
Caminar muy despacio, tropezar con el cielo.

Aceptar que la noche es origen del día.
Aceptar que ensayamos lo que ya nunca somos.

Ser residuo de ser si escribir ya no basta.
Ser un hombre que nunca apalabra su quiebra.

Amar de ese modo en que occidente se ama.
Amar abrazando lo que odiar lleva dentro.

Saber que la muerte es hora punta del vivo.
Saber que la luz es idioma de todos.

Y en lo más mío de ti sentirme hoy salvado.
Pues sólo en lo incierto somos dueños del mundo.

AMISTAD

ANTONIO LUCAS

AL LLEGAR a este momento
la amistad se proclama sin palabras.
Basta acostumbrar los ojos a las mejores noches.
Evitar preguntas, vaciar promesas,
descartar la muerte si amanece otra vez.
No olvides que el hombre es su simiente,
y de la obediencia y de su desnudo
nació la unánime soledad, nació la lumbre.
Millones de seres que coinciden en una misma sangre,
millones de seres que juntamente suenan,
se miran y se saben,
se conciernen demasiado, también se matan.
Yo lo he visto y eso basta.
Amar es la otra vida que han hecho de su vida,
y traen bajo los párpados países hechizados,
el nombre de una madre cosido al agua de nacer.

Si nos viéramos como nos ve el amigo,
con esa simetría de erizo y de marea,
con esa imprecisión de música que salva,
con esa redención de cobijo si es que llueve.

A veces cambia de sitio un entusiasmo
y aun así la entereza se mantiene.

Una mitad de fiesta, otra de espanto,
y la música gigante en nuestro cuarto de jugar.
Qué otra cosa importa.
Así se hace la vida
y es difícil distinguir un mapa del extravío que propaga.
En la amistad está todo cuanto quieres
para no caer un poco más.

Cómo será mi vida cuando alguno falte,
cuando yo abrace sus pasos y no quiera marchar.
Cuando no ajuste su huella en mis zapatos.
Cuando alguien hable entonces de cielos por hacer
y viaje yo hasta el centro de ese miedo.
Un día no habrá nada.
Ni si quiera aquello en lo que tanto existí.
El libro abierto, la escritura,
el inhóspito azul y la montaña.
El fuego sin rodeos de pasarlo bien.
Vosotros. Vosotros.
Las terrazas coronadas de cerveza.
La amistad desgobernada que era así.

TREGUA

ANTONIO LUCAS

LA VIDA se concreta mejor en lo pequeño:
la templanza maternal del agua,
el cara o cruz de los viajes que no has hecho,
los árboles que trepas,
el amor que parte en dos
su evidencia y su dominio.

Para vivir no es conveniente dar rodeos
ni buscarle a las preguntas su respuesta en la respuesta.
A veces es mejor confiar en quien no sabe
y aprender de sus cautelas,
como aprende el animal a desapasionarse,
como aceptan las montañas ser final y antes del
mundo.

Sabes que hay cosas de ti que no te pertenecen:
ser niño y persignarse,
demonios clamorosos,
la costumbre de besar a los extraños,
la monótona conciencia de la culpa,
alegrarse en carnaval,
creer en dioses.

Pero eres parte de tu siglo, de su bárbaro jolgorio.
Millones de hombres que se matan,
y se agotan en oficios rigurosos,
y hablan entre sí aunque no laten por nadie,
y sólo han aprendido a estar ya solos.

Solos como cuelgan los disfraces.
Solos como dos espejos solos.
Solos como suena el llamarse incluso Antonio.

Por eso que vivir se concreta en lo pequeño.
Ahí donde te miran unos ojos,
donde piensas en alguien y lo salvas;
donde alguien piensa en ti
y da tregua a tu destino sin saberlo.

16.06.2019. *PARACAS*, VOZ QUECHUA que significa «*lluvia de arena* (de *para*, lluvia, y *aco*, arena), y alude a los efectos causados por los vientos huracanados que suelen azotar periódicamente la región, los mismos que arrastran arena y guano de las islas cercanas, y cubren con ella la superficie a modo de una capa blanquecina» (Federico Kauffmann Doig, *Historia y arte del Perú antiguo*). El fenómeno, claro, no es exclusivo de la zona.

El *Rayador* salió de la bahía
De Paracas,
Y navegó hacia el norte.

Dejó atrás, a babor
Docenas de pesqueros fondeados,
Un bosque extraño de ángulos constantes.

El agua espejeaba,
Reflejando la luz,
Las sombras y los mitos.

El océano tenía
Un turbio verde de plancton,
Se convirtió en un valle encajonado
Entre amenazadoras montañas de agua.

El paisaje era su historia:

El Candelabro de los Andes —sus adherencias humanas—,
Los piratas de la bahía de Pisco,
El desembarco del general San Martín;

Pero el paisaje no era lo que veíamos.

Bloomsday.

Los pescadores
Dormían la resaca de la víspera
Del Día del Padre.

Quizá porque ausentarse no era necesario
Había tanto movimiento entre las islas:

Piqueros, garzas, pelícanos y cormoranes;

Zarcillo o gaviotín inca, que corteja llevando pececillos en el
pico;

Cuatro pingüinos de Humboldt subían por la roca;

Buitres de cabeza roja picoteaban el cadáver de un lobo marino;

Colonias de murciélago vampiro dormían en las cuevas.

Los piqueros caían
Del cielo «como lluvia de pájaros»,
O como si hubiesen dado con
Una curva invisible,

Comían anchoveta, pejerrey.

Y esto es lo que había en la roca:
Caracol sombrero chino,
Arañas de mar hervidas en vida,

Chitones, picoloros,
Anémonas.

Aprendimos los nombres, intuyendo
Que, si no el mundo, al menos poseeríamos
Su recuerdo.

Islas Ballestas, Chincha, San Gallán,
Puntas guaneras,
Rocas negras cubiertas
De guano:
Azúcar impalpable
Sobre el basto bizcocho de roca negra.

Dunas, tonos de siena.

Roca sedimentaria, piel granítica.

Tierra baldía pautada por los nidos de 350.000 pájaros.

Estructuras industriales para cargar los barcos,

Caminos que utilizan obreros para recoger guano.

Respiramos amor a bocanadas,
Hasta hinchar los pulmones
Maltrechos.

El amor circulaba entre nosotros
Y el aire, y los pájaros,
Y la luz, y los peces:

El amor de fuera con el amor de dentro,
Paulatina, osmóticamente
Equilibrados.

Y al final aprendimos otra forma de entender las Sirenas:
Una ontología nueva.

LA PLAYA estaba llena de huesos apilados
Y de cuerpos marchitos con la piel agostada;
Pero escucharlas, dejarse
Atar erguido al mástil,
Era solo otra forma de alejar los objetos.

«Aunque nuestro pensamiento pueda hacer abstracción de
toda sensibilidad, queda la cuestión de si tal pensamiento no
es entonces la forma de un concepto y de si sigue habiendo un
objeto, una vez efectuada tal abstracción.»
Immanuel Kant, *Crítica de la razón pura*, edición de 1781.

«Nótese que la filosofía moderna (desde Descartes,
en el siglo XVII, hasta Badiou y Žižek en la actualidad) es
rotundamente no plana, ya que da por sentado que hay una
división estricta entre el pensamiento humano, por una parte, y
todo lo demás, por otra.»
Graham Harman, *Object-Oriented Ontology: A New Theory of
Everything*.

Siempre creo la última teoría que he leído.

Mas no importa,
la moral es la misma.

OTRA VEZ LA POESÍA

A Rafael Alarcón Sierra

JOSÉ LUIS LÓPEZ BRETONES

¿DE DÓNDE viene el viento
que nos arrastra a las palabras?

Cuando pensábamos que todo
permanecía ahora acomodado en su sentido,
que todas las variables estaban agotadas,
que habíamos renunciado a explicar
lo que de todas formas no iba ya a ser entendido
y creíamos que todo lo demás es sueño
o ansia, o incertidumbre,
¿qué turbulencia, en medio del mar de nuestra vida,
pretende ahora sumergirnos
en el extenuado hondón de las palabras?

Parece como si nunca hubiésemos reconocido
el viciado metal de esa moneda
que entregamos en rescate a nuestra muerte,
como si no supiéramos que a cada cosa escrita
le aguarda un olvido mayor que nuestros años.

Y sin embargo el estremecimiento permanece,
el combate permanece,
el viejo esfuerzo por domeñar la vibración del aire
y moldear con el sonido un ídolo
que nos procure en vano algún sosiego.

Allá donde la vida nos reclama
un mínimo espacio para el remordimiento
vuelve a plantar de nuevo
sus desastrosas tiendas la poesía.

NADA NOS INDICA que el sol está sonriendo
o que la luna vierte su melaza helada
sobre el mendrugo de nuestra soledad.
El bosque no está ahí para acogernos
ni su centro es morada de ningún dios sombrío,
ni las nubes que campan por la comba elástica del cielo
son un vago trasunto de los días
que pasan y se van.
El mar no es infinito, la noche no es el alma,
no hay horas en la arena,
ni las bestias que vuelan, corren o se arrastran
jamás fueron criadas a nuestro servicio.
El fuego no tiene apetito,
ni el sauce llora, ni el crepúsculo es sangriento.
No es pura la naturaleza, ni un libro sagrado,
ni una selva de símbolos, ni una metáfora continua.
No sé qué cosas os han dicho.
Yo sólo veo un reino de ciega indiferencia
frente al que siempre ha sido preciso batallar.

NO HICIMOS NUNCA aquello que debimos
y ahora los minutos se convierten
en dardos que hostigan tu recinto
y te acusan de no hacer lo que debías.

Abandonan las horas sus esferas,
abandonan los días sus cuadrículas
y persistimos en el mismo punto,
escudados tan sólo en nuestro hastío.

¿Por qué no acuden nunca los refuerzos
que organizó el acaso en falsos mapas?
Y antes aun, ¿por qué no hicimos nunca
—aunque de nada cierto nos sirviera—
aquello que una vez nos propusieron?

Mira tu puesto rodeado ahora
de cráteres y pozos que atestiguan
la intensidad sin tregua del asedio.

Desconozco hacia dónde vuela el tiempo,
pero por no emprender lo que debimos
arroja ahora sobre nuestras posiciones
su densa carga de instantes vacíos.

EL SOL EN LAS MURALLAS

DETRÁS DE SUS PERFECTOS muros, una ciudad
antigua y mentecata me retiene.
Son invisibles, pues fueron derruidos
hace ya muchos años, y sus restos
ni siquiera sirvieron para otras construcciones.

Esas murallas frente a la rutina
de un mar con tantos siglos
han dejado su marca irremediable
sobre el salitre de los corazones:
también ellos se acogen a un latido
menguado, regular, sin grandes sacudidas.

Pero sigue volando el sol allá en lo alto
y pienso que es su luz la que me asombra,
la que me hace estar aquí, paralizado
en las torpes regiones del aturdimiento,
como esos animales en medio del camino
que ni siquiera tratan de escapar
antes de que las luces y el estruendo
les pasen, sin remedio, por encima.

ALGUIEN QUE NO SOY YO está escribiendo estas palabras
frente a un cristal azul que me refleja.
¿Quién, si no, toma mi propia mano
y esparce símbolos y pausas
por el papel doblado
sin que yo nada previo le haya dicho?

Nada más lejos de mí —del que yo creo ser—
que estas líneas con tiempo y con sonido
a las que luego, por costumbre,
les daré mi propio nombre.

¿Qué retrato de mí están dibujando las palabras?

En ese negro espacio
que va desde mí mismo a quien escribe
es donde me oculto.

ASPAS DE CRISTAL, remolino transparente, noria del aire, frágil vuelta del tiempo: la puerta giratoria del hotel Castelar. Mientras yo entro, me parece que sale Federico.

Lluvia en Buenos Aires. Las gotas, como diminutos mitones de mercurio. Mi estancia solo, al caer la tarde y solo en la habitación 704. La que dejó deshabitada Lorca. Aquí escribo, me llega aquí la noche. Al salir, dejó el balcón abierto.

Regreso en la mañana, por el balcón entraron hojas traídas por el viento de los cercanos árboles, de pronto, una ráfaga las arremolina: estoy dentro del pequeño tornado que gira en el centro de la estancia como un derviche plateado. Entre las hojas creo ver, ingrátida, una metáfora perdida. Abro y cierro, rápido, la mano. Rápido. Ya es mía.

En el delta de frondas misteriosas los muelles de madera se adentran en las aguas marrones como lenguas de algún prehistórico anfibio o de descomunales plantas carnívoras. Flotantes lenguas sobre las que ladran perros, gritan los niños. Gritan perros, ladran niños. Quisiera hablar con estos siete ríos. Los escucho. En guaraní, el que ahora navego y me navega, es «hombre manso». Y esa

casa mojada de humo se llama *Campanita*, ¿no la habita el hada del malhadado Barrie?, el hada ya envejecida y sola. El hada con ardiente memoria o quizás vaciada de ella. De la casa de humo mojado se derraman hortensias, sus flores alcanzan las orillas y envían desde allí pétalos contra la muerte. Pétalos, como una loriga, en el agua. Contra la muerte.

En la calle Florida, bullente de comercios, este chico, feo y guapo a la vez, tirado en el suelo. Viste una empercudida camiseta futbolera, mira en el televisor de un escaparate vertiginosas imágenes de New York, de la lujosa Tiffany, del soberbio desafío del Chrysler... Al lado del muchacho y el hipnótico ensueño, el anuncio de un típico asador argentino: lechones, chivitos... expuestos en brutal crucifixión.

Las 36 mesas del billar, fundado en 1894, son ahora 16. Sobre ellas, las tulipas regalan luces modernistas, ésta, junto a mí, ilumina o ensombrece al Zurdo Amato. Él, seguro, ufano, desafía desde las viejas hojas quebradizas de amarillos periódicos. ¿Nadie le reta? Nadie juega al billar con el recuerdo. También amarillenta y quebradiza como el ala de una libélula, la memoria se rompe en carambolas imposibles. Unos muchachos gitanos, al saberme andaluz, sonríen, dicen que actuarán a la noche, que vaya a verlos, que me invitan. Matemática pura o hechicería es la jugada perfecta de billar.

Gran ritual, santa misa de doce. Procesión. Bajo palio, el Cuerpo de Cristo: a su paso caen de hinojos hombres, mujeres, jóvenes, ancianos, niños. Cantos. El olor a incienso se mezcla turbiamente con el de orines. El de orines con colonias empleadas en exceso. La colonia con carne a la parrilla, tal vez la del mismísimo mártir san Lorenzo. Dentro, en la penumbra rumorosa del templo, el

viejo homosexual de pelo tintado en rojo caoba, a juego con su pañuelo de bolsillo y su largo *foulard*, se confiesa, genuflexo. El sacerdote alza amenazador su índice hacia un falso cielo pintado con el vigilante Triángulo del Ojo de Dios. Intimidante, majestuoso, suena un órgano.

Domingo de mayo en la Avenida de España. Los colores pasean a la multitud, la multitud se pasea sin moverse, y estos puestos ambulantes dan lecciones baratas de eros: *El amor no se busca, se encuentra*, proclama, junto a salsas de chimichurri y morcipanes, un sentencioso y graso cartel. El chorimóvil ofrece su mercancía junto a la Fuente de las Nereidas. Babel de vida. «Con las hojas del árbol anacuita —me dice la anciana de bellas arrugas como estratos de tierra— se prepara un té para la mala tos». Tras las nubes de vilanos y el río de enneas los rascacielos —indiferentes a todo lo que no es ellos mismos— espejean. Domingo, mayo. Y de repente, tan inesperado, el olor de unas garrapiñadas me devuelve la niñez. Mi infancia, ahora al otro lado de un océano.

Vienen y van por estas avenidas como si fuesen metáforas perdidas de sí en un poema encontrado de otro. Y sobre el piso dejan una bifurcada sombra melancólica.

Subo al vetusto metro de madera, somnolienta larva subterránea, cicatriz interior encendida, apagada, encendida. Mueve sus anillos quebrados al lejano ritmo cardíaco de los románticamente enfermos. Siempre una despedida, un adiós con olor a canción olvidada. El cuerpo del viajero se va, se marcha... y una mano se le queda desprendida, prendida de la argolla a la que se aferró en el vagón que, sin detenerse, pasó sobre él mismo.

Crisálida: el dorado capullo de un gusano de seda: el teatro Colón. Es, en sí, mundo. Pienso en un cofre del tesoro o una caja de música. En el tesoro del cofre, en la música de la caja. Objeto mágico. Al levantar su tapa, se despegan los labios, se nos abre la boca con la redonda o del asombro. El secreto de una escultura es su beso. Los labios de mármol rojo de Verona cuando el corazón de Julieta palpita excitado por el beso. Dentro sólo se puede ser feliz. O derramar una furtiva lágrima. Los subterráneos palcos de viudas son un frufrú de confidencias sensualmente enlutadas. El círculo celestial que rodea la araña del techo vela a los ángeles, los oculta sin sexo, mas libera sus voces que, purísimas, reciben a la ardida doncella Juana de Arco. Son crines de caballos alados, blancos pegazos, las que rellenan suavemente las 2.487 butacas. La tonelada y media del telón carmesí es el peso que levantan los sueños: rompe la crisálida: es Misterio.

Por las vidrieras de los cafés entro al caleidoscopio de mi infancia.

Esa lámpara de luz malva rota —¿roto el cristal o rota ya la luz?— entre Callao y Rivadavia... ese resplandor malva partido, como un breve relámpago apedreado, estalla ahora en mi memoria y sé que en otro lugar, en algún sitio, también se encenderá a esta hora el recuerdo. En una esquina, como un mendigo, extendiendo mi mano y pido el reencantamiento del mundo.

Las paredes no muertas de este palacio no vivo. Se abren y se cierran —respiran— los círculos de la *Divina Comedia*. Se dilatan, se comprimen anillos de delirio: angostas escaleras de caracol, redondo abanico de peldaños. Ascensores, poleas, ruidos, pasillos, cúpulas, espejos, ecos. Oscura vida, escondida, recorre como invisibles leucocitos, hematíes, las arterias en latín del palacio Barolo. Cifrado todo, encriptado el destino. El faro es el ojo de un cíclope

herido que lanza luz giróvaga. Tanto remordimiento sin purgar, tanto... Aquí, el insomnio petrificado en los Infiernos, más, aquí: en el Paraíso. Y sin cesar alguien, dentro de mí, repite: *Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura.*

A la entrada del Congreso, en el suelo, unas pintadas. Palabras que parecen surgidas del fondo de la tierra, ascendidas por dolor, con dolor, desde lo hondo. Y allí, a las puertas del grecorromano palacio que legisla, las letras, rompiendo el suelo, han aflorado. Proclaman: «Psiquiátricos, falsos especialistas, transfóbicos, curas que matan.» Lo gritan bajo nuestras pisadas. Y su largo eco parece retumbar una y otra vez en el inframundo, y subir, subir, subir hasta golpear los cielos.

Me emociona el hombre acampado en la gran Avenida 8 de Julio, este hombre que nada tiene, el hombre que en un lienzo reivindicaba el trozo de tierra que le fue arrebatado. Míralo, es ése, el único que lleva un vaso de plástico con agua y unas migajas de pan a las palomas.

Exiliados. Desaparecidos. Torturados. Un largo aliento frío sopla la nube azulvioleta de la jacarandá y la deja tiritando, malherida, desnuda.

En Plaza de Mayo me senté y lloré.

CEBOLLAS MORADAS

ÉL NO PUEDE dejar de sangrar,
corre a la cocina
y corta cebollas.
Ella come dulces
hasta que el azúcar se vuelve vértigo,
se esconde para cortar
cebollas.
Ante estas ganas de matar,
corto los bulbos en trozos muy delgados.
Miro el filo del cuchillo. El agua corre.

KETTY BLANCO ZALDIVAR

TRAS UN VIDRIO OSCURO

HE VISTO el futuro
con ojos que pedí a los muertos.
Todo amarillo como la bilis,
como una densa niebla donde pintar la rabia.
De allí he surgido.

KETTY BLANCO ZALDIVAR

DAYS LIKE THESE

TENDIDA ESTOY en el piso
entre cajas, montones de cajas,
desaliñada, flaca y más vieja,
creyéndome la gran protagonista
a la que nadie predijo esta grandeza.
Ratones caminan por encima
y debajo de mi cuello.

KETTY BLANCO ZALDIVAR

VÍSPERAS

KETTY BLANCO ZALDIVAR

SENTADA en la escalera,
calle extraña, aguardo una sorpresa,
un hilo prendido a tu vestido,
un cabello que el viento coloque
al este de tus ojos. Y espero
—pájaros helados— a que los minutos
se queden. Yo me marchó.

**ESCRITO EN EL REVERSO DE UNA FOTO
DE NOBUYOSHI ARAKI**

CUANDO LA *GEISHA* camina por el bulevar,
el tenue parpadeo eleva de sus ojos gotas de vapor.
Los hombres le brindan cervezas,
le imploran deliciosamente abrirse.
Al andar ella tuerce un pie hacia adentro.

KETTY BLANCO ZALDIVAR

TAMBIÉN MI NOMBRE es Nadie,
pero mis aventuras se cuentan con las manos.
Habito una ciudad cualquiera,
apartada por mucho del Egeo.
Mi cuarto queda en el segundo piso;
enfrente de mi cuarto hay una pescadería.
Otros andan allí, trasegando entre escamas
y tripas de pescado, librando otras batallas
muy poco enaltecidas por Homero y los suyos
—si es que Homero y los suyos alguna vez
supieron de batallas.
Nada nos emparenta, pero distingo en ellos
algunos rasgos míos:
no son hombres de mar (yo tampoco
lo soy) aunque pasen los días
remando en la galera de un barco suspendido.
No saben de leyendas ni de mitologías
y sin embargo han visto (más de cerca que yo
y con mayor certeza)
algo como sirenas, un calamar con vida,
algún pez fabuloso en el océano helado
de los frigoríficos.
Cuando a veces los miro, desde la calle opuesta
o desde la ventana, habituados y firmes,
ignorando los miasmas y el hedor del pescado,
comprendo la distancia
que separa mi ruta de las grandes empresas:
apenas sé nadar y mi mayor ardid

ha sido convencerme de continuar en pie.
Si no pretendo más
ni surco

tempestades
desde este promontorio en el segundo piso,
es porque en la lección de esos hombres de enfrente
descifré alguna vez el lema del oráculo:

*Soy un hombre común
que no habla con las musas;
soy un mortal cualquiera
en la esquina cualquiera de una calle cualquiera.*

Y NO me importa.

Me da lo mismo Ítaca que este
cuarto de hotel
donde a veces
despierto.

También aquí oigo rugir el mar.

En la calle de al lado. En la mujer que a diario me pregunta si
tengo toallas limpias.

En el ruido de agujas que dejan los tacones sobre las escaleras.

Asfalto adentro, hay otra Troya en llamas,

el padre de los dioses camina entre nosotros vestido de overol,
centelleante en su mano la caja de herramientas;

y aquel que ciñe el mar, enloquece de rabia,

monta en divina cólera cuando le hago saber (por boca del gerente)
que me pasé otra noche sin dormir, escuchando esa fuga

de agua en la letrina. Cruzan por los pasillos los mismos rostros
muertos,

y como en una *Nekyia*, se aposentan aquí mis viejos compañeros

y hablamos y bebemos como los conocidos

hasta que sale el sol, hasta que descubrimos que no estamos en casa
y que no es importante. Da igual morir aquí o en otra parte,

remontar el océano, ahogarse en la bañera una tarde de mayo

o preguntarse a oscuras qué sangrarán los muros

cuando les llega el tiempo de caer. Y aunque no exista orilla,
aunque no quede faro,

hay una luz prendida al lado de este cuarto.

EN EL CUARTO DE AL LADO OIGO A PARIS LLORAR

Para Emilio, que recitaba a Homero en ese bar

*...y dijo que el niño sería la ruina de su patria y mandó
que la criatura fuera abandonada... se la entregó a un criado
para que la llevara al Ida. Este criado se llamaba Agelao*

APOLODORO, Biblioteca

MÁS ME HUBIERA valido, Agelao, no encontrar el amparo de tu misericordia. Si hubieses atendido la advertencia, si en las cumbres del Ida, como te fue ordenado, la mano del destino no te hubiese orillado a la piedad, una zarpa benigna, el soplo carnicero de los vientos, hubiesen acarreado la muerte sobre mí y no viera mis armas cubiertas de vergüenza. Pero te acobardaste. Te conmovió, quizá, mi singular belleza, algún temor divino o la helada crueldad que tu señor, el rey, empleaba al desterrarme. Y yo, el condenado a muerte, me convertí en tu hijo y fui pastor de cabras y lanudas ovejas, anduve entre los hombres vestido de zagal y me cebé en la carne de ninfas deliciosas. A la larga, por mi destino aciago o mi sangre patricia, regresé donde Príamo y tuve entre los nobles un sitio de excepción. Lo que me fue augurado se cumplió con presteza: no escapé de los hados como antes de la Parca y abatí sobre Troya los vientos de la guerra. Quise enmendar mi error, brillar en la batalla más que todos los otros, alzarme yo también como un caudillo.

Entonces lo miré: la rubia cabellera de león entre los hombres, los ojos inyectados de una cólera férrea, avanzando hacia mí siempre con paso firme. Cuando empecé a temblar, cuando las maldiciones de Héctor me imprecaron, descubrí, Agelao, que era un cobarde, que había sido hijo tuyo mucho más que de Príamo y en lo hondo de mis venas un hilo de tu sangre se encrespaba. No rehuí, por capricho, el singular combate. Incapaz de luchar, incapaz de cumplir lo que de mí esperaban, sucumbí como un niño a la pericia guerrera del atrida.

Repetí tus errores. Me acobardé también y no supe morir cuando se me ordenaba. Del campo de batalla me salvó una mujer

y honró mi mansedumbre con la carne de Helena. Aunque la poseí, evité, Agelao, esparcir la semilla. No fuera que mi estirpe, seductora y cobarde, perdurara en el tiempo y te diera por nietos hombres de aparador, una prole impedida de inútiles bastardos, incapaz de meter, de contrabando, una bolsa de papas en un bar.

**CERCA DE AQUÍ UN TAXISTA LAMENTA EL DESTINO
DE UN HOMBRE QUE DICE SER HOMERO**

MAYCO OSIRIS RUIZ

HOMERO SOÑÓ con bajeles, con barcos de gran envergadura
que se bebían las aguas del Egeo.

Una nave cualquiera, una modesta balsa
—este ronco Sedan 1983— habrían sido en sus manos
el más grande portento de la navegación.

Pero aquí estamos: varados y esperando,
esperando a que cambie la luz en el semáforo,
a que entre tanta bulla vislumbremos siquiera
un signo favorable, una brecha en el tráfico
por la que continuar.

Tanta loa y tanta fama, tanta reputación,
para acabar también sumido hasta las barbas
en este muladar,
en este atoradero de cafres y camiones
que le escatiman todo, desde el paso hasta el Ser.

Tantas horas aquí y no comprendo,
no alcanzo a comprender por qué este ciego
que soñó con bajeles y despertó en nosotros
la ilusión de los puertos, continúa aquí sentado,
esperando conmigo a que cambie el semáforo,
a que en aquella esquina aparezca

—por fin—

de entre siete ciudades
la correcta.

INFANCIA A PLENO SOL

MÓNICA DOÑA

EL NIÑO RUBIO pasa en bicicleta
y mira de reajo.
Hay en el pueblo un sólo niño rubio.
Antes veía siempre su flequillo
brillar sobre los vidrios que clavan en las tapias.
El niño rubio tiene un nombre extraño
y los ojos azules como el agua.

¿Por qué me mira tanto el niño rubio?
¿Será en verdad de niño
esa cara que alumbra las esquinas
mientras yo estoy sentada en un bordillo
mordiéndome las uñas?

Cuando no duermo, sueño
que el niño viene con las manos llenas
de rubios caramelos.
Y nos sentamos juntos en el suelo,
él poniendo en mi falda su dulzura
y yo comiendo pipas.

A pleno sol, en medio de la plaza,
donde escucho latir el sur del mundo.

DÍA DE PLAYA

HOY ES UN DÍA hermoso
para reconciliarse o escapar.
Tendida bocarriba
contemplo el curvo cielo,
la gran burbuja azul que me contiene.

Diría que estoy sola y casi levitando.

Pero de pronto siento
algo así como el peso de una hormiga
que recorre mi vientre
y anida en el ombligo.

¿O es tu mano?

MÓNICA DOÑA

CUMBRES BORRASCOSAS

NUBARRONES espesos
clausurando la tarde.
Viento de no sé dónde
los empuja a la costa.
Oscurece y escucho
la furia de las cumbres,
la violencia del mar contra las rocas.

Es la noche perfecta
para ir comprendiendo a los suicidas
y para demostrar la utilidad
que algunas veces tienen las metáforas.

Por eso he decidido
sin más explicaciones,
arrojarme a la mar desde el acantilado
abrupto de tus labios.

¿LA VOZ A TI DEBIDA?

SÉ BEBER, sé comer, sacar la lengua.
Sé hablar pues no soy muda
mas no es mi voz la que habla.
Garganta afuera vierto palabras con espinas:
verdades en tu boca,
mentiras en la mía.
Mi voz garganta adentro es una tenia
que va colonizando las entrañas.
No te aflijas si callo,
tampoco te equivoques.
Piensa que cuando hablo o cuando escribo,
sólo te estoy plagiando.

MÓNICA DOÑA

LAS MUCHACHAS no soportan
tanta luz.
Sus dedos son tímidos,
y apenas sostienen la drupa mordida
contra los labios dulcísimos.

El céfiro juega con las hojas
que impasible mi corazón
abandonara.
Aún permanece en él
la estación íntima
con su baba de opio,
su abandono y su certeza difusa;
aún sus pájaros fugaces,
migraciones celestes en el domingo
perpetuo de la vida.
Mas no hay desesperación
en ese juego,
no hay terror ni elegía;
acaso la pereza de los días
que ruedan en su noria
dulcemente.

Celebro el solsticio de la inteligencia
poética,
surtidor de imágenes que redimen la experiencia,
como un zángano solazado
en la flor universal,

y una plétora de miel solar
derramándose
de la cabeza de un rey
guillotinado.

De repente una mujer
de revoloteantes manos risueñas
abre las ventanas para ventilar
los orgasmos pestíferos del tedio.
Una mujer de senos de mantequilla
y de fruta silvestre;
de labios de cornisa de cristal o de arroyo;
de cabellos de clemátide y sexo en estuario;
hetaira o vestal,
hechicera y prestigio de mis insomnios.

Su frente alborea en el horizonte de todo,
y hace que todo despunte
en la nada de no sé qué voluntad.
Mujer bella y absurda,
que hombres abrasados por un sol imponderable
reclaman,
maldiciendo desde el fondo
de una mina sin diamantes,
con ojos de medianoche y de caballo.

Zahorí de las eternidades,
escancio el crepúsculo en mi copa
y me anochezco
libando claridades últimas.

Las estrellas, lascivo coro,
croan al fondo de los pozos
entonando su monótona plegaria:
duros profetas de piedra,
cerbatanas de oraciones
apuntando a un cielo protector,

vetustos oráculos,
oes del conticinio...

Me gusta el estío y me conmueve
la ebriedad ensoñadora
de los inmunes.
Ráfagas de vencejos que horadan
torres de otro siglo;
el sicómoro del amor
dando frutos
que mi brazo alegremente alcanza.
Y el asno cotidiano,
mascando el heno de las horas indistintas,
mas bienaventuradas;
el corretear de lagartijas
entre las santas espigas;
el escarabajo que hace rodar los días,
generosos y cuerdos,
hasta la negra fosa en que fermentan
nuestras almas,
largamente maceradas en un anhelo
que nos bendice y confina.

ESTO NO ES UN POEMA DE TERROR

ROSA BERBEL

RARA VEZ te asustaban los fantasmas.
Dormíamos por la noche.
Somos una pareja predecible,
de pulso mitológico.

Pero ahora encontramos
sangre seca y azul
bajo el sofá de piel de la salita,
motivos sospechosos,
susurros de un desván que no tenemos.
El espejo devuelve figuras monstruosas.
No logramos llegar a fin de mes,
refugiarnos del frío.

¿Quién teme las incógnitas?

La rutina desprecia nuestros símbolos,
la rutina se olvida de las transformaciones
de los símbolos.

¿Quién trasladó al jardín sin preguntarnos
el cadáver de nuestra clase media?

POEMA A UNA MADRE TRISTE

TE OBSERVO distraída la cocina
mientras tiendes la ropa
admiro el movimiento de tus manos
el tacto de tus manos castigadas
sobre la ropa húmeda

desde que estamos juntas
las dos solas
nuestra rutina es lenta
y excitante
de palabras sencillas
para nombrar las cosas más extrañas
me gusta cuando estamos en silencio
y no se escucha nada
en absoluto
porque el ruido parece
haber sido conquista de los hombres

me preguntas qué tal en el colegio
respondo como siempre
peor que siempre
todavía me duermo algunos ratos
en algunas materias
delante de los niños
que se ríen de mí porque la risa
parece ser también conquista
de los hombres
bostezo y me preguntan
queriendo incomodarme
si duermo por las noches

respondo como siempre
peor que siempre

me gusta cuando vuelvo del colegio
y me esperas de pie junto a la puerta
con los ojos cansados
y la mirada firme
me gusta imaginar que no me he ido
que vigilo en silencio tus costumbres
que permanezco en casa todo el día
que te abrazo en silencio
durante todo el día
librándote del golpe
del real y del recuerdo
del que fue y del que es
incluso en el presente
aunque aquí solo estemos nosotras
y la vida

me gustan tus historias
la forma en la que omites las historias
dolorosas y tristes
aunque estemos seguras
de poder recordarlas para siempre
te digo que no quiero hablar de esto
que está por todas partes
en la forma en que estamos sentadas
en la cama
en la textura suave del almuerzo
en este amor-amor de pies descalzos

nos abrazamos fuerte por las noches
me gusta que me abracés
sentir entre tus brazos
una tregua
estar a la intemperie conmigo
y con el mundo

para no acabar más
pidiéndonos perdón por cosas
que no hacemos.

UNA LUZ SOBRE EL CENTRO DEL MUNDO

ROSA BERBEL

CUANDO LLEGUE la noche,
los pies fríos y húmedos,
el cuerpo y sus violencias,
el miedo a no tener los mismos miedos
que los hombres,
las decisiones locas, los aciertos,
la enfermedad y el pulso con la rabia,
las manos agrietadas,
cuando llegue el silencio,
la oscuridad
y falle la memoria,
quisiera conocer cómo se llaman,
llamarlas una a una
por su nombre.

PARAÍSO PERDIDO



A SOLAS CON TU LÁMPARA

A Josefina Liébana

AL PASAR por las calles hoy he dicho tu nombre:
Amiga. Y sin saberlo inauguré la tarde
con un perfume nuevo, como un árbol de aromas
que entregara sus ramas al hacha del otoño.

No sé por dónde era. Por Puerta Nueva acaso.
Tal vez en la del Viento o en la calle Ravé
donde el silencio apaga con sus yedras las voces
y hay un balcón que velan muselinas y lágrimas.

Paseo todas las tardes. Tú lo sabes. Me has visto
parado ante los patios donde crece la hierba.
Calle de la Ceniza. Un puñal de palomas
rasga como un suspiro el timbal de las nubes.

Vengo de despedirte. No he sacado el pañuelo.
Doña Eloísa guarda los lentes en el bolso.
Si el autobús parara... Espera... No te he dicho
que el jardín de los Mártires enferma de violetas.

Hay un banco en mi vida solitario y umbrío
donde el amor dos veces me ciñó con su dicha:
el estío... No sabes... Me llamaba el estío.
Hoy me siento enlutado con las manos vacías.

Ahora estarás llegando... Anochece. En el pueblo
recogen el ganado. Un cencerro perdido

PABLO GARCÍA BAENA (1921-2018)

y el humilde fulgor de bombillas eléctricas
el corazón coronan de vespéral tristeza.

Vuelta a todo: el farol del portal, la escalera,
la ventana. No abras. Es la noche que llama
en el cristal. No abras. Tengo miedo de verte
entregar a la noche tu sollozo implorante.

Luego la cena, el lecho. Oyes pasos. No es nadie.
¿No te llaman? Murmuran tu nombre desde lejos.
Y cuando el pueblo duerme su latido pesado
en el corral los perros aúllan largamente.

Por entre el sueño yerran voces de madrugada.
Pasan los muñidores del Rosario cantando:
«La campana de la Aurora suena, si no te levantas por tu voluntad...»
Huele el alba a tabaco, a aguardiente y a cera.

La iglesia es limpia y pobre. Nuestro Padre Jesús,
con su pelo de niña y almidón en la enagua,
perdona a las benditas almas del purgatorio
donde un obispo quema sus pecados mundanos.

Ite, missa est. Blanco como un velo de bodas,
el sagrario se alumbraba con tu alma y la lámpara
y está oculto el Cordero nupcial, que inútilmente
espera ver llegar sus tardos invitados.

Bordas junto al jazmín del patio. Hoy no hay carta.
El cartero ha pasado por la calle cantando
y aún se oye su voz lejana en los portales
gritar: «Don...» Huye un mulo de látigos y moscas.

Dan las doce. He aquí la esclava del Señor.
Aprestar los manteles. El pan está caliente

igual que el corazón de un niño y en los platos
la sopa humea solemne como un tibio turíbulo.

Otra vez otra tarde. Cae el libro de las manos.
La lluvia en las canales y en la tinaja rota
del patio hace sonar su martillo de agua,
tal la péndola insomne de un reloj en el viento.

Suave la gotera del granero retumba...
Hay maíz en el suelo y las ciruelas claudias
envuelven su rubor en papeles de seda
ornando con los ajos el techo de melones.

Campanas. Pasa el médico. ¿Qué es la felicidad?
Sí, ese nombre —¿lloras?— pronunciado en voz baja
o ese polvo que cubre de adioses los zapatos
después de despedir el recuerdo de un día.

Así esperas sin queja, contenido el aliento,
algo que desde lejos te hace signos estériles
y aguardando el milagro vuelan lentas las tardes...
Mas tú te quedas sola a solas con tu lámpara.

EN EL CEMENTERIO

UN ANCIANO de barbas respetables
Se desmaya delante de una tumba
En la caída se rompe una ceja.
Observadores tratan de ayudarlo:
Uno le toma el pulso
Otro le echa viento con un diario.

Otro dato que puede interesar:
Una mujer lo besa en la mejilla.

CADA VEZ QUE TE AMO...

CADA VEZ que te amo
vida y muerte
están presentes:
amanecer
y noche
paraíso
sepulcro.

CLARIBEL ALEGRÍA (1924-2018)

ME DESORDENO, amor, me desordeno
cuando voy en tu boca, demorada,
y casi sin por qué, casi por nada,
te toco con la punta de mi seno.

Te toco con la punta de mi seno
y con mi soledad desamparada;
y acaso sin estar enamorada
me desordeno, amor, me desordeno.

Y mi suerte de fruta respetada
arde en tu mano lúbrica y turbada
como una mal promesa de veneno;

y aunque quiero besarte arrodillada,
cuando voy en tu boca, demorada,
me desordeno, amor, me desordeno.

LOS ALIMENTOS



**CALDERÓN, JAVIER (2018). *ÁNGULO MUERTO*
OVIEDO: MAREMÁGNUM.**

ÁLVARO SALVADOR

Arthur Rimbaud es el padrino ya clásico de la juventud, aunque la trayectoria poética de Rimbaud acabó cuando comienza la de la mayoría de los poetas jóvenes. Javier Calderón, natural de Benidorm y afincado en Granada, es «un otro» poeta joven que busca la tutela del genio francés para su primer libro de poemas.

No solamente escriben autobiografías poéticas los escritores maduros, sino que también lo hacen los muy jóvenes que quieren separarse definitivamente de su edad anterior y que tienen por delante toda una vida por vivir. Nostalgia del futuro. *Ángulo muerto* es, sobre todo, una autobiografía elaborada por un joven, en la que el pasado es la infancia y la adolescencia. A través de ella, el personaje poético intenta una construcción de su propia identidad personal, de su subjetividad.

El libro nos ofrece una estructura tripartita clásica. La primera parte se titula «Reflejo» y en ella se poetiza un mito clásico, el Narciso, que remite igualmente a la imagen del «doble», tan presente en la tradición literaria. En el poema pórtico «Frente al espejo», el personaje poético construye un autorretrato en el que argumenta que la ilusión y la contradicción se pueden solucionar por medio de la palabra: «Resuena ahora en todo esa palabra: / te vibra entre los párpados, / te tiembla con su filo entre los dientes / se mece con las hebras de tu pelo; / huyendo de tu voz, en ella acabas.» El pasado es la infancia y se alude a ella con nostalgia, como celebración y juego, en los poemas siguientes, pero es también nostalgia del futuro: «El sueño me somete y me castiga / no cabe en este viejo / ni tiempo, ni pupila, ni memoria.» A continuación, se insiste en el reflejo, saltando del vosotros al tú en poemas como «Desvío» o «Del pronombre al amor» (con Salinas al fondo) problemática que en el último poema de la sección, se resuelve como una poética:

«Este cuerpo no es un cuerpo / es un pulso derramado, / una voz, todas las voces / que tensan el silencio de las cosas.»

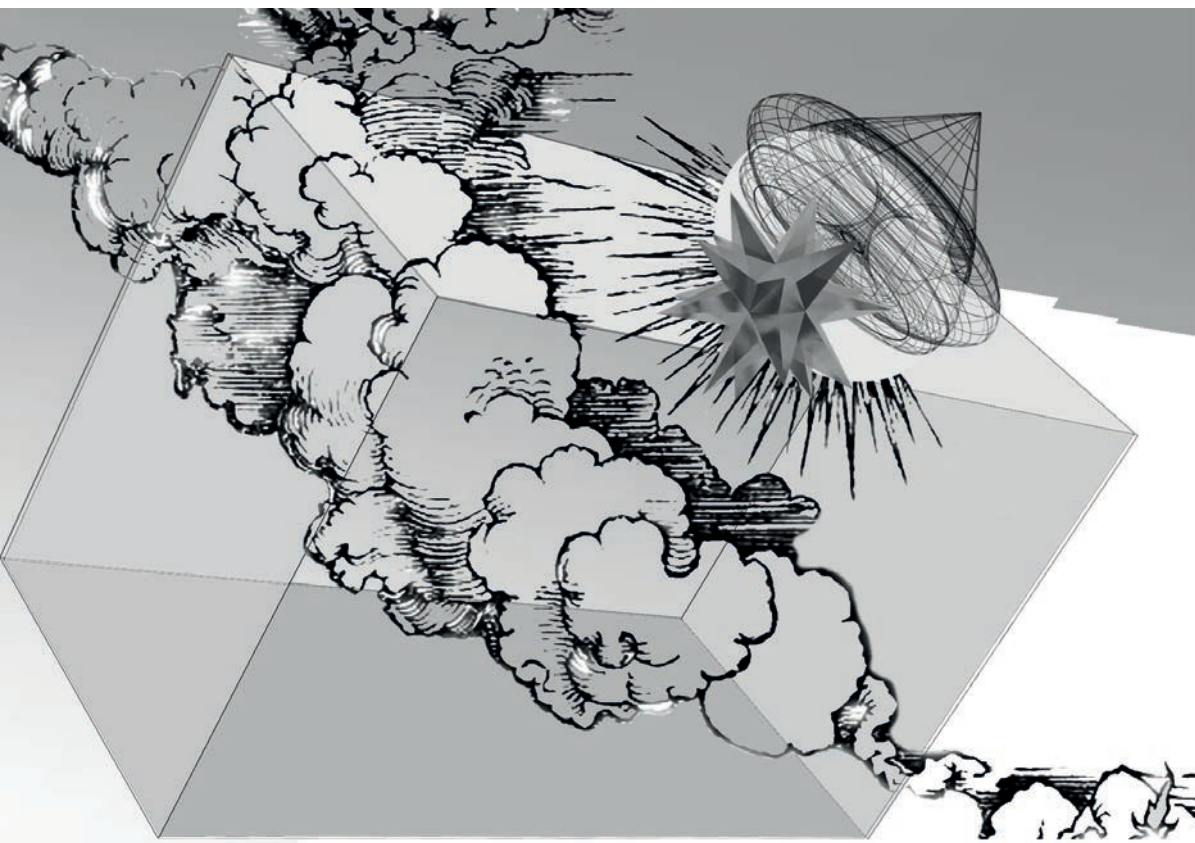
La segunda parte, «Salida», se ofrece precisamente como una salida al «narciso» adolescente, al otorgar en el poema «Muerte de Narciso» carta de naturaleza, vida tan viva como la propia, al tú, a la «otra»: «yo vivo / en tus ojos al mirarte.» La voluntad es firme, pero la salida no es fácil, llega a engendrar incluso monstruos, pesadillas y, por supuesto, crisis que se evidencian en el adiós al amigo, al camarada de la infancia en «Ocaso», o en la aparición del miedo en «Reversión» («Se ha cumplido el presagio —humo sólido—. / Ay el tiempo: ya nada se comprende.») o en la angustia que provoca la excesiva racionalidad («Pienso, luego siento y duele»), con las correspondientes relecturas de Gil de Biedma y Descartes. No obstante, la salida se plantea en el último poema de la sección de un modo más concluyente, como «antipoética», ironizando a partir de unos versos de Neruda y hablando desde Parra, de la necesidad de dotar al discurso de un sentido histórico y simultáneamente alejarlo del romanticismo: «La historia nos está ganando la carrera. / Cazarla, conquistar su cuerpo lacerado, / presente de papel, memoria contra el barro: / que pida suplicante sentarse en nuestra mesa.»

La tercera parte, abierta con una cita muy dialéctica de Ángeles Mora, se titula paradójicamente «Accidente». El primer poema es un ejercicio de descrédito de la libertad tomando como pretexto uno de sus mayores símbolos: el mar, que se repite en poemas posteriores («En una pared de una casa / un cuadro y el mar»). La crisis llega a su punto álgido en el poema «Sed sin sed» con la ayuda de Brecht («veo el camino, ansioso, y no me muevo») y a partir de ahí se inicia la caza de la historia, caza de tópicos recurrentes: el suicidio, la vida como teatro, la trascendencia religiosa, las drogas, el amor («que sale al mercado»), los héroes literarios, el estado de bienestar, la vida fácil, etc.

El camino parece finalizar en el poema «Pecera en el mar», en el que el personaje poético parece haber cobrado conciencia de sí: «¡Lanzadme al mar! ¡Perdedme! / Caeré certero, libre, por fin aire, / en las bocas sedientas de los desarraigados: / la historia hoy se reescribe / y una burbuja dice ahora, *ahora*.» Pero esa revelación tiene un precio: el abandono de la casa, la ciudad, los padres, de la infancia. Finalmente, el personaje poético asume su destino y su condición, con sus luces y sus

sombras, en el poema final, muy significativamente titulado «Epílogo»:
«Mis seres ya no son sino palabras.»

Este libro de un joven poeta en su febril juventud, es un libro maduro, sereno, grave, acabado, inteligente. El autor hace un empleo brillante de la métrica y los recursos retóricos, sin dejar de arriesgar el verso y sin miedo de retar al lenguaje. Es, en definitiva, un libro memorable y debemos saludar la aparición no ya de un joven poeta, sino de un poeta hecho, un futuro gran poeta.



COURTOISIE, RAFAEL (2018). ANTOLOGÍA INVISIBLE

MADRID: VISOR.

XXVIII ACCÉSIT PREMIO DE POESÍA JAIME GIL DE BIEDMA.

JORGE BAFICO

En una nota periodística Rafael Courtoisie comenta que «la poesía es revelación en el límite del lenguaje, llega hasta lo que no se dice, hasta lo que no puede decirse, y, si hay suerte, da un paso más allá. Ese paso es decisivo para vivir». Se trata, para el autor, de vivir para encontrar la palabra justa, aquella perdida que pueda verdaderamente revelar la exactitud de las «cosas». Poesía viene del griego ποίησις (*poiesis*) que significa tanto acción, creación, fabricación, confección, como poesía, poema. Poesía entonces es construirse escribiendo. Esto queda muy claro en *Antología invisible* (Visor, 2018) donde Courtoisie profundiza en esta cuestión, pero esta vez ya no desde su propia voz, sino desde otras. Autores desconocidos, autores reales, vivos o muertos, textos reales de autores desconocidos, imaginarios, posibles o imposibles, textos que construyen una poética polifónica, pero siempre bajo la pluma certera de Rafael Courtoisie, permitiendo otras posibilidades, otros colores, visibles e invisibles, para el goce y la reflexión.

El goce y la reflexión son los ejes en los que transitan estos textos, donde el poema conduce poesía a través de las palabras, pero la poesía, al decir del autor «no está en las palabras como la energía no está en un cable de cobre, sino que se conduce a través de él». Jorge Luis Borges afirma que al producirse la revelación de la poesía, el lenguaje cambia de naturaleza, y deja de ser un mecanismo cotidiano de signos para ser algo de lo cual se goza, «se siente con la carne y con la sangre». Deja de ser un simple instrumento de comunicación para darle lugar a algo de una dimensión distinta. Julia Kristeva, no dice algo muy diferente, el lenguaje poético es «el lugar mismo donde se destruye y se renueva el código social». El lenguaje poético, entonces, se desprende del discurrir vacío del habla cotidiana para buscar sentidos nuevos.

Y Rafael Courtoisie con *Antología invisible* nos demuestra una vez más su capacidad de sorprendernos, de enamorarnos y de horrorizarnos a la vez con la naturaleza humana, llenando de sentidos nuevos en esta polifonía de una sola voz que intenta mostrarnos lo inefable de la palabra. La poesía como acto de crear resonancias en todos los sentidos, abriendo tantas posibilidades que roza lo indecible.

El poeta se arriesga en lo que escribe, intentando en el acto creativo de encontrar la palabra «justa», esa palabra imposible, particular, fuera del circuito de la comunicación, que, tomada en su materialidad, deja de ser un medio para ser un fin en sí misma, tocando al cuerpo directamente.

Rafael Courtoisie es un maestro en el arte de buscar, de construir una poesía que toca el goce del cuerpo, mostrando esa palabra que está fuera del circuito de la comunicación cotidiana y logra tocar aquello que no se puede nombrar.



GARCÍA RAMÍREZ, SALVADOR (2018).
ARCA DEL AGUA. BAEZA: VERSO Y PIEDRA
ILUSTRACIONES DE JUAN ANTONIO LECHUGA SALAZAR,
INTRODUCCIÓN DE ANTONIO CHICHARRO,
JAÉN: DIPUTACIÓN.

ALFONSO MANZANARES GARVÍN

Arca del agua. Baeza: verso y piedra, es un excelente libro de Salvador García Ramírez. Nos recibe con una preciosa cita de Vicens Vives dedicada a Baeza, mezcla de paisaje y evocación. A continuación, M^a Dolores Marín, alcaldesa, apunta una de sus claves: «Mirar una casa, un palacio, un jardín o un monumento, es algo cotidiano, sin embargo, transformar en sentimiento ese algo, es concederle voz propia». Qué buen resumen de esta poética y qué buen consejo su invitación a deambular por Baeza de la mano de estos versos.

En la Introducción el profesor y crítico Antonio Chicharro, explica de qué manera el libro, sus versos, se alimentan de «experiencias, vivencias, recuerdos, reflexiones, conocimientos, además de espacios arquitectónicos, paisajes y objetos artísticos observados con voluntad de creación verbal, ya mimética, ya interpretativa, ya recreativa», y cómo Salvador García Ramírez ha «sabido cifrar los rastros de unas emociones y la recreación de vivencias que, efímeras, estaban destinadas al olvido», elaborando con ello una Baeza poética que ha de perdurar.

Esta poesía nace de una observación meditada. Es eminentemente contemplativa y lírica. Salvador García Ramírez busca aprehender sensaciones, captar instantes... le conmueven la belleza de las piedras y su historia, y de ese sentimiento intenso, de esa contemplación evocadora de edificios, calles, arquitectura, historia, surgen las impresiones que convierten sus paseos por Baeza en espacios poéticos y dan vida a estos versos de embriagadora belleza.

Salvador García Ramírez visualiza rincones de arquitectura eterna, se detiene a contemplar lo que por habitual y cercano suele pasar desapercibido, ser incluso invisible, y de esta detenida mirada, de esta extrañeza, surge una nueva realidad recreada con elegancia cultural e

histórica. Consigue con ello poemas memorables; poemas de palpito existencial interiorizado y contención emotiva. Lejos del elitismo y sin recurrir a la hermenéutica, con versos claros, esenciales, depurados, de profunda emoción y verdad, de dicción preciosa trabajada hacia la sencillez, consigue un elevado nivel poético que aúna tradición, esteticismo y modernidad.

Pasar de la impresión a la emoción, de la realidad intuida a la realidad poética expresada con palabras perdurables, es un juego, un reto de creación, que requieren de la inteligencia y sensibilidad que el poeta demuestra.

Los versos iluminan cada una de las estampas de las que Salvador García Ramírez habla, recrea y rememora. A ello ayudan visualmente las preciosas acuarelas de Juan Antonio Lechuga Salazar, acuarelas también poéticas que nos transmiten emoción con sus colores diluidos en el tiempo de la historia. La composición del libro es, en sus pinturas y versos, de una plasticidad elaborada y al mismo tiempo transparente. Deja ver y sentir. Donde la delicada acuarela refleja un momento, una postal, las palabras esculpen en la página un sentimiento perdurable. La conjunción de imagen y palabra acentúa sus valores líricos.

Un libro a la altura de Baeza, ciudad Patrimonio de la Humanidad, que pasará a la memoria colectiva del pueblo. Un libro para leer, disfrutar, releer y recomendar. Como él mismo escribe: «Cuánta magia en las formas, cuánta elegancia en su humildad. Cuánta belleza». Admitiendo que, como dicen, la poesía es «conocimiento emocionado» y «anticipación sensible de lo real auténtico» siento ya nostalgia por la emoción que han de embargar a los lectores de este libro en el futuro.

PLANA, LORENZO (2017). AUTORRETRATO A LO LEJOS
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

JUAN MANUEL ROMERO

Lorenzo Plana (Lérida, 1965) ha escrito con *Autorretrato a lo lejos* la culminación por el momento de una de las trayectorias más personales y reveladoras de la poesía española de los últimos años. Su voz inconfundible destacó ya en su primer libro, *La historia de Silly Boy* (1991), y fue creando un mundo propio en las sucesivas entregas desde *Ancla* (1995), *Extraño* (2000), *La lenta construcción de la palabra* (2004) hasta *Desorden del amanecer* (2008), basado principalmente en la exploración de los límites entre lo real y lo irreal mediante la reflexión díscola, metafórica y fragmentaria como ampliación de la observación emocional. Por su energía inaudita y su instinto lírico, la obra de Plana tiene la capacidad de punzar la lógica para abrir los tejidos de una verdad humana a veces enferma, a veces plena de coraje. Sus poemas encierran la vida en una síntesis que logra lo que soñaba Mallarmé: «a través de mil ritmos de imágenes iluminarlo todo a lo lejos».

Ya desde el título del libro, la distancia es un concepto medular en *Autorretrato a lo lejos*. En este sentido, hay que señalar que casi una década le ha dedicado su autor a la escritura de esta entrega, un periodo generoso de decantación que dice mucho de su capacidad para separarse de sí mismo de manera que el tiempo sedimente en cada verso. Incluso la indagación en el yo, que es la superficie cuya carta geográfica se pretende trazar aquí, y es lo que tenemos más cerca, requiere de perspectiva, de cierto espacio, de una visión global que confiera proporción a lo observado. No porque no se dispongan de los instrumentos para un estudio casi microscópico («La poesía es un átomo desnudo») ni por ningún escrúpulo contra las sensaciones personales inmediatas («Ya he descargado parte de mi rabia»), sino por un rechazo visceral de la inoperatividad del solipsismo, un desagrado del ansia por acaparar el primer plano y, sobre todo, por amor al contexto: «Estoy enamorado de

nuestro hermoso mundo». Lo que rodea al sujeto también forma parte del blanco hacia el que se dirige el arma de fuego de los versos de Plana, ya que la poesía «une mis propios sentimientos / con el inabarcable universo oscuro».

Si el poeta se coloca en un ángulo de la fotografía es para dejar constancia de las circunstancias como motores de un yo dinámico, borroso, en un proceso de aprendizaje heterodoxo, a contracorriente: «La vida ahora es accesible / y he aprendido el don de la torpeza». El paso del tiempo, el amor, la amistad y la muerte intentan ser comprendidos desde un lenguaje que «agrieta luces». El lenguaje es, desde luego, la hélice que impulsa todo este viaje. Sorpresivos, paradójicos, libres, con brillos simbólicos y un fondo existencial, los versos se apoyan en lo concreto y alzan el vuelo hacia el misterio. Un poema puede acabar con un prosaico «Te pusiste a nadar en la otra piscina» o puede proyectarse sin miedo hacia un más allá metafísico: «Bajo nuestra miseria hay más miseria. / Pero sobre ese cielo habrá más cielo». Desde la nostalgia, la duda, el perdón y el miedo, la meditación abstracta, enrarecida, de dicción compleja, lleva a píldoras de sensatez chocante («Es el desequilibrio y la elegancia. / Aquel que puede con la soledad / se da de bruces con la vida auténtica») o a estudiar con detalle las líneas que la huella irracional deja en el recuerdo: «Que en el árbol callado nazca un ancla pequeña: / guárdala».

En el fondo, *Autorretrato a lo lejos* es una «canción de amor» a la existencia desde el reto de estar vivo, como afirma el primer verso de «Miserable», gracias a una voz que ha experimentado instantes de pesadilla. Aunque toda su poesía se tensa entre lo biográfico desgarrado y la elipsis que hace sitio al enigma ofreciéndonos un espacio a todos, quizá estemos ante el libro de intimidad más expuesta de Lorenzo Plana. Poemas como los turbadores «Doctor en psiquiatría», «Una cometa» o el más extenso «Buen puerto» evidencian la práctica de una poesía por pura necesidad mental, que surge de fantasmas muy reales y va en busca de un asidero anímico o, al menos, de una claridad que resuelva la derrota en parte de la belleza: «Reduce toda negatividad / a la justa victoria de escribir». La escritura como apertura afectiva: «Abriré la mirada al resplandor confuso. / Abriré un paraíso en el fracaso». La escritura como contracreación: «La vida te inventaba. Tú inventabas la vida». La

escritura como optimismo supremo: «Tal vez una manzana sana / conseguirá curar la cesta entera». Algún discípulo de la reticencia sarcástica ya estará levantando una ceja. Quizás nadie le ha dado nunca por perdido ni puede presentar un puñado de versos arañados al dolor como «prueba de supervivencia».

Autorretrato a lo lejos conjuga, en un turbio contraste, momentos de ternura, amor y reconciliación, con otros de gran dureza, que terminan finalmente ocupando el tramo último del libro en un *crescendo* de horror y muerte. Pero incluso ahí, en medio de las noticias de la derrota que incluyen a «los alces, las estrellas porno, el sol» y a todos nosotros, la palabra ferozmente vitalista es capaz de encontrar dignidad y aprendizaje: «Veremos despertar una humildad / parecida a ese gesto del herido / al comprender que va a ser rematado». La poesía no puede sanar la violencia organizada de la sociedad, pero puede realizar la tarea de sanar el yo, nos dice Harold Bloom al analizar la obra de Wallace Stevens; y esa es exactamente la función del autorretrato en los poemas de Lorenzo Plana: no el fruto del narcisismo (no hay ni una sola traza de autocomplacencia en estos poemas) sino una violencia que surge del interior enfrentada a una violencia que también procede de la propia mente y que encuentra un eco brutal en el exterior. Con un lenguaje intenso, renovador, a la vez rotundo y delicado, y siempre imaginativo, Plana nos ofrece en realidad una oración sincera por la salud y por «la extraña valentía de los más débiles». Si una oración puede salvarnos, será ésta. Seguro.

RODRÍGUEZ CALLEALTA, ANA (2018). AVE, EROS

SEVILLA: LA ISLA DE SILTOLÁ, COL. TIERRA.

ERIKA MARTÍNEZ

¿Cómo dirigirnos a quienes un día nos precedieron? ¿A nuestros ancestros y nuestros mitos, a su palabra y sus ficciones? ¿Dónde queda la experiencia de quien «teje, ahogándose en el hilo discursivo»? La poeta gaditana Ana Rodríguez Callealta entra y sale con una profunda soltura de estas preguntas en su segundo poemario, *Ave, Eros*, publicado en 2018 por La Isla de Siltolá. Su primer libro, *Vértigo* (2010), ya anunciaba las consecuencias de esa atención al borde que parece definir a una parte de sus textos más recientes: hay en ellos un estar limítrofe, «entre las piernas», «en la línea finita que separa tus muslos», «en las lindes del deseo», «en el espacio intercostal», «al borde del sostén» o «de las cosas más sencillas». Se construye así un incómodo *locus amoenus*, un espacio de relación conflictivo con los amantes y los muertos, la memoria y una realidad desordenada por el deseo. El triángulo entre Afrodita, Psique y Eros alcanza en estas páginas una reformulación al mismo tiempo íntima y psicoanalítica en un complejo cuadro de personajes en el que la mitología grecolatina campa a sus anchas en medio de un imaginario capaz de barajar con naturalidad elementos experienciales y culturalistas, modernos y posmodernos. Así se hace posible que Ares (el amante favorito de Afrodita) utilice el WhatsApp o la dedicatoria amorosa de «Distopía», donde se lee «No hubiera sido yo menos que Stendhal / de haberte visto desnuda».

No hay idilio, por otro lado, con el sujeto lírico al que se impone un orden, sino conciencia extrema de su estructura y sus procedimientos. Una conciencia en la que irrumpe una rotunda materialidad: «te traigo al juego / de los yoes escindidos / por ver si al cabo tengo suerte y me rebasas, / agótese el pronombre y nazca el cuerpo». Brota lujuria de estos poemas, un instinto furioso en el que jadean nuestros animales y nuestros antepasados con una fuerza a la que no alcanza la ficción, por verosímil que esta sea.

Dividido en siete partes, *Ave, Eros* va avanzando con una estructura que, en vez de acumular, progresa en el desarrollo de su poética a través de «Preámbulo», «Razón de amor», «Ludia», «Interludio», «Psique», hasta llegar a «Poema póstumo» y «Manuscrito encontrado», con una suerte de arquitectura narrativa. Si la cadencia de los primeros poemas parecía seguir el ritmo de esa breve contemplación introspectiva en la que nos sumen los cigarrillos (casi convertidos en unidades de tiempo), en «Poema póstumo» el verso se alarga con suavidad y el ritmo se ralentiza más meditativo. Fraguando un existencialismo coloquial y nada impostado, estos versos se figuran el futuro y el pasado con una distancia tan grotesca en la estampa de provincias como en la académica: «llevar a la familia al Corpus Christi, engominados, / horteras, felices, porque es sencillo el día en que se come / pollo asado en el jardín y hay un columpio / girando y girando y nos da vueltas de campana» o «Yo sé, como decía, que habrá muy a menudo algo / que se rompa / detrás de la academia y los capítulos de libro, / detrás de las exóticas estancias en países europeos».

Partiendo de algunos elementos de la Poesía de la Experiencia, *Ave, Eros* tiene algo de revisión junguiana de aquella poética. Comienza con una búsqueda de eso que Jung bautizó como «investigación de la historia personal secreta» y parece sondear cierto inconsciente estético, oscilando entre la voluntad de dilucidar la racionalidad que subyace a lo fantasmático y el reconocimiento de una pulsión dionisiaca de goce y sufrimiento que tiene, como diría Rancière, algo de afirmación bruta de la vida.

Ana Rodríguez Callealta ha escrito un libro lúcido sobre la función del deseo en la constitución de la subjetividad y el lenguaje, sobre los límites ficticios de la creación y el amor, sobre los túneles que viajan entre lo que se dice lo que se hace. Un libro que parte de la juventud como una encrucijada consciente de su tradición y porvenir, donde se recoge una desolación en absoluto complaciente, que huye de cualquier forma de superficialidad, dejando adivinar un gran espesor teórico, psicológico y cultural detrás de su transparencia. Y un libro que indaga sin cinismos en la invención mítica, histórica y literaria del amor, mientras asiste a los disturbios del deseo con desgarro e ironía: «Pudiste haber pasado a mejor vida / y, sin embargo, / aún guardo el relicario de lo nuestro / como un botón / a / punto / de caerse».

**JIMÉNEZ MILLÁN, ANTONIO (2018). *BIOLOGÍA, HISTORIA*
MADRID: VISOR, COL. PALABRA DE HONOR.**

MARIANO BENAVENTE MACÍAS

A partir de ciertas edades la conciencia del tiempo es mucho más determinante y es el dolor y el paso del mismo lo que marca nuestro camino. De muy jóvenes no entendemos, como dice el primer poema de este recorrido vital, ciertos lenguajes («me fijaba en las partituras / que no sabía interpretar») como el de la música, pues, tal vez escondan significados que se nos escapan pero que no nos impiden atravesar esos rincones más marginales de una ciudad por descubrir.

La cita de Fernando Pessoa que da inicio al libro me parece muy sugerente para comprender esta relación dialéctica entre lo biológico y lo histórico que establece el propio título del libro y cuya respuesta aparece en el último poema con que cierra su obra, dirigido a su maestro y amigo, Juan Carlos Rodríguez: «Tú nos dijiste que la decadencia, / el desgaste, la muerte, / eran cuestión de pura biología». Ahora encajan todas las piezas de este «puzzle vital» en sus ocho estaciones, las que se corresponden con las ocho Secciones en que se organiza el libro, y que son, a la postre, las de los distintos espacios por donde transita el yo poético y que Jiménez Millán sabe magistralmente construir.

Me atrevería a afirmar que este último libro de Antonio Jiménez Millán es el más biográfico y a la vez histórico —ambas son caras de una misma moneda— de cuantos ha escrito, como se observa en el uso de la primera persona en la mayor parte de los poemas entre los que quiero señalar como fundamental el que lleva como título «El doble». En él nos habla de un enfermo que no quiere idealizar el «dolor», por mucho renombre literario que haya tenido a lo largo de la historia literaria como así lo entendieron autores a los que cita: Hölderlin y Baudelaire. El sujeto poético está escindido entre el ser que siente los estragos del tiempo y el que toma conciencia de ese devenir hacia el final: «Mi doble era la sombra / de un cuerpo destruido lentamente».

Salvo en la sección «Carnets» donde la prosa poética se convierte en un cauce expresivo más propicio para contar sucesos históricos o literarios en la que la presencia del yo queda velada tras de esos hechos —hechos que han formado parte de su personalidad ideológica, ética y estética—, en este libro es donde el poeta granadino encuentra su voz más emotiva y, más singular y auténtica, sin patetismos de ningún tipo, acercándose al lector como un cómplice o confidente al que poder hablarle de su yo más desnudo. Cuando sostengo esta certeza, tras de varias relecturas del mismo, quisiera también destacar que el libro está lleno de ricos matices que en esta breve reseña sería imposible subrayar, y que, solo en una lectura atenta, se puede percibir.

Asistimos, pues, a un recorrido existencial expresado en unas cadencias poéticas de muy bella factura: lenguaje sencillo, sin rehusar de expresiones coloquiales pero perfectamente aclimatadas en su tono a la composición de cada poema. Sé que ahora nuestro poeta, como ya ha demostrado saber hacer en este libro, está inmerso en un género híbrido, el de la prosa poética, que tan buenos resultados estéticos ha cosechado en nuestra poesía del siglo XX. Uno de los poemas en prosa más significativos es «Sobre el resentimiento». En él hay una mirada limpia hacia el pasado: ¿de qué sirve mirar con rencor o venganza hacia él?, de nada, además de que literariamente es un producto que se ha de rechazar.

Afortunadamente, para bien de la poesía, el yo poético ha abandonado la dura sensación del dolor físico que, como siempre, conlleva un dolor, llamémosle, sentimental, pues no dejan aquí de traslucirse los efectos y estragos que el *tempus irreparabile fugit* ha llevado a cabo sobre él: «Me despierto otra vez entre sondas y vendajes, / siento otra vez la aguja en una de mis venas».

Cumplir 60 años no es una tragedia por mucho que el yo poético lo diga así: «Ayer cumplí sesenta años. / La muerte ronda. / Hace ya tiempo que me ronda la muerte / como una vieja enamorada y sola», pero ser conscientes de todo lo que se ha ido dejando atrás produce cierto vértigo. He seguido durante años, pues, él fue también mi profesor, toda su trayectoria poética y debo decir que en este libro he podido conocer más a fondo no solo al poeta e intelectual sino al más humano Antonio Jiménez Millán. En hora buena, amigo. En este viaje por el

tiempo nos encontraremos con estas claves: la curiosidad de la adolescencia, el gozo del sexo, las lecturas preferidas y los poetas que han ido pincelando su propio sendero creativo, la extraña perplejidad que supone verle al hoy una cara que vuelve a suscitar miedo, las enseñanzas humanas e intelectuales de ese profesor que se nos ha ido (quien esto escribe también fue alumno de Juan Carlos Rodríguez y comprende mejor la importancia que este pensador ha tenido y tiene en el mundo literario español) y que Jiménez Millán prefiere recordar no cuando su decadencia física sino en su pleno apogeo docente, y tantas y tantas calas vitales que despliega el libro lo abramos por la página que lo abramos, son, en definitiva, retazos de una vida que debe en palabras de Pablo Neruda —*Confieso que he vivido*— pueden servir como el más fiel testimonio de una andadura poética de alto nivel en nuestro panorama literario de las últimas décadas.



NAVARRO, ANDRÉS (2018). CANINO
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

GUILLERMO MORALES SILLAS

Más de una decena de poemas del nuevo título de Andrés Navarro hacen referencia, de alguna manera u otra, al perro. No debe extrañarnos, por lo tanto, un título tan «incisivo» como este. Pero, tal y como la cita de Rae Armantrout que el autor nos sugiere justo antes de empezar la lectura, la cuestión es «¿de qué tipo de perro hablamos?». Y es que no es fácil manejárselas con un símbolo tan antiguo como polivalente. Vaya por delante, sin embargo, que el libro muestra y combina, según el contenido del poema, una cantidad enorme de simbología «perruna». Podemos encontrar, entre otras cosas, poemas de tintes cínicos, poemas colmillazo o poemas en los que el perro es símbolo de pureza, ignorancia, fe, interrogación pura o incluso todo junto. El resultado es deslumbrante.

La lectura rápida y ramplona de una primera cita a las escrituras en el poema de apertura —se trata del famoso pasaje de Mateo (6: 7) «no deis lo santo a los perros»— podría hacernos pensar erróneamente en algo así como una «soberbia de vate» en la que no sabemos bien qué —quizá la poesía— sería una cima sagrada a la que el común de los no iniciados tendría vetado el acceso. Nada más lejos de la realidad.

Muy al contrario y especialmente en la primera parte del libro, «Canino», la figura del perro se nos presenta bien como perspicaz, atento observador, bien como dechado de inocencia o, más importante, como trasunto del propio poeta o, lo que es lo mismo, de la interrogante condición humana, creo yo religiosa, incapaz de atisbar qué se oculta más allá de nuestro mundo que es nuestra mirada. A este respecto son maravillosos los versos de «Poética con perro», «te mira a los ojos queriendo entender algo / en lugar de ocultar algo [...] tan incapaz de agraviar / lo que no puede ser agraviado por un perro». De esta manera,

en una maniobra metafórica precisa, el autor nos induce a reflexionar sobre cuánto hay de instintivo e inevitable en el comportamiento humano, cuánto corresponde a la elección y cuánto es una cuestión de vida-destino.

El libro es también, un intento de alcanzar ese nirvana antiguo del *aurea mediocritas* que ayuda a no evitar lo que no puede ni ha de ser evitado, leemos «algunas cosas son / lo que puedes hacer con ellas, / otras / lo que ellas van a hacerte» o «todo esto no te parece ni bien ni mal. Tus / opiniones se expresan en las cosas». En este sentido, las inquietantes y fotográficas composiciones de los «Acatamientos», la segunda parte, parecen expurgaciones, extirpaciones de visiones molestas, parasitarias por seguir con lo zoológico.

Por supuesto, hay varios textos de una mordacidad hilarante, cínica —hecho que el lector siempre agradece—, en los que queda al descubierto la vanidad humana frente a la sencilla humildad del perro. «Te enredaste / con un bróker de la cooperación / internacional / bajito pero altivo [...] / y al fin eres, en tus palabras, pura energía» remata al final de un «Tríptico» dedicado a una relación sentimental o «alguna facultad drenaba erasmus convencidas de que abril / las quería justo allí» o todo el demoledor poema «A una periodista» que culmina en un «tú, / adalid de acompasados y de estériles, / no eres peor que nadie». Incluso en el poema «Las alertas» se aprecia un guiño —consciente o inconsciente— a la famosa anécdota protagonizada por Diógenes —el perro— y Alejandro Magno.

Con todo, a medida que avanza la lectura, se hace patente un sentimiento de disconformidad e incomodidad con el mundo que va atravesando los poemas. Esta es quizá la parte más amarga pero sirve también como punto de arranque para la escritura en muchas ocasiones, y supone, además, un modo de encuentro y conexión con los lectores. A este respecto confiesa el autor en el poema especialmente descorazonador «El padre de mi novia»: «he dejado / de preguntarme quién soy / para él, si esperaba algo distinto», confesión que podría hacerse extensible también al resto de personas. No en vano, el poemario cierra con el lapidario «yo / podría ser un perro entre la gente» en el que el perro se revela como alter ego del autor, algo que ya nos veníamos oliendo desde la primera página. El perro es, pues, un

lugar feliz e indiscreto desde el que pasar desapercibido para observar a la humanidad.

En definitiva, un libro poliédrico y sujeto a distintas y simultáneas interpretaciones que a veces es amargo, a veces emociona y a veces nos levanta la sonrisa. Quiero quedarme, sin embargo, con la lectura más positiva, más epicúrea y vital ya que —por citar otro pasaje bíblico, en esta ocasión del prodigioso Eclesiastés (9: 4)— «mejor es perro vivo que león muerto». Quiero recomendaros este libro. Quiero que meneéis el rabo con él.



LOSTALÉ, JAVIER (2018). CIELO
EPÍLOGO DE DIEGO DONCEL,
SEVILLA: FUNDACIÓN JOSÉ MANUEL LARA, COL. VANDALIA.

ÁNGEL RODRÍGUEZ ABAD

Para llegar al *cielo completo* (nombre del poema que cierra el volumen), «sin apagarse nunca el fuego / de su primera turbación lunar», de este aquilatado y hondo reciente libro de Javier Lostalé (Madrid, 1942), titulado desnudamente *Cielo*, hubo que salir al camino ¡en 1976! con un retador primer libro —*Jimmy, Jimmy*—; que más allá de saberse tatuado en el tanque de gasolina de la motocicleta de un admirador (eran los momentos de la órbita novísima), nos revelaba a los lectores su tono aleixandrino, juanramoniano, es decir de búsqueda silente e interior, en un poema como «Pureza», donde brillaba premonitoria la vigilancia lírica de lo permanente; la captura reposada de una radicalidad emocional disfrazada retóricamente de un no querer armar ruido para mejor así asombrarnos, y herirnos más intensamente en su hontanar incesante: «Que en tu pecho herido por la rosa inclinada de la tarde/ la palabra no sea sino una hoja suspendida en el claro de la tormenta». Y así sería: la dicha pasajera de saberse amado se engalanó de *rosa inclinada* en el libro de Adonáis de 1995, regreso del poeta al curso indagatorio de sus nuevas publicaciones. Años después la *tormenta*, en su estallido se hizo transparente a la altura de otro hermoso libro en 2010.

Entretanto Javier Lostalé fue «cultivando un jardín tan íntimo y secreto» del que parecía olvidar la llave que le daba paso. Cuando lo que ocurría, muy al contrario, es que ese jardín cerrado (aunque abierto para los degustadores que supiesen descubrirlo) lo iba a ir cultivando poco a poco, beso a beso, verso a verso, como pasan las penas, como nace el amor. Tal Poética insiste en que «dentro de nosotros algo se enciende», términos con que se clausura este poema en prosa, «El jardín», de *La estación azul* (2004). Allí Lostalé permite que el lector atento atienda y considere el proceder sigiloso (pero pugnaz y continuo) del propio poeta. Hasta que por fin se ha despojado de todo lo innecesario (en

avance hacia un autorretrato sin adornos, salvo su plena llamada espiritual), y nos deslumbra —siempre sin ruidos de estruendo, cada vez más fulminante en su capacidad abisal de canto y abundancia ascética— con este cauterizador *Cielo*; libro que se abre con un propicio regreso a la casa nutricia, lugar numinoso desde donde poder proyectar el itinerario que resume o recompone o consume (con su connotación erótica pero también de ágape) su pausado caminar. Y en este sendero hay baile, hay abrazo, hay renovada claridad y, sobre todo, descubrimos ascensión, respiración, amor sin descanso para mejor vivir y —en desnudez y en equilibrio— conseguir hacernos entrega íntegra de quien el poeta fue y del ser en el que se ha transformado; un enamorado perpetuo del amor como dulce condena: «Quien ama / tiritita de tanto no saber / lo que es su única fe». Pues es de Amor de lo que trata esta ascensión, esta escritura transparente pero no débil, sino afanosa y quintaesenciada porque no deja de manar, de alimentarse desde su vertiginoso ensimismamiento cautivador. Ya que los hallazgos de este cielo al que nos ha conducido Javier Lostalé (cuatro décadas de pulir los abismos de su intimidad silenciosa sin olvidarse —como periodista cultural— de la generosidad con los demás poetas) atrapan desde su aparente quietud y calma al regocijado lector hasta proponerle en esta suite el *mundo completo* que el autor gusta disponer; tal como si regresase más sabio, y más tocado de amor, a aquella *pureza* que mencionábamos de su primer libro: «Quédate así. Bella pasión sola».

«Sube, sube / hasta habitarte / de esa claridad / que es pulso de todos / y de nadie, / a la que tú darás nombre / de soledad, amor o tristeza...» Nombrador, navegante, hacedor del cosmos, explorador, giróvago componedor del canto y del misterio. Javier Lostalé (la crisálida de donde surge el fuego vivificador es la llama interior del pensador que ama: «Tan pura es tu quietud / que en eternidad te concibes») afirma en su convicción que busca «la fusión absoluta con el destino amoroso». El lector, saciado y alegre, relector enamorado de este libro, sólo puede recordarnos, con Cernuda al fondo, que carácter es destino.

JIMÉNEZ, REINALDO (2017). DE LA MANO

MADRID: HIPERIÓN.

XXI PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA «ANTONIO MACHADO EN BAEZA».

TOMÁS HERNÁNDEZ MOLINA

Pienso que la mejor manera de hablar de un poeta es coger un puñado de sus poemas, ponerlo ante los ojos del lector y decir: esto es.

Todo lo que pueda contar sobre *De la mano* de Reinaldo Jiménez, será siempre una aproximación empobrecida a la belleza encerrada en este libro. *De la mano* fue Premio Internacional de Poesía Antonio Machado en Baeza, en su vigésimo primera edición. Dividido en cuatro partes, «Tierra», «Apuntes y paisajes», «Cernícalo en la altura» y «Meditación», esa disposición está justificada. De los poemas más descriptivos o que contienen el desarrollo poético de un lugar, «Manantial de Maro», el lenguaje se va condensando, trascendiendo lo anecdótico hasta llegar a «Meditación», la parte del libro que más veces he leído por su concentración, su fuerza poética y la limpieza de la palabra, ese despojamiento del que habla Reinaldo Jiménez, «y me senté a esperar, / ya despojado, al borde / de aquel hueco, / de mi propio vacío».

Abre el libro el poema «De la mano» que le da título y que resume su principal motivo, la maravilla de descubrir el mundo, otra vez, de la mano de su hija Lucía, de largas y hermosas pestañas, «yo vivo en el asombro desde que tú has llegado», escribió en un libro anterior, *Habitarás la casa*. Cierra el poemario el reflejo de la imagen del poeta en el agua de una alberca, los imprecisos límites entre la realidad y la apariencia.

De la primera parte, «Tierra», señala Álvaro Salvador en un preciso artículo en *Mercurio*, el poema «Enjertaba en enero» como ejemplo rotundo del hacer poético de Reinaldo Jiménez. De un suceso trivial, de un objeto, en este caso una navaja vieja y heredada, surge el recuerdo, la sensación de pérdida que da un tono elegíaco al poema que, sin embargo, no termina en añoranza, sino en celebración, «al saber que

en aquello / hubo tanta ganancia». Acaba esta primera parte con un fraternal poema dedicado a Vicente Gallego. Reinaldo y Vicente son viejos amigos y creo que sus poéticas también están hermanadas. Hay una misma búsqueda en los dos, una mirada similar ante el asombro por lo sencillo, lo que se subsume en las cosas y los ojos no ven pero notamos su presencia.

«Apuntes y paisajes», segunda parte del libro, contiene algunos de los poemas más emocionantes. «Luz de otoño», dedicado a Álvaro Salvador, «mejor que no nombremos lo que es bello, / lo que se basta y las palabras torpemente rompen». «Manantial de Maro», «Pequeño altar» y, sobre todos, «El gorrión», son poemas de una densidad y una sensibilidad especiales. Como dice su título, «Apuntes y paisajes» es la vivencia de algunos lugares cotidianos, apuntes de una emoción intensa y fugaz.

El mundo, el paisaje, los nombres de las plantas y los pájaros, son reales, no vienen de la tradición literaria sino de patear el campo entre «zarzamoras», «azufafos», «higuerones». Reinaldo Jiménez describe su realidad desde una mirada peculiar y única: «De andar y desandar esta vereda / que flanquea el jardín, / de tanto aroma, / de romperme los ojos sobre el mar, / soy vereda y jardín y mar / y soy mi olvido». Y así es también su lenguaje, íntimo. A veces se desdobra en un monólogo interior, otras, apostrofa, «Que el día y sus afanes no te engañen, / que no te engañe el sueño o el deseo; / porque tus manos alzan un cosmos encendido», o busca un adjetivo que estalla y nos sorprende, el polen es «silencioso», «carnal» el lodo, la quietud «traspasada». De la variedad y originalidad de las imágenes es ejemplo el gorrión herido en las manos del poeta; «Y en el cáliz abierto de mis manos / sostuve, como un vino ofertorio, / cuerpo de la esperanza, al pequeño animal / durante algunos días. / Venció al final la muerte en su cuerpo menudo».

«Cernícalo en la altura» cambia el tono, se reduce la extensión del verso y del poema y contiene una rotunda manifestación de amor, «que al pasar de los años, cuando cierro los ojos / esa luz permanece / y me ciega, / me ciega». El poema está dedicado a Teresa González, mujer del poeta. En «Meditación» la realidad se transforma en una expresión de trascendencias. «Unos membrillos», «esta copa de amor de los naranjos», «el color de estos caquis», «las flores de los nísperos» son «la estancia inesperada / de la maduración», la expresión de una belleza

humilde, «¿cómo podría nombrarlo / si era pura intuición?». Humilde es la última palabra de este poemario, «las palabras humildes». Esa es su retórica.

Con motivo del Premio Internacional de Poesía «Antonio Machado en Baeza» se ha relacionado la poesía de Reinaldo Jiménez con la del poeta sevillano, pero también suena, y mucho, a Juan Ramón Jiménez. El panteísmo juanramoniano está en la poesía de Reinaldo Jiménez, una especie de misticismo pagano, un fervor, una devoción sin dioses. Una tradición que en la lírica moderna arranca en Juan Ramón, se continúa en Francisco Brines, César Simón, Vicente Gallego, de la que también bebe Reinaldo Jiménez.

ORTIZ PADILLA, YOLANDA (2018). *EL CORDÓN UMBILICAL*

TENERIFE: BAILE DEL SOL.

ELENA FELÍU ARQUIOLA

Hay libros que merecen vivir varias vidas. Como *El cordón umbilical*, primer libro de poemas que publicó Yolanda Ortiz Padilla, allá por 2009, tras ganar el XVIII Premio para Escritores Noveles de la Diputación Provincial de Jaén. Años después, en 2018, este poemario ha sido reeditado por la editorial tinerfeña Baile del Sol, dando así la oportunidad a nuevos lectores de conocerlo y disfrutarlo. En ese lapso temporal, la autora jienense ha publicado dos libros de poemas más: *El miedo detrás* (2015), en la colección Poética y Peatonal de la editorial Ejemplar Único, dirigida por el pintor Gabriel Viñals, y *Manotazos al aire* (2016), también en Baile del Sol. Además, en 2018 Yolanda Ortiz resultó ganadora del XXXI Premio de poesía Joaquín Lobato con el poemario *Tierra de malas*, que será publicado por el Ayuntamiento de Vélez Málaga en 2019.

Tanto en la edición de 2009 como en la reedición de 2018, *El cordón umbilical* viene precedido de un prólogo de Gracia Morales, poeta y dramaturga además de profesora universitaria, titulado «Ser o no ser: la cuestión de la identidad en *El cordón umbilical* de Yolanda Ortiz Padilla», en el que se presentan con acierto las principales características de este libro. Entre ellas, se destaca el hecho de que, pese a tratarse de la obra que inauguraba la trayectoria poética de Yolanda Ortiz, se encuentra dotado de una «coherencia interna rara en un primer poemario» (p. 9), como señala la prologuista. Coincidimos con Gracia Morales también en identificar el problema de la propia identidad como hilo conductor del libro. Se trata de una identidad en permanente proceso de construcción y cuestionamiento, una identidad que surge de la familia —vínculo representado por ese cordón umbilical que da título al libro—, pero que se configura necesariamente también a través de la diferencia, del contraste, de la ruptura. Como señala Gracia Morales en su prólogo, «ese cordón umbilical nos remite a nuestra llegada al mundo, a nuestro

sentido en la realidad. Pero ese cordón no es una presencia ya: cuando nacemos esa línea de unión con el otro (con la madre) se corta y a partir de ahí se nos obliga a vivir radicalmente solos, aislados» (pp. 9-10).

El cordón umbilical consta de 26 poemas estructurados en dos partes (más un epílogo), precedidas de sendas citas de escritoras en las que la relación materno-filial se muestra en toda su crudeza. Así, la primera parte («El ombligo: serie del desencanto») está encabezada por este breve poema de la uruguaya Cristina Peri Rossi, en el que se concentran algunas de las claves de *El cordón umbilical*, como la contradicción implícita en las relaciones familiares, el enfrentamiento contenido o manifiesto y las dificultades que implica el vivir: «QUERIDA MAMÁ / ¿Cuándo te morirás / para que yo pueda suicidarme / sin sentimiento de culpa?» Esta primera parte del libro se subdivide a su vez en dos secciones, «La primera persona del singular» y «Las primeras personas del singular», centradas respectivamente en una voz poética femenina, en el primer caso, y en otras posibles mujeres, en el segundo, cuyas identidades se definen de forma múltiple: mediante el proceso de autoaceptación físico y vital; a través de la relación con el otro —esa segunda persona que sirve de interlocutor en varios poemas, presente o ausente, amante requerido o recordado— o de los otros —conocidos o desconocidos—; finalmente, a partir de la propia mirada y del propio deseo. Especialmente destacable nos parece la secuencia de nueve poemas que constituyen «La primera persona del singular», en la que se transita desde una vida apenas tolerada en el primer texto («Suena el despertador y acaricio / mi vientre, escucho / mis pezones, acepto / mi olor, / reconciliándome / con esta mañana, en la que / me odio un poquito menos, / tolero la vida un minuto más / y morir / supone una pérdida. / Aunque aún no / lo suficientemente grande») hasta el asombro ante el propio deseo de vivir («sigo sorprendiéndome aún / sigo recuperando / cada día / justo a esta hora / las ganas de seguir aquí»).

La segunda parte del libro, «La prolongación», se abre con una extensa cita de Sharon Old de la que solo reproduciremos el inicio: «Mi hija —como si ella / me perteneciera—. En la línea anticipada por estas palabras, los seis poemas que conforman esta sección giran en torno a la construcción de la identidad individual mediante las relaciones que el yo poético mantiene con los progenitores o con una hija fabulada.

Así se refleja en varios de los títulos de los poemas: «Mamá [ser hija]», «Padre [ser hija]», «Hija [ser madre]». En el poema «Mamá [ser hija]», sin duda uno de los textos más conseguidos de esta sección, se da voz al desconcierto de una madre ante unas hijas que de pronto han crecido y le resultan ajenas, hasta el punto de cuestionar su vinculación física con ella («¿Cómo me han crecido tanto / que ya no caben ni en la casa? / ¿Cómo han podido salir las dos / del hueco / que hay entre mis piernas?»). En el poema «Padre [ser hija]», una cadena de miradas enlaza a la nieta con el padre y con el abuelo, así como al hijo (padre) con el padre (abuelo), en un juego temporal en el que el miedo a la vejez se convierte en protagonista.

En *El cordón umbilical*, la muerte, sin embargo, no llega como consecuencia de la ancianidad, sino que aparece de forma inesperada, como resultado de un accidente fortuito que alcanza a quien no corresponde morir todavía. De este modo, los tres poemas del epílogo rompen con el transcurso esperado de los acontecimientos, quiebran la cadena vital —los jóvenes deben sobrevivir a los viejos—, e introducen no ya el miedo a la vejez, sino el miedo a lo imprevisto, a la adversidad siempre posible, siempre acechante, a la vida truncada, que deja «a unos padres tan huecos» y a una hermana-hija con la obligación autoimpuesta de ocupar ese espacio vacío.

A lo largo del poemario se percibe, como advierte acertadamente Gracia Morales, «una cierta polifonía de género femenino» (p. 11), tanto en las diferentes citas dispersas por el libro, todas ellas de poetisas mujeres, como en las distintas «primeras personas del singular» que se constituyen en objeto poético. También destaca en *El cordón umbilical* una marcada corporeidad, señalada igualmente por la prologuista cuando afirma que «el yo poético que nos habla, más que una conciencia metafísica, es, sobre todo, un cuerpo» (p. 10). En efecto, las referencias a lo corpóreo, a lo físico, son constantes a lo largo del libro, desde ese vientre acariciado del primer poema, pasando por la cara recién lavada que se describe como «carne pura, sin máscara que oculta / las manchas de soledad y las ojeras», por la boca que «[...] se llena / de una profunda, espesa, / tristeza», por «los huesos del revés», hasta llegar a ese cuerpo que ante la noticia más dolorosa «se tuerce pliegue a pliegue / se dobla busca / un rincón donde la voz no llegue / no me

toque [...]». El cuerpo se convierte así en la medida de todas las cosas, de todas las vivencias.

Esa dimensión física se representa fundamentalmente con sustantivos (*cuerpo, vientre, pezones, olor, pies, cara, carne, manos, boca, ombligo, tobillos, huesos, ojos, piernas, polla, labios, lengua, lunares, brazos, nariz, barbilla, cuello, pelo, sangre, esternón, cabeza*), pero también con verbos de percepción o de actividad sensorial (*escuchar, oír, mirar, ver, observar, tocar, acariciar, sentir*). De entre todos los sentidos, destaca, a nuestro entender, la vista, que implica la visión voluntaria e involuntaria, lo que se ve más allá de lo visto realmente, lo que no se quiere ver, como cuando la voz poética en la última composición no encuentra más defensa ante el dolor que la siguiente estrategia: «mentira y cierro / fuerte los ojos».

En los diez años transcurridos desde su primera publicación, *El cordón umbilical* no ha perdido nada de su frescura inicial, de su fuerza expresiva ni de su capacidad de conmover. Esta nueva edición de Baile del Sol es sin duda una magnífica ocasión para releerlo, para recordarlo, para revivirlo, pero también para acercarse a él por primera vez y dejarse sorprender por su belleza, igual que «aún siguen sorprendiéndome / todos cada uno de los días / los atardeceres».

RODRÍGUEZ NÚÑEZ, VÍCTOR (2018).
EL CUADERNO DE LA RATA ALMIZCLERA
BARCELONA: LA GARÚA.

JORDI VALLS

La rata almizclera es un mamífero curioso, extrovertido y absolutamente libre, vive en zonas húmedas, ríos, lagos, espacios naturales de vegetación exuberante, perfecto excavador, es un animal que colabora con los castores y otros seres de su entorno. No es extraño que el autor simpatice con la rata almizclera y proponga como marco de su nuevo libro de poemas la forma de cuaderno de bitácora a partir de la mirada del incansable roedor, quizás el poeta Víctor Rodríguez Núñez necesite salir de su lugar habitual, ese punto de partida que es el aeropuerto en su anterior libro *despegue* como un exiliado aventajado, no solo de Cuba, sino del mundo, y tal vez su necesidad estriba en experimentar nuevas relaciones poéticas, ya no a partir de su identidad cubana, de sus peripecias personales, sino desde la geografía salvaje y concreta que se observa desde Ohio, dónde tiene hogar actualmente, un observatorio de la naturaleza que irá describiendo para fundirse en una lingüística personal, aunque transferible y cómplice, que provoque, sin más referente, la maravilla de la comunicación.

Comunicación que no es decir aquello que es evidente sino aquello que se encierra en una lógica paralela a la cartesiana pero que existe siempre y cuando se observe desde otro ángulo que no sea el de las convenciones y los roles del individuo «marcan la elipsis / donde no se aventura la razón / en luz se vuelven fósiles / recuerdan lo que debes olvidar».

Hay un eco whitmaniano, pero es un eco despegado de la consciencia del yo, y la encontramos en esa exaltación de la naturaleza, una naturaleza panteísta, barroca, compuesta por imágenes bellísimas que se nos quedan grabadas en la retina «la luna sin reflejo / el brinco del salmón a la entrepierna / y su plata se prende a esta mudez / el desliz la medida

/ luchan por darte forma». Las imágenes se desdibujan, no permanecen en una trepidante mutación. Como un viento el paisaje se va transmutando, los poemas tienen un carácter impresionista, Víctor Rodríguez Núñez lo afina de forma clarividente en uno de los versos: «impresionismo abstracto», es decir, como una especie de paisaje inacabado que continúa en una espiral de poema río sin fin. El vértigo, en una especie de *horror vacui* de la existencia, un darse cuenta de la complejidad que va invisibilizando la consciencia del ego «arcano en la corriente / la luz es el deseo de hacer nada contigo / lo que tu presencia puede apagar».

Víctor Rodríguez Núñez nos invita de este modo a celebrar la naturaleza. Todo está aquí mismo, sobrepuesto a la realidad visible por la rata almizclera. El recurso formal básico es la cuadería vía, fórmula de la tradición medieval española, de donde parte con variaciones en la acentuación métrica a la cuarta y a la sexta en mayor medida y con algunos decasílabos, el conjunto obliga a una lectura veloz y altamente fluida y eficaz ante el aparente caos donde las imágenes están ordenadas en una nueva forma de zigzagueo formal sobre el río metafórico «¿se podrá seguir los pasos rimados / de la escalera líquida? / ¿Y dejará la tos / acercarse a tu luz / sin que se espante?»

La belleza no es estática, necesita del movimiento y la transformación Víctor Rodríguez Núñez comparte con el poeta latino Ovidio esa transformación de la naturaleza que es la transformación identitaria por la imaginación propia del mito, quizás el origen de las figuras retóricas de la que se abastecen todos los poetas. En la locuacidad del poema se oculta lo que no es explicado, el hermetismo se presenta en la extrañeza del fluir, algo aparentemente contradictorio «aferrada a las brasas / la pública negativa del viento / que enardece la lumbre/ el frío residual / su voz a la intemperie no le tiembla / y todo lo corrige la fluidez».

El libro es también un homenaje ecléctico con la tradición poética citada desde: Antonio Cisneros, Anacreonte, Luis de Góngora, Ana Ajmátova, Ted Hughes, René Char, los anónimos: Libro de los Muertos, a los dichos de los Pigmeos de Gabón. Al mismo tiempo dialoga con John Kinsella, Jean Portante, Stefaan van den Bremt, Juan Carlos Abril, Royal Rhodes, José Ángel Leyva, Hugo Mújica, Emilio Coco, Forrest Gander, Jorge Bocanera, Udo Kawasser, Stephane Chaumet, Janet McAdams, Gábor Kertes, Linda Metzler. Son en muchos casos conversaciones in-

conclusas a las que Víctor necesita contestar para entenderse, porque van a la esencia del hecho poético, por ejemplo, el poema dedicado a Hugo Mújica y las diferentes maneras de afrontar el hermetismo, una contestación que conlleva una metaliteratura inserida en el discurso de los poemas de la rata almizclera «veta de humo / blande el pico y la pala / la nada siempre entierra la razón» así pues Víctor Rodríguez Núñez establece diálogo con Hugo Mujica y a su vez con Paul Celan.

Hay algo que se debe tener en cuenta y es la misma naturaleza mítica de la rata almizclera en el imaginario de los amerindios. En varias leyendas sobre la creación, es precisamente la rata almizclera la responsable de que el barro sumergido en el mar primordial ascienda hasta crear la Tierra, después de que otros muchos animales fracasaran en la tarea. Quizás eso pretenda Víctor Rodríguez Núñez con la poesía y es un objetivo ambicioso, crear una Tierra donde lo humano con todo su potencial creativo pueda fructificar, más allá del pesimismo de la existencia en el materialismo contemporáneo y del egoísmo como forma de relación con los semejantes y con un mundo al que no podemos dar más la espalda. Como poeta, observo un paso más, coherente y al mismo tiempo arriesgado que va convirtiendo la poesía de Víctor Rodríguez Núñez en un potente referente poético internacional.

BAGUÉ QUÍLEZ, LUIS (2018).
LA POESÍA ESPAÑOLA DESDE EL SIGLO XXI.
UNA GENEALOGÍA ESTÉTICA
MADRID: VISOR, COL. BIBLIOTECA FILOLÓGICA HISPANA.

JOAQUÍN JUAN PENALVA

En los últimos años, Luis Bagué Quílez se ha convertido en uno de los más importantes investigadores de la poesía española reciente, y el fruto de su trabajo se ha ido manifestando en diferentes volúmenes. El más reciente de ellos es *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética*, que se suma a otros ensayos ya publicados, *La poesía de Víctor Botas* (2004), *Poesía en pie de paz. Modos del compromiso hacia el tercer milenio* (2006, premio Internacional de Investigación Literaria «Gerardo Diego») y *La Menina ante el espejo. Visita al Museo 3.0* (2016). Además, Bagué Quílez, que también es crítico literario, ha preparado diferentes ediciones y publicado un volumen de relatos (*5 capitales*, 2017) y seis poemarios, el último de los cuales es *Clima mediterráneo* (2017, Premio Tiflos de Poesía y Premio de la Crítica).

En su nuevo ensayo, *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética*, el autor no habla de la poesía española «del» siglo XXI, sino de la poesía española «del siglo XX vista desde el siglo XXI». En realidad, lo que ha hecho el autor en este nuevo volumen es reunir distintos trabajos de procedencia diversa (artículos, capítulos de libro, contribuciones a congresos, seminarios y cursos), previamente reelaborados, eso sí. Ahora bien, como indica el propio Bagué Quílez en el prólogo, «más allá del acarreo aluvial de materiales bibliográficos, creo que hay un hilo de Ariadna que autoriza a interpretar el presente volumen como un conjunto orgánico, y que impide que nos perdamos alegremente en el laberinto de nombres y tendencias que se disputan los sucesivos podios generacionales. En efecto, los textos reunidos obedecen a una razón genealógica que certifica la impronta de determinados autores —algunos canónicos, otros *excéntricos*— en los versos recientes. Este enfoque histórico permite trazar un camino de ida y vuelta: de una parte, la poesía última se “revela” retrospectivamente a la luz de las principales corrientes

del siglo XX; de otra, se manifiesta de manera activa la pervivencia de ciertas figuras magisteriales en el entorno actual» (p. 10).

Catorce son los ensayos que conforman el volumen. Los textos son de extensión diversa, y oscilan entre las 8 y las 22 páginas, si bien la mayoría de ellos se sitúa en torno a las 20 páginas. En realidad, la lectura de *La poesía española desde el siglo XXI. Una genealogía estética* traza un recorrido por la gran poesía española del siglo XX. Es verdad que no vamos a encontrarnos a todos los poetas imprescindibles, pero, de la misma manera, todos los que nos encontramos son fundamentales, incluso los que podríamos considerar más *excéntricos*, ya que han tenido peso sobre la poesía española a partir del 2000. JRJ, Antonio Machado, Carmen Conde, Miguel Hernández, Jaime Gil de Biedma, Ángel González, Antonio Gamoneda, Carlos Sahagún, Aníbal Núñez, Víctor Botas y Felipe Benítez Reyes son los once convocados a título individual, en tanto que «La otra sentimentalidad» acude a la llamada como grupo poético.

En los dos últimos capítulos, sin embargo, Bagué Quílez cambia un poco la perspectiva del libro, ya que en sus páginas no se trata tanto de la poesía española «desde el siglo XXI» como de la poesía española «del siglo XXI». En el caso de «La poesía española bajo el efecto 2000 (dos o tres cosas que sé de ella)», Luis Bagué Quílez se centra sobre todo en los temas, mientras que, en «Un compromiso “deshabitado”: representaciones de lo social en los poetas del siglo XXI», se ocupa de los itinerarios, partiendo, eso sí, de la antología *Deshabitados*, reunida en 2008 por Juan Carlos Abril. De esta manera, comprobamos cómo la poesía española del siglo XXI no mira solo hacia el siglo XX, sino que ha construido ya un fondo suficiente como para fijar su atención también en el siglo XXI.

No hace falta insistir en lo difícil que resulta para los críticos, antólogos e investigadores retratar una realidad moviente, de ahí que se valore todavía más el mérito de estudios como este.

PUERTO, JOSÉ LUIS (2017). LA PROTECCIÓN DE LO INVISIBLE

MADRID: CALAMBUR.

ANTONIO MANILLA

Incluso desde sus títulos, los tres últimos libros de poemas de José Luis Puerto vienen poniendo en claro una idea que podemos considerar nuclear en su obra. Los poemarios son *Proteger las moradas* (2008), *Trazar la salvaguarda* (2012) y, el más reciente, *La protección de lo invisible*, publicado en 2017. Se trata del concepto de dextro o salvaguarda, el círculo de tierra que hace de casa en los juegos infantiles, que en el discurso de nuestro autor estaría representado por la palabra, la belleza ofrecida para todos por el poeta en un mundo donde los valores morales y del alma se han visto desplazados por el tráfico de una existencia de apariencia e insinceridad, dejando al hombre como habitante del sinsentido, demediado e inerme. Lejos de la posibilidad de una existencia plena, pues lo espiritual ha caído en el olvido y es complejo rescatarlo en el trasiego de la existencia, esta fe en la palabra como elemento salvífico, catalizador de horizontes, inclina la escritura hacia el canto y la celebración primordial: el cántico por el privilegio de existir, aun a pesar de que el nuestro sea un ser de ausencias a causa de tantas y tantas pérdidas.

Es el de José Luis Puerto un cántico de un leve decir, que confía en el poder de la menudencia. No viene este dar la palabra a lo invisible y diminuto a ser novedad en la obra del poeta salmantino, que siempre ha prestado voz a lo pequeño, a la lejanía, a todo lo derrotado por la historia y el tiempo. Asunto, además, que no es ajeno a su labor, constante y sonante, como etnógrafo. Atento no a la gran melodía de lo enorme, que ya tiene bastantes altavoces, sino a la de lo que se va perdiendo.

Lo desatendido y todo aquello cuanto mantiene la dignidad, haciéndonos acreedores de los dones que nos son regalados: la vida, la luz, los copos de nieve que «son caricias de silencio», los pétalos de una alta flor («una rosa celeste») invisible a nuestros ojos. Lo que, oculto como semillas enterradas o un castro por descubrir, espera su germinación y hallazgo: su hora de iluminar el mundo de una forma «profunda y misteriosa».

Hay en la primera y más extensa parte del libro, «Transcurso de las sílabas», igual que en los títulos precedentes, una añoranza de un tiempo donde la plenitud y la fraternidad dan luz al universo, como otros

poetas han añorado las calendas griegas, el renacimiento florentino o las aguas quietas de los canales venecianos. Es, en el fondo, me parece, la nostalgia de un mundo con sentido, pues nos hemos convertido en seres huérfanos que «vivimos en extravío», en herida, distracción: es la desorientación el rumbo que siguen nuestros pasos y existencia. Mas no solo nostalgia. También hay crítica y clamor por todo cuanto los hombres hemos perdido, arrancando de nosotros virtudes aurorales que una vez poseímos con naturalidad. «Vivimos en la noche / más aciaga del mundo», escribe el poeta, al tiempo que clama por más Humanismo en el memorable poema «Ese».

Dos secciones más completan el volumen. Lo hacen con tal continuidad tonal y ausencia de estridencias que en el índice ni siquiera se recogen bajo sus epígrafes los poemas que las componen: se trata de unidades temáticas. La primera es «Melodías del padre», un conjunto que ya había sido publicado como plaqueta por la Diputación de Salamanca en 2014: una elegía a la memoria del progenitor desaparecido que alcanza momentos de extraordinario lirismo, donde el adiós se pone bajo la protección del amor y, al concebir la existencia como un *continuum* («pues en mi ser tu vida continúa»), convierte a los vivos en portadores de resurrección, que a nuestro acabamiento permaneceremos a su vez resucitados en otros seres. El último apartado temático lo componen poemas viajeros. Si en anteriores entregas habían sido motivo de inspiración temas semíticos o la ciudad de Fez, en esta ocasión lo es el universo helénico. «Días de Grecia» supone un itinerario al ideal, el origen, a «la edad de oro perdida» que ha dejado enigmas aún a nuestro alcance, símbolos para nuestra comprensión de que aún es posible «vivir al compás con lo creado». El mar de Homero, Olimpia, Epidauro, las ruinas arqueológicas que nos hablan con su silencio, pero también los misterios de Eleusis contemplados a través de una anciana vendedora contemporánea o un vendedor del top-manta en quien se ve a medio Odiseo, casi un entero Ulises que un día regresará a allí de donde vino, sirven para ilustrar la nostalgia de una vida más pura, en acorde con lo creado, edénica acaso, pero también que el misterio más hondo es el de existir.

Toda la producción poética última de José Luis Puerto, como todas las secciones de *La protección de lo invisible*, constatan el desamparo de asistir al desmoronamiento de un orbe personal y colectivo y a la vez cantan y exaltan la posibilidad de una resacralización de la existencia y del mundo, el regreso a una armonía primordial, a través de la palabra, de la belleza y verdad de lo pequeño trasmutado en salvaguarda.

CÉSPEDES, ALEJANDRO (2018). LAS CARICIAS DEL FUEGO

MADRID: AMARGORD.

IDOIA ARBILLAGA

En noviembre de 2018, veinte años después de su escritura, publicó Alejandro Céspedes *Las caricias del fuego*, obra lírico-narrativa con una temática de recobrada y triste vigencia. El libro posee en este orden unos elementos narrativos claramente definidos: los hechos refieren una situación de abuso sexual que una niña-adolescente sufre por parte de su progenitor, estos serían los dos personajes principales; si bien, a ellos se aúna mediante un interesante desdoblamiento lírico, otra voz-personaje que se desprende de la niña violentada, la de la traumatizada mujer adulta. Además de esta voz dual en 1ª persona –unas veces responde a la niña sometida, otras a su Yo adulto–, se añade otra voz lírico-narrativa que relata los hechos en tercera persona. La *topica* del espacio se reparte fundamentalmente entre los lugares donde acontecen los abusos, el cuarto de la niña, el coche del padre y el psiquiátrico más tarde. El tiempo se ubica entre un pasado sin año y el presente histórico.

Se trata esta de una sobrecogedora historia basada en varios sucesos reales acaecidos en el seno de la familia del autor, quien añade un epígrafe aclaratorio cuya lectura resulta no menos impactante que la obra: «Realidad y Verdad. Apuntes sobre la vida de Aurelia y notas a la presente edición». En este mismo epígrafe incluye Céspedes varias indicaciones poetológicas sobre el libro, inserto en una tetralogía en la que se abordaron ciertas preocupaciones sociales, conformada por el presente trabajo junto a *Topología de una página en blanco* (Amargord, 2012), *Voces en Off* (Amargord, 2016) y otro libro todavía inédito. En las cuatro obras se pretende un sujeto lírico cuya moralidad se difumine en aras del objeto estético-literario y su análisis objetivo.

La interdisciplinariedad, medio de libertad artística tan presente en el Arte coetáneo y tan del gusto de Céspedes, se hace también presente en

esta doble obra, la literaria y la audiovisual que acompaña al libro. Además de las sugerentes ilustraciones de Eva Hiernaux, la edición incluye el audiovisual de poco más de una hora. El vídeo, al ritmo de la impecable declamación de Céspedes de muchos de los poemas, avanza en su relato mediante imágenes simbolistas de atractiva factura que nos acercan a la historia de los abusos y posterior degradación psicológica de la víctima.

Si los aspectos de contenido se adscriben más al género narrativo, los aspectos discursivos y formales se definen claramente dentro del género lírico. El conjunto lo forman 48 poemas en verso libre y poemas en prosa, con incursiones caligramáticas. Resulta muy acertado, y en sus efectos emocionalmente demoledor, el uso de la 1ª persona que adopta el tono inocente y pueril de la niña: «y el besaba mi alma, era mi príncipe», «co-ser telarañas para cazar los sueños»; no convence tanto la ingenuidad de esta metaforología, que nos suena, cuando es en tercera persona y es el narrador lírico quien relata-explica: como en «igual que una polilla que se estrella / una y otra vez contra la lámpara / [...] que sólo busca calcinarla». No obstante, se advierte en todo momento la ya gran altura lírica de la voz de aquel joven Céspedes en su poesía de lo sutil: «Este es el útero que fabrica las sombras / en las gotas de agua, en que enjaula las luces / en la sutil membrana que separa del aire a esas gotas de agua». También en la dureza: «Rezo / para que el pájaro cuelgue de la horca»; así como en la imagen de fondo de *los círculos concéntricos* que sirvió de título a una obra anterior del autor, que incluía algunos de los poemas aquí recogidos.

Interesa no obstante que esta voz en 1ª persona manifiesta la involución psíquica y emocional de la niña, lo que funciona como un interesante estudio lírico-psicológico de la víctima: «Somos dos y ninguna. La existencia por fin se muestra tolerable» se duplica para soportar la vejación. Luego, el connatural sentimiento de culpa: «Tal vez no fue su culpa / Tal vez no supe hacerme huraña a su mirada». Después la ira: «Se me hizo insoportable su deseo y el olor, aquel olor... ». La lucha: «¡Basta! ¡Basta! Tres veces dije ¡basta! pero buscaba mi lengua...». La lapidación al padre: «el cráneo se le iba vaciando igual que un odre de vino». Luego el descreimiento, la victimización de la víctima: «violada por un dios y no creída». El miedo: «Amenazada siempre/ vivo alerta». Después psiquiátrico y electroshocks extremos: «Cuando por fin quitáis los electrodos...». Finalmente la imposibilidad de superar el trauma: «con la cabeza vuelta

hacia el pasado / constatando que mirar hacia atrás / es como un ancla». Contundentes los versos: «Quizá os sea más fácil aceptar el silencio / que tener que asumir que la cordura / es capaz de habitar en los misterios / de ese lóbrego sótano donde forja el deseo / sus rotos desvaríos». La decena de veces que figura el sustantivo *silencio* no es un recurso azaroso. No se elude la dureza de la historia en la elección de sustantivos y adjetivos como *amargo, asustadas, golpes, dolor, descuartizando, herida, brutalidad, vacío, ejecuciones, trallazo, orfandad, indefensión, encarroñado, tumba, cadáver, moho, matar, indefensión, pesadumbre, delirio, desvalidos, lisiados, pútrida...*

En cuanto a la metáfora en la obra, no se sirve Céspedes del simbolismo predominante en sus últimos libros, en cambio sobresale aquí –sin ser casual– el uso de imágenes y referentes religiosos para urdir el esquema estructurador de la historia de abuso sexual y pederastia, pues se sirve Céspedes de las *Septem Verba*, «Las 7 palabras de Jesús», para dividir en sendas partes o capítulos el poemario, en donde se incluyen también declaraciones de la víctima a través del más refinado sarcasmo de Céspedes: «Soy una res del tiempo. / Él es mi buen pastor. / Nada me falta». Y el cierre del libro: «Hágase en mí la voluntad del padre. Repítase de nuevo la injusticia».

Es de señalar, para finalizar, que Juana Castro incluyera un durísimo y memorable poema, «Padre», en un libro que guarda evidente semejanza temática con éste, *Del color de los ríos* (2000): «[...] Me tiró sobre el pasto / de un golpe, sin palabras. Y aunque hubiera podido / a sus brazos mi fuerza, / no quise retirarlo, porque padre / era padre: el sabría qué hiciera. / Tampoco duró mucho». Convendría, por otra parte, corregir la errata de la página 117, la preposición *de* en uso con *advertir que*, que no se admite en el sentido de amenaza que allí se usa. Una errata corregible que no enturbia la recobrada vigencia de este libro acerca de los abusos y la pederastia, que afortunadamente termina de ver la luz en un momento social de gran concienciación al respecto y mediante una obra basada en unos impactantes hechos reales que nos conmueven y despiertan una honda empatía. Otra gran aportación de Alejandro Céspedes, poeta entre las mejores voces del país.

BERBEL, ROSA (2018). LAS NIÑAS SIEMPRE DICEN LA VERDAD

MADRID: HIPERIÓN.

XXI PREMIO DE POESÍA JOVEN «ANTONIO CARVAJAL».

JUAN CARLOS SIERRA

A pesar de que los números cantan de una manera escandalosa en el caso de Rosa Berbel (Estepa, Málaga, 1997), a pesar de que su juventud nos interpela inevitablemente de forma casi insultante, intentaré pasar por alto esta circunstancia a la hora de leer su primer poemario *Las niñas siempre dicen la verdad*. Porque la juventud no es más que una etapa de la vida sin los valores añadidos y falsos que le atribuye el *juvenilismo*, esa tendencia que adora e idolatra a los jóvenes, que los eleva a la quinta esencia del ser humano convirtiendo a hombres y mujeres de edad prosecta en genuinos mamarrachos disfrazados de zangalitrones o ascendiendo a esa misma juventud a las alturas del pontificado moral o de la sabiduría teleológica, por ejemplo. Sé que, no obstante, este empeño quizá caiga en saco roto, porque los escasos veinte años de la autora estepaña en el momento de la publicación de *Las niñas siempre dicen la verdad* determinan en gran medida el tono y las inquietudes de este libro que se empieza a gestar cuando Berbel tiene apenas diecisiete.

Salvando las diferencias, *Las niñas siempre dicen la verdad* recuerda al primer libro de Carlos Pardo *El invernadero*, también publicado por Hiperión y escrito en plena adolescencia. En ambos se observa la pulsión de alguien que se encuentra en medio del camino, habiendo dejado atrás la infancia y mirando a un futuro que siempre es incierto —quizás aún más en el caso de Rosa Berbel—. También se detecta claramente una mirada lúcida, aguda, irónica a veces, en cierto modo descreída y extrañamente madura, así como un relato o un discurso sobre la realidad elaborado y complejo, muy alejado de los tics simplistas y facilones de buena parte de la nueva poesía más o menos coetánea a la de Rosa Berbel, como han puesto de manifiesto poetas experimentados y reconocidos como Antonio Rivero Taravillo o Juan Carlos Abril.

Esa lucidez en la mirada y en la palabra poética se aprecia de forma muy evidente en la concepción de la infancia que destilan los versos de Berbel, contenidos esencialmente en la primera parte del libro titulada «Quemar el bosque». Partiendo de la cita de la poeta madrileña Rosana Acquaroni y tirando del hilo de la imagen propuesta en ella, Rosa Berbel opta por quemar la mitología tradicional alrededor de la infancia, esa que la define como paraíso perdido, para oponerle no solo las inseguridades, incertidumbres y miserias de esa edad, sino también las zozobras que surgen una vez que se empieza a caminar por la senda de la adolescencia.

En esta primera parte aparece la familia —madre y hermana especialmente—, la genealogía —que se antoja femenina sin explicitarlo—, la evidencia del deseo como aviso de que algo está cambiando, de que el recreo se ha acabado —¿o acaba de empezar?—, los cosquilleos del primer amor, las impresiones sobre el significado de crecer,... pero sobre todos estos temas y sus poemas correspondientes destaca el que le da título al libro «Las niñas siempre dicen la verdad», un texto durísimo dividido en cuatro secciones que, como ya se ha señalado, destroza esa proyección amable sobre la luminosidad infantil aceptada mayoritaria y acriticamente por la tradición literaria. El poema funciona como una auténtica sacudida al lector, una convulsión para la que en cierto modo nos venían preparando los poemas anteriores de esta primera parte.

«Planes de futuro» es el título elegido para el segundo grupo de poemas del libro. Una vez asumido el abandono de la infancia con sus sombras, el futuro se plantea más bien incierto. Sobre él ya existe, como sobre la etapa anterior, una narración socialmente aceptada que Rosa Berbel cuestiona sin disimulo y con altas dosis de ironía en algunos de los poemas de esta sección. Podemos afirmar que nos hallamos aquí con la cara más social, más política de la autora estepaña, pero no entendiendo estos términos dentro de los parámetros estrictamente ideológicos, sino como el cuestionamiento del lugar del ciudadano en la *polis*. Berbel no cae, afortunadamente, en una poesía panfletaria. Lo suyo es más bien un compromiso con el lector y con la literatura para proponer un relato diferente, alternativo, alejado de los tópicos y de los prejuicios.

El libro de debut de la poeta estepaña se cierra con un poema que rompe el tono lírico general del poemario, un texto extenso y narrativo

titulado «Sala de espera para madres impacientes» que especula sobre lo que podría suceder en una reunión de mujeres abandonadas durante toda una noche en el servicio de urgencias de un hospital etéreo, fantasmagórico, surrealista. Y lo que sucede allí es que el peso del papel tradicional de la mujer en las conciencias de las que esperan sobrevuela la noche, llega hasta la madrugada y se cuela en las conversaciones femeninas, en el abandono que sufren frente a la puerta de triaje.

La preocupación por la construcción de una identidad femenina ajena al discurso dominante es la savia que nutre en su totalidad los versos del libro de Rosa Berbel. En la línea de poetisas más veteranas como Erika Martínez o Elena Medel, por poner dos ejemplos sobresalientes, Rosa Berbel indaga en uno de los temas clave de la poesía actual, la representación de lo femenino al margen o enfrente de la imagen tradicional. Es como si la poeta estepaña hubiera volcado en su primer poemario todas las preguntas que le pueden surgir a una chica joven sobre qué es lo que supuestamente le toca hacer como mujer una vez que ha abandonado la infancia y qué es lo que propone —se propone— para salvar las contradicciones, las expectativas, las desigualdades, las ignorancias, los prejuicios,... *Las niñas siempre dicen la verdad* apunta, por eso, más hacia un discurso indagatorio en la identidad femenina que a un decálogo con las respuestas correctas, si es que las hay.

No sé qué le deparará a Rosa Berbel la vida en general y la poesía en particular. Solo espero que la calidad y el éxito de este poemario no la bloqueen como parece que le sucedió a Carmen Jodra Davó con un libro de debut también deslumbrantemente joven —*Las moras agraces*— y que en próximas entregas se aproxime a algunas de las respuestas que parece intuir en *Las niñas siempre dicen la verdad* sin bajar el listón lírico que aparece en este poemario, es decir, sin dejarse llevar por los cantos de sirena de esa subpoesía que tan generosamente han acogido las redes y ciertas editoriales.

**GUERRERO TENORIO, ABRAHAM (2018). LOS DÍAS PERROS
SEVILLA: LA ISLA DE SILTOLÁ, COL. TIERRA.**

ANA RODRÍGUEZ CALLEALTA

Recientemente, la editorial sevillana La isla de Siltolá ha publicado el primer libro de poemas de Abraham Guerrero Tenorio (Cádiz, 1987), *Los días perros* (2018). En cierto sentido, la ópera prima del joven arcense bebe del eclecticismo integrador de la generación precedente. Como es sabido, la irrupción a inicios del tercer milenio de los poetas del 2000 logró poner el broche final a la superación de la concepción dicotómica del hecho poético que, durante las dos últimas décadas del siglo XX, había considerado como irreconciliables al realismo y a toda la serie de prácticas poéticas no miméticas (del surrealismo al silencio). Autores como Abraham Gragera, Elena Medel, Josep M. Rodríguez o Ana Merino optaron por la síntesis de tradiciones antes en pugna, haciendo convivir la estética del fragmento con la vanguardia, en el primer Gragera, o el vuelo imaginativo ligeramente surreal con los recortes de una cotidianidad entrevista, como en Medel, por citar solamente dos ejemplos. En esta línea, en *Los días perros*, el realismo cotidiano heredado de la poesía de la experiencia —que, en ocasiones, entronca con su derivación «sucía»— funciona como la base sobre la que se alza un amplio despliegue imaginativo que, sin desdeñar el registro coloquial, juega a sorprender al lector con el destello lumínico de la orfebrería verbal.

Los días perros se ubica en unas coordenadas espacio-temporales concretas para narrarnos una historia sencilla: la mudanza de un personaje poético, familiar al lector, a punto de marcharse de la ciudad alemana de Hannover, no sabemos adónde. Sin embargo, a partir de la vinculación del símbolo de la «casa» con la psique, como nos enseña Chevalier («Vuelves a tu casa, donde las paredes son altas como / estanterías, tan altas que van de las entrañas al cuello», p. 15), el *leitmotiv* acaba por convertirse en el espacio de tránsito de un sujeto contemporáneo nadando en la incertidumbre: «No debemos contagiarnos, me digo, no debemos /

ver más allá del accidente, el acto, la obra intrascendente / de agolpar, de manera desmedida, los momentos de pérdida» (p. 15).

Desde aquí, las siete secciones del poemario, una por cada día de la semana, dibujan las fisuras de un sujeto poético fragmentado cuya identidad la componen las pérdidas (la memoria, los sueños no logrados) y los restos de su antigua trascendencia. A lo largo de los textos, asistimos a la reconstrucción del itinerario vital de un personaje vapuleado por el tedio y el hastío: «como es el de la certidumbre / de este ahora que ya fue en incontables ocasiones» (p. 31). A través de la memoria, dispositivo estructurante del libro, los poemas oscilan entre la recuperación de la infancia y los recuerdos más recientes y, en ocasiones, aparentemente triviales. Así poemas como «Opel corsa», donde la monotonía de un domingo cualquiera desemboca en las escenas dominicales en familia, teñidas de un dramatismo suavizado por el relativismo del hablante: «porque en el canal se ahogó un hermano de papá / y eso nos cuchicheábamos, atrapados en la cuerda, / preguntándonos si nuestro azar sería distinto, / mientras papá azotaba desde la otra orilla las alfombrillas / del plomizo y polvoriento Opel Corsa» (p. 54). En esta línea, destaca, con mucho, el poema «No es tiempo de lagartijas». Aquí, el hablante reconstruye la herencia matrilineal continuada en la amada, en una interesante revisión de los modelos normativos femeninos: «Mi otra abuela no conoce su cuerpo / porque estuvo veinte años pariendo» (p. 23).

Por su parte, la recreación de escenas intrascendentes y rutinarias generan en el lector la sensación de un sujeto dejándose llevar por la ritualidad cotidiana («[...] esos días acostumbrados / a la espera impaciente de nada», p. 35). En este sentido, uno de los poemas más logrados del conjunto es «Mañana en el centro comercial». Lo que, a primera vista, parecería una re-actualización de la idealización amorosa en el marco de la sociedad contemporánea, converge en una crítica a la sociedad de consumo en la que la idealidad de los mensajes publicitarios contrastan con el hastío y la desidia vital del sujeto («Una mañana en el centro comercial, / había que vestir el silencio desorbitado», p. 30), y, más allá, con la realidad atroz del mundo en que vivimos: «En las carreteras de España / ha habido cinco muertos y quince heridos graves, / o eso ha dicho tu boca con esa mueca tuya / retransmitiendo el telediario de las tres» (p. 30).

Desde esta óptica, *Los días perros* dialoga con la tradicional concepción del poeta como un ser visionario, recogiendo la visión que del oficio tenían los «abuelos» literarios de la Democracia. En el poema «La chica rubia del vestido blanco», la crítica al sueño capitalista («Consigues un trabajo / un coche mediano / una novia», p. 25) alcanza al mercado literario, ofreciéndonos la imagen de un personaje-poeta cuya anti-heroicidad se traduce en su fracaso: «y ahora esfuerzas el pensamiento / en ser una estrella de rock / un gran ponente / con miradas de suficiencia / el último segundo del triple definitivo / los versos aclamados por la crítica / el tiro que salva a la chica rubia / del vestido blanco» (pp. 25-26).

Con todo, no faltan en el libro ni los coqueteos con el realismo sucio («[...] el salón huele / a ropero vacío y por sus paredes trepa / desnudo, como una araña, el jadeo de la pornografía», p. 36) ni los destellos líricos, como «Puentes japoneses», donde el preciosismo y la exactitud verbal se embalsaman en una nostalgia lenta y apagada: «Tu pecho / tiene la estructura / de los puentes japoneses // y recoge / —sin que el agua pueda sujetarla— / una hilera de tristeza / irremediablemente amarilla» (p. 32).

En suma, en *Los días perros* se amalgamaban muchos de los rasgos que la crítica reciente ha señalado en relación con la poesía de principios de siglo XXI, y que encuentran su fundamento en el marco ideológico de la post-modernidad. El hastío, la desesperanza y la ruptura de las expectativas vitales del sujeto se abrazan en la conciencia de que el mayor reto del hombre contemporáneo tal vez consista en habitar la incertidumbre y la falta de dirección. Asumido el deceso de los grandes proyectos, solo nos queda flotar en el espacio de tránsito a ninguna parte que es nuestra propia vida.

GÁLVEZ, FRANCISCO (2018).
LOS ROSTROS DEL PERSONAJE (POESÍA 1994-2016)
PRÓLOGO DE VICENTE LUIS MORA,
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

JORGE DÍAZ MARTÍNEZ

La editorial Pre-Textos nos ha hecho el favor de publicar *Los rostros del personaje (Poesía 1994-2016)*, de Francisco Gálvez. La presente reunión puede considerarse el segundo volumen de sus completas, siendo el primero *Una visión de lo transitorio. Antología poética 1973-1997* (Huerga & Fierro, 1998). Tal y como menciona Vicente Luis Mora en el prólogo, el título de la presente recopilación acierta a reflejar una problemática común a toda la poesía occidental desde hace ciento cincuenta años, por lo menos: esa preocupación por el sujeto cuya implosión desata la crisis romántica de la representación en el arte. No es baladí, se entiende, el encabezamiento de esta compilación. Y dicho esto, abordemos la figura de Gálvez.

Si a cada década del pasado siglo ha de corresponderle el predominio de una estética hegemónica, no es menos cierto que dichas estéticas han destacado siempre acompañadas por otras escrituras solapadas, otras voces distintas, temporalmente abocadas a los márgenes del sistema literario coetáneo. Éste parece ser el caso de *Antorcha de paja*, un reducido grupo conformado por los cordobeses Francisco Gálvez, José Luis Amaro y Rafael Álvarez Merlo. Dicho trío ha de inscribirse en la generación de los 70, si bien, como apuntaba, practicando una escritura bien distinta a la de los famosísimos novísimos. E igualmente, desde un punto de vista localista, también se alejarían de los cauces esteticistas de *Cántico*.

Antorcha de paja fue el nombre de una revista (y una editorial) señera durante aquellos dificultosos años de la transición democrática española. En su colección aparecieron algunos de los primeros libros de Antonio Carvajal, Antonio Colinas y Justo Navarro, por ejemplo. No obstante, fue la propia revista, y durante toda una década, del 73 al 83,

la que confirió su identidad al grupo. Para entender su importancia contamos con el estudio de Juan José Lanz: *Antorcha de Paja. Revista de poesía (1973-1983)*, en *Devenir* (2012). Además, es posible consultar las numerosas páginas que a este grupo han dedicado críticos como Carlos Clementson, Pedro Roso, Pedro Ruiz Pérez, Bernd Dietz, Julián Jiménez Heffernan, Manuel Estévez o María Rosal, entre otros.

En cuanto a la producción personal de Francisco Gálvez, sus reseñistas distinguen dos periodos. El primero abarcaría desde *Los soldados* (1973) hasta *Tránsito* (1994). Vicente Luis Mora ha caracterizado dicha etapa inicial como una escritura de tono existencialista e influencia juanramoniana. Como anécdota, decir que su primer poemario incomodó lo bastante a la censura del régimen, que, en aquellos postreros años de cerrazón, retuvo, en un primer momento, su distribución. En todo caso, en la poesía de Gálvez se trasluce una voz propia, un tono reflexivo y conmovido, identificable, antes y después de *Tránsito*.

La imprecisa pero, no obstante, reincidente ley del péndulo nos permite delinear, como apuntaba, ciertos paralelismos: al igual que algunos postnovísimos vindicaron a *Cántico* como antecedente lírico de su sensibilidad poética, también la siguiente hornada de rapsodas, aquellos nuevos vates que los descabalgaran del antológico centro setentero, los granadinos de *La otra sentimentalidad*, quisieron reclamar el patrocinio de sus propios modelos, que eran, en este caso, los de la *generación de los 50* —como se sabe, una poesía de corte más prosaico y meditativo, de la cual, a propósito, retomaron el marchamo de *poesía de la experiencia*. Pues bien, es a esta segunda línea a la que más se parece la escritura de *Antorcha de paja* y, en particular, la de Francisco Gálvez. Dicha peculiaridad fue ya apuntada en 1984 por Pedro Roso, quien, en *Quince años de (joven) poesía en Córdoba (1968-1982)*, defendía el carácter de actualidad de unos modos discursivos que tomaban distancia respecto al alambigue sentimental —con excepciones— del grupo *Cántico*. Sin embargo, a pesar de las obvias afinidades —salvando las distancias— entre la poesía de Gálvez y la escuela figurativa de los ochenta, su posición de engrace no ha sido suficientemente reconocida. ¿Tal vez por su excesiva cercanía generacional? Es posible que dicha situación intermedia haya jugado a la contra de esta avanzadilla poética. Cuanto más, cuando en Córdoba las instituciones normalmente se centran en la memoria de

Cántico, olvidando que luego hubo un después. Viene siendo ya hora, sin que ello suponga el menoscabo de sus predecesores, de celebrar también el mérito de *Antorcha de paja*.

Como decía, *Tránsito* (1994), con el que Gálvez obtuvo el Premio Anthropos, es la bisagra que abre esta poesía reunida. En su prólogo, Eduardo García —que tan pronto nos dejó— señalaba el sesgo filosófico del libro: una sucesión eidética en torno a la transitoriedad, en sentido heraclitiano, de absolutamente todo. Es por ello que para Eduardo García este libro constituye un ejemplo de verdadera *poesía metafísica*. Por su parte, Vicente Luis Mora ha subrayado también ese rasgo al que nos referíamos al principio: una suerte de volatilización identitaria, en lugar de un «risible sujeto firme y sólido». «En el hombre hay un tránsito secreto / de inquietud distinta, / reina sobre los sueños y mantiene / en la sombra a otros mundos ignorados: / realidades que nunca se destilan. / Por eso con el tiempo es desigual / su mirada, y distante su figura.»

Con *El hilo roto. Poemas del contestador automático* (2001), queda patente el cambio hacia un discurso suavemente cotidiano, desde la misma referencia al dichoso artilugio telefónico, tan recurrente en el cine. Esta normalización referencial viene siempre transida de una interrogación existencial. Más allá de la mera anécdota tecnológica, estos poemas nos hablan de incomunicación, interior y exterior: «Porque esta servidumbre / en lugar de acercarnos nos aleja». Y hay también cierta metapoética, pues el contestador que reproduce voces desconocidas, retóricas preguntas o simples desahogos, ese espacio del lenguaje diferido, funciona como símbolo de la propia escritura, es decir, del repertorio de la literatura: «Llamar o esperar, es la cuestión», «En los mensajes de un teléfono no caben / las cosas, solo sus nombres», «Tu voz sí, / pero tú nunca». «Crisis»: «Tus palabras grabadas parecen de otro tiempo, / ya no tienen aquel tono cálido / de antes, ni la complicidad / de siempre, sólo son palabras / y su afecto es ahora discreto: / en tus mensajes ya no hay mensaje.»

Con el siguiente poemario, *El paseante* (2005), Gálvez se hizo merecedor del Premio Ciudad de Córdoba «Ricardo Molina». Encontramos aquí otro giro en su poesía, pues se dedica el libro a revisar, desde el recuerdo, los escenarios de su ciudad natal, lo que surte un efecto ele-

gíaco. Es en esa misma Córdoba pero con distintas gentes donde vuelve a pasearse el espíritu de un Heráclito andaluz. Sin embargo, sería injusto limitar su valía a la de una semblanza sentimental. Las constantes referencias a diversos autores nos hablan de un trayecto de lecturas. Por sus páginas deambulan Vicente Huidobro, Thomas de Quincey, Emily Dickinson, Eugenio de Andrade, Gastón Bachelard y toda una pandilla de autores con los que dialogar. Nos cruzamos poéticos aciertos, ambientados, unas veces, en tópicos comunes (la intimidad del hogar, el recuerdo de infancia), y otras, en los espacios de la contemporaneidad (unos grandes almacenes, una casa inteligente). Se trata, en definitiva, no tanto un poemario nostálgico como de un recorrido de estoica indagación. «Desde la mañana ya he perdido / la suerte de mis sentimientos. / Aunque procuro ser / lo que este tiempo me pide / y caminar por su sombra. / No me anuncio primicias ni fervor, / no me sorprendo cuando un árbol cae, / pero observo en los espejos rectilíneos, / en el agua aparentemente quieta, / el riesgo de dejar de ser el que soy.»

Solo un año después, aparece *Asuntos internos* (2006), un poemario intermedio donde Gálvez retoma las obsesiones que le son habituales: el transcurso del tiempo, el presente inasible, la inquietud del sujeto, el poso de una infancia ahora desposeída, aspectos que se enuncian siempre desde el sosiego de una dicción profunda y meditada. Se dan composiciones con aire de canciones machadianas y otras, en cambio, marcadas de sintaxis sentenciosa, prácticamente prosaica, más atenta al concepto que a la métrica, logrando abruptamente la elegancia. Especialmente conmovedores resultan dos poemas dedicados, respectivamente, al padre y a la madre.

Con *El oro fundido* (2015) se cierra este volumen, que no la poesía de Gálvez. El título contiene una doble alusión, confundiendo el oficio paterno (la orfebrería) con el de la escritura. Aquí Gálvez ensaya nuevos cauces poéticos, a propósito de los cuales, el catedrático Pedro Ruiz Pérez ha reseñado: «Continuidad y cambio se revelan en unas páginas donde los cambios de registro formal siguen las modulaciones en los temas nucleares de la poesía de Gálvez» (*Cuadernos Hispanoamericanos* 780). Dichos cambios incluyen varios fragmentos en prosa y expandidos versículos en los que se trasluce, según la catedrática M^a Ángeles Hermosilla Álvarez, la influencia de Wallace Stevens y otros norteameri-

canos, como John Ashbery. Hay, sin duda, una apertura expresiva, una expansión del texto, mientras que las susodichas temáticas nucleares insisten, siempre según Ruiz Pérez, de nuevo en «la dramática conciencia de la temporalidad» junto a una «subjetividad que no se identifica con el yo clausurado». Quizá por ello, las estampas de su infancia cordobesa, incidiendo en esa analogía entre el engaste de metales preciosos (en el taller de orfebre de su padre) y de versos, se alternan aquí con otras composiciones inspiradas en biografías ajenas o ficticias, políticas globales y hasta algunos «Apuntes de filosofía».

De entre las páginas de *El oro fundido* se ha extraído también el sugerente rótulo de esta compilación: *Los rostros del personaje*. ¿Otra forma de decir *Las personas del verbo*? ¿Quiénes somos? ¿Hay algo que permanezca? No encontrará el lector respuesta a estas preguntas; sin embargo, pasará un buen rato releendo. Y por cierto, todo apunta a que vendrán más poemarios de Gálvez. Y que sean muchos.

TEJADA BALSAS, ISABEL (2018).
LUGARES PARA EL INSOMNIO
I PREMIO ESDRÚJULA DE POESÍA.
GRANADA: ESDRÚJULA EDICIONES, COL. DIÁSTOLE.

RAFAEL ALARCÓN SIERRA

Isabel Tejada Balsas (Lisboa, 1973, aunque residente en Jaén) ya cuenta con una respetable obra poética: *La sonrisa del camaleón* (2012), *Campo de maniobras* (2012), *El alma irreversible* (2013), *Alguien dijo cero y me volví* (2014), *Los sitios conocidos* (2015), *Espacios en blanco* (2016) y *Lugares para el insomnio* (2018). Está a punto de publicar *Manual para nadie* y ha colaborado con diversas revistas digitales, proyectos colectivos y antologías como *En legítima defensa. Poetas en tiempos de crisis* (2014). Colabora con el Centro Andaluz de las Letras, es integrante de Proyecto Slam Jaén, dirige *Baldosas amarillas* en Uniradio Jaén y publica asiduamente en el blog <<http://susurroypienso.blogspot.com.es/>>. *Lugares para el insomnio* ganó el I Premio Esdrújula de Poesía, según fallo del jurado, compuesto por Ángeles Mora, Nieves Chillón, Luis Melgarejo y Antonio Praena.

Marta Sanz anota en *Clavícula*: «Escribo para purgarme». Este lema podría aplicarse también a la escritura de Isabel Tejada Balsas. Su obra es un camino interior de exploración, de resistencia, para comprender y para comprenderse. No se autoengaña ni se *emborracha* con la palabra poética, que entiende ante todo como una herramienta de búsqueda. Esto hace que su poesía tenga unos valores muy positivos:

1) Una posición de partida de asombro, de desorientación, de desconcierto ante el mundo («donde estoy») y ante sí misma (que puede ser una no-identidad: «en quién estoy encerrada»; una identidad múltiple: «cómo pretender dar a todas estas mujeres que me habitan / la misma voz»; o incluso una identidad de género consciente de su explotación: «las mujeres somos esos seres extraños», aunque el libro plantea un problema existencial común a hombres y mujeres). También se cuestiona su propia labor: «para qué escribir». Es una actitud básica para crear verdadera poesía y no mera retórica.

2) Una palabra poética despojada, rigurosa, humilde (incluso en su ausencia de mayúsculas), desnuda, sensible, reflexiva, que no cae en la

tentación de construir un poema «bonito», sino de decir exclusivamente lo justo, lo necesario. No hay un abandono *en imágenes* (aunque las que hay son acertadas y se integran muy bien en el sentido del poema), sino una reflexión *en figuras* frecuentemente con forma de alegoría.

3) Un tipo de poema breve (que puede ir desde la quincena de versos a solo dos, resultando a veces lo que parece un poema-aforismo), construido en un verso libre que busca su propio fraseo. Este poema es, con frecuencia, un acto lúcido y valiente de autoconfesión y autococonocimiento. Muchos poemas adquieren un valor añadido por lo bien que se cierran en sus versos finales. Hay versos en cursiva que son como autodiálogos de la poeta consigo misma.

El sentimiento general del poemario es elegíaco: hay una interioridad herida y enferma, dolor, desgarró, soledad, angustia, desengaño y desconfianza (actitud propia de malestar característica del ser humano de nuestro tiempo), pero también una reconstrucción de su propio ser para poder seguir adelante. Lo que nos queda son unos poemas que muestran el proceso y el camino hacia una nueva lucidez vital.

El poemario tiene una dedicatoria significativa (la poeta es así y escribe gracias a todo lo que le ha sucedido, sea entendido o no, por ella misma y por sus lectores). Se organiza en tres secciones (frecuente en la poesía española desde Juan Ramón Jiménez): «Ruido», «El hambre» y «La lucidez». Estas tres partes tienen algo de tríada dialéctica: tesis, antítesis y síntesis. También son tres situaciones donde no se puede conciliar el sueño: «El ruido» (exterior e interior, el diálogo con la propia conciencia); «El hambre» (el deseo, el instinto, la búsqueda del otro) y «La lucidez» mental, que siempre causa dolor.

La primera, «Ruido» (ruido existencial, mental, y también del escenario urbano) es la situación de partida: el estar en sí, abierta a la inmediatez y a la indeterminación del mundo, que es presentado a través de fragmentos y visiones de lo cotidiano, ya sea en el exterior (la «ciudad narcótico»: calles, e árboles, perros, semáforos, taxis), o en el interior: su casa (mi ventana, la cocina, la ducha), su habitación (su cama) y la otra ventana que es internet. El sujeto lírico se ve, en medio de la urbe, como una identidad problemática, que no entiende lo que pasa ni alcanza una totalidad integradora: «siento la vida que se me escapa», «todo aquello que no he vivido». Siente «desgana» e incluso el deseo de disolución de su propio yo: «como una cosa tirada a la basura / que

vuelve a su vocación de ser nadie»; como una «zozobra / de una nada hecha a mi medida»; se vuelve transparente entre la multitud, se equivoca siempre, incluso se pregunta «si mis sueños cuentan alguna vez conmigo». El sujeto lírico no está en paz consigo mismo y, en un verso que expresa la sensación de incomunicación y de ausencia de significado, es «esa ciega que resbala y cae sobre las cosas».

En la segunda parte, «El hambre», el sujeto sale de sí (a través de su ser libidinal: «ansío, ansío, ansío»; es el deseo de totalidad). Se vierte en el otro («dos bocas», «sonidos del amor»), pero también se niega en lo otro (se siente invisible, incapaz de trascender; lo cosifica: «solo quiero de ti tu animal en bruto»), provocándose una escisión, una alienación («morir un poco / pero seguir esperando»), tanto con el otro («si no me besas o me tocas pronto / voy a desaparecer») como con la ausencia final del mismo («tú eres el otro lado sin poder alcanzarme»; «el recuerdo es el punto exacto del dolor»). El resultado final es «apenas una palabra temblando todavía».

En la tercera, «La lucidez», la más breve, el sujeto lírico busca una reconciliación consigo mismo desde una nueva posición, tras el aprendizaje de los pasos anteriores, de asombro y vulnerabilidad. Los poemas se adelgazan hasta lo mínimo, a veces a lo aforístico: el ojo es un pájaro «en la dócil rama de las cosas». El error es como la victoria. La esperanza no es inofensiva. Alzar el vuelo como quimera es olvidar el interior sensible, el gusano de seda inicial. Se mantiene la certeza de que no hay que caer en el engaño, ni en el malentendido, aunque sea lo más fácil. La importancia del azar hace soportar la existencia: no será la esperanza, «sino la curiosidad lo que te salvará la vida». El poema como conocimiento de la vida, y viceversa.

El libro tiene la lucidez y la sabiduría final de reconocer el fracaso, el engaño, la soledad: «me he engañado llamando aprendizaje / a esta desconfianza»; «a veces cuesta no arrancarse la costra»; pero hay que hacerlo, porque «las cosas no son lo que parecen». Hay que seguir llevando la existencia a costas, aunque provoque desconcierto y dolor; reconocerlo es el camino: «no palidecer ante la vida que me interroga», «no buscar la simetría / no llegar nunca a saberlo todo / no estar nunca a salvo / no tener perdón», escribe en un magnífico final. En síntesis, *Lugares para el insomnio* nos enseña a buscar un pacto con el mundo, con la existencia, con la escritura.

MURIEL, NIEVES (2018). MADRID
MADRID: SABINA EDITORIAL, COL. MÍNIMA.

CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ

Hay libros tan potentes que se desbordan en nuestras manos y que poco de lo que digamos de ellos podrá compendiarlos porque sus palabras, aunque no sean nuevas, lo parecen y porque la tierra de la que brotan resulta fértil. Es lo que sucede con *Madrid*, el último poemario de Nieves Muriel, cuyo título nos traslada aparentemente a un lugar conocido, pero si nos dejamos llevar por sus versos descubriremos la deriva de una voz que se mueve en oleaje (Madrid, Mayrit, Madre, matriz, aMor).

Tres son los apartados en los que se divide: «El origen», «Las hermanas» y «La política», precedidos de otro «A modo de prefacio» en el que la poeta, cual trovadora, se presenta ante el auditorio con su legado: «He llegado hasta aquí, / he afilado mi lengua / con la piedra sin nombre de las madres y / una luz clandestina y / muy blanca. / Me he limpiado con Sal para decirte» (p. 14). El resto de poemas cubre el vacío de esta transitividad interrumpida, el silencio que queda tras esta impactante pausa que reclama no solo la lectura sino también la escucha de nuevos versos.

La casualidad, si es que existe, hace que el mundo poético de Nieves Muriel desemboque en una ciudad, aunando vivencia e historia, lo interno y lo externo mezclado: «La tarde que llegué / un pájaro sostuvo mi pecho / desgranado» (p. 23). A partir de ahí hay un deambular en varias direcciones, también por calles presentes o presentidas en un Madrid seco, desolado, solemne, que «es el dolor», pero en el que se intuye el mar, rememorando a María Zambrano y hundiendo la mirada en lo profundo de la historia, leyenda fundacional de una villa de arroyos subterráneos que otrora ostentaba el lema «Fui sobre agua edificada, / mis muros de fuego son / esta es mi insignia y blasón».

Del origen –no lo podemos olvidar– mana la fuerza, como la que mantiene ese vínculo invisible y único, trenzado por las mujeres en el silencio obligado de muchos siglos. ¿Se puede hablar de la mujer sin hablar de las que la precedieron? «Ahora soy la canasta / que tejieron las otras» (p. 33). «Así es como Fatema / camina sobre mí / y soy como una alfombra / que han tejido las otras / con solo doce años en los ojos y / el vientre» (p. 52). Atrevida, sensible e implacable, Nieves Muriel elige, entre «Las hermanas», ser cierva (elección o destino) sin importarle recibir las flechas del combate en un lenguaje casi místico, al igual que propone contra lo impuesto «La nueva anunciación en tiempos de El final del patriarcad», poema de suspiro y reescritura.

Destacan en el último de los apartados («La política») los octosílabos de «BAvioLADA de la justicia II», escritos «Al hilo de un poema de la peruana Rocío Silva Santisteban y una cancioncilla de Ángela Figuerra Aymerich» y al modo de un romance con estribillo, con el tono de lamento de la endecha, con el peso y el estupor de esos cantos y cuentos del folklore que, sostenidos en ritmos sencillos, son espejo de cotidianas tragedias, acaso advertencia de peligros de matiz (¿matriz?) lorquiana: «Niña de agua y de silencio, / con la melena enlunada, / la granada de tu vientre, / te la han partido por nada» (pp. 71-72).

Nos hace partícipes, además, de un juego de seducción intelectual que oscila entre el mostrar y el esconder. Por eso, importa lo que dice a través de unos versos que saben a tierra, que vuelan y se mezclan con lo culto y con el canto sin desligarse nunca de la tradición.

En las páginas de este libro blanco y verde encontramos poemas de cabello suelto y verbo libre que solo podían haber sido escritos por una mujer. Hay en ellos algo de místico, arcano y celebrativo, de dolor y alegría al mismo tiempo, que se ofrecen agavillados con una voz que encarna la de otras poetas que asoman en su lucha y en su palabra (Angelina Gatell, Ángela Figuerra Aymerich, Juana Castro, Clara Janés, Rocío Silva o Carmen Conde). Porque Nieves Muriel escribe versos, pero también los canta y los teje con los hilos de una tradición que enriquece y remoja, que sacia y aviva, que prolonga en el futuro comprendiendo muy bien el presente. Podría decirse que todo esto es *Madrid*, pero, sin duda, sería insuficiente.

GIMENO, JORGE (2018).
ME DESPIERTO, ME DESPIERTO, ME DESPIERTO
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

FRUELA FERNÁNDEZ

«**H**aber nacido dos veces / es lo mínimo / para haber nacido» escribe Jorge Gimeno (Madrid, 1964) en uno de los primeros poemas de su entrega más reciente. Leídos en paralelo con el enigmático título del propio libro, estos versos no sólo pueden entenderse como un reconocimiento de la condición humana, sino también como una poética implícita que reordena la obra previa del autor.

Hasta la aparición de su primer libro de poemas —*Espíritu a saltos* (Pre-Textos, 2003)—, Gimeno era conocido como excelente traductor y crítico de sesgo muy personal, que se había dedicado a los moralistas franceses (Hérault de Séchelles, Rivarol, Príncipe de Ligne), a poetas de gran complejidad formal (Paul-Jean Toulet, los textos franceses de Rilke, la poética de Wallace Stevens) y a algunos clásicos portugueses, como Pessoa o Eça de Queirós. Publicado a una edad en que muchos poetas se enfrentan a la reiteración o ruptura de su propio estilo, *Espíritu a saltos* causaba una poderosa y extraña sensación de obra *póstuma*. Su extensión (casi 140 páginas), su variedad de formas métricas y su ambiguo tratamiento, entre irónico y trágico, de múltiples símbolos de decadencia personal y civilizatoria (en especial los paisajes de Roma o París) daban al libro el aire de un final, como si el autor dejase su obra lista antes de abandonar el mundo o, al menos, la poesía.

En retrospectiva, esta sensación no era del todo errónea. El segundo libro de Gimeno —*La tierra nos agobia* (Pre-Textos, 2011)— se hizo esperar ocho años y traslucía una pugna entre dos personas y dos poetas: mientras la parte inicial —que se abría precisamente con un diálogo en torno a la inutilidad del suicidio— prolongaba el barroco fúnebre de *Espíritu a saltos*, la parte final del libro se iba abriendo, tanto en la forma como en la composición del yo poético, hacia paisajes ilusorios, oníricos, imaginados o reconstruidos por una mente plural, que se incorporaba a lo mirado. Frente a la decadencia de la gloria occidental que

atravesaba *Espíritu a saltos*, los materiales con los que trabajaba esa otra voz eran secos y depurados, entre la sequedad de Castilla y las ciudades del mundo árabe.

La tensión que podía quedar pendiente al cerrar *La tierra nos agobia* se resuelve en *Me despierto, me despierto, me despierto* a favor de la segunda voz, la segunda vida y el segundo poeta. Aunque permanecen múltiples rasgos del primer estilo de Gimeno —la atención barroca al detalle, la fuerza generativa de la contradicción, el gusto por la precisión de ciertos términos oscuros o en desuso—, domina aquí la parquedad sintáctica y la apertura del yo que se intuían en su segundo libro.

Por una parte, se hace más pronunciado el componente gnómico o sapiencial del poema, en la estela de los grandes textos religiosos orientales; no son en absoluto casuales las menciones a las Upanishads hindúes y el Dhammapada budista en títulos de poemas. El verso de Gimeno tiende hacia la sencillez afirmativa del consejo, aunque este no se lance hacia el otro, como haría un falso moralista, sino sobre todo hacia uno mismo, proponiendo una norma de vida que se ha ido aprendiendo. De la mano de este examen personal, se produce en los poemas una ampliación del yo, que descarta definitivamente los distintos disfraces o máscaras con los que trabajaba en su primer libro para hacer frente a una tarea más radical: la transformación, la apertura completa al destino y a la vida de los otros para poner en duda los límites del yo construido. Así, el libro se concibe —de un modo material (buena parte de los textos están ambientados en Asia), pero sobre todo espiritual— como parte de una peregrinación: la que llevaría del yo cerrado, firme y crédulo de sí hacia el yo abierto, múltiple y consciente de la caducidad. Al completarse el itinerario adquiere, por fin, pleno sentido la invocación del título: el hombre y el poeta despiertan cuando han comprendido la vanidad —tan barroca, una vez más— de aquello en lo que han creído.

A diferencia de ciertas poéticas contemporáneas (caracterizadas por lo que se podría llamar la *allivez* de la iluminación), la potencia ética y espiritual de esta obra no impone una distancia a sus lectores. Si aún es posible afirmar de un libro que tiene «propósito», el de *Me despierto, me despierto, me despierto* sería recuperar para la poesía de hoy ciertos valores olvidados o incluso ridiculizados: la emoción, la humanidad, la trascendencia. Quien lo lee no sólo se reconoce y se pone en duda, sino que siente, en mayor o menor medida, esa misma necesidad de transformación.

**PRADOS, EMILIO (2018). *SER Y TIEMPO. ANTOLOGÍA POÉTICA*
ESTUDIO, EDICIÓN Y SELECCIÓN DE FRANCISCO MORALES LOMAS,
MÁLAGA: FUNDACIÓN MÁLAGA Y FUNDACIÓN EL PIMPI,
COL. LAS 4 ESTACIONES.**

ANTONIO MORENO AYORA

Son muchos los títulos, antologías o referencias en que se ha tratado a Emilio Prados, por eso es bueno renovar la visión actual de este escritor del exilio y acercarse a él con una mirada comprensiva de su diversidad creadora. Precisamente esa es la visión que hallamos en Emilio Prados, *Ser y tiempo. Antología poética*, con estudio, edición y selección de Francisco Morales Lomas (Málaga 2018), quien concluye afirmando que es «poeta extraordinariamente vivo y consciente que puede aportar muchísimo a las nuevas generaciones». Se trata de un ensayo que parcela su contenido en dos partes con idéntica extensión dedicadas a explicarlo y antologarlo. Para lo primero, el ensayista Morales Lomas parte de que es necesario «dimensionar su poesía y colocarla como una de las grandes líricas del siglo XX». Desde luego, el lector que se proponga leer las doscientas páginas que se seleccionan como antología, irá comprobando en ellas los respectivos comentarios que Morales Lomas hace al amparo de un análisis crítico asentado en cuatro apartados, que son el andamiaje para la exégesis lírica que se hace de Prados.

Así, en el título de la primera parte «La Metafísica y la Vanguardia llaman a la puerta antes de la República», se comenta la primera evolución del poeta, que ensimismado primero en un amor por la naturaleza y en el sentimiento romántico, acusa su visión de las vanguardias y una asimilación del sentido filosófico en la poesía, por lo cual «el componente panteísta estará presente, junto al surrealismo y la tradición mística española». Luego, en «El humanismo y la impureza poética como formas de compromiso en tiempos de crisis. La República y la guerra civil», Morales Lomas señala, para esos periodos sociales, un «cambio espectacular tanto en la temática [...] como en el significante». El conjunto de poemarios de este tiempo —como *La voz cautiva* y *Andando, andando por el mundo*— marca «un compromiso cierto por los

más desfavorecidos en el imaginario ideológico de Prados», todo lo cual queda esencialmente contextualizado política y literariamente en estas páginas por el ensayista, quien recoge la opinión de Leopoldo de Luis sobre que Prados es «uno de los primeros poetas sociales de España, y por supuesto de Andalucía». Los análisis sobre libros de esta época evidencian que unas veces metafóricamente y otras con realismo se alude a las duras circunstancias históricas que está viviendo España, por lo que el poeta recoge situaciones de dolor, desolación e injusticia social, hasta llegar a escribir: «¡Cómo retumba la muerte / por mi corazón vacío!».

Para explicar estos poemarios de la República y la Guerra Civil, se cita a ciertos escritores que los han analizado (Altolaguirre, García Velasco, Jiménez Millán...) insertando sus opiniones para la mejor comprensión de los mismos, dando lugar preeminente a *Cancionero menor para los combatientes*, «poemas al hilo de los acontecimientos de guerra», aunque también se localicen otros que exalten el trabajo de los campesinos o recuerden la muerte de conocidos o amigos, como García Lorca. Al señalar Morales Lomas que esta etapa concluye cuando Prados llega a México en mayo de 1939, está dando ya paso al siguiente ciclo vital y literario del poeta: «Nunca hubo un exilio dorado. La política de ultramar, un encuentro con el ser humano». En México, su poesía capta «un horizonte mucho más interiorizado», con la intención de «hallar las huellas de su mundo, como una forma de explicar su propia existencia». Reflexión, desarraigo y soledad lo signa, haciendo de esta su etapa más madura y alumbrando sus principales obras, entre ellas *Jardín cerrado* o *Circuncisión del sueño*, en las que al fin se muestra la necesidad de conocerse mediante «una poesía que encuentra en el pensamiento filosófico su camino más directo», y esto para formalizar líricamente el enigma del tiempo como esencial en su libro *Cita sin límites*, visto como «una cima en la literatura española».

**MARTÍNEZ MORÁN, FRANCISCO JOSÉ (2018). TACHA
SEVILLA: RENACIMIENTO.**

VERÓNICA ARANDA

La de Francisco José Martínez Morán (Madrid, 1981) es una poesía limpia y precisa, vertebrada en la concisión. Al igual que en sus libros anteriores, *Tras la puerta tapiada* y *Obligación*, el autor cincela cada poema hasta alcanzar una elegancia formal y una musicalidad sublimes, combinando heptasílabos y endecasílabos, abrochados con finales contundentes.

Llama la atención el título de su nueva entrega, *Tacha*. Para la RAE, tacha es «nota o defecto que se halla en una cosa y la hace imperfecta.» Tacha podría referirse asimismo a tachadura, borrón; podría remitirnos a una retórica que se despliega a través del hueco, del esbozo de poema, de anotaciones acumuladas con el paso de los meses que son correcciones sin fin en un «borrador plagado de tachone». Así, nos encontramos ante una poesía de lo cotidiano que se construye a través de materiales humildes. El hilo conductor del libro es la metapoesía. Hay una reflexión constante sobre la creación y el autor se ve a sí mismo como un amanuense o un observador que «emborriona palimpsestos». No hay una búsqueda de la totalidad, porque el lenguaje siempre se queda anquilosado y el poema se reduce a «fragmento que nunca formó parte de un todo comprensible.» Esta idea de lo incompleto se acerca al budismo zen, que halla armonía y belleza en la imperfección, en «la nostalgia de lo roto».

Francisco José Martínez Morán construye el poema sirviéndose de un lenguaje aparentemente sencillo y de una gramática sucinta, que emplea un «tiempo en llaga», porque todo conduce a la pérdida o al páramo de una quietud aplastaste. Entre el estoicismo y el nihilismo, el autor duda una y otra vez de la eficacia de la palabra, empleando símbolos recurrentes como hielo, nieve, polvo, tinta, huesos, que gravitan dentro del campo semántico de la desgana y el desencanto.

Una de los puntos fuertes del poemario, que atrapa la atención del lector, es la intertextualidad. El poeta madrileño hace guiños, dialoga con los clásicos, glosa a poetas como Garcilaso y Claudio Rodríguez, y ejecuta hábiles juegos retóricos al estilo Lope de Vega, pero siempre con sello propio. De ahí que los títulos cobren también importancia en ese juego intertextual cuya hilatura pide un lector atento, que tenga presente la tradición hispánica que Martínez Morán nos devuelve deconstruída.

El autor bebe de la tradición medieval de los códigos de caballería y de los cancioneros renacentistas, llevándolos hábilmente y con sabiduría al terreno actual, el del sujeto posmoderno urbano, que está solo, terriblemente solo e incomunicado, a pesar de la hiperconexión. De hecho, el tema central del poemario es el pesimismo existencial, que retoma la visión negativa del mundo que se tenía en la Edad Media y se impregna del pesimismo del Barroco. Al igual que Jorge Manrique, el poeta madrileño reitera que cualquier tiempo pasado fue mejor, y aquí entra la infancia, un subtema constante en su obra, junto al de la fugacidad del deseo: «Eran los buenos tiempos / los que no necesitan descripción.»

Por otro lado, la vida se reduce muchas veces al paso inexorable de los días, deja solo desengaño y vacío: «Por las grietas se filtra / la terca vacuidad de los minutos.»

Perdida la fe en la literatura, solo queda asumir, en compañía de los clásicos, lo estéril del ejercicio de escribir. Francisco José Martínez Morán demuestra una vez más su amplio bagaje cultural y su dominio absoluto de la poesía breve y, en cierta medida, épica. Sin duda, un poeta sin imposturas al que hay que seguir.

**VILLAESPESA, FRANCISCO (2017).
THULE (ANTOLOGÍA POÉTICA, 1898-1936)
EDICIÓN DE JOSÉ ANDÚJAR ALMANSA,
SEVILLA: RENACIMIENTO, COL. ANTOLOGÍAS.**

ANTONIO LAFARQUE

Cabe preguntarse qué sentido tiene recuperar de las sombras del olvido a Francisco Villaespesa. Me refiero al olvido más cruel para un escritor: no hallar una sola de sus obras en las librerías. El impulsor de la iniciativa, José Andújar Almansa, justifica el rescate: «podemos reconocer todavía en su obra ese número suficiente de aciertos, de decisiones estilísticas, de versos memorables por los que un autor merece ser recordado».

Son palabras extraídas del prólogo, escrito a modo de sucinta biografía de Villaespesa, cuyas peripecias creativas estuvieron ligadas a los episodios vitales: «mi vida, buena o mala, engendró mi poesía», recuerda en el memorable «*Ergo sum*». Nada escapa al escrutinio del antólogo, desde la frecuentación de la bohemia representada por los «príncipes de andrajos y rimas», como decía Carrere, o las relaciones con Juan Ramón Jiménez y los Machado, hasta la publicación de *La copa del rey de Thule* (1900), manifiesto del modernismo y título que merece ocupar un lugar preeminente en los manuales de literatura española. Por aquellos años irrumpen Juan Ramón Jiménez con *Ninfeas* y *Almas de violeta*, los hermanos Machado con *Alma* y *Soledades*, y otros poetas de perfil secundario, caso de Emilio Carrere con *Románticas* y Manuel Reina con *El jardín de los poetas*, por ejemplo.

Continúa el prólogo con la convivencia de Villaespesa al lado de su esposa y musa, Elisa González Columbié; la publicación de los mejores poemarios, léase *Rapsodias* (1905), *Tristitiæ rerum* (1906) e *In memoriam* (1910); los viajes por Europa buscando distraerse de la prematura muerte de Elisa y el encuentro con María García Robiou, con la que compartirá el resto de su vida; el éxito teatral a partir de 1911 y el periplo por América del Sur iniciado en 1917 hasta el ataque de hemiplejía, acaecido en 1931 en Río de Janeiro, que motivó el regreso a España en tan lamentables condiciones físicas y económicas que ya no se recuperaría.

Un final injusto para quien dejó impronta en editoriales, redacciones de periódicos y revistas, tertulias y cenáculos de variado pelaje. Hoy

Villaespesa sería considerado un agitador cultural. Pero por encima de cualquier otra valoración, durante algo más de una década fue consciente del papel que voluntaria y decididamente quiso jugar: el de poeta, aunque algunos le negaran la distinción e incluso intentaran desprestigiarlo, como Dámaso Alonso. En *Poetas españoles contemporáneos* (1952) relata que paseaban Unamuno y Villaespesa cuando este exclamó con aspavientos: «¡Qué flores! ¡Mire usted, don Miguel, qué flores! ¿Cómo se llamarán esas flores?». Respondió el bilbaíno con ironía mal disimulada: «Esas flores... son las que usted canta todos los días en sus versos: ¡los nenúfares!». La anécdota me sugiere dos comentarios. Primero, el diferente tratamiento otorgado a los dos escritores en la entradilla y en el diálogo, pues Unamuno es don Miguel y Villaespesa es Villaespesa a secas. Segundo, hasta donde recuerdo los nenúfares no se mencionan en la poesía del almeriense. Dámaso Alonso pretende curarse en salud afirmando en nota al pie que no garantiza la veracidad de la historia ni se postula como el primer narrador de la misma.

La gracieta tiene escasos visos de credibilidad si atendemos a las opiniones de quienes conocieron al personaje y, en consecuencia, emitieron una opinión verosímil. Por ejemplo, Unamuno, de quien Villaespesa reproduce en el epílogo a la segunda edición de *Viaje sentimental* (1909) un comentario que le dirigió: «Su poesía es hoy la más poética. Habrá otros poetas más literatos, más elocuentes, más... otras cosas, pero más poetas, no».

En varias ocasiones Juan Ramón Jiménez se refirió a Villaespesa con imparcialidad no exenta de ironía y distanciamiento, algo consustancial al muguereño, por otra parte. Lo despacha con contundencia en las clases sobre modernismo que impartió en la Universidad de Puerto Rico, si nos atenemos a las notas tomadas por Zenobia: «Alerta contra la decadencia ejemplificada por Villaespesa. Banal, impertinente» (*El modernismo. Apuntes de curso, 1953*). Sin embargo, en «Recuerdo al primer Villaespesa (1899-1901)», obituario aparecido en *El Sol* un mes después de la muerte de Villaespesa, evoca su inagotable deambular juntos por la primavera madrileña de 1900, y cuando pasa meses después por la capital camino de Francia comenta: «Menos Villaespesa, todo había cambiado en aquel año. Ahora regían los simbolistas franceses y Góngora». Para emitir su juicio Juan Ramón Jiménez no necesitó encontrarse con Villaespesa, sabía que aún viajaba a bordo del tren del modernismo, que de algún modo había vuelto la espalda al d'anunnziano lema «O

rinnovarsi o morire» que encabeza *La copa del rey de Thule*. La necrológica es valiosa por las impresiones que ofrece: «estaba extraordinariamente dotado para la poesía efectista [...] Nadie como él ha podido representar en España lo poético inconsciente. [...] El modernismo fue en él naturaleza y desgracia». Y concluye con palabras cargadas de ternura hacia el antiguo amigo y protector: «por aquellos días en que eras lo que pudiste y no pudiste, o no supiste, o no quisiste ser, este recuerdo honrado, verdadero y necesario».

Por su parte, Antonio Machado por boca de Juan de Mairena trata a Villaespesa como poeta auténtico cuya muerte acaeció años atrás, en referencia al estancamiento en el modernismo.

En similar línea de rigor, Andújar Almansa divide la antología en once secciones. Podemos leer autorretratos y poéticas, y espléndidos textos sobre el *spleen*, los decadentes jardines, los mitos y dioses paganos y, por supuesto, las musas de carne y hueso, ideales de un erotismo finisecular. En total, setenta y nueve poemas procedentes de los citados *La copa del rey de Thule*, *Rapsodias* y *Tristitiæ rerum*, a los que se suman *El libro de Job* (1909), *Baladas de cetrería* (1916) y *Vasos de arcilla* (1924). El antólogo extiende el arco creativo válido entre 1900 y 1924, es decir, alarga su «periodo útil» frente a la opinión crítica común de cerrar la etapa fértil en torno a los comienzos del segundo decenio del pasado siglo.

La producción poética de Villaespesa resulta apabullante: setenta y dos libros y unos cuatro mil poemas, cifras obtenidas de un rápido recuento de las *Poesías completas* que, con el criterio tergiversador de Federico de Mendizábal, se publicaron en 1954. Siguiendo la bibliografía que Andújar Almansa preparó para el volumen de estudios *Villaespesa y las poéticas del modernismo* (coedición de José Luis López Bretones, 2004), desde *Intimidades* (1898) hasta el póstumo *Rincón solariego* (1936) la suma alcanza cincuenta títulos, cifra asimismo abrumadora. Se entiende la febril actividad según la explicó el propio poeta: «Escribo por un ansia vital del alma mía».

Era necesario, pues, ahondar en esa mina para separar el mineral de la ganga. El refinado último es un brillante lingote del mejor oro villaespesiano. *Thule* logra convencernos de que la lectura de los versos selectos del modernista Francisco Villaespesa es una actividad atrayente y placentera en nuestra desorientada posmodernidad.

**MOLINA DAMIANI, JUAN M. (2018). VIENTO DEL FRENTE,
PUEBLO DEL SUR: MIGUEL HERNÁNDEZ EN JAÉN (1937)
JAÉN: AYUNTAMIENTO.**

RAFAEL ALARCÓN SIERRA

Juan M. Molina Damiani es uno de los mejores y más generosos filólogos, poetas y escritores de Jaén. En esta ocasión nos presenta un volumen ejemplar sobre Miguel Hernández, que ofrece mucho más de lo que el brillante oxímoron del título sugiere. Como nos indica el colofón, el ensayo parte de una conferencia pronunciada en un ciclo organizado por el Ayuntamiento de Jaén (en el cual tuve la fortuna de intervenir), quien lo publica en una edición muy cuidada y con abundante material gráfico. El libro se divide en cinco capítulos, más una completa bibliografía y un índice de ilustraciones.

En la primera parte, «Memoria de olvidos», al hilo de la adquisición del legado hernandiano por la Diputación de Jaén, su autor se pregunta por el significado del poeta en la ciudad a lo largo del siglo XX (mucho «valor de cambio» de su persona pero poco «valor de uso» de su obra), desde su estancia en 1937 a la actualidad. Su paso por la ciudad sin coincidir, aparentemente, con Rafael Porlán ni con sus discípulos, pese a la cercanía de sus viviendas; su olvido en la posguerra; la reseña de la «Carta a Miguel Hernández» de Cesáreo Rodríguez Aguilera en la revista *Aljaba* (1952); el homenaje del Ayuntamiento de Quesada a Josefina Manresa (1964); el proyectado al oriolano en Jaén, finalmente abortado (1967), del que queda alguna carta y el óleo *Toros del sur*, de Miguel Viribay; o los trabajos realizados por el propio Molina Damiani, insertando así el ensayo en su propia trayectoria biográfica.

El segundo capítulo es el que en mayor medida corresponde al título del ensayo. Tras pasar revista a los estudios dedicados al poeta oriolano en Jaén desde la década de 1980 (donde cita con generosidad las aportaciones de un servidor), y desembocar en la monografía de Manuel Urbano, *Ruiseñor de fusiles y desdichas. Jaén en la vida y obra de Miguel*

Hernández (2010), su autor analiza la estancia de Miguel Hernández en la ciudad entre marzo y junio de 1937 junto a otros intelectuales (entre ellos, Herrera Petere, Pedro Garfias o Andrés Martínez de León, del que acabo de editar y estudiar sus crónicas de guerra). Son meses en los que se desplaza continuamente por la provincia y fuera de ella. Su misión como comisario de cultura en Jaén tiene varios propósitos: ayudar a recuperar la autoridad del Estado; poner en marcha el Altavoz del Frente Sur y su órgano periódico, *Frente Sur*, donde el poeta publica seis poemas (la mayoría recogidos en *Viento del pueblo*) y quince textos en prosa con vocación de reportero (en los que su visión de Jaén no es nada complaciente); acudir al frente de guerra y escribir sobre las acciones republicanas en el mismo, especialmente la toma del santuario de la Cabeza (y antes, el inesperado bombardeo de Jaén del 1 de abril, aunque el oriolano solo presencia sus devastadores resultados, y del que se rescata una copla manuscrita, aparentemente inédita). Pero también, y en esto pone especial énfasis Molina Damiani, por poco estudiado hasta el momento, tratar de favorecer, desde las páginas de su periódico, el proceso de unificación del PCE y el PSOE jienenses.

La tercera parte del ensayo está dedicada a sintetizar y contextualizar las cuatro fases en que su autor divide la obra hernandiana: la primera, neogongorina y purista, de *Perito en lunas*; la segunda, neorromántica, surreal e impura, que (tras Neruda, Aleixandre, González Tuñón y la «Escuela de Vallecas») desemboca en *El rayo que no cesa*; la tercera, su obra comprometida durante la guerra civil (*Viento del pueblo*, *El hombre acecha*). Y la última, la intimidad extrema del *Cancionero y romancero de ausencias*.

En el capítulo cuarto, Molina Damiani toma impulso para analizar con cuidado la «ideología estética» de Miguel Hernández, acudiendo para ello a diversas fuentes: la «Ponencia colectiva», redactada por Arturo Serrano Plaja, que firma el oriolano y es leída en el *II Congreso de Intelectuales en Defensa de la Cultura*, al que asiste; su viaje a la URSS para presenciar *V Festival de teatro soviético* (algunos de cuyos avances se observan en *Pastor de la muerte*), del que parece volver desencantado (ha visto la indiferencia europea hacia la guerra española, conoce la mala salud de su primogénito y los reveses militares de la República); su propia obra y sus declaraciones a favor de un arte comprometido, vitalista y

revolucionario, un «humanismo dialéctico» que muestra rasgos de un «redentismo de izquierdas», como señala acertadamente.

La parte final del ensayo enlaza con lo que su autor se preguntaba en su comienzo: el lugar que Miguel Hernández y su obra ocupan en el presente, más allá de su explotación mitómana o turística. Molina Damiani escribe sagazmente sobre lo que el oriolano debería suponer de reflexión educativa, ciudadana e histórica sobre nuestra guerra civil, sobre nuestra realidad ideológica y sobre nuestra situación política actual: «pensemos desde la obra vital hernandiana las enfermedades historiográficas, sociales y jurídicas que aún padece nuestra sociedad» (p. 86). Magnífico propósito que culmina un ensayo vibrante, riguroso y lleno de intuiciones.

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.

ÚLTIMOS NÚMEROS PUBLICADOS

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

GUIOMAR PADILLA

HUGO MUJICA

LUIS VELÁZQUEZ BUENDÍA

MIRIAM JURADO

RAFAEL COURTOISIE

Paraíso perdido

ÁNGEL GONZÁLEZ

EUGENIO MONTEJO

Los alimentos

20 reseñas

NÚMERO 5 EXTRA. AÑO 2009

Tres morillas

EDUARDO A. SALAS

GENARA PULIDO TIRADO

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA

Poesías completas

La poesía de Rafael Cadenas

RAFAEL ESPEJO

Bonus track

La razón poética

LUIS GARCÍA MONTERO

El niño ciego

ANTONIO JIMÉNEZ MILLÁN

DAVID LEO GARCÍA

EDWIN MADRID

MARÍA CARO

MARÍA VÁZQUEZ GUISÁN

MIGUEL D'ORS

PEDRO J. DE LA PEÑA

SANTIAGO AUSSERÓN

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
ÉLDA 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 BELLÍ
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. FAÍLDE
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

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

NÚMERO 14. AÑO 2018

Tres morillas

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA
NIEVES MURIEL
JOSÉ ÁNGEL LEYVA

Poesías completas

La poesía de Francisco Díaz de Castro
JOSEFA ÁLVAREZ

Bonus track

Identidad e insularidad en la poesía puertorriqueña actual
VERÓNICA ARANDA

Altavoz

AITOR L. LARRABIDE

Entre Torres y Canena

BEGOÑA M. RUEDA
CARMEN BERMÚDEZ MELERO
JORGE GIMENO
JOSÉ JAVIER VILLARREAL
JOSÉ MÁRMOL
LIYANIS GONZÁLEZ PADRÓN
LUIS ANTONIO DE VILLENA
PATRICIA LUQUE PAVÓN
RAFAEL ALARCÓN SIERRA
ROLANDO KATTAN

Paraíso perdido

ANGELINA GATELL
JOSÉ IGNACIO MONTOTO
ISABEL ESCUDERO

Los alimentos

28 reseñas





