CORREO ANÓNIMO

La muerte fue en la Catedral, transida
cuando vio que topaba con la cresta
del Condestable Iranzo mi ballesta
vaciándole los sesos y la vida.

(fragmento)
JUAN M. MOLINA DAMIANI

DIPUTACIÓN
DE JAÉN

PARAÍSO REVISTA DE POESÍA

17

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA

Jaén

PARAÍSO
REVISTA DE POESÍA

NÚMERO 17 EXTRA. AÑO 2020

Tres morillas
Antonio Manilla
Consuelo Bowen
Diana Cullell
Poesías completas
La poesía de Eduardo Milán
José Luis Gómez Toré
Bonus track
De la homosexualidad a lo gay en la literatura cubana contemporánea
Ketty Blanco Zaldivar
Altavoz
José Carlos Rovira
Mi ballesta
Aitor Francos
Antonio Deltoro
Aurora da Cruz
Cecilia Quílez
Chary Gumeta
José Luis Puerto
Leticia Luna
Marta del Pozo
Rafael Juárez
Rosana Acquaroni
Paraíso perdido
Mariluz Escribano Pueo
Carmen Jodra
Rafael Juárez)
José Luis Quesada
Minerva Margarita Villarreal
Los alimentos
17 reseñas

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA

Jaén

PARAÍSO INTERIOR

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA. NÚMERO 17 EXTRA. AÑO 2020

DIPUTACIÓN
DE JAÉN

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
Arturo Gutiérrez de Terán

Dirección
Juan Carlos Abril

Consejo de redacción
Antonio Chicharro
Elena Felíu Arquiola
Genara Pulido Tirado
Juan M. Molina Damiani
Miguel Ángel García
Rafael Alarcón Sierra

Consejo asesor
Fanny Rubio
Francisco Brines
José Manuel Caballero Bonald
Luis García Montero
María Auxiliadora Álvarez
Manuel Urbano †

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

El pilar invisible
Antonio Manilla 9
Teatralizar la palabra poética: del significante a la acción
Consuelo Bowen 23
Covid-19 y poesía: confinamiento de la lírica y su propagación durante la pandemia
Diana Cullell 29

Poesías completas

La poesía de Eduardo Milán
José Luis Gómez Toré 55

Bonus track

De la homosexualidad a lo gay en la literatura cubana contemporánea
Ketty Blanco Zaldivar 61

Altavoz

Miguel Hernández: una educación sentimental
José Carlos Rovira 71

Mi ballesta

Aitor Francos 83
Antonio Deltoro 87
Aurora da Cruz 91
Cecilia Quílez 94
Chary Gumeta 98
José Luis Puerto 102
Leticia Luna 106
Marta del Pozo 110
Rafael Juárez 115
Rosana Acquaroni 119

Paraíso perdido

Mariluz Escribano Pueo (1935-2019) 125
Carmen Jodra (1980-2019) 126
Rafael Juárez (1956-2019) 127
José Luis Quesada (1948-2019) 128
Minerva Margarita Villarreal (1957-2019) 129

Los alimentos

Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost *y otras escenas de arte en el cambio de siglo,* de Alberto Santamaría, por Carlos Alcorta 135
Caras B, Poesía 1971-2018, de Álvaro Salvador, por Pablo Carriedo Castro. . 138
Centros de gravedad. Poesía española en el siglo XXI (Una antología), de José Andújar Almansa, ed., por Domingo Sánchez-Mesa Martínez 141
El abrazo contrario, de Rafael Saravia, por Idoia Arbillaga 148
El cuarto de estar, de Juan Marqués, por Ángel Luis Luján Atienza 151
El sueño de una sombra, de David Pujante, por Claudio Moyano Arellano . 153
Estética del caos. Una aproximación al concepto romántico de ironía, de Pablo Acevedo, por José Miguel López Hidalgo 157
Hablar de poesía. Reflexiones para el siglo XXI, de Juan Carlos Abril y Luis García Montero, eds., por Paula Fernández Villalobos 159
Historia universal del etcétera, de Nilton Santiago, por Maite Martí Vallejo . 162
La documentación de los procesos, de Hernán Bravo Varela, por Olmo Balam . . 165
Las palabras rotas. El desconsuelo de la democracia, de Luis García Montero, por Carmen Canet 168
Pájaro de nunca volver, de Mario Campaña, por Enrique Darriba 170
Poesías de la guerra (1937), de Pedro Garfias (José María Barrera López, ed.), por Aitor L. Larrabide 173
Todo lo contrario a la belleza, de Andrea Bernal, por Cristina Castillo Martínez 176
Un vaso de agua, de Lola Mascarell, por Elena Felíu Arquiola 178
Vecindad, de Luis Muñoz, por Andrés Soria Olmedo 181
Yo, la isla dividida, de José Mármol, por Basilio Belliard 183

TRES MORILLAS

EL PILAR INVISIBLE

ANTONIO MANILLA

El romano Cicerón fue el primero en escribir la palabra «cultura». El civilizado y culto pueblo heleno carecía de este vocablo para designar las actividades relacionadas con el cultivo del espíritu o del intelecto. Los griegos vivían las artes y el pensamiento en su existencia cotidiana, satisfaciendo así su sed de saber y la búsqueda de experiencias trascendentes en el teatro, la arquitectura, la poesía… Tanto era así, que incluso los autores más prestigiosos realizaban lecturas públicas, cual cantantes modernos de moda, como el historiador Heródoto de Halicarnaso, quien exponía sus investigaciones sobre el soberano persa Darío o narraba las Guerras Médicas durante los festivales olímpicos. Esta cultura vivida quizá fue lo que infundió la idea en el pensador anarquista inglés Herber Read de que llegaría un día en que la cultura fuera una cosa pretérita, de la que «los hombres del mañana no tendrán conciencia». En su libro *Al diablo con la cultura* (1941), dejó para la posteridad su bienintencionado —hoy sabemos cuán ignorado— anhelo: «En una sociedad natural la cultura no constituirá objeto aparte y distinto, un cuerpo de conocimientos que se pueda exponer en libros y exhibir en los museos, y que el ciudadano pueda asimilar en sus horas de ocio».

De manera no muy diferente, la concepción posedénica de la cultura, de origen veterotestamentario, también hace incidencia en su intimidad con la cotidianidad del hombre, mediante una metáfora indumentaria. La caída de Adán y Eva habría supuesto el aprendizaje del mundo, el comienzo de la cultura, entendida como un segundo vestido sobre la piel con el que protegerse o relacionarse con el ambiente. Fruto de ese contacto con la naturaleza, en ausencia de Dios, tras probar el fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal, nacería el primer materialismo, que es el de la conciencia de las cosas en relación con nuestro propio cuerpo.

La apreciación bíblica vendría a coincidir, curiosamente —al menos se lo debería de parecer a los creacionistas— con las concepciones darwinistas. El biólogo y matemático Ernst Peter Fischer las condensa en una sola frase: «Lo que el pensamiento de Darwin señaló en los seres humanos es que supimos empezar una nueva evolución cultural, y emanciparnos de la natural». El hombre habría hallado una manera de relacionarse con el mundo que no era el más primario instinto de supervivencia. Ese nuevo modo era la inteligencia, esa pretensión de abarcar el mundo a partir de lo más cercano, nuestro alrededor. «Alrededorizando», que dijo el poeta Blas de Otero, es como uno imagina que el simio erguido llamado homínido comenzó a humanizarse. La hominización es biológica pero la humanización es cultural. Si nos hemos alzado por encima de la Biología, vino a expresar el muñidor de la teoría de la evolución de las especies, es porque nos protegimos con un abrigo que no estaba hecho de piel de uro sino de conocimiento, y esa sabiduría era obra nuestra. Los pasos atrás que bajo la forma de siempre imaginativas barbaridades adornan nuestra historia como humanidad —añadimos—, serían altos o detenciones en ese proceso inacabado y constante de la evolución humana, en el camino de nuestra plena conversión en hombres. Los literatos, esos científicos del alma, lo han sabido siempre y a ese «alrededorizar» se han atenido: lo universal es lo particular sin fronteras. El prójimo, lo cercano, el vecino: elementos de partida para comprender el universo. Puntos de apoyo para la palanca capaz de mover la inmensa tierra.

A la altura de 1952, cuando Alfred Kroeber y Clyde Kluckhohn publicaron *Cultura: una reseña crítica de conceptos y definiciones*, recogiendo más de ciento sesenta concepciones, ya resultaba meridiano que era imposible aspirar a una noción válida y absoluta. Se trataba de una batalla perdida y, en ausencia de una definición ortodoxa y universal, no quedó otra opción que manejarse con un «término de valor convenido», el cual permite un acercamiento pero genera asimismo mucho debate.

Históricamente, en su noción moderna, aparece con el incipiente capitalismo mercantil y el vocablo consta en los registros por primera vez en 1510. Pero Gustavo Bueno, en *El mito de la cultura* (1996), precisa que la noción de cultura como idea sustantiva, no «subjetual», es decir, exenta, procede del siglo XVIII. A raíz de *Historia del arte antiguo* de Winckelmann, fechada en 1764, por contagio, comenzará a dejarse de

hablar de las palabras arte y cultura en sintagma (arte de amar, cultura del vino) para hacerlo en sentido objetivo. Cultura, con mayúscula.

La conversión en un término que abarca casi todo, excesivamente connotado, prácticamente vaciado de contenido por la abundancia de ellos y de su uso, aconteció a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando la Antropología, con sus infinitos ámbitos de estudio y especialización, entró en escena en el campo de las ciencias como un elefante en una cacharrería, poniendo en plano de equivalencia todas las culturas. Disciplina fundamental como pocas para el estudio del ser humano, su prolongado éxito conllevó cierta *gururización* y tantas vueltas de noria sobre la misma idea —hoy la estrella antropológica ha decaído y su ascendiente intelectual no es tan robusto—, que transformó la noción de cultura y lo cultural en algo fractalmente polisémico, inexacto por exceso, en una especie de cajón de sastre de elementos muy heterogéneos que añadieron confusión a la confusión. Así, por ejemplo, fruto de la general consideración como cultural de cualquier tipo de actividad, especialmente aquellas en las que el pensamiento brilla por su ausencia, en *La derrota del pensamiento* (1987) Alain Finkielkraut manifestó una rotunda oposición al siguiente aserto: «un par de botas equivalen a Shakespeare». Aunque nunca lo explicitaba en su orwelliana defensa de que no todas las culturas son igual de legítimas, el ingenioso lema de Finkielkraut en realidad respondía a un postulado del nihilismo ruso decimonónico que consideraba superiores los valores pragmáticos a los estéticos. El poeta Nikolái Nekrásov había manifestado que prefería «un trozo de queso a toda la obra de Pushkin» y el filósofo Dmitri Písarev, que «un par de botas es para mí más útil que Shakespeare».

Una reposición de la idea del pensador francés podemos encontrarla en la obra arriba citada del filósofo español Gustavo Bueno, cuando, refiriéndose a la noción blanda y «equitativa» que la UNESCO tiene de la cultura, ironiza: «En principio, el disco labial de los botocudos, en tanto que es "seña de identidad" de una cultura amazónica, reclamará "democráticamente" una dignidad y respeto análogos a los que pudiéramos conceder a la corona de Leovigildo». La versión igualitaria de las culturas, triunfadora en el criterio con que se rige la organización dedicada a la educación, la ciencia y la cultura de Naciones Unidas, admite en plano de igualdad formas de vida y conducta, costumbres etnográficas y rasgos pintorescos, con bastante manga ancha. Cierto progresismo

transgénico, la mala conciencia derivada del colonialismo, el contemporáneo placer sentimental del cosmopolitismo y la seducción de una humanidad acordada y única, la exaltación eufemística de la corrección política que lleva a eludir cualquier posible acusación de eurocentrismo —aunque sea residual y de magnitud cuántica— probablemente también pesan en la balanza donde se ponderan estos asuntos. En el caso de los indios brasileños, Bueno propugna que, de tener alguna universalidad, será etnológica, refleja, «pero no porque el contenido cultural sea aceptado como un valor, sino, por el contrario, como un rasgo de salvajismo cuya conservación es científicamente deseable».

Ciertamente, la reflexión sobre la Cultura con mayúscula, en sentido objetivo, no alcanzó a tener mucho predicamento ni recorrido. Precisamente la labor de los antropólogos, entre otros, nos ha hecho comprender que no existe algo así como una cultura universal, que el sentido debemos buscarlo no en «la Cultura» sino en «las culturas». Y en esa línea han ido las tentativas del pensamiento, devolviendo la palabra a su condición de sintagma y pareja de baile. En el discurrir histórico, desde un plano teórico, y sin ninguna intención compiladora, hemos pasado —en ocasiones aparecen superpuestos— por constructos ideológicos que van de lo universal a lo local; por la etapa de las culturas nacionales impulsadas por el Romanticismo y por la de la cultura de clases; por la especialización y la estandarización; por la cultura de masas o de los medios de comunicación y por la del hiperconsumo; por la cultura oficial de los totalitarismos y las libérrimas subculturas *beat*, punk y *hacker*; por la cultura étnica y la multicultural y la posmoderna; por la heteropatriarcal y la contracultura juvenil; también por la cultura antropológica de la UNESCO y por la cultura identitaria del nazismo y sus aprendices de brujo, los neonatos nacionalismos poscoloniales y poscomunistas.

No creo que exista ningún caso de una cultura que incluso en su apogeo deje de preguntarse por su condición o que se plantee el estado de su salud, absoluta o relativa. Simplemente porque carece de la perspectiva adecuada: el Siglo de Oro no sabe que es el Siglo de Oro. La consciencia lo es siempre de una pérdida. Incluso en el culmen de la cultura clásica romana, Cicerón se preguntaba por los rumbos que estaba tomando la creatividad de la República, un periodo en el que estaban produciendo sus obras, entre otros, nada menos que Virgilio, Horacio, Catulo y Lucrecio.

La autoevaluación es una característica de los organismos vivos y conscientes de la finitud. No es, por ello, nada extraño que periódicamente surjan teorías que tratan de apuntalar una explicación sobre tales o cuales características que ornan cada época. Siempre que se conciban con cierta lucidez, enjundia y sin complacencia, son bienvenidas: cuando tienen éxito, generan debate y su terminología se convierte en algo semejante a un mantra cuyos ecos se repiten en congresos y medios de comunicación y acaso alcancen a bautizar algún aspecto concreto de la materia o sociedad a la que se refieren; cuando no, resultan entes sin durabilidad, flor de un día que se aja sin haber llegado a ser cortada, pero habiéndonos hecho reflexionar al menos un instante. Raras son las ideas, en cualquier caso, que logran traspasar el marco generacional del tiempo en que son gestadas, replicándose en el tiempo y repicando en las mentes de varias generaciones, sobreviviendo a las mutaciones y metamorfosis de su propia época. Sobre todo porque, por muy cultivada que se encuentre una sociedad, cada nueva generación está en agraz. A la memoria de alguien que acaba de morir, a palabras de un idioma perdido, a una gran catarata muda compara Antonio Muñoz Molina en *Todo lo que era sólido* (2013) lo que desaparece en la vorágine del curso de unos pocos años, pues «lo que no se transmite a conciencia se pierde en el paso de una generación a otra».

Aun careciendo de una definición universal y pese a ser el teorizar un ejercicio intelectualmente saludable, desde mediados del siglo xx hay una pregunta que reverbera en los debates sobre esta noción que se cuestiona por su estado: ¿por qué lo llamamos cultura cuando queremos decir entretenimiento?

El panorama de voces que vienen deliberando sobre los derroteros por los que transita lo cultural en las últimas décadas de su vida muestra cierta unanimidad en el diagnóstico —que a la luz de su sostenimiento en el tiempo podemos considerarlo como diagnóstico en vez de pronóstico de futuro: conclusión reposada y no manifestación de sibila sobre una cuna. La diversión, lo lúdico, ha venido a sustituir y desplazar lo que tradicionalmente se ha entendido por cultura, en cualquiera de sus acepciones. El inicio de esta transformación habría comenzado con la conversión de la sociedad de la información en una plataforma cuyo elemento principal deja de ser la palabra y se rinde a la imagen, al magnetismo del ver.

Una primera aproximación teórica la hallamos en *La sociedad del espectáculo* (1967), de Guy Debord: todo lo que se vive ha sido desplazado al ámbito de la representación. El sistema espectacular no produce más que «muchedumbres solitarias», pues lo separado «se reúne en tanto que separado». El propio espectáculo es el aglutinante de la sociedad porque «el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes». Allí donde lo figurativo de la imagen ha sustituido a lo discursivo de la palabra, el icono al logos, está la sociedad y la cultura del espectáculo. Las páginas de Debord se abrían con una cita significativa de Ludwig Feuerbach con más de un siglo de solera en el momento de elevarlas el pensador francés a pórtico: «Y sin duda nuestro tiempo prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser…».

Adorno y Horkheimer, en la ya mencionada *Dialéctica de la Ilustración* (1944), de alguna manera habían prefigurado este argumento al proclamar que «la diversión misma se alinea entre los ideales, ocupa el lugar de los valores más elevados». Argumento que Jean Baudrillard retomó y pulió en *La sociedad de consumo* (1970): «Lo lúdico es lo que rige cada vez más claramente nuestras relaciones con los objetos, con las personas, con la cultura, con el tiempo libre, a veces con el trabajo y también con la política». Un solo año antes, el filósofo Kostas Axelos en *El juego del mundo* (1969), al hilo de su reflexión sobre la mundialización de la cultura, que según sostenía se había tornado multiforme e informal, escribía:

> Ya no le propone un esquema concreto a la palabra y a la acción, a los sueños y a las pasiones, a las tareas y a las distracciones. Al ir en todos los sentidos, de repente se vuelve insignificante, designificante. Ya no aporta respuestas al decir y al hacer: deja de ser formación, se convierte en información y en comunicación.

Dos títulos posteriores, *Sobre la televisión* (1980) de Pierre Bourdieu y *Homo videns. La sociedad teledirigida* (1997) de Giovanni Sartori, focalizan su análisis sobre el influjo de lo audiovisual. En el primero, transcripción de unas intervenciones en la pequeña pantalla del autor reflexionando sobre los medios de comunicación visuales, Bourdieu considera literalmente «asediada la ciudadela de la alta cultura» por el televisor, «un lugar de exhibición narcisista» que pone en muy serio peligro «las diferentes esferas de la producción cultural: arte, literatura, ciencia, fi-

losofía, derecho, y en un peligro no menor la vida política y la democracia». En el texto del politólogo italiano, se denuncia más intempestivamente que «el ver prevalece sobre el hablar» y que, por ello, el hombre está viéndose arrebatado de su capacidad de abstracción y, por ende, de la de diferenciar entre lo verdadero y lo falso.

Ya en nuestro siglo, con el pleno asentamiento de una nueva tecnología como Internet y la virtualidad, son varios los autores que afrontan un nuevo cara a cara con la antigua idea del mundo como representación y reflejo especular, retransmitido, e innumerables los artículos que se centran en otros aspectos secundarios. Y desde un punto de vista favorable, a contracorriente de la mayoría de posiciones que estamos glosando. El sociólogo Frédéric Martel, en *Cultura Mainstream* (2010), en una edición bimedia (papel y Web), por ejemplo, dedica sus páginas a una «cultura del entretenimiento», sin parentesco con actividades intelectuales, artísticas o literarias, ocupada en generar productos perecederos, que por voluntad propia no aspiran a sobrevivir mucho más allá de los primeros y efímeros impulsos de la novedad, fabricados para el gran público por creativos de unas industrias que están en guerra por el mercado. La cultura dominante es la cultura de masas globalizada, y cabe la posibilidad de que no estemos únicamente ante un cambio en los hábitos culturales sino ante «un cambio de civilización».

Antes y después del libro de Martel, hay al menos dos títulos relevantes sobre el ser y devenir de la cultura que no podemos dejar de señalar. *Diversidad cultural y mundialización* (2005), del economista y sociólogo belga Matellart Armand, propugna que las permutaciones, producidas durante el tránsito de la cultura a la comunicación, del ciudadano en consumidor, del pueblo en público, se burlan de la cultura y la memoria mediante la total ausencia de producción de sentido. «Se *culturiza* lo social —sostiene—, es decir, se tratan de una manera cultural los problemas que no se quieren abordar (o que no interesa que se aborden) en términos políticos». Desplazamiento o disociación que urgiría la pronta formulación de un derecho mundial «contra la privatización del mundo». Por su parte, *La civilización del espectáculo* (2012), de Mario Vargas Llosa, vuelve a las fuentes sobre la metamorfosis de la cultura en divertimento y retoma la tesis de Guy Debord —con mucha más claridad conceptual que aquel—, si bien con una orientación muy distinta que, en la práctica, resulta primordial: entiende el ámbito de la cultura «no como

un mero epifenómeno de la vida económica y social, sino como una realidad autónoma, hecha de ideas, valores estéticos y éticos, y obras de arte y literarias que interactúan con el resto de la vida social y son a menudo, en lugar de reflejos, fuente de los fenómenos sociales, económicos, políticos e incluso religiosos». Dicha mutación deviene mutilación c

> Convertir esa natural propensión a pasarlo bien en un valor supremo tiene consecuencias inesperadas: la banalización de la cultura, la generalización de la frivolidad y, en el campo de la información, que prolifere el periodismo irresponsable de la chismografía y el escándalo.

En mutilación y, a la vez, paradójicamente, en inflación de lo cultural en la que las redes tienen un papel prioritario. La potencia literaria de Vargas Llosa le permite rematar la faena con pases de la firma memorables: «En la civilización del espectáculo, el cómico es el rey».

Si usted en alguna ocasión se ha preguntado, al modo del Zavalita de *Conversación en La Catedral*, cuándo se llenaron los museos de atracciones, entonces aún debemos acudir a otro título fundamental en el estudio del estado actual de la cultura. Se trata de *París-Nueva York-París* (2009), del catedrático de la Sorbona Marc Fumaroli, donde aparece el relato de la vida de un personaje al que el autor considera, para la historia de lo que «ahora» denominamos cultura, tan relevante como lo fuera Galileo para la de las ciencias. Nos referimos a Phineas Taylor Barnum, un antiguo vendedor de biblias. Si Estados Unidos americaniza todo cuanto toca, dotando de espectacularidad hasta una carrera de pulgas, como su última campaña electoral, es porque Barnum un día de mediados del siglo XIX se sacó del caletre el primer «Gabinete de curiosidades». Si la cultura se ha teñido de un sentido voraz y consumista y «es un placebo que nos cuesta cada vez más distinguir del *entertainment*», es debido a que el *showman* Barnum, a sus sesenta años, puso en pie «El Mayor Show sobre la Tierra». Inventó el *merchandising* y la customización, su exitosa fórmula consistió en la suma de marketing y entretenimiento, en el binomio cultura y comunicación. Su dilatada carrera empresarial lentamente incrustó en el imaginario social con sentido positivo la clasificación de «atracción más visitada». La *barnumización* posterior del arte y de la cultura, marcada por la dialéctica aburrido-interesante como categoría estética, solo era cuestión de tiempo. Fumaroli le tilda como padre de un camelo, pero admite que «sabía más sobre la democracia de opinión que Habermas».

El mundo y la vida son analógicos. Sabemos que la naturaleza no da saltos. Y también que la tortuga de la fábula avanza a pasitos pequeños que jamás será capaz de alcanzar el raudo Aquiles. ¿Pero es cierta la paradoja fuera del ámbito de la fábula? El espejismo intelectual ideado por el presocrático Zenón de Elea para negar la existencia del movimiento y probar que todo es ilusorio se mantuvo incólume durante un largo periodo: aunque se intuía como un razonamiento erróneo, no se podía demostrar con las herramientas filosóficas de su siglo en la mano. Hubo un tiempo —entre la enunciación de las paradojas del movimiento de Zenón y la primera lógica de Aristóteles— en que el mundo no pudo refutar lo insensato y contrario a la experiencia mediante las armas de la razón. Un tiempo, al menos en un aspecto, habitado en error, vivido en paralogismo —un razonamiento inválido no intencionado; como «una refutación falsa sin conciencia de su falsedad», lo define el diccionario de José Ferrater Mora. Tal vez ahora suceda algo semejante.

La venida de Internet al mundo y su crecimiento posterior, que estamos viviendo en primera persona —después del Internet de los sujetos, como usted mismo, le ha llegado el turno al Internet de los objetos, como su frigorífico—, también ha provocado equívocos, ambigüedades y errores, promoviendo reticencias… especialmente entre los intelectuales y en el campo de lo cultural. Los intelectuales, digamos, sobre todo preinternáuticos.

Por la Red, el común de los mortales sencillamente se mueve en cohete entre manifestaciones muy diversas, picotea aquí y allá, se informa y comunica, encuentra casi siempre lo que busca: parece estar satisfecho con este festín permanente y sin horario, disponible en cualquier lugar mediante los dispositivos digitales móviles. Aunque todo se ofrezca bajo el formato del espectáculo, pese a que la cultura aparezca como una especie de compota igualitaria entre expresiones de muy distinto calado, presentadas como equiparables por la táctil pero apenas sensitiva pantalla, la mayoría mira, escucha y habla. Otorga su aquiescencia usuaria a la tierra prometida y servida por la Web, al mismo tiempo que a los peligros ciertos del ciberespacio, que le son ajenos en gran medida. Solo los presocráticos de Internet, sobre el bajo continuo de algunos sectores de la Enseñanza, entonan la melodía de la advertencia y el cuidado.

Hasta cierto punto, por el carácter de revolución tecnológica que ha supuesto Internet, estos plantos por lo existente y avisos para navegan-

tes sobre lo porvenir deben contemplarse con normalidad y, en muchos casos, ser tenidos en cuenta. Cualquier novedad tiende a establecer una nueva relación entre las partes afectadas, pero quizá nunca antes que ahora los cambios hayan sido, si no tantos, sí tan globales, con un espectro tan amplio: afectan a casi toda la humanidad. El tándem difusión más rapidez permitiría comparar la expansión de la red de redes a una amenaza vírica. Este patrón de expansión se ha vivido antes con otras tecnologías, como la radio o la televisión. Y los mismos temores agobiaron a los hombres de sus épocas.

Con la cultura folk museificada, acantonada en recintos expositivos consagrados a la memoria de unas formas de vida que están en trance de desaparecer; con la alta cultura pesada recogida en cuarteles de invierno como la universidad, los conservatorios o los ateneos; la cultura ligera, la única cuya salud permanecía intacta, bajo el amparo de la industria cultural, también se ha visto sacudida por la llegada de la moderna y poderosa tecnología. No siendo socavada en su fortaleza, pues Internet la ha propagado y potenciado exponencialmente mediante la dual estrategia, solo contradictoria en apariencia, que le ha administrado: ser mayoritaria y minoritaria a la par, macro y micro. Mayoritaria porque tiende a convertirse en una cultura ecuménica, globalizada, una especie de «cultura franca» a través de las cribas de popularidad incentivada que posee la propia metodología de funcionamiento interno de la Red. Y minoritaria porque se presenta ante el usuario como un sistema de cultura a la carta, totalmente personalizado, en el que teóricamente el único gobierno es el de su arbitrio individual. El impacto dañino de la Web sobre la cultura ligera contemporánea atañe únicamente a su modelo de negocio, a la industria cultural que se ve hostigada por la gratuidad y el *copyleft*. La búsqueda de nuevas fórmulas de rentabilizar el lanzamiento de bienes culturales es un «work in progress» y el mayor reto que tiene que afrontar el sector empresarial empeñado en estos menesteres. Se trata de un problema económico, pero más complejo de lo que parece. No solo por el entrecruzamiento de intereses, fronteras nacionales y legislaciones varias, entre otros, sino porque si, como han puesto en evidencia varios de los críticos de la cultura global, los artículos que genera la industria cultural son prefabricados, mercancía sintética elaborada con elevadísimos costes tras complejos sondeos estadísticos sobre su hipotética audiencia, el peligro de una caída de ingresos

llevaría aparejada tarde o temprano una ausencia de financiación para todos o una parte importante de los proyectos futuros.

En nuestros días se debate profusamente sobre la globalización de la cultura y de las posibilidades de resistencia frente a ella, pero, respetando su ascendiente en la homogeneización de formas de vida, símbolos y conductas, que también tiene sus negacionistas (como Zygmunt Bauman o Roland Robertson), probablemente el fenómeno de mayor trascendencia para el devenir cultural no sea la amenaza global o uniformadora sino el estar inmersos en lo que podríamos denominar un ciclo de tránsito de la reproductibilidad a la accesibilidad. El trinomio fundamental de todo proceso que implique una transacción —por lo tanto, también el de la cultura y su difusión digital— es el compuesto por la producción, la distribución y el consumo.

El advenimiento o parusía de Internet —Internet es un universo muy diverso: reducirlo nominalmente ya supone una imprecisión con la que tenemos que lidiar de partida en este libro y debemos tenerla siempre presente— va incluso más allá de la famosa afirmación de McLuhan, «el medio es el mensaje», puesto que afecta a estos tres ámbitos, modificando y en ocasiones eliminando además los mecanismos de control que existían entre ellos, como los intermediarios (agentes literarios, editores, galerías) entre el productor de bienes culturales y el medio a través del que aquellos se ponen en circulación, los canales por los que el medio llegaba al público, e incluso establece una circular relación de retroalimentación recíproca hasta ahora inédita entre esta audiencia y la producción, puesto que el consumidor puede convertirse a su vez en productor. En esta esfera o cadena nueva, el punto débil hasta el momento es el modo de monetizar el intercambio, la conversión en servicio del bien *online*.

La idea de globalización, uno de cuyos arietes es la Red, al menos en el discurso cultural —y por el momento— parece haber sido superada o al menos «resistida»: se ha entreverado con lo local, resultando matizada en diversas formas de hibridismo y «glocalización». Bien distinto, a tenor de la expansión y aceptación del mundo digital, parece haber sido el destino de la sociedad del espectáculo, que ha conquistado hasta el último de los fortines de la intimidad mediante su ensalzamiento de la imagen y de lo cultural concebido como esparcimiento. Tanto la cultura *high* como

la tradicional, ligada a particularidades geográficas, se han refugiado en unas elites, en unos reductos de custodia parecidos a la rodeada aldea gala que resiste ahora y siempre al invasor: esa cultura espectáculo, omnipresente en las pantallas, que sustenta la «ociocracia» o gobierno de la vida por el ocio en su sentido más hedonista. Una cultura a la que podríamos denominar de evasión si no fuera porque «cultura de evasión» resulta un oxímoron, una contradicción en los términos, pues la cultura, por esencia, es invasiva. (Quizá sería pertinente tildarla como «cultura sensacionalista», ya que, como los medios de comunicación así denominados, apela a las emociones antes que a la reflexión, a una mirada y conciencia pasivas, siendo su aspiración final únicamente entretener o amenizar).

La cultura no es ocio. Una persona cultivada disfrutará con una obra de Shakespeare, una sinfonía de Schubert o un lienzo de Picasso, pero, objetivamente, el «arte» no puede competir en valores de evasión con el espectáculo, es decir, aquello que funda su competencia en la emoción, por lo general, inmediata o a corto plazo. El de la cultura es un valor de intromisión, mientras que el del espectáculo lo es de pasatiempo. Lo profundo frente a lo epidérmico. O lo permanente frente a lo pasajero. Porque se vive diferente después de haberlo vivido: esta es la plantilla para reconocer los acontecimientos verdaderamente esenciales de la existencia.

Experiencias o instantes que, cuando están generados por la cultura, pueden o no ser complejos pero casi nunca son fáciles (por este motivo propusimos arriba «sensacionalista» en vez de «cultura fácil», que también es o se aproxima mucho al oxímoron), pues su adquisición supone una conquista, un haber dejado atrás otros pasos en el camino y otras cimas de menor altura anteriormente, como hitos necesarios en el recorrido hacia la imposible cumbre.

La cultura exige. Y por eso permanece: no se consume en el instante. Pierre Bourdieu, al describir en un artículo de 1995 la primera de las formas bajo las que en su teoría existe el capital cultural, el «estado incorporado», es decir, como una disposición duradera del organismo, la caracteriza como «una propiedad hecha cuerpo», un bien de difícil transmisión como heredad puesto «que se debilita y muere con su portador»:

> La acumulación del capital cultural exige una incorporación que, en la medida en que supone un trabajo de inculcación y de asimilación, consume *tiempo*, tiempo que tiene que ser invertido personalmente por

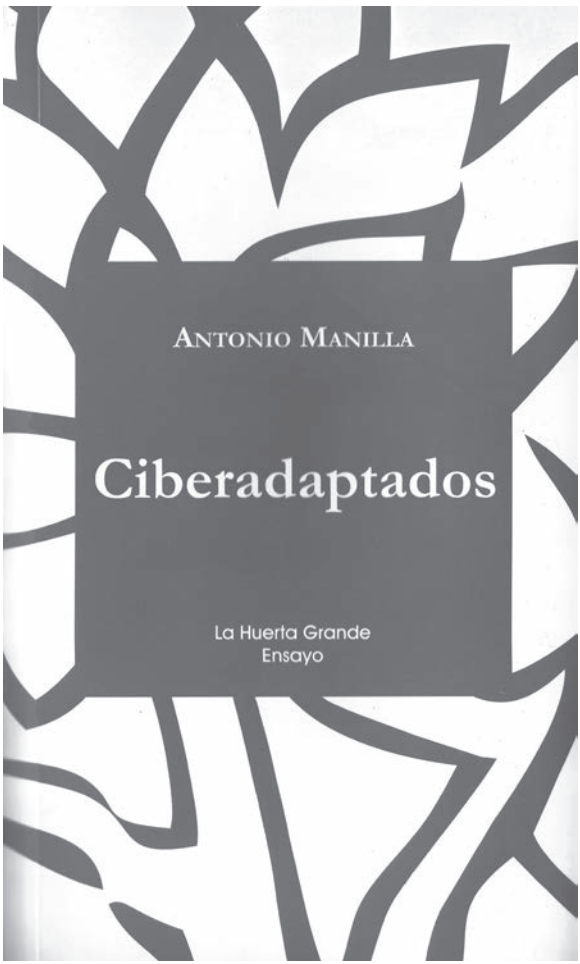
> el «inversionista» (al igual que el bronceado, no puede realizarse por poder): el trabajo personal, el trabajo de adquisición, es un trabajo del «sujeto» sobre sí mismo (se habla de *cultivarse*). El capital cultural es un tener transformador en ser, una propiedad hecha cuerpo que se convierte en una parte integrante de la «persona», un hábito. Quien lo posee ha pagado con su «persona», con lo que tiene de más personal: su tiempo. Este capital «personal» no puede ser transmitido *instantáneamente* (a diferencia del dinero, del título de propiedad y aun de nobleza) por el don o por la transmisión hereditaria, la compra o el intercambio.

Cuando, para terminar, pretendo reducir en una sola definición el concepto de cultura con cuyo trato están en contacto las páginas de este libro, realmente también me viene a las mientes una imagen. Está visto que nadie está libre del influjo de su época, que todos nos mecemos en las corrientes demolientes que van conquistando capitales. Esa imagen es la fotografía de la biblioteca Holland House de Londres, recién bombardeada durante la Segunda Guerra Mundial por la aviación alemana, reducida a un montón de cascotes y escombros, una viga y una escalera caídas, y varios curiosos que merodean por este paisaje desolado: en primer término, a la derecha, un hombre que mira distante los libros dispuestos en una estantería que permanece en pie; a la izquierda, otro que posa su mano sobre el lomo de un título encuadernado en piel, a punto de extraerlo del plúteo, interesado; finalmente, en segundo plano, un hombre trajeado —los tres van tocados con sombrero, pero solo él carece de abrigo, es sin ninguna duda el más joven— que sostiene y abre un libro, se pone a leer, ajeno a cuanto le rodea, aislado por un instante de la guerra y del mundo entero.

Cultura es lo que queda entre las ruinas, aquello que aparece cuando se ha derrumbado lo que es apariencia y exterior y ornato. La vida que sostenía el andamiaje visible para los demás, el pilar invisible. El lugar del sentido, la bordadora del ser del hombre, cuanto no pasa por nosotros sin dejar huella benéfica, fuente de humanización y alimento inagotable, ADN y código fuente, sí, pero sobre todo ese pilar invisible.[1]

---

[1] Tomado de *Ciberadaptados. Hacia una cultura en red*, Madrid: La Huerta Grande, col. Ensayo, 2016, 19-39.


Antonio Manilla
Ciberadaptados
La Huerta Grande
Ensayo

TEATRALIZAR LA PALABRA POÉTICA: DEL SIGNIFICANTE A LA ACCIÓN

CONSUELO BOWEN

Desde la antigüedad grecolatina y la tradición retórica, la forma y la técnica para expresarnos «correctamente» ha estado presente hasta nuestros días. Cómo decir las cosas, muchas veces, incluso tiene más relevancia que el contenido. Ahora bien, ¿por qué tendría cabida relacionar, desde la forma, la poesía con el teatro?, ¿es posible hacer esta correlación, sabiendo que la poesía no es teatro? Pienso en los poemas de Brecht y encuentro una teatralidad desmedida, encuentro narración, diálogo, la unión de un personaje con un otro, en un tiempo y espacio determinados. Una figura creada desde lo más profundo de la esencia humana. Pienso en la herida abierta, como en la que no para de sangrar en Chile, y en Latinoamérica; y rememoro «A los hombres futuros» de Brecht: «Cambiábamos de país como de zapatos a través de las guerras de clases, y nos desesperábamos donde sólo había injusticia y nadie se alzaba contra ella» (1997: 60).

Entonces, es aquí donde me pregunto, bajo esta flama encendida que emerge del poema: ¿Es posible levantar la palabra de la hoja poética? Dejarla que retorne a ser hoja en blanco, la que originalmente fue, para dar paso al movimiento y a la acción del significante; y no dejar la palabra muerta. Si le damos acción, tiene oportunidad de vivir aún más. Y es que el cuerpo tiene memoria, y las palabras se estampan en el cuerpo, en un cuerpo poético.

Un poema y un monólogo no se diferencian demasiado. La distancia entre estos no es mucha. Para Pavis el monólogo es un «discurso [en el que] […] el personaje se dirige a sí mismo […] [o un] discurso dirigido a un interlocutor que permanece mudo». ¿No ocurre, de cierta forma, un poco lo mismo en el poema? Aquí no estamos hablando de dicción o de articulación, va más allá de eso, más allá de la preocu-

pación en la manera de decir las cosas. Es necesario encontrar esa forma en la intención de cada verso, cada estrofa, cada frase, cada línea. Ahí está la cueva del tono, el volcán que da sentido a la entonación, al volumen o al silencio. El subtexto, ese mensaje escondido que se desnuda frente a la palabra, es fundamental para comprender el entrelíneas que hay detrás. Y, ¿por qué no desanudar el verso, así como el actor desnuda la frase? ¿Por qué no buscar la intención detrás de cada verso? ¿Por qué no el poeta, sí el poeta, no puede buscar la intención y el subtexto detrás de sus palabras en la declamación del poema? Para Alonso de Santos (2001) «la característica principal [...] de las palabras dentro del discurso teatral es su intencionalidad. Es decir, las palabras no tienen en el discurso de un personaje significación propia, sino que la adquieren en función del contexto en que se dicen» (322). Es decir, están vacías si no se les entrega una intención determinada; y esta alcanza su sentido dependiendo de lo que dicen, para qué lo dicen y por qué lo dicen.

La investigación teatral que el actor realiza para llevar a cabo una puesta en escena trabaja no solo con las intenciones, sino que también con el subtexto. Es decir, con lo que Alonso de Santos (2001) designa como «ese espacio fracturado entre el decir y el hacer, entre lo que manifiesta y lo que siente el personaje, la información y el contenido que no se dice con palabras en un texto, pero que, sumergido en la obra, ha de darse por medio de la interpretación del actor» (327).

El poeta, al igual que el actor, desviste una estructura, en donde se oculta la veracidad de sus palabras, para comprender lo que le sucede al personaje que ha creado en el poema. Es a partir del subtexto, es decir, de lo no dicho, donde podría encontrarle una intención al significante. Es decir, al fin y al cabo, algo esencial para la lectura y/o puesta en escena del poema. Ya lo decía Stanislavski cuando se refería al texto de una obra teatral, como una pieza sin «valor en sí mismo y por sí mismo, sino por su contenido interior o subtexto que abarca» (Stanislavski en Alonso de Santos 2001: 328) , o William Layton cuando aludía que el subtexto era aquello sin decir, el mundo interior que trae como consecuencia la manera de expresión del texto que consigue el actor; «es un río subterráneo por el que navegan las palabras, el cual transcurre por debajo de ellas; por ello, su velocidad, su ritmo, su color y su intensidad dependen totalmente de aquel» (Layton 2016: 125).

Se transforma en la exquisitez de la actuación hacer florecer la intensidad de lo que está más allá de las palabras, lo que está oculto tras esa cáscara que es el lenguaje, tal como dice Joseph Chaikin: «el lenguaje no es más que un ropaje y, usualmente, una máscara» (Chaikin en Layton 2016: 125). El actor desnuda los significantes para encontrar esa capa más profunda que es el subtexto. Y así como él, el poeta también desnuda o no las palabras para darles vida; la posibilidad de extraer las intenciones, el subtexto o el conflicto de un poema.

Y ¿qué pasa con el conflicto?, ¿qué sería del teatro sin conflicto? Y cuánta poesía hay detrás de cada conflicto. Así como un texto dramático, el monólogo debe tener uno. No es tan descabellado, entonces, pensar el poema como un universo con conflicto propio. Porque ya lo decía Layton (2016): «El conflicto es el motor de lo dramático, de lo teatral. Es la manera de evitar lo casual, es decir, todo aquello que provoca indiferencia» (24). Por ejemplo, un conflicto interno, para Alonso de Santos (2001) resulta ser aquel que «tiene lugar cuando un personaje no está seguro de sí mismo, ni de sus actos, o no conoce las razones profundas de sus emociones o su deseo. Es el "Ser o no ser" de Hamlet» (110). O un conflicto de situación, en donde «los personajes luchan contra un presente heredado de su pasado, quieren dejar el lugar donde viven, su entorno, y aspiran a una situación económica, social y personal mejor» (112).

Para analizar un texto dramático hay que considerar la intención de los enunciados en función de la comunicación con el interlocutor. No es casual, entonces, encontrarnos con que la función expresiva del lenguaje se desarrolle mediante diversos tipos de modalidades oracionales. Esa intención de la palabra poética, por lo tanto, podría condecirse con la intención de un texto dramático, y con el conflicto que embiste a los personajes del poema en cuestión. ¿Cuál es el conflicto interno del personaje?, ¿qué le sucede al hablante lírico?, ¿qué lo moviliza?, ¿cuáles son sus deseos?, ¿cuál es la razón para pronunciar determinadas palabras? Porque tal como ocurre en el teatro, las palabras adquieren significación en función del contexto en que se dicen, de lo contrario están vacías.

Que la poesía no es teatro, eso está claro. Sin embargo, resulta interesante acercarse al texto poético desde la acción; le otorga sentido y, a su vez, el autor desaparece, así como también ocurre con el dra-

maturgo. Dentro de los planos del conflicto, del texto y del lector, el conflicto toma otro nivel; ya no vamos a adentrarnos en el del autor, sino en el del texto. Al hacer hincapié en el conflicto del texto se le da énfasis a la intención en la lectura, ya que, de otra forma, queda adormecido en la hoja.

Entonces, no es tan irracional extraer las acciones de un poema para llevarlo, de cierta forma, a una puesta en escena. Balme (2013) alude que la «comunicación interna, dentro del mundo ficcional [es decir, entre los personajes de la ficción], a nivel puramente textual es el terreno tradicional de la crítica dramática o literaria. [Sin embargo,] cuando estas relaciones se traducen en signos teatrales (gestos, vestuarios, entonación, etc.) entonces estamos ante el análisis de la performance que constituye el eje central» (35) de la disciplina teatral.

Un poema, por lo tanto, puede adquirir una voz dotada de signos teatrales, tales como la entonación o el gesto. Las cualidades de ese paralenguaje surgen del análisis y puesta en práctica de las intenciones, de los subtextos y de los deseos de cada personaje. Es decir, un poema puede adquirir una naturaleza teatral, por medio del signo teatral, siempre y cuando se analicen las intenciones detrás de cada frase que profiere el hablante. Y, sobre todo, la naturaleza del conflicto interno del personaje —hablante lírico.

Cuando el poeta declama haciendo hincapié o, más bien, teniendo conciencia del conflicto presente en su obra, en el poema, es justamente ahí, uno de los puntos en donde se encuentran la poesía con el teatro. Tendrá cabida el gesto orgánico y con sentido, no uno sobreactuado ni recargado en desmedida. Y así, tal como la puesta en escena que nunca repite la imagen de ella misma en el espejo, aunque se repita mil veces, el poema tampoco será el mismo cada vez que el poeta le otorgue vida. Buscar esa conexión entre la palabra y el gesto; el poeta también puede encontrar este a partir de la palabra, para no solo buscar vida en ellas, sino también en los gestos con los que las formula.

Desde una visión actoral, el personaje como tal no existe, sino que es uno en unas determinadas circunstancias dadas. ¿Qué haría yo si me despidiera con un pañuelo blanco desde la más alta ventana de mi casa?, como se despide de sus versos el hablante de Alberto Caeiro. Este heterónimo de Pessoa habla de un personaje que está tanto en el texto

como en la ficción, tal como un personaje teatral, con la diferencia de que este último lleva sus intenciones a la acción. Y recuerdo al poeta Mo Yin cuando en su reciente visita a las puertas de la Patagonia, afirmó que los escritores deben estudiar sicológicamente a sus personajes. Y, justamente, eso es lo que hace el actor para investigar un personaje; y en ambas situaciones se ahonda más en la sicología que en la filología.

Entonces, dotar a la palabra de espectacularidad no es una posibilidad muy remota; es invitar al poeta a encontrarse con el subtexto para transmitirle vida al cuerpo, mediante sus sentidos e imaginación, y transformarlo en un cuerpo poético. Así como el actor, para hacer teatro, el escritor, para hacer literatura, estudia al ser humano. La literatura y el teatro tienen eso en común. ¿Qué no es un personaje sino uno en una circunstancia determinada? El poeta, al igual que el actor, entonces, podría empatizar con lo que siente el personaje de su ficción, al compartir su texto. Así como el teatro, que es la mejor de las mentiras, pero si esa mentira no tiene vida se transforma en un texto muerto.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alonso de Santos, José Luis (2011). *La escritura dramática*, Madrid: Castalia.

Balme, Christopher (2013). *Introducción a los estudios teatrales*, Trad. de Milena Grass Klein y Andrea Pelegrí Kristić, Santiago de Chile: Frontera Sur Ediciones, col. Ediciones Apuntes.

Brecht, Bertolt (1999). *Poemas y canciones*, Versión de Jesús López Pacheco sobre la traducción directa del alemán de Vicente Romano, Madrid: Alianza Editorial.

Layton, William (2016). ¿Por qué? T*rampolín del actor*, Con la colaboración de José Carlos Plaza y Juan Antonio López Esteve, Madrid: Editorial Fundamentos.

Pavis, Patrice (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Trad. de Jaume Melendres, Barcelona: Paidós.

COVID-19 Y POESÍA: CONFINAMIENTO DE LA LÍRICA Y SU PROPAGACIÓN DURANTE LA PANDEMIA

DIANA CULLELL

Sin duda alguna, el coronavirus ha alterado el paisaje individual y colectivo de la sociedad contemporánea. El Covid-19, que se expandió prácticamente al mundo entero entre diciembre de 2019 y marzo de 2020, forzó a la población del siglo XXI a una pausa total y sin precedentes. El virus fue declarado pandemia por la OMS el 11 de marzo de 2020, se ha cobrado la vida de miles de personas, y sus víctimas por contagio van en aumento día a día con focos especialmente importantes en Italia, España, Reino Unido y EEUU. La peor crisis sanitaria que se ha visto en toda una generación llevó a multitud de países a declarar el «estado de alarma» y decretar paradas excepcionales. En España —uno de los países europeos más afectados por el Covid-19— el estado de alarma se declaró el 13 de marzo de 2020, y la población fue confinada en sus casas durante un período inicial de 15 días, que sería más tarde prorrogado. Con el confinamiento de niños, adolescentes, adultos —exceptuando los trabajadores de servicios esenciales— y ancianos, la sociedad española se ha visto obligada a recurrir a amplios mecanismos y formatos no solo para mantener un mínimo de funcionalidad sino también para combatir las largas horas de reclusión. En este sentido, las redes sociales se han convertido durante la cuarentena en la mano derecha de los confinados, ofreciendo una ventana al mundo exterior desde el interior de sus casas: junto a las noticias y los seguimientos en directo del Covid-19 conviven el contacto con los seres queridos y amigos a través de Skype, Zoom u otras aplicaciones, humorosos memes, y, de manera crucial, una amplísima oferta cultural. Este artículo intentará trazar la pujante presencia de la poesía en los tiempos del coronavirus a través de varias iniciativas surgidas en Instagram, así como su auge e impacto en la sociedad y lo que ello significa para el género lírico y su futuro en un momento en el que, particularmente en España, estaba ganando en su vertiente performativa (Cullell 2019).

El estado de alarma decretado en España el 13 de marzo de 2020, siguiendo el ejemplo de otros países durante la crisis del coronavirus, marcó el inicio de un período previamente desconocido para el país: el gobierno cerraba los centros educativos del territorio y pedía a la población que se quedara en sus casas y trabajara desde sus hogares en todos los casos posibles. Bajo tales medidas, la ciudadanía acogió con los brazos abiertos las ventajas que la tecnología pone a su alcance, y la etiqueta #yomequedoencasa y su homóloga inglesa #stayhome fue ganando en popularidad día tras día en las redes sociales. Y si la sociedad contemporánea vivía ya en un universo totalmente alterado por la tecnología y las mencionadas redes sociales, el Covid-19 aseguró un uso aún más masivo de este conjunto. A lo largo de las últimas décadas la tecnología digital ha alterado el modo en el que los seres humanos se relacionan con el mundo a su alrededor, algo que según Charlie Gere da lugar en la era digital a una absoluta transformación del entorno a partir de la tecnología, una evolución que «in the developed world at least, can be observed in almost every aspect of modern living» (2002: 9). Por supuesto, sus efectos se han observado ya en el campo literario, dado que las tecnologías digitales han modificado las expectativas estéticas de los lectores, los modos en los que los autores producen textos literarios e incluso las maneras en las que estos se distribuyen y son leídos (Schaefer 2015: 178). El impacto de internet y las redes sociales en la poesía contemporánea resulta del todo inconmensurable, y su efecto en los modos de escritura se ha estudiado a partir de teorías digitales (Bagué Quílez 2018; Gendolla 2009; Gregory 2013; Mora 2000; Strickland 2009; Tortosa 2008) y estudios sobre nuevos medios dentro y fuera del contexto español (Baron 2008; Brunds et al. 2014; Fidler 1997; Fuchs 2014; Genz and Küchler 2015; Gere 2002; Mandiberg 2012). Por lo que concierne a la poesía española en particular, se han analizado incluso algunos procedimientos retóricos y algunas estrategias discursivas por parte de la generación Blogger, Google o Enter inspiradas en la realidad del ciberespacio (véase Bagué Quílez 2018: 334 o Martín Gijón 2013). Asimismo, no se puede obviar la mención de poetas como Irene X, Sara Búho, Defreds o Loreto Sesma, cuyas carreras literarias arrancaron a partir de Blogs y cuyos seguidores en las redes sociales ascienden a miles de centenares. Así, se encuentran ahora de manera usual términos como «lectoespectador» —que Mora rastrea hasta el siglo XIX y XX con el lector de humor gráfico o cómics (Mora 2012: 19)—, «ciberceptor»,

para referirse a «aquel receptor de una forma artística compuesta por *texto más imagen*» (19), o «prosumidor» para el productor y consumidor de mensajes mediáticos en la era digital (Rodríguez-Gaona 2019: 170). Como afirma Luis Bagué Quílez, la navegación por la web en busca de literatura «ya no es esa realidad «otra» que nos fascina por su exotismo, sino un ingrediente de la vida cotidiana. El sujeto-usuario (*homo navigator*, *homo ciberneticus* u *homo sampler*) se pasea por los mapas de bytes, los recintos pixelados y los circuitos de memoria con la misma desenvoltura con la que el *flâneur* de Baudelaire lo hacía por el París del siglo XIX» (2018: 334). Vicente Luis Mora califica esta transformación como un «cambio brutal de percepción del entorno (lo tecnológico como *orgánico*, sin separación; lo *digital* entendido ya sin distinción como lo relativo a los dedos y a la instrumentación de medida de números, al mismo tiempo» (2012: 25),[1] algo que ha llevado a la poesía en la era de internet a convertirse en un fenómeno social que además supone una visibilidad inédita para los poetas (Rodríguez-Gaona 2019: 21). En la época del Covid-19, el acceso al mundo digital se ha convertido en una herramienta de crucial importancia: más allá de ser esta el único modo de contacto social posible, la población acude a ella en busca de respiro y distracción. Y los artistas de todo el mundo, haciendo boga de la solidaridad que las crisis sanitarias hacen aflorar, han reaccionado poniendo al alcance del público innumerables iniciativas.[2] En España,

---

[1] Para interesantes estudios sobre cibercultura y literatura véase también los trabajos de Sánchez-Mesa Martínez (2004), Alemany Ferrer y Chico Rico (2012) o Romero López y Sanz Cabrerizo (2008). Rodríguez Gaona afirma también que «en la semioesfera tradicional de la poesía española, hasta mediados de la primera década del siglo XXI, la frontera estaba representada por la institucionalización (los premios y la recepción de la prensa nacional) y su primer filtro era la publicación en papel (las editoriales de prestigio). La interrupción de internet y las nuevas tecnologías, que permiten el surgimiento incontrolado de poetas *prosumidores* […] amplió exponencialmente ese espacio de signos» (2019: 12-13).

[2] Dichas iniciativas se han visto en todos los países y en todas las facetas del arte. Desde Rupi Kaur –quien ofreció varios talleres de escritura creativa a través de Instagram– hasta Elton John o Gary Barlow –el primero coordinó un concierto de beneficencia, Iheart Living Room Concert for America, y el segundo ofreció a diario en su cuenta de Instagram duetos con otros artistas para todos sus fans–, pasando por algunos de los museos y galerías de arte más importantes del mundo –como el Museo Británico

la poesía ha encontrado un espacio ideal en la popular aplicación Instagram, creada por Kevin Systrom y Mike Krieger en 2010 y especialmente apta para teléfonos inteligentes. Instagram, plataforma en la que los usuarios pueden subir fotografías, vídeos e incluso realizar sesiones en directo, ha dado lugar durante la pandemia a numerosas iniciativas poéticas, entre las cuales han destacado «Poesía en tu Sofá», «En tu casa Poetry Slam Bcn» y «SlamTalks» de Poetry Slam Madrid, retransmitido por Zoom y YouTube Live pese a hacer su difusión mediante Instagram.[3]

La poesía, entonces, está viviendo un auge durante la cuarentena que ya venía cogiendo fuerza en los últimos años —un apogeo que podría deberse también, obviamente, al no contar con ninguna opción de carácter presencial y cara a cara—. Junto a todos los cruces de ámbitos que la tecnología ha ayudado y fomentado en la pasada década, y junto a los numerosísimos poemarios que ven la luz en editoriales nuevas o ya establecidas, en los últimos tiempos destacaban con gran fuerza las actividades poéticas alternativas forjadas mayoritariamente a partir de una base oral y escénica. Lo que se dio a conocer como «perfopoesía», escapando de los límites del papel, es «la *escenificación del poema escrito*, entendiendo por escenificación el dar forma dramática al texto utilizando o siendo consciente de los elementos que intervienen cuando se recita con y para el público» (García Villarán 2012: 8). Esta poesía, que se ha extendido a lo largo y ancho de toda la península ibérica en los últimos diez años —y que se engloba normalmente bajo la etiqueta anglosajona de *spoken word*—, se presenta como ente vivo: «[e]n cualquiera de nuestras calles, plazas, bares o locales *okupados* te puedes encontrar un recital colectivo o un micro abierto en el que varias decenas de poetas comparten sus pro-

---

o el Louvre, que aumentaron los servicios remotos que ofrecían hasta el momento–, el mundo de la cultura ha ofrecido solidariamente sus esfuerzos a la sociedad confinada.

[3] Es necesario destacar que las iniciativas poéticas que se analizarán aquí son únicamente un pequeñísimo ejemplo de las muchas que se han dado en España durante la cuarentena, y que es imposible referirse a todas ellas dado el espacio reducido de este trabajo. Asimismo, debe remarcarse también que la importancia de Instagram para la poesía contemporánea se ha resaltado ya en varias ocasiones. Véase el artículo de John Maher, «Can Instagram make poetry sell again?» (Maher 2018), para interesantes reflexiones sobre esta red social y la promoción de la poesía contemporánea. Para el impacto de Instagram en la poesía española en particular véase Cullell (2020).

ducciones con otros poetas» (Ge 2015: 51). Actividades tales como recitales poéticos, slams o *jam poetry sessions* acaparaban antes de Covid-19 la atención de una audiencia entusiasta y se hacía difusión de los actos ya a través de internet, aunando de manera indirecta las dos vertientes. Así, según Rodríguez-Gaona, «se ha empezado a asumir mayoritariamente que la red y el circuito de bares y librerías son el medio natural de la poesía joven: un espacio social en el que pueden entrenarse, formarse, obtener visibilidad, encontrar el tono y los intereses de aquellos interlocutores que conformarán su público o comunidad» (Rodríguez-Gaona 2019: 97), y la pandemia del 2020 no ha hecho sino unir con más fuerza dichos espacios. La pantalla es ahora, especialmente en los tiempos del Covid-19, el medio a través del que se observa el mundo y a través del que también se exhibe la creación literaria. Así, se percibe en este punto un cambio en el uso de todas las plataformas ya que, si antes la red era «ante todo, un instrumento para realizar convocatorias, archivar y promover contenidos» (Rodríguez-Gaona 2019: 58), pasa ahora a ser un soporte tecnológico que permite nuevas formas de discurso a usuarios que se acercan a ella de manera distinta. A diferencia de las generaciones anteriores, constata Bagué Quílez, «los autores nacidos a partir de los años ochenta no ven en Internet una herramienta subversiva, sino el signo de una identidad comunitaria» (Bagué Quílez 2018: 347). Estos son los autores que Martín Rodríguez-Gaona considera nativos digitales, «aquellos que emplean, con naturalidad y eficiencia, los recursos que les brindan internet y la revolución tecnológica» (2019: 21) —frente a los inmigrantes digitales—, quienes se han tenido que adaptar a la nueva realidad (41). Como se verá en las iniciativas analizadas en este trabajo, propiciadas por la emergencia sanitaria y el confinamiento que el mundo ha experimentado a partir del coronavirus, coinciden en ellas —y con diferentes grados de éxito a la hora de enfrentarse a la tecnología—, tanto los nativos como los inmigrantes digitales.

1. «POESÍA EN TU SOFÁ»

«Poesía en tu sofá» (@poesíaentusofá/ #PoesíaEnTuSofá), una iniciativa liderada por la joven poeta Elvira Sastre junto a Fran Barreno, Andrea Valbuena y Miranda Maltagliati, saltó a Instagram a mediados de marzo con un post de lo más llamativo, «Que lo único viral en tu

casa sea la poesía». Cabe resaltar que Elvira Sastre (1992), la principal impulsora de esta iniciativa poética, empezó de muy joven publicando el blog «Relocos y recuerdos: el mérito es de las musas» (http://elvirasastre.net/poemas/), por lo que #PoesíaEnTuSofá llegaba de la mano de alguien extremadamente versado en redes sociales. El espacio online de la segoviana, en el que publicó sus poemas desde los 15 años, alcanzó tal fama que le facilitó las publicaciones de sus poemarios *Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo* (2013), *Baluarte* (2014), la antología *Ya nadie baila* (2015), *La soledad de un cuerpo acostumbrado a la herida* (2016) y *Aquella orilla nuestra* (2018) en editoriales como Visor y Valparaíso, y ahora la novela *Días sin ti* (2019). La poeta, no obstante, nunca dejó de publicar en el blog, y junto a él vieron la luz una cuenta de Twitter (@elvirasastre) y una de Instagram (@elvirasastre), con 171.00 y 420.000 seguidores respectivamente en marzo de 2020. La cuenta de Instagram de Elvira Sastre rebosa de fotografías de sus libros y traducciones de sus versos al inglés, además de fotos de sus animales de compañía o vídeos de recitales entre otros, similar a lo que Roger Fidler denomina como «mediamórfosis» (1997) y haciendo uso de la plataforma como una especie de palanca a través de la cual promocionar sus libros y sus recitales. «Poesía en tu sofá», con la etiqueta #PoesíaEnTuSofá, se planteó como un proyecto o festival poético que intentaba suplir de alguna manera la gira «A verso en Grito» en Colombia y Ecuador en la que los tres poetas —Sastre, Barreno y Valbuena— se habrían embarcado por esas fechas a no ser por la pandemia. La propuesta se puso en marcha el 15 de marzo (poco después del inicio del confinamiento en España) y se programó para los días 20, 21 y 22 de marzo, coincidiendo con el Día Mundial de la Poesía ese sábado.[4] La primera edición de «Poesía en Tu Sofá» agrupaba a 25 artistas, en su mayoría poetas pero también autores, cantantes o directores de cine, que contaban con 30 minutos cada uno para leer en directo desde sus casas y desde sus propias cuentas de Instagram a todo aquel interesado. Tanto éxito tuvo esta iniciativa, una

[4] Cabe resaltar que hubo innumerables propuestas en las redes sociales en honor al Día Mundial de la Poesía. El Ministerio de Cultura de España, por ejemplo, pidió a los ciudadanos que colgaran en las redes sus poemas favoritos y que los compartieran a través de Instagram con las etiquetas #Yomequedoencasa, #LaCulturaEnTuCasa, #DíadelaPoesía.

especie de *jam session* en línea,[5] que se realizó una segunda edición el fin de semana siguiente e incluso una tercera durante el primer fin de semana de abril, en las que se acogieron un número similar de artistas. En estas convocatorias participaron escritores y artistas con carreras asentadas —como Elvira Sastre, Miguel Poveda o Benjamín Prado— junto a poetas mucho menos conocidos, y se leyeron composiciones en varias lenguas, incluidas el catalán y el inglés —este último de la mano de Rupi Kaur, con traducciones de Elvira Sastre, por ejemplo—. En la media hora asignada a todos los participantes en «Poesía en tu sofá», los artistas mayoritariamente leyeron poemas propios, aunque a veces también recitaron versos de otros autores que les habían marcado especialmente. Dada la naturaleza en estos recitales, los temas de las composiciones fueron muy variados y sin referencia directa en los poemas a la crisis sanitaria que estaba viviendo el país —aunque sí se hablaba antes del recital del contexto social y de la importancia de mantener activa una iniciativa como «Poesía en tu sofá». Muchos de los poetas participantes aprovecharon el momento también para hablar de sus propios libros, hacer recomendaciones de lecturas, e incluso mencionar y promocionar otras iniciativas. La mayoría de lecturas contaron con centenares de seguidores en directo, aunque en casos como los de la actriz Georgina Amorós, la propia Elvira Sastre, Marwan, Rayden o Rupi Kaur se llegaron a contar cifras de más de 3.000 seguidores en línea.

Lo que resulta claro es que el festival literario en línea que representaba «Poesía en tu sofá» vino de la mano de poetas que se sienten totalmente cómodos en el mundo de las redes sociales, y la mayoría de ellos pueden ser considerados nativos digitales. Asimismo, al tiempo que «Poesía en tu sofá» promocionaba la labor de alrededor de 80 poetas desde sus cuentas personales de Instagram, este festival poético facilitaba el acceso de la lírica a centenares de hogares durante 3 días

---

[5] Parte de la escena *spoken word*, las *jam sessions* tienen su origen en las jazz jam sessions, acontecimientos muy de moda en los Estados Unidos a lo largo de los años 40 y 50 del siglo pasado. Dichas sesiones contaban con la participación de varios músicos que se reunían para tocar juntos, sin preparación o ensayo previo. En su versión lírica, las jams se han transformado en una performance durante la cual los participantes pueden leer un máximo de tres poemas, y que permanece abierta a todo aquel que quiera intervenir (Cullell 2019: 33).

a la semana, desde media tarde hasta bien entrada la noche —siempre respetando la pausa a las 20:00 para el aplauso colectivo para los servicios sanitarios del país—, en unos momentos en los que la poesía se exhibía como un arma contra el aburrimiento («Vamos a combatir esta cuarentena a ritmo de verso», leía uno de sus primeras publicaciones), pero, más importante aún, como una herramienta social para combatir el Covid-19 animando a la sociedad a quedarse en casa a través de voces conocidas e influyentes y el hashtag #yomequedoencasa («Tú quédate en casa, la poesía la ponemos nosotros», decía otro se sus posts).[6]

2. «EN TU CASA POETRY SLAM BCN»

Poetry Slam Barcelona, que tendría que haber celebrado su slam mensual en la capital catalana el 4 de abril, puso en funcionamiento la iniciativa #entucasaPSBCN del 28 de marzo al 4 de abril, también por Instagram. En una de sus historias anunciando el slam virtual, a pocos días de su inicio, Poetry Slam Barcelona lanzaba la siguiente pregunta: «¿Se puede confinar la poesía?». El 17% de las respuestas al juego de palabras afirmaba que sí, y el 83 % que no. Esta propuesta, que pretendía de alguna manera suplir el acontecimiento presencial que tiene lugar en el Centre de Cultura Contemporànea de Catalunya frente a 600 personas cada mes, y que se presentaba en sus propias palabras como un experimento,[7] tuvo que buscar maneras inventivas para continuar su trabajo labrando la palabra y llevarla en directo a un público. Como se mencionaba al inicio de este trabajo, pocas actividades poéticas disfrutan de tanto éxito entre el público contemporáneo como aquellas que se engloban bajo la etiqueta de *spoken word* (Cullell 2019: 27). Los slams son una actividad competitiva abierta a todo aquel que quiera participar, con un límite de tres minutos por persona usualmente, en la que

---

[6] «Poesía en tu sofá» cruzó el charco a partir de su edición española, y se empezaron versiones de «Poesía en tu sofá» en México, Argentina, Uruguay y Colombia a principio de abril.

[7] Según Rodríguez-Gaona, «[l]a producción simbólica en la red […] no está concebida para la contemplación o la reflexión, sino como algo para experimentar y compartir» (2019: 29), un paralelo muy interesante con el modo en el que se concibió #entucasaPSBCN.

las varias actuaciones se evalúan en un ranking. Los slams empezaron en Chicago durante los años 80, a manos de Marc Smith, en el local *Get Me High Lounge* y más tarde en *Green Mill Jazz Club*. Desde entonces, la trayectoria y popularidad de los slams ha ido solo en aumento, y la actividad se ha extendido por todo el mundo. Normalmente, el jurado de un slam es seleccionado al azar entre los miembros del público, y los participantes son eliminados en dos rondas al estilo de los Juegos Olímpicos, desestimando la nota más alta y la más baja que los cinco jueces han escrito en una pizarra y que exhiben a la vez ante todo el público.[8] En la ronda final, los dos finalistas compiten uno contra el otro para hacerse con un galardón en forma de DVD, camiseta, libro o, en el caso de Barcelona, un par de zapatillas de deporte. El punto en el que radica el valor del slam es que este es un «espectáculo para mayorías, cercano, antielitista» (Berger 2012: 62) que cultiva el campo de la poesía en todas sus vertientes y en el que no pueden obviarse los «[i]nequívocos guiños a la actualidad» (Gallardo 2015). De tal modo, en ellos suele abundar una temática relevante en el contexto socio-histórico concreto, como por ejemplo la tecnología, las crisis económicas, sociales o políticas del momento, adoptando a veces una posición anti-sistema y cumpliendo la función de respaldar un compromiso social. Igualmente, la apertura de este arte poético a las mayorías lo convierte en un modelo de democratización del arte (Holman 2000: 18), y el papel del público en él resulta completamente esencial. Los miembros de la audiencia, que no son ya simples espectadores sino participantes o incluso coautores, o coproductores, deben ser incluidos como un factor más dentro del poetry slam. Se trata este de un proceso de doble dinámica, ya que el público reacciona tanto ante los poetas como frente a la reacción de los demás miembros de la audiencia (Novak 2012: 374). Los poetas, claramente, hacen uso de esta conexión inmediata en los slams presenciales, y una vez se ha obtenido una respuesta por parte del público, la audiencia pasa a formar parte de la performance, no únicamente en calidad de juez como sería el caso de los cinco miembros seleccionados para juzgar el slam, sino también como fragmento de un todo que ayuda a guiar la actuación. Asimismo, existen pocas maneras más eficaces de animar al

---

[8] Véase el trabajo de Mex Glazner (2000) para información sobre la normativa existente alrededor de los slams.

público —aparte de la exhortación directa— que la de presenciar un acto del que va a salir un único ganador y en el que los espectadores deben inclinarse por un poeta u otro. También cabe destacar que los slams suelen tener lugar en espacios de marcado carácter social, como podrían ser cafés, bares, bares-librería o salas públicas, lo cual aporta una atmósfera íntima y crea una dinámica muy particular que determina ya en parte la relación que se establecerá con el público asistente.

En la nueva propuesta de Slam Barcelona, #entucasaPSBCN, la lista de participantes la encabezaban poetas que recitan de manera habitual en Poetry Slam Barcelona (Pablowski, Iñaki Nazabal, Marta B, Dani Orviz, Crisal, Isa García, Ainara y Salva Soler), y los 8 rapsodas fueron apareados de manera aleatoria por el sistema informático utilizado por el grupo de manera usual. Durante los cuatro primeros días los poetas se enfrentaron en pares, para dar lugar después a las dos semifinales y a la gran final el día 4 de abril. La retransmisión en directo por Instagram empezaba cada día a las 20:10 desde la cuenta oficial de Poetry Slam Barcelona, a manos de @payasomanchego, el slam master o maestro de ceremonias. En la introducción se presentaban las actuaciones, se recordaban las instrucciones, y se dirigía a la audiencia a las cuentas personales de los poetas que recitaban esa noche, además de hacer recomendaciones de lecturas y poner marcado énfasis en la necesidad de leer para formarse y aprender. Los vídeos podían verse en directo o durante las siguientes 24 horas (ya que quedan gravados en la plataforma durante ese tiempo), y el público tenía también la opción de votar en las encuestas de las historias de la aplicación durante un día entero. En su versión presencial, el Poetry Slam Barcelona suele acoger a unos 600 asistentes en el evento, y las visualizaciones en directo —que después aumentaban en visionados posteriores— giraban en torno al centenar. En la primera actuación en línea, el 28 de marzo, ninguno de los poetas que se enfrentaban esa noche —Pablowski y Nazabal— hizo referencia directa a Covid-19, pero Pablowski leyó un poema haciendo hincapié en una moral baja, y la actuación de Nazabal giró alrededor de una disculpa a las siguientes generaciones por el mundo que se les dejaba. El día 29 de marzo los poetas sí hicieron referencia directa al Covid-19, y muy especialmente al confinamiento, los encierros y las utopías: Marta B recitó un poema sobre la salud mental y el confinamiento, resaltando el efecto de la pandemia y el aislamiento para los abuelos encerrados y la gente sin techo; «La nueva utopía» fue el poema de Dani Orviz, en

el que se discutían los desafíos de quedarse en casa, los centenares de recitales de poesía al día disponibles en las redes sociales, esa «arcadia digital definitiva», y el hecho de poder recitar en el slam «en calzoncillos» dadas las circunstancias. La temática se repitió al día siguiente con Crisal Rodríguez e Isa García: Crisal recitó un poema sobre la cuarentena y cómo se espera que la sociedad maneje múltiples tareas durante el confinamiento (tales y como el teletrabajo o la escolarización en casa), y mencionó también la falta de espacios exteriores, los aplausos diarios a las 20:00 de la tarde para los servicios sanitarios, la corrupción y las estafas de la familia real, los autónomos en paro y los artistas en miseria —lo que ella interpretaba como la realidad más cruda del día a día del confinamiento y que conllevaba la necesidad de un rescate humano tras la pandemia—. La actuación de Isa García, por su parte, fue una parodia de consejos psicológicos, de autoabastecimiento y de esperanza para mantener la cordura durante la cuarentena, un conjunto de directrices para ella misma. Las actuaciones del 31 de marzo marcaron un pequeño cambio en el rumbo de la temática: Ainara recitó un poema de amor, y Salva Soler una composición sobre la necesidad de actuar tal y como uno siente, decir lo que uno piensa: en resumen, hacer poesía. La aclamación al arte poético, la necesidad de defenderlo pese a las circunstancias, cerró las actuaciones que darían paso a los dos días siguientes a las semifinales, con Nazabal y Orviz, que incluyeron una epístola a los conspiradores durante la pandemia, y con Crisal y Salva Solver, con poemas sobre la memoria y el miedo —interrumpidos ambos por problemas técnicos—. En la gran final el día 4 de abril, Nazabal se proclamó vencedor contra Dani Orviz, con 162 y 144 votos respectivamente.

La iniciativa suplió inventivamente una actividad que no habría podido celebrarse de otra manera, y con ella se plantean interesantes cuestiones sobre la poesía performativa y su vertiente virtual. En cuanto a la temática de los slams, puede observarse que el nuevo formato en línea continúa incidiendo en una poesía de temática social e históricamente comprometida que gira alrededor de los temas que más preocupan a la sociedad en ese momento: el coronavirus y todas sus consecuencias. Con la aguja que rastrea el pulso social, los poetas consiguen armonizar con unos espectadores que están viviendo el mismo contexto y las mismas circunstancias, pero el papel del público, tan significativo durante el acto cara a cara, es el que probablemente sufre aquí mayores efectos. Si bien el carácter democrático de esta poesía y de sus jueces se amplía —

ahora todos los espectadores pueden votar, sin ser el rol de juez limitado a 5 personas entre el público—, desaparece la inmediatez, el contacto directo entre poetas y espectadores, y por supuesto los vínculos entre los miembros de la audiencia. Los seguidores pueden aquí rumiar su valoración durante 24 horas, y su juicio debe decidir entre un poeta u otro sin poder aportar una calificación numérica que ecualice a los participantes, resultando el proceso online algo más reduccionista. Siguiendo con el papel del público, y pese a que este puede interactuar con los poetas a partir de comentarios durante el directo, resulta imposible que los poetas lean las observaciones mientras recitan, o que la audiencia pueda nutrirse y enriquecerse de la mencionada retroalimentación que caracteriza a estos actos poéticos en directo y en persona. Salva Soler, en concreto, declaró que esta versión del slam era únicamente un «consuelo», y que deseaba volver a sentir el calor del público muy pronto. El espacio social que habita la audiencia y mencionado antes como una de las claves del slam se ve sustituido aquí por la esfera privada individual, aunque irónicamente esta sea retransmitida a través de una red social. Y si las performances habituales son interrumpidas por ruidos propios del local en el que tienen lugar (gente hablando, murmullos de copas y bebidas, personas desplazándose de un lugar a otro de la sala o espacio) la vertiente virtual se ve igualmente interceptada por sonidos de móvil, llamadas o WhatsApp que entran, caídas de wifi, pérdidas de señal o incluso familiares que interrumpen la actuación. Las interrupciones debidas a problemas técnicos demuestran que no hay —aún— una fluidez absoluta en la poesía recitada en línea a pesar de todos los avances digitales. De manera muy interesante, la gran mayoría de los poetas participantes recalcó en numerosas ocasiones que se sentían bastante incómodos al recitar frente a una pantalla —muchos aclararon que era la primera vez que participaban en un Instagram en directo—, y que sus habilidades se restringían a la actuación en un escenario. Dichas aclaraciones ponen de relieve que la mayoría de estos poetas no se consideran nativos digitales, y que no conciben la pantalla como un escenario o como posible extensión de un escenario. Y lo mismo podría interpretarse del público que les sigue, ya que la votación final (306 votos) equivale aproximadamente a solo la mitad de los asistentes que acuden al slam mensual regularmente, lo cual implica un compromiso menor o una accesibilidad (deseada o no) más reducida a la versión en línea.

3. «SLAM TALKS»

«Slam Talks» fue una iniciativa de Poetry Slam Madrid, que, al igual que Poetry Slam Barcelona, no pudo realizar su slam mensual en El Intruso Bar el día 1 de abril. Para suplir su falta y mantener la poesía viva en tiempos de la pandemia, el equipo de la organización ideó la alternativa «Slam Talks», una serie de conferencias en 3 minutos. La actividad se realizó en directo por YouTube Live y Zoom —un sistema de vídeo teleconferencia o de reuniones virtuales cuya popularidad no ha hecho sino ir en aumento desde el inicio del coronavirus—, y se hizo promoción de ella a través de todas las redes sociales de Poetry Slam Madrid.[9] En total, unas 70 personas siguieron la programación en directo, y hubo centenares de visualizaciones al día siguiente en su canal de YouTube. «Slam Talks» proponía conferencias de 3 minutos por participante —el tiempo exacto del que disponen los poetas en un slam habitual—, y los 7 conferenciantes era todos miembros de la organización de Slam Madrid, poetas usuales u colaboradores, como la diseñadora gráfica de los programas o la cronista del slam mensual. Las varias intervenciones ofrecieron una visión poética, filológica, filosófica, artística y del público: desde la historia del slam Madrid en forma de poema, explicaciones sobre la realización artística de los carteles, la perspectiva del slam desde las gradas por parte del público, el punto de vista de una poeta que participa en la actividad, sus elementos (o falta) de competitividad y competición, su contribución al género poético o su futuro. La sesión, además, ofreció al público la oportunidad de realizar preguntas después de cada intervención a través del chat de ambas aplicaciones.

Lo que resultó verdaderamente interesante en el formato conferencia que sustituyó el slam habitual, fue que la actividad dio lugar a multitud de preguntas que normalmente no encuentran respuesta —o incluso simple espacio— en el slam mensual. De esta manera, se cedió un protagonismo importantísimo al público: aquí por primera vez la audiencia no era juez sino casi abogado, pudiendo cuestionar la naturaleza de esta poesía y dar a conocer su opinión en el chat abierto. Asimismo, la coordinación de la temática de las conferencias aseguró que se

---

[9] Se eligieron Zoom y YouTube por dar cabida estas plataformas a los varios participantes y al moderador a la vez, algo que Instagram (aún) no permite.

trataban los puntos clave del poetry slam que se han mencionado al hablar de «En tu casa Poetry Slam BCN», algo que indirectamente estaba instruyendo al público y le formaba de manera velada para próximas celebraciones en directo. Así, la primera de las conferencias, «Historia del Slam en tres minutos» (Yanito) planteaba y repasaba el funcionamiento del slam, al tiempo que desempeñaba una función introductoria para el resto de la actividad. La naturaleza del slam, y cómo usualmente se ha tildado a la actividad de simple competición, fue discutida en la intervención «Al Slam no va quien quiere ganar sino a quien no le importa perder» (Pablo Cortina), poniendo énfasis en el hecho de que lo importante no es la puntuación que consiguen los poetas sino la poesía que se produce. La temática del slam, que ya se ha mencionado más arriba, fue objeto de reflexión en «10 formas de ganar en el Slam» (Alejandra Martínez de Miguel), y la importancia del público en el desarrollo de las performances se trató en «El Slam desde la grada» (Celia Peláez). «Diseñando el Slam» (Paula Díaz) enfatizó el valor de una buena promoción para atraer al público, algo que dio espacio a hablar también de los modos en los que se promociona la poesía en el presente. La poesía contemporánea ha encontrado una importante simbiosis en el mundo de la tecnología, y tanto internet como las redes sociales han alterado no solo sus modos de escritura o reproducción sino también la manera en la que los versos llegan hasta los lectores o el público:

> [e]l alcance global de los medios de comunicación revitaliza de forma continua el aire creativo del momento porque acerca las actividades de otros ámbitos lingüísticos y anima el sistema poético vigente con ampliaciones […]. La página Web y el blog facilitan las necesidades de expresión y la difusión inmediata de la identidad del autor. (Morante 2016: 11-12)

Así, la actividad que estaban realizando se nutría indiscutiblemente del alcance global de los medios de comunicación a través de sus diseños publicitarios. «Slammer vs. Poetas. ¿Escribimos para el slam?» (Silvia Nieva) dio pie a discutir las diferencias que a veces se establecen entre slammers y poetas, siendo los primeros creadores unidos por el deseo de dar a conocer su poesía de manera directa, sin identificarse necesariamente con la etiqueta de «poeta» ya que en este entorno existen, según Arenas, «quienes ni se consideran poetas ni tienen ganas de publicar, lo hacen simplemente porque lo probaron y se engancharon»

(2011). En la intervención de Nieva se aludía también a las problemáticas cuestiones de calidad que han plagado el mundo del slam desde sus inicios y la crítica que han hecho de ello numerosos académicos (Barber 2000; Arenas 2011; Berger 2012: 62; Cullell 2015: 55; Ge 2015: 50; Montoto 2012: 44). Cabe resaltar, no obstante, que el filtro de calidad literaria para los slams que aporta la audiencia con sus puntuaciones —por muy rudimentario y poco ortodoxo que pueda parecer este cedazo—, es una criba que a su vez repercute en la calidad tanto de la poesía como del público que la aprecia: «el público participa, siente que su opinión también se escucha, sabe que lo que diga se llevará a efecto. Aprende, por tanto, a juzgar con más responsabilidad. Quiere saber más para la próxima vez. Lee más poesía, entre uno y otro slam» (Cortina 2016: 81).[10] Nieva además reclacó uno de los aspectos esenciales del slam, que diferencia a sus participantes de los poetas en su concepción más tradicional: la poesía del slam habita un espacio oral, y junto a él conviven técnicas gestuales, expresivas y perfomáticas que aumentan la complejidad del producto cultural y lo sitúan lejos de concepciones únicamente textuales. La perfopoesía es «la manera que tienen los poetas de llevar la palabra poética al público, interpretándola con técnicas juglarescas o usando elementos performáticos que no hacen otra cosa que enriquecer el poema o construirlo de una forma distinta» (García Villarán 2012: 10), pero, dentro de los estudios literarios, «magnitudes básicas como el tono, el modo, el ritmo, el tempo, la dicción, el acento, la impostación de la voz, la cadencia, la armonía, el gesto y la expresión, la intención enfática del verso, el volumen, la carga de sonido, etc., están ausentes sistemáticamente del análisis filológico» (Font i Espí 2015: 26), algo que Nieva recalcó y animó a estudiar. «El Slam del futuro» (Antonio Díez) fue la conferencia que marcó el final de «Slam Talks», y muy pertinentemente planteó cuestiones sobre la poesía performativa cuando esta no puede tener lugar cara a cara. De manera muy interesante, abordar los puntos esenciales del slam a través de la temática de las conferencias

---

[10] Rodríguez-Gaona, hablando de la poesía en la era de internet, se pregunta: «[f]rente a la incesante y caótica escritura electrónica, ¿quién otorga el estatus de poeta?, ¿el lector, la interactividad o el consumo?, ¿quizá la crítica (en vías de extinción)?» (2019: 24). En el caso particular que nos ocupa, es cada uno de los espectadores que ejerce su derecho a voto.

permitió a los organizadores de Poetry Slam Madrid unir la praxis y la teoría del slam. Con tal acción, se presentaron a los espectadores de manera clara y organizada los fundamentos de la práctica del slam, y se les dio la oportunidad de reflexionar sobre la estructura del formato, su gestación y sus ideas más allá de la simple práctica, reconstruyendo sus bases de manera altamente didáctica.

Tras más de dos horas de retransmisión, resultó obvio que esta iniciativa no podía suplir de manera alguna los slams en su formato original —las mismas ideas se apreciaron en los comentarios mencionados en las varias intervenciones del «En tu Casa Poetry Slam Bcn»—, y que era imposible replicar una actividad de esas características sin disfrutar de la presencia del público sin pantallas de por medio. A pesar de respetarse el contacto directo con él —los seguidores podían preguntar indiscriminadamente frente a todos los participantes y su audiencia, y tantas cuestiones como quisieran— la falta de calor humano y, especialmente, la imposibilidad de utilizar todos los sentidos de la percepción en la actividad hacían valorar a los conferenciantes que se perdía la esencia de lo que busca el slam.[11] El sentido del olfato y el tacto, por ejemplo, incluyendo el oído hasta cierto punto —por escucharse solo a uno mismo y a su entorno más directo en la mayoría de los nuevos formatos vistos aquí—, tienen una presencia nula en una actuación vía pantalla, mientras que en el escenario físico de un espacio predominantemente social hacen que el poeta se sienta parte de una *communitas* con la audiencia (valga la redundancia de los «social» de las redes sociales y el contacto entre personas que estas desean fomentar). «Slam Talks», entonces, cuestiona la viabilidad del poetry slam fuera de su entorno usual, un nivel de apreciación que es quizás otro ejemplo de inmigrantes digitales versus nativos digitales.[12]

---

[11] Rodríguez-Gaona insiste en que «[p]ese al poder aglutinante de las nuevas plataformas, tampoco puede olvidarse que una comunidad no es solo virtual. Estas se consolidan gracias a la interacción física y personal, y por eso su estrecha relación con los eventos y las lecturas públicas» (2019: 83).

[12] Para una interesante reflexión acerca de las diferencias entre inmigrantes y nativos digitales, véase el subcapítulo «Inmigrantes y nativos digitales: una confrontación silenciosa» de Rodríguez-Gaona (2019: 41-44).

4. CONCLUSIONES

Las tres propuestas vistas hasta aquí dan una muestra de la amplia oferta que el mundo de la cultura ha puesto al alcance de la sociedad en los tiempos del Covid-19. En unos momentos en los que indudablemente se dispone de más tiempo para dedicarlo a la lectura (o a la visualización de performances), los poetas han intentado compartir su producción cultural y han incluso deconstruido ideas de lo que entendemos por poesía performativa. En el contexto del confinamiento, en el que la naturaleza plural de la perfopoesía se desintegra en una individualidad compartida, y en el que la pantalla se convierte en el único punto de contacto, se puede observar un retorno a la lectura solitaria, y a la visualización o escucha de poemas de manera individual. Rodríguez-Gaona afirma que los poetas nativos digitales comparten con sus contemporáneos «tanto las ventajas como la alienación de socializarse a través de las nuevas tecnologías» (2019: 38), algo que muchos poetas que se considerarían inmigrantes digitales han mencionado en tono de queja durante sus lecturas y actuaciones. No obstante, y más allá de cualquier alienación, debería cuestionarse también si el amplio abanico de oferta —y que el público claramente está aprovechando—, se traduce directamente en una apreciación real de la poesía o bien esta lírica supone simplemente «la sustitución del conocimiento por el entretenimiento» (Rodríguez-Gaona 2019: 16) en un momento en el que las nuevas tecnologías siguen decantándose por lo comercial y el llano pasatiempo. La poesía como distracción y no una actividad basada en su valor literario, en parte condicionada por los nuevos soportes tecnológicos que condicionan su distribución, forma y discurso, conlleva obviamente sus propias desventajas, y presenta a la poesía como vía de escape más que de formación —pero aun así encabezada por el deseo de compartir, algo tan antiguo como la misma poesía—. Quizás el planteamiento correcto en estos momentos, no obstante, sería cuestionar la utilidad de la poesía. En épocas y circunstancias que hacen aflorar lo mejor y lo pero del ser humano —se han visto enormes muestras de solidaridad a lo largo y ancho del planeta a través de voluntariados, ayudas a vecinos y a aquellos más vulnerables, empresas dedicadas a la fabricación de mascarillas, batas y guantes, por citar unos pocos ejemplos—, también surgen instancias que dan importancia al papel de la poesía y la literatura, de los artistas en general, en una sociedad que parecía capaz

de vivir con holgura sin ellos. Las largas horas de confinamiento serían eternas sin las páginas de un libro, o la palabra leída o recitada en una pantalla. El catedrático francés Antoine Compagnon planteaba las siguientes preguntas en su discurso de investidura de cátedra en el 2006: «¿Qué valores puede crear y transmitir la literatura en el mundo actual? ¿Qué lugar debe ocupar en el espacio público? ¿Es de alguna utilidad en la vida?» (2008: 21). El catedrático no dudaba en defender la utilidad de la literatura pese a reconocer que la manera en que la sociedad se acerca al mundo y adquiere una conciencia histórica y moral ha cambiado en épocas recientes, y que el proceso no ocurre ya a través de la literatura (56). Según Compagnon, la literatura sirve un claro propósito aun en tiempos recientes: «[s]u poder emancipador, que nos conducirá en ocasiones a buscar derrocar a los ídolos y cambiar el mundo, permanece intacto, aunque más a menudo nos hará, sencillamente, más sensibles y más sabios, en una palabra: mejores» (63). La popularidad de la poesía en el momento, sin embargo, destaca la importancia de las nuevas formas de lectura, ya que por ejemplo los nativos digitales llevan a cabo la mayoría de sus lecturas en vertical y en dispositivos portátiles.[13] En la era digital, y más en el contexto al que la pandemia del coronavirus ha arrojado a la sociedad, internet es:

> un ritual público, incesante y cotidiano, en el que se pasa de la soledad de la experiencia individual a otro tipo de interacción más gratificante, eminentemente social o compartida, y que tiene su punto de comunión en el reconocimiento o el consumo de una propuesta o de un individuo. Un fenómeno que, como se aprecia, altera fundamentalmente la concepción tradicional de la lectura. (Rodríguez-Gaona 2019: 47)

Así, los poetas nativos digitales —y los inmigrantes digitales— han encontrado en las redes un sólido contacto con el público, y son a su vez esta comunicación y este encuentro social (aunque interpretando

---

[13] Merece la pena resaltar que estas variaciones de soportes y formatos «producen a su vez nuevas prácticas de innegable calado y radicalidad como la lectura elíptica, fragmentaria o múltiple, en breves lapsos de atención, que incluso puede darse en simultáneo con la audición musical la visualización de clips o la conversación por chat» (Rodríguez-Gaona 2019: 66).

el adjetivo de modo totalmente distinto) los que han permitido «a los poetas nativos digitales articular una identidad plural, el ejercicio de un nosotros» (Rodríguez-Gaona 2019: 39-40). La primera persona del plural se modula con unos interlocutores cómplices y con intereses afines, algo que ha podido verse reflejado ya en algunas de las iniciativas analizadas en este trabajo. Muchos de los poetas que se han mencionado en estas páginas conciben el texto online como un aspecto genérico de su producción lírica que aporta una dimensión añadida a su poesía —sea performativa o en la página—, un aspecto de su creación que les permite una comunicación de carácter más efectivo con los lectores, lectoespectadores, ciberceptores o seguidores, pero no concebida como única. Y tal actitud va de la mano de la falta de fluidez absoluta en la poesía recitada en línea dados los problemas de carácter técnico que arrastra en numerosas ocasiones. Así, mientras la poesía virtual se presenta en este momento como una especie de compromiso adecuado, no representa tampoco una solución perfecta. Claro está que desconocemos cómo será el mundo post-Covid-19 y los avances tecnológicos que seguirán produciéndose en el mundo digital y las redes sociales, por lo que los modos de comunicación y las costumbres pueden verse alteradas para siempre. La pandemia del coronavirus no ha conseguido confinar la poesía, pero sí ha impulsado a toda una generación de inmigrantes digitales a adquirir competencias similares o casi parejas a las de los nativos digitales. La poesía, uniendo las palabras de #entucasaPSB-CN y #PoesíaEnTuSofá, se ha convertido en un producto viral en los hogares de miles de personas en España. Y si bien puede cuestionarse aún el futuro de la lírica digital «en la actualidad está en pugna cuál de estos espacios —el impreso o el virtual, con sus respectivas prácticas, hábitos y tradiciones— tendrá hegemonía sobre el campo literario en un futuro próximo» (Rodríguez-Gaona 2019: 13), el Covid-19 ha ofrecido nuevas vertientes a la poesía, a su alcance, y a su repercusión entre los lectores y seguidores (aumentando exponencialmente, y sin duda alguna, el número de ambos). Estas iniciativas poéticas se han convertido en espacios de lucha artística contra el coronavirus en los que los creadores y usuarios pueden articular sus ideas e inquietudes tanto sobre lo que está pasando como sus efectos sobre el género poético.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Alemany Ferrer, R. y Chico Rico F., eds. (2012). *Ciberliteratura i comparatisme / Ciberliteratura y comparatismo*. Alacant: Universitat d'Alacant & SELGYC.

Arenas, P. (2011). «Batallas de rimas poéticas». *20minutos* (04.IV.2011).

Bagué Quílez, L. (2018). «Atrapados en la red: los mundos virtuales en la poesía española reciente», *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 11, 331-349.

Barber, D. (2000). «The man in the back row has a question: VI», *The Paris Review* 42 (154), 370-402.

Baron, N. (2008). *Always On: Language in an Online and Mobile World*, Oxford: Oxford University Press.

Berger, J. (2012). «Perfopoesía... Cinco minutos y a escena». En Mezquita y García Villarán, eds. 2012, 59-64.

Brunds, A., et al., eds. (2014). *Twitter and Society*. Nueva York: Peter Lang.

Compagnon, A. (2008). ¿Para qué sirve la literatura?, Barcelona: El Acantilado.

Cortina, P. (2016). *Contra los 'Slammers': 12 partituras, un poema y un discurso*, Madrid: Amargord.

Cullell, D. (2015). «(Re-)Locating Prestige: Poetry Readings, Poetry Slams and Poetry Jam sessions in Contemporary Spain», *Hispanic Research Journal* 16 (6), 547-561.

— (2019). *La perfopoesía española en el siglo XXI: una revolución poética*, Madrid: Amargord.

— (2020). «Poesía española contemporánea: de la página a la pantalla y viceversa», *Romance Notes* 60, TBC.

Fidler, R. F. (1997). *Mediamorphisis: Understanding New Media*, Thousand Oaks; CA: Pine Forge Press.

Font i Espí, M. (2015). «Escritura a viva voz», *Quimera: Revista de Literatura* 380-381, 25-28.

Fuchs, C. (2014). *Social Media: A Critical Introduction*, Los Angeles: Sage.

Gallardo, V. (2015). «Duelo de versos», *El Mundo* (07.X.2015).

García Villarán, A. (2012). «¿Qué es esto de la perfopoesía?». En Mezquita y García Villarán, eds. 2012, 7-20.

Ge, J. (2015). «Momento actual de la poesía oral», *Quimera: Revista de Literatura* 380-381, 50-51.

Gendolla, P. (2009). «Artificial Poetry: On Aesthetic Perception on Computer-Aid Literature». En Ricardo, ed. 2009, 167-177.

Genz, J. y U. Küchler, eds. (2015). *Metamorphoses of (New) Media*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

Gere, C. (2002). *Digital Culture*, London: Reaktion.

Gregory, H. (2013). «Youth Take the Lead: Digital Poetry and the Next Generation», *English in Education* 47 (2), 118-123.

Holman, B. (2000). «The Room». En Mex Glazner, ed. 2000, 15-21.

Maher, J. (2018). «Can Instagram Make Poems Sell Again?», *Publishers Weekly* (02. II.2018).

Mandiberg, M. (2012). *The Social Media Reader*, Nueva York: New York University Press.

Martín Gijón, M. (2013). «The Blogosphere in the Spanish Literary Field. Consequences and Challenges to Twenty-First Century Literature», *Hispanic Research Journal* 14 (4), 373-384.

Mex Glazner, G., ed. (2000). *Poetry Slam: The Competitive Art of Performance Poetry*, San Francisco: Manic D Press.

— (2000). «The Rules». En Mex Glazner, ed. 2000, 13-14.

Mezquita, N. y García Villarán, A., eds. (2012). *Perfopoesía: sobre la poesía escénica y sus redes*, Sevilla: Cangrejo Pistolero Ediciones, 41-46.

Montoto, N. (2012). «Perfopoesía: red de redes». En Mezquita y García Villarán, eds. 2012, 41-46.

Mora, V. L. (2000). *Mester de cibervía*, Valencia: Pre-Textos.

— (2012). *El lectoespectador*, Barcelona: Seix Barral.

Morante, J. L., ed. (2016). *Re-generación: Antología de poesía española (2000-2015)*, Granada: Valparaíso Ediciones.

Novak, J. (2012). «Performing the Poet, Reading (to) the Audience: Some Thoughts on Live Poetry as Literary Communication», *Journal of Literary Theory* 6 (2), 358-382.

Ricardo, F. J., ed. (2009). *Literary Art in Digital Performance: Case Studies in New Media Art and Criticism*, Nueva York: Continuum.

Rodríguez-Gaona, M. (2019). *La lira de las masas: Internet y la crisis de la ciudad letrada. Una aproximación a la poesía de los nativos digitales*, Madrid: Páginas de Espuma.

Romero López, D. y A. Sanz Cabrerizo, eds. (2008). *Literaturas del texto al hipermedia*, Barcelona: Anthropos.

Sánchez-Mesa Martínez, D., ed. (2004). *Literatura y cibercultura*, Madrid: Arco/Libros.

Sastre, E. (2013). *Cuarenta y tres maneras de soltarse el pelo*, Madrid: Lapsus Calami.

— (2014). *Baluarte*, Granada: Valparaíso Ediciones.

— (2015). *Ya nadie baila*, Granada: Valparaíso Ediciones.

— (2016). *La soledad de un cuerpo acostumbrado a la herida*, Madrid: Visor.

— (2018). *Aquella orilla nuestra*, Madrid: Alfaguara.

— (2019). *Días sin ti*, Barcelona: Seix Barral.

Schaefer, H. (2015). «Poetry in Trasmedial Perspective: Rethinking Intermedial Literary Studies in the Digital Age», *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 10, 169-182.

Strickland, S. (2009). «Poetry and the Digital World», *English Language Notes* 47 (1), 217-22.

Tortosa, V., ed. (2008). *Escrituras digitales: tecnologías de la creación en la era virtual*. Alicante: Publicaciones Universidad de Alicante.

EURO

POESÍAS COMPLETAS

MILÁN, EDUARDO (2018). *CONSUMA RESTA I*
MADRID: LIBROS DE LA RESISTENCIA, COL. ΠΟΊΗΣΙΣ [POÍESIS];
Y (2019). *CONSUMA RESTA II*
MADRID: LIBROS DE LA RESISTENCIA, COL. ΠΟΊΗΣΙΣ [POÍESIS].

JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

La obra del uruguayo Eduardo Milán ha dejado una huella importante a ambos lados del Atlántico, y si su presencia en la literatura hispanoamericana es indudable, no faltan tampoco los vínculos con la poesía española, a través de figuras como Olvido García Valdés, Miguel Casado o José-Miguel Ullán, a quien dedica precisamente uno de sus libros, *El camino Ullán*. La propia vida de Milán, hijo de un uruguayo y una brasileña, parecería abocada a ese desbordamiento de fronteras, ya desde su propio nacimiento en Rivera, ciudad del Uruguay que prácticamente se funde con la localidad brasileña de Santana do Livramento, y su posterior exilio en México, donde actualmente reside. De ahí tal vez también la permeabilidad de su escritura a registros de muy diverso tipo, desde una poética en la que la lengua es ante todo un fluido verbal, que puede moverse en múltiples direcciones, sin fronteras entre lo culto y lo coloquial, entre lo cotidiano y lo imaginario.

¿Estamos ante unas poesías completas, o al menos ante lo que se llama, de manera más provisional, unas poesías reunidas? Sí y no. Desde su misma organización es clara la voluntad de creación de un libro autónomo, que no sigue un hilo estrictamente cronológico. Así, vemos que en el primer volumen saltamos del libro *Acción que en un momento creí gracia*, del año 2002, hasta *El camino Ullán* de 2009, mientras que el segundo volumen recupera los libros de 2003 al 2007 para añadir una extensa segunda parte de libros inéditos. El propio título *Consuma resta* señala hacia ese carácter de relectura de la propia trayectoria, que no se basa en una mera adición de libros, pues tiene tanto peso la suma (irónicamente camuflada, bajo el calambur, en la palabra «consuma», como si ese sumar implicara también una suerte de pérdida) como la eliminación, el resto o resta. De alguna forma, título y estructura de los volúmenes confirman no solo la concepción de *work in progress* sino de

alguna forma la imposibilidad de las obras completas, cuando la propia escritura se concibe como búsqueda, como tanteo. Casi como balbuceo o un tartamudear, al modo en que Celan adivinó, con extraordinaria lucidez, en su poema «Tubinga, enero».

Desde muy pronto la obra de Milán se inscribe en una poética de lo fragmentario, pero no al modo romántico en el que el fragmento señala sinecdóticamente hacia un todo. No hay tal todo. Ni siquiera, una totalidad perdida pero anhelada y presentida en cada creación. El régimen bajo el que se inscribe la poesía de Milán no es el de la metáfora y el símbolo (que implica una suerte de profundidad, de lenguaje secreto del mundo), pero tampoco el de la sinécdoque —en el sentido apuntado—. sino en el de la pura metonimia, como sucede, por cierto, con una poeta como Olvido García Valdés, que, pese a la escritura muy personal de una y otro, constituye, sin duda, una de las afinidades electivas del uruguayo. Al hablar de metonimia, no se trata, por supuesto, de un protagonismo de esta como figura retórica. La configuración de un régimen metonímico implica, más bien una forma de relacionarse los elementos del poema, que se vinculan entre sí mediante aproximaciones parciales, mediante choques o tanteos, siempre con un punto de azar y provisionalidad. El misterio, la calidad espectral (que ha señalado, por cierto, García Valdés) de no pocos pasajes no remite a otros mundos, sino que subraya precisamente la inmanencia del mundo y del lenguaje. Se trata de poner en juego toda esa danza del significante a la que Milán se refería en un texto sobre Ida Vitale. Y ello se produce mediante desplazamientos en superficie (y no en profundidad, como en el régimen metafórico) que nos muestran un magma lingüístico en ebullición, en pleno movimiento, correlato aproximado de un mundo que es concebido no como un Libro en clave, al modo medieval –ni siquiera simbolista—, sino como habla, con todo lo azaroso, imprevisible, de la oralidad. No es casual que el libro *Habla* de 2005 sea rebautizado aquí como *Hablá*, recurriendo a un voseo que no solo remite al registro oral, sino que también recalca su uso verbal y en imperativo, como si el poema fuera una invitación de dejar en libertad el habla, también en toda su aparente superficialidad, porque en esa superficie es donde se revela el diálogo con los otros, con lo otro, con uno mismo. Si Heidegger insistió en la «charla» o «cháchara» (*Gerede*) como una de las formas de la inautenticidad, la escritura de Milán parece aquí defender, en cambio,

frente a las tentaciones de lo sublime, un habla liberada, libre también de la necesidad de ser profunda y poética (convencionalmente poética) a cada rato. No hay aquí rastro de jerga de autenticidad, y quizá no está de más evocar aquí el concepto adorniano, puesto hallamos aquí también una cierta tendencia a las estructuras paratácticas, que remiten no solo a un concepto estilístico, sino a una forma de introducir la continuidad dentro de la discontinuidad. Asoma así un habla que pareciera a menudo entrecortada, pero que al mismo tiempo da la impresión de que podría prolongarse indefinidamente, en un juego de yuxtaposiciones que recuerda en parte al concepto de parataxis aludido por Adorno en su célebre estudio sobre Hölderlin.

Con todo, la referencia al habla puede resultar engañosa, puesto que Milán no deja de ser un poeta de una gran autoexigencia y con un indudable conocimiento de la tradición poética (es clara la huella, por ejemplo, de las vanguardias o de la poesía concreta), pese a la huida constante de las retóricas al uso (así, por ejemplo, la consabida retórica del final rotundo, que sistemáticamente se evita). Hay en estos poemas un trabajo constante sobre el lenguaje, no menos consciente que el que encontramos en propuestas más cercanas a las convenciones de la tradición y la lengua escrita. El gusto por las aliteraciones, las paronomasias, los juegos de palabras —presentes en el propio título, con un cierto deje incluso de agramaticalidad conscientemente buscada— da fe de ese empeño por extraer del lenguaje todas sus posibilidades, desde una suerte de protagonismo del significante sobre el significado: no porque este último se desprecie, sino porque lo que se trata de evitar es precisamente el significado fosilizado, inerte («Del gran sentido al sin sentido / ese paseo, poesía»). No detener el juego del significante es dejar que este genere significados nuevos, propuestas de sentido que nunca son definitivas.

Un ejemplo claro de esa preocupación por el lenguaje, es la abundante presencia de elementos metapoéticos. Y, sin embargo, ni la poesía ni la política (por citar otra presencia importante) son temas en sentido estricto: hay en Milán, ya desde los primeros libros, un esfuerzo por evitar la poesía temática. De ahí que un poema metapoético pueda ser político, y viceversa, sin caer, por lo común, en los terrenos acotados por la metapoesía o el arte comprometido. La virtualidad política de la poesía de Milán no reside en la referencia ocasional a hechos histó-

ricos concretos (entre los que se cuenta alguno vinculado a la propia biografía, como el encarcelamiento de su padre por razones ideológicas) ni la mención de determinados personajes de actualidad (Obama, Rajoy…), sino en el continuo esfuerzo por liberar el lenguaje de toda traba: «Cuando ya no hay qué / decir, decirlo». Frente a la racionalidad dominante (trasunto de una racionalidad económica), basada en el cálculo, nos encontramos aquí ante una estética basada en el desbordamiento, en la lógica de la fiesta y no en la del trabajo. Aunque ese sentido lúdico no deje de afrontar los aspectos más dramáticos de la existencia ni de apuntar, aunque con una convicción frágil, teñida de ironía, hacia el potencial utópico del lenguaje: «¿por qué / no hay país? Porque todavía no sabemos hablar». Un potencial que hay que cuidar, velar como un secreto, como una suerte de Caja de Pandora: «El resto de decible, / aquello que quedaba en la esperanza intacto, / secreto como una manzana, escupe sólo. / Lo digo para que no sea semilla».

La poesía aparece así, para Milán, como lo imperativo de un vacío, como una suerte de negación de todo aquello que busca situar o ser situado en un lugar preciso, condición previa para ser sujeto u objeto de poder: «la poesía es lugar que no tiene lugar / eso lo hace un lugar de gran coartada de vida / lo que no tiene lugar no se destruye / la lucha es por los lugares y los bienes / verdaderos males para los que no los tienen / rima asonante». Como se insiste en la sección de libros inéditos del segundo volumen, *Contra el aura del tiempo*, el no lugar del poema se convierte en lo que el propio autor llama el «lugar-no»: «A un lugar-no llamado poesía / había llegado / un lugar del lenguaje sin afuera / —hay un afuera del lenguaje / adonde el lenguaje poético va / cuando quiere alejarse de sí mismo— / no me salieron al cruce los perros / de afuera viene sino uno a decirlo / desde adentro del lenguaje uno no dice / uno está vivo, uno ahí es un pájaro más […]». Ese espacio propio creado por el poema borra las fronteras entre afuera y adentro, traza un refugio que es intemperie («Reserva siux de la poesía / ahí viven esos siux, los poetas»), negándose a dar unas coordenadas precisas al poder, aun cuando se sabe de lo difícil, casi imposible, de la empresa: «Del no-poder al poder-no cómo se salta».

BONUS TRACK

DE LA HOMOSEXUALIDAD A LO GAY EN LA LITERATURA CUBANA CONTEMPORÁNEA

KETTY BLANCO ZALDIVAR

En los primeros años de la Revolución cubana, ser homosexual, «pájaro» (el nombre que se les dio a los gais en La Habana) o «maricón», como le gustaba llamarlos al Che Guevara, estaba asociado a la debilidad, la ineptitud y a la proclividad a la traición. Fidel Castro lo dejó claro desde el inicio: «Nunca hemos creído que un homosexual pueda personificar las condiciones y requisitos de conducta que nos permitan considerarlo un verdadero revolucionario. Una desviación de esa naturaleza choca con el concepto que tenemos de lo que debe ser un militante comunista»).[1] En la Revolución, donde se forjaría al «Hombre nuevo», los pájaros eran intrínsecamente contrarrevolucionarios, antisociales. Los líderes del Partido Comunista juzgaban que la homosexualidad era un verdadero «delito ideológico».

Fidel Castro se reúne con los escritores y artistas el 16 de junio de 1961 en la Biblioteca Nacional y fue allí donde exclamó la famosa frase «Dentro de la Revolución, todo; contra la Revolución, nada», donde quedó claro que quienes se dedicaran al arte debían someterse a los designios de la Revolución, algo que aún se mantiene vigente.[2] Por lo que escribir sobre la homosexualidad en Cuba significaba poner en contradicción aspectos del proyecto ideológico del nuevo gobierno.

Virgilio Piñera, uno de los intelectuales cubanos más importantes del siglo XX, quizá comprendiendo que el comandante resquebrajaba la libertad de expresión y no toleraría a nadie que tuviera criterio propio, dijo: «Yo solo sé que tengo miedo, mucho miedo» (ibíd.). De hecho, Piñera fue unos de los primeros escritores en sufrir las persecuciones de la revolución, al negarse a reprimir su homosexualidad y actuar con rebeldía frente al régimen político del que se declaró disidente.

---

[1] Véase https://bit.ly/2yVuA9v (consultado el 2 de junio de 2020).

[2] Véase https://bit.ly/3eHORP7 (consultado el 2 de junio de 2020).

En su poema «Ah, del hotel» (Piñera 1998: 50) el sujeto lírico está dispuesto a asumir cualquier riesgo con tal de concebir una aventura amorosa. Sin embargo, le preocupa el misterio del juicio. Se siente indefenso ante el rey de Cuba. Sabe que la justicia ha sido sometida a la furia del dictador:

> [...] Es que realmente tengo tanto valor
> que desearía acompañar a los que saldrán esta noche.
> Pero no acaban de decirnos dónde seremos juzgados,
> sí, el león sabe dónde serán oídas sus descargas,
> pero es él ciertamente el rey de los animales
> y yo digo, nosotros los moradores de este hotel
> con su túnel circulando sin la menor piedad [...]
> Veo cómo el gran animal salta, [...]
> Veo cómo las túnicas del tribunal se mueven al compás
> de sus resoplidos,
> su lengua exige la saliva de todos.

Al final, decide salir. Encontrar en la oscuridad el placer fortuito:

> [...] El viento acompaña esta amarga costumbre que es hablar,
> su médula corriendo enloquecida por las cámaras de la flauta
> como si la última palabra fuera a ser pronunciada. [...]
> Usted se inclina, yo me inclino, no hablamos media palabra,
> usted me clava un puñal, yo robo un reloj de oro.

Más adelante, en 1966, Castro volvió a arremeter contra los homosexuales de la Unión de escritores y artistas cubano (UNEAC), amenazándolos con enviarlos a trabajar la agricultura en las Unidades Militares de Apoyo a la Producción, más conocidas como la UMAP. Se trataba de auténticos campos de concentración con guardianes, perros policía y alambradas eléctricas. Reinaldo Arenas, que fue encarcelado y torturado primero en la UMAP y luego en la prisión del Morro, denuncia en este poema los abusos y la opresión a los que era sometido por parte del régimen, o quizás reivindique ese deseo homoerótico que no eligió, pero ante el cuál tampoco se resiste, convirtiéndolo en un marginado [...] Tú y yo siempre prisioneros / de aquella maldición desconocida. / Sin vivir, luchando por la vida. / Sin cabeza, poniéndonos sombrero. /

Vagabundos sin tiempo y sin espacio, / una noche incesante nos envuelve, / nos enreda los pies, nos entorpece...)[3]

Otros autores como Lezama Lima y Antón Arrufat fueron denigrados por sus obras, al contener referencias homoeróticas explícitas, y condenados al ostracismo. Así, mientras en Cuba, perseguían y condenaban a los homosexuales en la década de los sesenta, en otras latitudes surgían los primeros movimientos de liberación sexual. Con el término gay —procedente de las lenguas romances— se superó lo peyorativo del vocablo «homosexual» y se valoró a una comunidad que exigía su derecho a formar parte de la sociedad. Lo gay surgió con marcas culturales propias: dignidad, orgullo y solidaridad. Sus luchas, las del sida y la nueva interdisciplinariedad, permitieron que desde 1985, los estudios sobre la disidencia sexual y la deconstrucción de identidades estigmatizadas, a través de la resignificación del insulto, reafirmaran las opciones sexuales distintas como un derecho humano... (Campos López 2015: 459).

En el ámbito legal en Cuba, durante las décadas de 1970 y 1980, el Código Penal fue modificado, de modo que no se consideró más a los homosexuales como «figuras delictivas»[4] Hacia finales de los ochenta y principios de los noventa, se experimentó también un cambio de ambiente en la esfera cultural. Entre los signos más evidentes de esta nueva orientación se encuentra la publicación de los poemas de Roberto Urías, «¿Por qué llora Leslie Caron?», «Vestido de novia» de Norge Espinosa. «El cazador» de Leonardo Padura y el cuento de Senel Paz, «El lobo, el bosque y el hombre nuevo», que la crítica suele tomar como punto de partida de la literatura de tema gay en Cuba (este cuento sirvió como base del guion para *Fresa y chocolate*, la famosa película de 1993 que destapó todas estas problemáticas, y que dirigieron al alimón Tomás Gutiérrez Alea y Juan Carlos Tabío). En dichas obras, algunos personajes cuestionan el sistema de vida heterosexual, aprobado socialmente, e intentan despertar la sensibilidad y simpatía hacia el personaje homosexual. En el cuento de Senel Paz, el protagonista debe validar su condición de «diferente» frente a la intolerancia de las instituciones como premisa para su incorporación a la sociedad.

---

[3] Véase https://bit.ly/2Mlg7GX (consultado el 2 de junio de 2020).

[4] Véase https://bit.ly/3gL8M1v (consultado el 2 de junio de 2020).

Pero, Alfredo Alonso Estenoz, en su artículo titulado «Tema homosexual en la literatura cubana de los 80 y los 90: ¿renovación o retroceso?»,[5] plantea que los autores Pedro de Jesús López y Ena Lucía Portela, con sus libros de relatos *Cuentos frígidos. Maneras de obrar en 1830*, y *Una extraña entre las piedras*, son quienes abrieron la posibilidad de abordar lo queer sin que mediaran cuestiones ajenas en la narrativa cubana.

Con Pedro de Jesús, la aceptación de la identidad homosexual no constituye en sí un dilema. Forma parte del contexto y la mentalidad con la que actúan sus personajes. A Ena Lucía Portela, tampoco le interesa asociar sexualidad y política. La narradora-personaje de *Una extraña entre las piedras*, declara que «no tenía problemas políticos ni económicos demasiado serios; en realidad no tenía problemas, [...] emigraba como los pájaros, por razones de clima» (Portela 1999: 32).

Alfredo Alonso Estenoz, termina el artículo diciendo «que hacer uso del tema con otros fines (ya sea para debatir otros asuntos, para hacer llamados a la tolerancia, o para reafirmar militantemente una identidad) representaría un retroceso» (Ibíd.).

Cuentos frígidos. Maneras de obrar en 1830, y *Una extraña entre las piedras* se publicaron en 1998 y 1999, respectivamente, a las puertas de 2000, año en el que un grupo de escritores de varias ciudades de la isla comienza a publicar sus primeros libros. Se trata de autores y autoras nacidos a finales de los setenta y principios de los ochenta y cuyas obras han recibido premios de prestigio en Cuba. Estos escritores, cultivan tanto la poesía como la narrativa, y la mayoría no reconoce como una generación. Elegirán el nihilismo a modo de resistencia. Verónica Aranda habla en su antología *Lenguas de marabú*, de «voces disímiles donde, en muchos casos, se percibe una absoluta pérdida de fe en la literatura política. La fe está ahora puesta en el lenguaje, en la renovación del lenguaje y sus combinaciones infinitas, para adaptarse a la realidad poliédrica actual, a su ritmo vertiginoso» (Aranda 2018: 13). Un claro ejemplo, lo encontramos en el poema de Yanier H. Palao, donde las consignas políticas son tenidas como obsoletas, provocando la burla, la ironía de un sujeto poético, que busca la satisfacción inmediato de su deseo en los urinarios públicos:

---

[5] Véase https://bit.ly/3eB5JXI (consultado el 2 de junio de 2020).

> Mis manos entran en los intestinos del hombre. Heces fecales, sangre y semen. Ellas dan golpes, pastillas, y alimentos a la vieja que cuido. Cada dos horas la pongo a orinar; el olor de su orina es diferente al que percibo en el baño público para hombres. Allí conocí al músico que sin haberme visto antes me dijo: No te vayas, te necesito. Y empezó a tocarme. Pongo a la vieja frente a la ventana de su cuarto; su hija cree que así se entretiene mirando los autos pasar. La peino, le echo colonias, a veces me burlo, pero no sabe nada, solo sonríe (mal de Alzheimer). Por la ventana, un cartel que anuncia el 53 Aniversario del Triunfo de las Ideas (la vieja solo sonríe). (Palao 2017: 80)

El autor no cuestiona su identidad sexual porque para él, más allá de las etiquetas (homosexual, heterosexual, bisexual, etc.) lo importante es la autoafirmación del yo poético y de un intimismo donde irrumpe lo sórdido con absoluta frescura.

Así, a los escritores de la Generación Cero no les interesa concienciar ni generar la simpatía del lector. Se trata de una poesía individualista, que habla en primera persona de lo que les concierne, a través de un tono narrativo, por lo general, en verso libre, aunque, en ocasiones, emplean formas clásicas como el soneto o la décima espinela.

En la misma línea autoconfesional, gravita el universo literario de la autora pinareña Gleyvis Coro Montanet, en poemas de gran fuerza expresiva como el titulado «Otro Getsemaní»:

> Con lo diverso que era / el repertorio sexual / de mis vecinos y colegas, / con la de formas amorfas, / groseras y hasta penosas /con que unos y otros / se mezclaban, perforándose… / con la de coito / sádico / y provisional y adúltero, / con la de nulo empate, / que había tenido lugar / hasta esa cruda fecha / del año dos cero cero nueve… / y que me prohibieran amar / y ser amada, escrupulosamente, / por una chica emblemática. / A ver, partida de genízaros, / ¿cuánta llovizna de sexo miserable /no había caído ya / sobre todos ustedes? / Sé que el ancho, pero estrecho /territorio nacional / corregirá, sin prisas, / lo que nos hicieron.[6]

Aquí, Coro, aunque señala la actitud depravada de sus vecinos y colegas heterosexuales que se atreven a censurarla, no emplea la poesía como instrumento de cambio social. La denuncia se realiza en un plano que se limita a su entorno.

---

[6] Véase https://bit.ly/36RT5kx (consultado el 2 de junio de 2020).

También de un modo intimista y haciendo uso de un registro lúdico y conversacional, se expresa Legna Rodríguez Iglesias: «Llamar por teléfono a una amiga para brindarle / mi miel. / Sin pedirle nada a cambio. / Sin condiciones.»[7]

Atrás quedó el miedo, la censura y la vergüenza, así como la autocensura. Las poéticas de Legna Rodríguez, Yanier H. Palao y Gleyvis Coro, están permeadas de imaginario homoerótico, siendo parte de su búsqueda identitaria y argumental. Se trata de autores donde la materia de escritura son ellos mismos. Escriben con una crudeza que aplasta lo convencional, y que no está exenta de cinismo. Ninguno de los tres teme el uso de la primera persona, con todo lo que eso implica:

> Estábamos uno al lado de otro. / Eso era lo que buscaba: / pagar un servicio, sentirme cliente, que me sacien [...]
>
> Quiero lo externo: / los brazos, los músculos, las piernas, / no el silencio, al que siempre voy cuando soy sincero […]
>
> Lo veo tendido en mi cama. / El encuadre es perfecto. / En el rostro le cae la sombra de la ropa tirada en un palo [...] (Palao 2017: 78)

A lo largo de los textos percibimos como la cuestión homosexual se vive sin prejuicios. El tema se pone a secar al sol, a la vista de todos, como las sábanas blancas que antes estuvieron colgadas en los balcones de La Habana Vieja. Y lo que fue causa de marginalidad, ostracismo y lucha en los años ochenta y noventa, ahora es tratado con ironía. Y, en el caso de Gleyvis Coro Montanet, con grandes dosis humor e ingenio neobarroco, donde no faltan guiños a Quevedo y a Lope de Vega:

> La mano ponme aquí, ay, Macorina, / hacia la vueltabajo de mi vientre. / Escúrrela menuda y suave entre / el pubis y las ingles. Macorina: / ataca mi molino sin preámbulo. / No importa que nos miren y tampoco / importa que nos echen si, a lo loco, / y al son de aquel, tu dedo más sonámbulo, / estalla mi faceta masculina /en tan precipitado frenesí, que no admite la forma clandestina. / Cubana, por favor, pégate a mí. / Aplácame con creces, Macorina. / Ponme la mano aquí.[8]

---

[7] Véase https://bit.ly/2qFG6lo (consultado el 2 de junio de 2020).

[8] Véase https://bit.ly/36RT5kx (consultado el 2 de junio de 2020).

Y si en décadas anteriores, a los escritores les interesaba legitimar a la figura del homosexual como un revolucionario comprometido con los procesos sociales, en «Tregua fecunda», de Legna Rodríguez Iglesias, queda claro que la literatura es lo más importante:

> Sobre el ataúd de mi grandfather / hay flores nacionales / ese hombre luchó en una guerra / hace más de sesenta años /una guerra por la libertad / liberarse de lo que lo ata / es la lucha común. / Sabía leer y escribir / con cierta facilidad / pero no mejor que yo / fue una lástima / que quien practica la autopsia /le dejara el marcapasos / en el fondo de su pecho ahora bajo las flores /hay un marcapasos vigilándome / ¿Qué esperaba mi grandfather de mí? /¿Qué sembrara una flor nacional / en el fondo de mi corazón mangrino? / Que en paz descanses, grandfather / ya escribí cosas, grandfather / y esa es la mejor revolución que haré. (Rodríguez Iglesias 2012: 44)

Por tanto, en este recorrido cronológico desde 1959 hasta los primeros años del siglo XXI, con la consolidación de la Generación Cero, constatamos una evolución en el tratamiento de la temática queer, tanto a nivel identitario como estilístico, alcanzando formas de representación fluctuantes y más alternativas a los estereotipos dominantes de mediados del siglo XX, más enfocados en la vertiente política y social y en la confianza en la literatura como un instrumento de transformación social.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

Aranda, Verónica (2018). «Prólogo» a Verónica Aranda, ed., *Lenguas de marabú. Poesía cubana del siglo XXI*, Madrid: Polibea, col. Toda la noche se oyeron...

Campos López, Ronald (2015). «Identidad y homosexualidad en la poesía cubana», en Fidel López Criado, ed., *La diversidad en la literatura, el cine y la prensa española contemporánea*, Santiago de Compostela: Andavira Editora, 455-464.

H. Palao, Yanier (2017). Óxido, La Habana: Letras Cubanas.

Piñera, Virgilio (1998). *La isla en peso*, La Habana: Ediciones Unión.

Portela, Ena Lucía (1999). *Una extraña entre las piedras*, La Habana: Editorial Letras Cubanas.

Rodríguez Iglesias, Legna (2012). *Tregua fecunda*, La Habana: Ediciones Unión.

ALTAVOZ

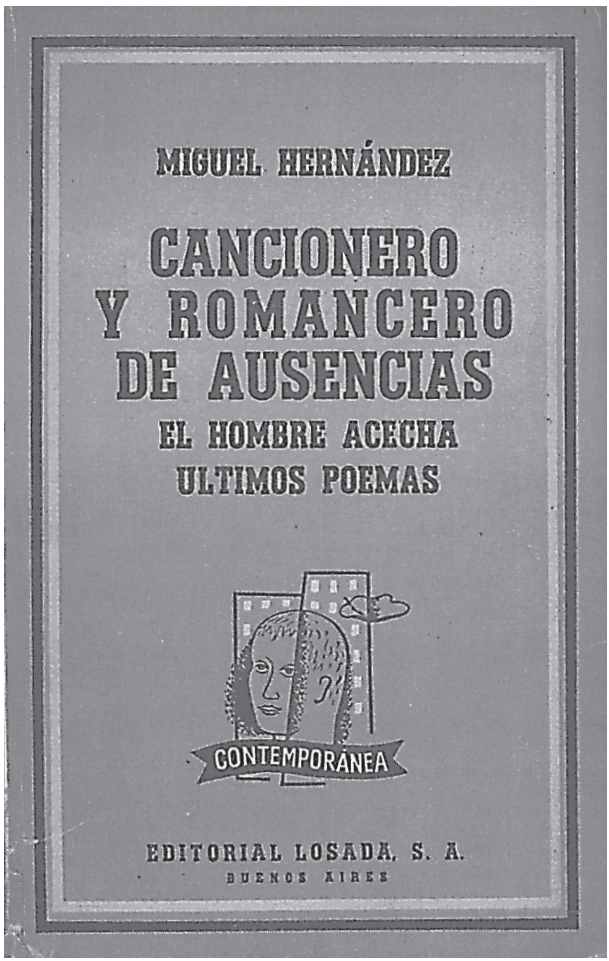


Imagen cortesía de la Fundación Cultural Miguel Hernández.

MIGUEL HERNÁNDEZ: UNA EDUCACIÓN SENTIMENTAL

JOSÉ CARLOS ROVIRA

Se aprendió de memoria aquel fragmento que Manolo Vázquez Montalbán había reproducido como nota introductoria de su *Crónica sentimental de España*: «Nueva sensibilidad es una expresión que he visto escrita muchas veces y que, acaso, yo mismo he empleado alguna vez. Confieso que no sé, realmente, lo que puede significar. Una nueva sensibilidad sería un hecho biológico muy difícil de observar y que, tal vez, no sea apreciable durante la vida de una especie zoológica. Nueva sentimentalidad suena peor y, sin embargo, no me parece un desatino. Los sentimientos cambian a través de la historia, y aun durante la vida individual del hombre».

Era 1971 y anotó que aquel texto era de Antonio Machado, de aquel «Discurso de ingreso a la Real Academia», esbozado cuarenta años antes por el poeta sevillano, que nunca pudo pronunciarlo por la historia que ahora empezaba a conocer de otra forma.

En 1967 había publicado en el periódico principal de su ciudad, diario que generalmente desinformaba bajo el nombre de *Información*, un artículo titulado «Miguel, las palabras y nosotros», en el que narraba su vinculación sentimental con Miguel Hernández, aquel poeta de su tierra, a través de la memoria de su adolescencia, marcada, entre otros, por Manolo Molina, el más joven del Grupo de la tahona, en cuyo obrador, Carlos Fenoll, el panadero, reunía por las tardes a varios amigos entre los que estaban Miguel Hernández y alguna vez Ramón Sijé, para leer poemas propios y comentarlos. Manolo Molina, quizá desde los quince años de aquel joven, era el guía principal para la memoria de aquel poeta al que la dictadura había obligado a morir en 1942 en la cárcel de Alicante.

* * *

La Universidad Complutense, en Madrid, era un espacio difícil para aquella persistente dictadura, difícil para el poder y peligroso para los

demás, en cuanto los estudiantes se organizaban y combatían tenazmente por la libertad, mientras la policía, que ocupaban los centros académicos hasta con presencia permanente en su interior, detenía las protestas y a los que participaban en ellas. Era el año 71 y había regresado a Madrid tras un servicio militar en su tierra. Estaba suspendido el artículo 18 del llamado Fuero de los españoles y lo detuvieron en marzo: la Dirección General de Seguridad en Sol, durante once días, con temor por los insultos y amenazas, junto a algún golpe bien dirigido; Carabanchel durante casi un mes con un poco menos de temor; paseos por el patio con sus camaradas mientras en la memoria entraban fragmentos de un libro, conocido desde hacía algún tiempo, que su familia le había hecho llegar, entre varios de la carrera. Un recuerdo persistente de aquellos días, recitado a veces para algún grupo, eran aquellos versos de Hernández:

> Yo que creí que la luz era mía
> precipitado en la sombra me veo.
> Ascua solar, sideral alegría
> ígnea de espuma, de luz, de deseo…

«Eterna sombra», junto a otros poemas del *Cancionero y romancero de ausencias*, en la edición de Losada de 1963 (la que contenía además *El hombre acecha* y los llamados Últimos poemas) fue como un engrama casi en el sentido neurológico del término, algo que empezó a recrear en aquellos días de marzo de 1971 en medio de una persistencia de sensaciones y sentimientos.

También estaban las ausencias, la de la mujer (Concha) que estaba fuera:

> Boca que arrastra mi boca:
> boca que me has arrastrado:
> boca que vienes de lejos
> a iluminarme de rayos.
> Alba que das a mis noches
> un resplandor rojo y blanco…

y las otras ausencias que acrecientan el «mal de las ausencias», las de la libertad, las de la vida, las de la naturaleza, las de amaneceres sin barrotes que, como nadie, había expresado aquel preso histórico:

Soy una cárcel con una ventana
ante una gran soledad de rugidos.
Soy una abierta ventana que escucha,
por donde ver tenebrosa la vida.
Pero hay un rayo de sol en la lucha
que siempre deja la sombra vencida.

«La sombra vencida» fue quizá su marca memorial más persistente en aquel tiempo breve, muy intenso sin duda, en el que un día alcanzó la libertad aunque, por alejamiento obligado, no podía residir en Madrid, ciudad a la que sólo se le autorizaba a ir a examinarse.

* * *

La Facultad de Filosofía y Letras era también a veces un espacio atractivo y sorprendente. Un ilustre profesor de dialectología, catedrático de Filología Románica, Académico de la Lengua y Secretario Perpetuo de la RAE, Alonso Zamora Vicente, acogió su tesina de licenciatura sobre Miguel Hernández, como años después haría con su tesis doctoral. Don Alonso era un reclamo para los interesados en líneas poéticas y literarias no habituales, ni muy seguidas todavía académicamente entre nosotros a comienzos de los 70: había escrito sobre César Vallejo —y dirigido alguna Tesis sobre el peruano—, sobre Julio Cortázar, sobre Jorge Luis Borges… aparte de su esencial Valle-Inclán en la década anterior. En abril de 1972 defendió aquella tesina, cuya parte principal generaría algún año después su primer libro sobre el *Cancionero y romancero de ausencias.*

La cárcel otra vez en 1973, con una coincidencia inesperada y capaz de intensificar el engrama al que antes se aludió: Palencia desde septiembre a febrero de 1974. Recuerdo inevitable de que allí, en aquellos mismos muros, estuvo Miguel Hernández desde septiembre a noviembre de 1940. Las clases de media mañana a los compañeros y camaradas a los que enseña lengua española concluyen muchas veces con la lectura y comentario de un poema del *Cancionero.* El preferido es el «Vals de los enamorados y unidos hasta siempre» —el recuerdo imprescindible y la afirmación de su mujer—, la afirmación compleja de la historia vivida:

No salieron jamás
del vergel del abrazo.
Y ante el rojo rosal
de los besos rodaron.
Huracanes quisieron
con rencor separarlos.
Y las hachas tajantes.
Y los rígidos rayos…

Y les explicaba de paso la espacialidad de lo descendido y lo elevado en el poema, y de la luz y la sombra asociadas, a través de san Juan; o les llevaba emocionado a la elevación final con aquellas frases que remitían al «serán ceniza, mas tendrán sentido, / polvo serán, mas polvo enamorado» quevediano:

Perseguidos, hundidos
por un gran desamparo
de recuerdos y lunas,
de noviembres y marzos,
aventados se vieron
como polvo liviano,
aventados se vieron,
pero siempre abrazados.

Salir de Palencia un primero de marzo de 1974, justo en los días en los que la dictadura asesinaba por penúltima vez, entonces a Salvador Puig Antich, era rememorar llorando en el tren que les conducía, a él y a su mujer, a Madrid, aquellos versos que también había explicado a sus compañeros alguna vez:

Porque dentro de la triste
guirnalda del eslabón,
del sabor a carcelero
constante, y a paredón,
y a precipicio en acecho,
alto, alegre, libre soy.
Alto, alegre, libre, libre,
sólo por amor.

En Madrid se representaba, y la fueron a ver, una obra de Antonio Buero Vallejo, *La Fundación*, que producía escalofríos en aquellos días,

a pesar de su simbolismo irreal y no localizado geográficamente sobre la pena de muerte. En la obra, los personajes, condenados a la llamada «última pena», confundían el espacio que habitaban, el de la cárcel y su celda de sentenciados a muerte por razones políticas, con una fundación científica en la que trabajaban. La coincidencia de acontecimientos, la obra y lo que se vivía en aquellos días, fue también un rasgo indeleble de memoria que le llevó siempre a recordar las cárceles que había vivido el dramaturgo, en las que coincidió varias veces con el poeta, hasta el punto en que, a través de correspondencia y algún encuentro posterior, recibió de Buero datos y lecciones imprescindibles sobre Hernández.

* * *

Italia fue siempre un buen destino para desaparecer de España, un país del que se le expulsaba del trabajo en la enseñanza pública, del bachillerato, en el que había conseguido trabajar unos meses en Valencia antes de iniciar el cumplimiento de condena. En Italia, Florencia fue lugar de reencuentro imprescindible a partir de noviembre de 1974, de él y su mujer con la belleza, con la academia y sobre todo con la libertad y la vida.

Con vistas al Arno, en el piso segundo de un edificio histórico al que se entraba por Via di Parione, estaba el Istituto Ispanico de la Universidad de Florencia: Oreste Macrí le recibió un día de noviembre, hacia el 21 de ese mes, en el café Paszkowski y le dio las primeras instrucciones para su lectorado. En días sucesivos, hablaban de cosas imprescindibles que debía leer. Macrí, que era el gran especialista en poesía contemporánea italiana y española, le entregó algunos trabajos y le indicó lo que había escrito alguna vez sobre Hernández. Recibió dos lecciones entonces, entre tantas otras: la que encontró en aquel epígrafe titulado «La poesía mística y telúrica de Miguel Hernández», con diez poemas traducidos en su antología *Poesía spagnola del 900,* donde decía que la poesía de Hernández «remonta a las raíces del canto ibérico en sus mitos y valores de misterio, historia y sangre, (y) abre a las nuevas generaciones aquel camino de lo humano…», con herméticas apreciaciones en las que, en polémica con otro profesor hernandista, Dario Puccini, no desdeñaba lo histórico y la noción de mensaje aunque este se lo reprochase, afirmando Macrí que «El “mensaje” es una figura de lo posible,

que es la raíz semántica de esta poesía, que señala uno de los rarísimos instantes de la historia lírica coincidente con la historia humana de la libertad y de la verdad».

En Florencia conoció a Jorge Guillén, quien pasaba allí algún tiempo durante los inviernos con su mujer, Irene Sismondi. Hablaron una tarde de todo, de la España lejana a la que Guillén había vuelto en silencio, de los estudios que Macrí le había dedicado, del aprecio que don Jorge tenía por la poesía de Hernández, admiración incluso que le ratificó con una carta desde Málaga en septiembre de 1978, comentando su primera edición del *Cancionero* que le había enviado: «Y Miguel Hernández… Mire usted: poeta genial, genial esencialmente lo fue aquel pastor extraordinario. Han "florecido" excelentes poetas en la posguerra española. Pero el último genial es Miguel Hernández. La gracia, la ternura, los hallazgos constantes, la situación patética: poeta único y a la vez popular, en el más elevado sentido del término».

También allí, les nació un hijo, y era difícil no conmoverse al recitarle alguna vez, cuando empezó a sonreír:

Es tu risa la espada
más victoriosa.
Vencedor de las flores
y las alondras.
Rival del sol,
porvenir de mis huesos
y de mi amor

* * *

En 1976, hubo un regreso imprescindible a España, a todo correr y con esperanzas de que la sombra quedase alguna vez vencida. Conoció en los años siguientes a Josefina Manresa, que le enseñaba los papeles que amorosamente había conservado del poeta. Lo hacía en alguna tarde en la que incluso ella provocaba algún descubrimiento de nuevos manuscritos, de sonetos inéditos, o de poemas del *Cancionero* nunca recogidos ni conocidos, que fue editando en sucesivas aproximaciones ecdóticas (hasta siete de esta obra, entre las que estaba la reproducción facsimilar del cuaderno principal que la contiene). Escribió algunos

libros sobre el poeta, muchos artículos, dio incontables conferencias en España, Europa y América Latina, y hasta ha dirigido alguna tesis doctoral, algún congreso y alguna exposición conmemorativa con inéditos carcelarios, sobre los que insiste una y otra vez en la obsesión de Hernández por el sentido y la palabra «libertad».

Una afición suya ha sido llevar a gentes que venían por su universidad a Orihuela, para recorrer la ciudad levítica mironiana, y sobre todo los lugares hernandianos en los que el colegio de Santo Domingo, o sobre todo la casa de la calle de Arriba era momento imprescindible de encuentro con la memoria, cuando en la parte trasera de la vivienda, en el pequeño huerto, recitaba con los invitados:

> Volverás a mi huerto y a mi higuera:
> por los altos andamios de las flores
> pajareará tu alma colmenera
> de angelicales ceras y labores.
> Volverás al arrullo de las rejas
> de los enamorados labradores…

Recuerda más de medio centenar de visitas, algunas emocionalmente intensas: con Mario Benedetti, Nancy Morejón, Alonso Zamora Vicente, Mercedes López Baralt, Roberto Fernández Retamar, o las últimas con Raúl Zurita… en todas hubo constancia de imágenes y recuerdos, pero de la realizada con Retamar quedó memoria en un poema que les dedicó (a Carmen Alemany y a él) en abril de 1994, cuyo final dice:

> …Esta higuera ya estaba ahí retorcida cuando él se paseaba
> Por el pequeño patio de tierra desde donde arranca abrupta
> La montaña por cuya ladera solo él y sus cabras podían subir.
> No me gusta llorar delante de la gente,
> Y hago bromas tontas o me muerdo los labios
> Mientras con mis nuevos compañeros de siempre
> Camino renqueando, musitando sus versos
> Por las calles de Orihuelica del Señor.

La de Raúl Zurita, la más reciente tras otras visitas anteriores, hace poco más de dos años, tuvo como acontecimiento la conferencia inau-

gural de un congreso sobre Hernández que presidía el poeta chileno, en la que comentó ampliamente «Hijo de la luz y de la sombra», al que consideraba «uno de los poemas más extraordinarios de la historia de la lengua castellana», y cerraba su intervención centrándose en aquellos versos en los que asume la historia de la humanidad como propia:

> Con el amor a cuestas, dormidos y despiertos,
> seguiremos besándonos en el hijo profundo.
> Besándonos tu y yo se besan nuestros muertos
> se besan los primeros pobladores del mundo,

para concluir que Hernández «continúa pidiendo en su gran poesía por nuestra lengua y por todas las lenguas que nombran a los hijos de esta tierra. A los hijos de esta tierra injusta, maravillosa y miserable, donde aún culmina nuestro sueño, donde aún el amor culmina.»

* * *

En estos últimos años ha venido diciendo e insistiendo en que Miguel Hernández es un poeta necesario en el sentido en el que lo determinaba Antonio Buero Vallejo: «para mí —decía Buero— es Miguel Hernández un poeta *necesario,* eso que muy pocos poetas, incluso grandes poetas, logran ser. La más honda intuición de la vida, del amor y de la muerte brota de su fuente como de esas otras pocas fuentes sin las que no sabríamos pasar y que se llaman Manrique, o san Juan de la Cruz, o fray Luis, o Machado… Como ellos, él sobrenadará el olvido de los años innumerables, sostenido por la realidad esencial de sus "jornaleros", de su "escoba", de su "cebolla", de su "sudor", de sus "besos", de su "luz", de su "sombra"».

Y más de una vez ha insistido en que Miguel Hernández es un poeta actual, en toda su poesía e incluso en su poesía más política, porque ese momento de coincidencia esencial entre la historia de la poesía y la historia de la lucha por la libertad tiene un símbolo, el del viento, que considera no solo vigente en lo poético, sino actual en lo social, el del viento del pueblo, que recuerda con aquel momento que siempre sigue intentando recitar colectivamente, el que dice:

Asturianos de braveza,
vascos de piedra blindada,
valencianos de alegría
y castellanos de alma,
labrados como la tierra
y airosos como las alas;
andaluces de relámpago,
nacidos entre guitarras
y forjados en los yunques
torrenciales de las lágrimas;
extremeños de centeno,
gallegos de lluvia y calma,
catalanes de firmeza,
aragoneses de casta,
murcianos de dinamita
frutalmente propagada,
leoneses, navarros, dueños
del hambre, el sudor y el hacha,
reyes de la minería,
señores de la labranza,
hombres que entre las raíces,
como raíces gallardas,
vais de la vida a la muerte,
vais de la nada a la nada:
yugos os quieren poner
gentes de la hierba mala,
yugos que habéis de dejar
rotos sobre sus espaldas.
Crepúsculo de los bueyes
está despuntando el alba.

Afirma siempre que Hernández anunciaba con él la unidad de los pueblos de España, la unidad en el antifascismo, en las circunstancias dramáticas que estaba viviendo el pueblo español. Le sigue pareciendo importante la vigencia de estos versos, sobre todo cuando en Europa y en España resurgen nuevos fascismos. Piensa que emocionalmente esta educación sentimental puede concluir así, evocando a un poeta mediante una secuencia de su obra que es también reivindicación actual de la historia.

MI BALLESTA

EL MAL

LAS CUCARACHAS hicieron su casa
con un terrón de azúcar.
La siguiente generación tiene ya un refugio
asegurado donde conservarse indemne,
el ambiente ideal
para poner más hielo en las almohadas,
limar así el defecto
de una herencia nociva.

Cuando les apetece
desentierran preguntas,
y hoy no es día de confesionario.

Cuidar del dolor también es ser un buen padre.

LOS BACALAOS, en su caja de rancia madera,
ya casi podrida de humedades
por los frecuentes cambios
de temperatura,
cual estatuas de sal de la prehistoria:
ellos dictarán las trampas del tiempo.

Un lugar ordinario es su resplandor
putrefacto,
bóveda de los días venideros
la sencillez del claustro astronómico
en su curada anatomía de siglos
barnizados de especias.

Poco ofrecen desde luego al anuncio
de un precio rebajado
estos ejemplares de exposición:
el mar de los vikingos,
la grasa de la luna deshaciéndose
debajo de la lengua.

Súbito es el deshielo de los mapas
de Normandía en esta periférica
tienda de barrio pobre.

EN LA MANERA de coger un vaso
posees la nada: simple pureza
del agua que se apoya
para esperar y ser algo simbólico.

La mano que presiona
el espacio abierto en un solo punto,
tanteando huecos en la transparencia,
acepta su memoria y endurece
la luz en el cristal.

ALMUERZO

SOLITARIA libertad
del gato en su arrogancia.

Lo que come es un musgo de intemperie,
hilos de la pereza.

La carne del desierto,
que alguien deja en un cazo,
reblandecido bosque de soledades.

Fluye la enfermedad
del tiempo,
y agradece las manchas de vino de la mesa.

Oscuridad sincera
entre las migas del pan.
no lleva directo al otro mundo.

POEMA

UN BUEN LECTOR de poesía
puede ver, con los ojos cerrados,
un poema en versos,

pero el poema es,

en sus oídos,

más allá de sus surcos,
una duración,
una existencia.

ANTONIO DELTORO

UNA MESA

SOSTENIENDO su peso
y otros más en su lomo;
rectangular, bien hecha,
con las patas redondas,
sigue siendo la misma.

La hizo un carpintero
que amaba la madera.

La diseñó mi padre
como única mesa
de un departamento
que fue el primero
que rentaron en México.

Luego se cambiaron
a uno más amplio;

él la acortó,
para que sirviera
como auxiliar
de una mesa redonda;
pasó del centro
a un costado
sin perder el aplomo,
inmune a los giros
de la Tierra y la suerte.

Antes que terminara
en la cocina,
me la llevé a mi cuarto
y se hizo escritorio.

Muchas casas después,
poblada por papeles y libros,
es la protagonista de esta crónica:

un cuadrúpedo de lomo hospitalario,
cuyas patas son anclas
que se aferran al piso,
y sin embargo,
se mueve.

EN EL DESIERTO,
miel sobre hojuelas,

en la abundancia,
para unos pocos,

en el disfrute,
sin una culpa,

en el encono
de quien acecha,

en la garganta
del degollado,

ensangrentados
para el combate:

palmas y dátiles.

EN ABSOLUTO

EN ABSOLUTO, en absoluto triste.
La sierra sí derrama sus espadas.
Sé muy bien de quién viene la llamada.
Sé muy bien la insistencia que tuviste.
La sirena que yo he visto se viste
muy de frente, y por las largas faldas
no se pueden ver las coordenadas.
En absoluto juega al despiste.

Sé muy bien cómo saltan los minutos
desde un corazón templado a un andén,
y cómo son las bestias cuando callan.
Tristezas como el plomo en absoluto.
Sé que soy un oso blanco en el arcén,
fermento de ballena cuando encalla.

En absoluto, en absoluto triste.
La sierra sí que exprime de sus rocas
la lágrima binaria en que creíste.

EL RODILLO

RODILLO DE PROMESAS incumplidas,
hinchada mano de cortar la leña
dada por muerta entre calladas peñas,
esperanza virtual y desvestida
de manifiesta inclinación suicida,
que encarceló la parte que se sueña
tras el trasfondo de la más pequeña
garantía legal para la vida.

En el fondo de un corazón muy grande,
la ilusión escasa busca encontrar
un refugio y superar el revés,
pero si nadie te ayuda se expande
un rumor que no se puede tratar
ni invertir aunque lo intentes después.

LAS REDES INSOCIALES

LAS REDES insociales están llenas
y ya nadie escribe por las aceras.
Es fácil tirar contra la pared
un huevo de ballena y llamarlo arte,
y difícil pintar como Velázquez.

Es fácil escribir como cualquiera
y colgar de una nube sin ideas
la ropa diseñada en Inditex.

Es fácil reprimir la época actual
llevando al pasto un rebaño de cabras,
metiendo las vacas en un corral,
vendiendo al peso ligero palabras,
sacando los pechos en un portal,
y la ropa sucia por la ventana.

MIENTRAS UNA está muerta
otros sacrifican sus corderos.
Borrachos beben su sangre, su nacimiento.
Las facturas veterinarias
hacen caja mientras los hornos esperan
el gran manjar para una celebración
insaciable.
Es curioso porque mis ojos de pez
no se cierran
y yo sigo expuesta en un supermercado
con las branquias sanas, bien abiertas, muy rojas.
Todos se preguntarán para que sirve un muerto vivo
Para poca cosa, créanme.
Las palabras se han momificado
—es lo más terrible—
Pero hablan las hojas caídas,
la huella de una mano proletaria en el cemento
para no perder el nombre
en un panteón ajeno.
Los desahuciados piden tabaco
con la mirada de un libro prohibido
que no merece contarse a cualquiera.
Nadie entendería su hambre, la mala vida,
la peor suerte.
¿Cómo explicar que esto le puede pasar a cualquiera?
Y es ahí cuando empiezo a morir.
Perdí todo, pienso, mientras estoy muerta.
Una está así:
respira historias, pequeños o grandes vacíos
que un día otros congelaron

en su nevera de cuatro estrellas,
en su conciencia por no abrazar a la madre
al padre
al hijo
al animal que tenemos dentro sin domesticar
por culpa de las prohibiciones
de los que no se ven como un animal.
Los secretos inconfesables
a las almohadas,
el grito en la casa de al lado.
Y sí,
el miedo a no despertar mañana.
Los homenajes mientras tanto
son de risa.
Porque nadie supone que tú ya no estás en este mundo
sino en otro plantando un bonsái,
picando roca inútilmente para descifrar
las tablas de Moisés
o la rosa de los vientos.
Mirar los anillos de la edad en vuestra piel,
las inspecciones laborales,
el juicio mediático
a los ángeles sin nómina
que viven en esa cada de al lado.
La tristeza de la que huyen los publicistas
La que todos ocultan para ser escuchados.
El tres por dos de la estupidez humana.
Queridos míos:
También vosotros estáis muertos
Soñabais ser poetas
y la poesía también es desaparecer
(«un poeta nace de espaldas...»)
Abrir bien los ojos mientras expiráis
Porque morir es tan gratis como vivir.
Y hay que contarlo
si de verdad creéis que sois poetas.

LA CASA DE LA MADRE

LLEGO AQUÍ vacía en el poema
Y un día de paseo entre patios cordobeses
Con tortugas inmóviles en la fuente
Flores recortadas sobre el agua
Anestesiado sopor de primavera
Su bálsamo de luz
Encadenaba nuestros pasos

Un baño árabe después
Sus manos, ¿qué decían?
Fue todo tan distante
Su estrategia de gentleman mecánica
La inminencia de la carne en precipicio
Y por acta notarial su alevosía
En vuelos celestiales sin retorno
Borre toda gloria el desencanto
De aquel que amé y entró en mis huesos
Húmedamente. Casi nada y mucho frío
Quedó nuestro secreto por posdata

Así pues, vengo hoy desnuda
Regreso al agua
Con una tormenta de tristeza
Y un consuelo de palabras blancas
En el fino horizonte de mis labios
Respiro sola, dulcemente
La clemencia de un prodigio
Que aguarda sin rima en el olvido

Es tiempo de quietud
La piel ha dejado arrugas en la edad
y un innecesario capítulo de espejos
De un vano decir sentimental
El cuerpo se ofrenda a su pasado
Con la herencia cristalina del sosiego
Vuelvo a la primera casa
La casa de la madre
El líquido me arrulla en su recuerdo
Nana para un mañana. Más hermoso
Siempre decía

Ya nada importa
Ni siquiera aquel de entonces
Aquel que me quiso y que no nombro
Ya es duelo de sonrisas y humo blanco
Porque nada fue quien no fue agua
Y sólo el agua sabe
A quien olvida para siempre

DICEN QUE ERES TÚ

TE TRAJERON esta mañana
dicen que eres tú
jamás vi tatuajes en tu piel
de palabras o figuras.

Nunca me enseñaron tus ropas, tu cartera
o la imagen de San Judas Tadeo que siempre llevabas
en la bolsa del pantalón
me indicaron que el ADN coincide en un 70%
dicen que eres tú
pero la incertidumbre ronda mi corazón.

En el fondo presiento que un día
entrarás por la puerta
y nos reiremos juntos de tu entierro.

AMOR

AMOR,
a veces despierto
con la sensación de que sigues a mi lado
siento tu beso imaginario
rozar la comisura de mi boca.
Sobre tu recuerdo anidan los pájaros sombríos.
Mis días pasan cobijados por la niebla depresiva
y la vida se me aferra al cuerpo como una enfermedad.

No existe bálsamo en la tierra
que cure la llaga de la pérdida.
El tejido de mi piel pierde la memoria de tus manos
y no sé qué hacer con esta sensación
que hierve en mis adentros.

Amor,
en tu silencio vive el oscuro llamado del ocaso
la soledad se adueña de la casa.

VOZ QUE SE QUIEBRA

LOS PASOS serán los que ocupen la llegada del alba;
abandono, amargura y desconsuelo
recorren cada golpe del día,
terminan en el empolvado rincón
descargando el pesar que se ha traído encima.

En el altar,
los santos atestiguan nuestro sufrimiento
ahora, tu retrato esta junto a ellos;
flores que te adornan, se marchitan y no me doy cuenta,
las moscas vuelan sobre ellas,
¿serán las mismas que te acompañaban en ese lugar donde te encontraron?

Quiero contarte de nosotros,
de tu hijo, ya sabe leer
de tu hija, por fin se pone sola las calcetas;
voz que se quiebra, se apaga,
no puedo pronunciar palabras, tengo un nudo en la garganta
siento frio, cala los huesos,
la soledad abraza sin contemplaciones.

Quién tomo tu vida con desprecio,
no sabe que asesinó a más de dos extraños.

ÉL NO SABE

ÉL DESCONOCE
que un día me iré
tomaré el rumbo del mar
o el de un lugar ignorado
me perderé en el tiempo.

Abandonado y triste
dirá que desaparecí
como una lágrima en la lluvia
contará varias historias diferentes
para no sentirse tan solo
que digan que él es un hombre bueno
y yo una mujer mala.

TRAZO SIEMPRE una casa
Para que habiten las palabras,
Para que habite el corazón
De quien las ama,
De aquel que sabe pronunciar
Con toda el alma.
Y abro de par en par
Sus puertas y ventanas
Para que entren,
Para que salgan
Las sílabas, los nombres
Y todo aquel que eche en falta
Un cobijo, un refugio
Y el fuego con las llamas,
Porque el frío del mundo
Seca del corazón todas las ramas.
Con sílabas hermosas
Trazo siempre una casa,
Para que habiten todos
Y, siempre iluminada,
La comparto con todos
Y a nadie dejo en falta

(nada te pertenece)

NADA te pertenece,
Pero no te preocupes,
Que nada necesitas,
Solamente latir y respirar
Y sentir lo creado
Resonar en tu alma.
Esa es toda tu herencia,
Toda tu posesión.
Lo demás nada vale,
No es más que distracción
Que nos conduce al extravío.
Nada te pertenece,
Pero no te preocupes.
Procura madurar tu propia muerte

(dios del lugar)

DIOS DEL LUGAR, protégeme,
Donde quiera que estés, donde te encuentres,
Donde se halle el altar de tu silencio,
Donde te escondas, donde manifiestes
La potestad antigua que te inviste,
El aura de la luz, de lo sagrado,
Donde se encuentre el territorio tuyo
Pese a que no podamos alcanzarlo.
Dios del lugar, protégeme.
A cambio te daré la melodía
Que habita en mi existir
Y cuyos hilos tejen
Lo mejor de mi ser,
Lo mejor de mi vida

PROCURA resistir
El asalto del miedo.
Vive en tu territorio,
Sé fiel a lo que amas,
Mantén el entusiasmo
Por lo que más te importa.
Que siempre arda la luz que te acompaña
Con su claro fulgor.
Nunca olvides la entrega
Como actitud de vida.
Es el pago que debes
A tu estar en el mundo.
Existe en el amor.

Procura resistir
El asalto del miedo

LA ESTACIÓN DE AGOSTO

ERA YO un viento cálido
en la estación de agosto,
te busqué por la Alhambra,
—abierta a tu clamor de cada noche;
tejiendo un caligrama ante el espejo;
baraja en tu memoria en caracoles.

Era yo un viento ajeno
en la estación de agosto,
olor a casa seca, de las hermanas Alba,
de aquella fuente nueva en calle Elvira.

Era la estación de agosto, tus besos,
cristales de colores,
cantos de piel por ráfagas orladas;
suavidad temblorosa en gotas de agua
de corazón ausente
—si acaso, desbandada de pájaros
alzando entre tus labios un vuelo breve.

Era yo un viento raro
embriagado de risa,
por un tacto de luces
—de la roja granada
del íntimo misterio—
percibí un verso, husmeando entre la niebla,
como ala de una tinta
que escribe en sombras ocres:

Agua blanca que baja por los ojos
de una sierra Nevada que no duerme
Agua roja de la fuente del Patio de Comares
Agua azul de las metáforas celestes
verde agua del paraíso del estanque

Agua ardiente de gotas de granizo
que expande mi pecho para cantar,
desde su vocación de equilibrista,
nuestro secreto líquido.

RÍO BU REGREG

Para Antonio Gallego Roca

EL SOL hace brillar la sensualidad del río Bu Regreg
cuando el viento danza con su furia pequeña
y la brisa en la rompiente enciende sus luces de oro
en el horizonte donde cae el sol.

El río huele a hombre de sudor salado.
¡Todo el verdor lo trae el agua clara!
El calor excesivo vacía su fronda en una sombra rota
y un gato descansa en la penumbra.

En Marruecos la vida tiene el tono acanelado de Dios,
digo viento y un aire rojizo aparece como oasis
en medio de la lluvia.
Ráfagas ardientes que llegan a los nidos
como el pájaro que vuela frente a mí;
ese pájaro es el espíritu del día
que nos despierta la música del tiempo.

A lo lejos alguien canta una sura:
Al-Hamdu lillaahi Rabbil –'Aalamiin
(Alabado sea *Allah,* Señor de las Creaciones).
Es la hora del libro cantado del Corán.

Muy cerca está la fortaleza antigua,
azulejos desteñidos, muros terrosos;
arriba de los minaretes: cigüeñas,
las verdaderas sultanas de Shālah.

El aire trae un poema fugitivo,
levanta el vuelo como estas aves
que aquí viven su eterno Paraíso.

El cementerio junto al Bu Regreg
vive la muerte en sus aguas durmientes;
piedra y palmeras bordean la muralla,
el río ensancha sus vapores
y la ciudad es un *hammam* de sensaciones.

La fruta entra al cuerpo por el olor a dátil
(rojo como las bocas dulce como la menta)
suelta su jugo de lima y caña en el azul del día.
Para mi idilio árabe decoro las manos
con caligramas de henna.

Paseando por el Bu Regreg,
olerlo, mirarlo, tornarse tan dorado:
oro bañado por el cielo.
Un deseo íntimo nace en el pecho;
aparecido aquí, sentido aquí,
remando tan despacio, tan profundo de eterno.

Una partícula infinita y mojada
llena de aire los pulmones y suelta la risa de los niños,
acaricia a las mujeres que se quitan el velo
y a los hombres que aman sólo a una: *¡shukran, shukran!*

La gente mira al cielo:
¿uno de los eclipses de arena del desierto;
o aquel raro espejismo en forma de arcoíris?
Es el momento en que Dios pinta
con su paleta de colores
los cielos de Rabat.

TENIENDO OJOS, no pude resistirme a subir a la rama más alta y arrancar la última manzana de septiembre. Colócala en la cesta de la fruta y pon la cesta en la mesa del jardín a las diez de la mañana. No olvides el café ni el croissant, que yo sacaré los cubiertos para partir el fruto. Soy la carne que rechazas al quedarte dormida sobre el mantel mientras preparo la cámara. El deseo siempre es un verbo: hacer la foto de tu cabellera esparcida en la mesa bajo la sombra del manzano; que me niegues los ojos. Así me corresponde el gesto de igualarte, de crear el ángulo perfecto para los cuchillos sobre los arándanos, de no partirte como a la espuma. Mi deseo es este fruto que se mantiene intacto, el punto ciego de esta toma: eso soy yo cuando me restas.

UN MODO de cruzar fronteras: dejar la mirada fija en algún punto: sección áurea —ventanilla— tren regional 26052. Pero a 32 grados que también son años, las vidas se dilatan y de pronto, una línea es una onda: como el Rin, a su paso por Basilea. Cauce, eso sí que somos: todas las pantallas que atravesamos antes de enfrentar al monstruo: una pila de leños, un reloj en la estación que marca las dos y veinte dos. Y una escultura que debe ser de Tingeley —el movimiento, dijo, es mi punto de partida—. Con el calor y con los años, dos trenes que discurren paralelos y en dirección contraria, pueden cruzarse, un ser cambiar de carne y de sentido: bajarme de estación. Las campanas, otra forma de viajar.

NO HAY BURBUJA que se baste, que no añore un vaso comunicante, una boca a la que pasarle la lombriz. Por eso una a veces tan sólo quisiera ser ojo, arquitectura de vida: pared y antipared. Desplazarse, como estos cuerpos de bañera en bañera, agilizar la circulación: hacer de esta bóveda, retina. O no haber salido nunca de Budapest ni haber cruzado otros puentes, ni tener una noción realista de la noche. Tubérculo: lo que uno a veces quisiera ser. Y es que cuentan que el infinito tiene raíces, que ahora mismo, en esta sala, hay cinco ventanales abiertos y una puerta por la que sale música de arpa y entra por entero un país a darme un beso en la boca. Cumplo años en una ciudad donde los ascensores sólo suben cuando cerramos las compuertas.

EN LAS FOTOGRAFÍAS pasa lo mismo que en los aviones: a veces no distinguimos la imagen que sale de la que regresa. Con los ojos entreabiertos confundimos las formas que nos acarrean y las que acarreamos. Tenemos exactamente el mismo vértigo. El vértigo no está en la altura sino en el fondo: las piernas no son altas, sino demasiado largas, y todo cuerpo, como sus bandejas, habrá de replegarse. Los horizontes también son elásticos: retroceden a la distancia de los dígitos. Así los cuerpos se distienden convertidos en meridianos y paralelos. Sólo a veces algo se revela: una terminal, la distancia improrrogable hacia nosotros mismos.

HAY UN PULPO gigante bajo este océano de superficies y aplanadas montañas, una amapola transparente de ocho pétalos de tinta negra que subyace al lirismo del retrato: tres hombres en una barca rodeados de seis palacios y un sotobosque de helechos; un faro que señala bajo un brazo de cielo anaranjado la entrada a puerto, a lo lejos, otras embarcaciones semejantes. Y una justa que promete: un tentáculo que discreto se va abriendo y provoca un remolino, un temblor del reflejo en el agua del mástil y los cabos. Una fuerza oculta que esculpe la parte sumergida de las palabras, que se extiende bajo el cosmos de lo visible, y convierte toda creencia en la descripción de una imagen en un acto de fe.

ANTE LA MUERTE

PUES COMENCÉ a nacer cuando naciste
tu muerte me ha empujado ante la muerte:
mis pasos son más torpes
y mi ilusión más débil
después que me dejaste
solo entre tanta gente.

EN LA MUERTE DE A. V.

I

ENRIQUE, ya no está la que te hacía
la vida llevadera, ya estáis lejos.
Olvidarás su rostro con dolor,
confundirás sus gestos,
pero la oirás decirte las contraseñas
diarias,
como cuando te hablaba por teléfono.

II

CUANDO SUEÑES con ella, será joven.
Tú no has nacido aún y ella reparte
su gracia entre las primas que la cuidan.
Acaso ayer se le acercó tu padre.

No volverás a verla, solo tienes
la evocación de un sueño para hablarle.

III

SI AL LAVARTE las manos otras manos
enjabonan las tuyas y las mueven
convirtiendo en espuma la memoria,
antes de que te aclaren y te sequen,
pide en silencio un beso:
es tu madre, que vuelve.

A veces el amor entra en una caverna
a tientas se estremece
como un eco de lluvia
que deshojara lento su retorno.

Ya estuvimos aquí cuando el deshielo,
lo confirma este lecho de líquenes y musgo,
vestigios que son nuestros
y quedaron dormidos
huellas y huesos que fueron olvidados
y florecen de pronto,
como la niebla esparce su ceniza en el viento.

Ahora estamos aquí,
hemos vuelto de nuevo a esta cueva caliza
horadada en la roca.
El amor es regreso
roto cuenco de pájaros
que presiente su fin,
pues se aprende a morir
a medida que amamos.
Ya estábamos aquí cuando el deshielo,
y una caricia basta
para encender la piedra
para escarbar los restos de un idioma extinguido
que hicimos sin querer
con nuestros cuerpos.

Mi rostro despuntando en la penumbra
tu boca reticente
que se duerme en mi pelo.

Hemos entrado aquí
desmemoriados y juntos
como dos desahuciados
a los que les llegó la hora de vivir,
porque todo comienza dentro
de la sangre,
sin dar un paso más.

Antes de que un segundo más nos envejezca
Vanesa Pérez Sauquillo

Antes de que un segundo más nos envejezca
antes de que esta suerte
de mimbres y venenos
que no aciertan a ser materia oscura,
cobíjame a morir
sobre este freno de alondra fugitiva
de galerna hacia dentro
                para que nunca sea
regresar lo que fuimos
y en vano nos juremos
jardín de lo vivido
                mansa arena.

No existe otra espiral que el bramido del tiempo
Julio Llamazares

Allí donde nacimos
volveremos
cuando ya no haya
nombres
que cumplir.
Volveremos
y será para siempre.

PARAÍSO PERDIDO

CUANDO ME VAYA

DEJARÉ UN SILENCIO en el recuerdo,
sonidos de una voz que fue muy joven,
y un aroma de sándalo y cipreses
para que no me olvides.

Y ahora, cuando el sol desaparece,
y hay promesa de una noche clara,
las estrellas se esconden
y están muertas de tanta nívea luz.

Dejaré abierta la ventana.
Un gorrión divulgará mi huida,
y un frescor de mañana
anunciará mi marcha,
con trémula voz para llamarte.

Cuando me vaya
perderé las praderas,
los bosques encendidos de noviembre,
el verde del jardín en primavera,
la tenue luz de los planetas,
la sonrisa de un niño,
el calor de un amigo,
lágrimas de dolor por los caminos
que transité tan alta,
la caricia de un perro
que dio fuego a mis manos.

Cuando me vaya
habré perdido tantas cosas,
que creceré en trigal
por no morirme.

—VOY A PASAR lista… Este chico falta.
¿Sabéis qué le pasa?
—Ha tenido que ir a un entierro.
—También faltó ayer. ¿Qué le pasó ayer? ¿Lo sabéis?
—Se estuvo muriendo.

FINAL

Juan Carlos Rodríguez in memoriam

NO SE TERMINA el libro de la muerte.
El último renglón contiene un nombre
que no podrás leer,
escrito con la tinta de tu noche.

EL HOMBRE QUE REGRESA

EL HOMBRE que regresa es mejor que el que iba.
Pigmentos de la noche o la caverna borronean su cara;
trae semillas secas, huesecillos y perlas anudadas al cuello.
Su cuchillo amellado contra su propia boca es su único amuleto.
El hombre que regresa se ha comido
los ojos para seguir mirando.
Se ha cortado las manos para que le crecieran otras manos.
Su lengua borra todas las mentiras.
Bebe agua amanecida entre sus manos nuevas.

El hombre que regresa está más solo que el hombre que se fue,
pero nada le falta. Conoce casi todas las estrellas.
Un día hizo una luna y se acostó a soñar.
Despertó tarde. Todos se habían ido.
¿Dónde están mis hermanos?,
preguntó. Y se puso a buscarlos.

El hombre que regresa abre su casa
y la encuentra habitada.
Está acabado o muerto
para el mundo en el cual nunca creyó del todo.
El hombre que regresa murió para vivir:
por eso vuelve.

YO POR LO GENERAL NO ME HAGO CASO

YO POR LO GENERAL no me hago caso
Eclipso las celebraciones
cuando la esfera debía
irradiar las ataduras las bisagras el vidrio del reloj
la aldaba sin ser tocada
y las visitas que no llegan
El día se aleja
los truenos vienen de la gruta
donde el cielo
oscurecido
entre baños púrpuras
se cierra
Todo se apaga
ladran perros y siguen
al zumbido veloz
y más dentro las cortinas
el flujo repentino del viento
el latido del sagrario
Señales en lo alto
más allá de la cúpula
más allá del vitral
para apagar la incertidumbre
Y la verdura que habías puesto a cocer
para hacer el puchero
agota su caldo pasándose de hervor
Después de las 2:00
el jueves 24 en el Real Antiguo
otro ámbito penetró la cocina donde me hallaba
y era un fugitivo san Agustín
haciendo girar la noción del tiempo
con su gallo de veleta
en el tejado del estío

por donde Ella surgirá
transparente en la hojarasca
de una flotante rotación de rosas
sobre un monte nevado
Invisible el sustento
que impulsa a Teresa
a llenar el instante que se vacía:
Abre la acequia y riega el campo
para que germinen
trémulas recién nacidas apenas descubiertas
Exhala entre flamas
y su poder realza
batiendo entre las rosas
el aire estremecido
Y yo que en general no me hago caso
me detuve
a escuchar
la fuente
con su aroma de huérfana
me dejé penetrar
porque vino crisálida
vino la metamorfosis
en tiempos de persecución
cuando llevamos en cajitas o en lienzos
sus reliquias
y las depositamos en altares hechizos
Que pase desapercibido
si las hordas golpean
Yo en general no me hago caso
hasta que apareció de madrugada
y sus manos tan suaves
como recién nacida
como leche con miel
como harina recién amasada
Su hábito
sus densas cejas negras
su himno
Ella

rota en su realeza el aire lo estremece
reordena las corrientes
logra mudar caminos
disloca tiempos y hace girar las rosas
las eleva hasta engarzar el cielo
Y yo que generalmente no me hago caso
pensando en las visitas que no llegan
en la aldaba que jamás sonó
me detuve
a escuchar
el rostro reflejado
Me metí entre sus piedras
el agua en las rodillas
de la santa
y su aroma de huérfana

LOS ALIMENTOS

SANTAMARÍA, ALBERTO (2019). *ALTA CULTURA DESCAFEINADA. SITUACIONISMO* LOW COST *Y OTRAS ESCENAS DEL ARTE EN EL CAMBIO DE SIGLO*

MADRID: SIGLO XXI.

CARLOS ALCORTA

El panorama artístico que disecciona Alberto Santamaría (Torrelavega, Cantabria, 1976) —magnífico poeta y reconocido investigador de la deriva cultural de los últimos años, especialmente en el campo de la literatura y del arte— no es en absoluto esperanzador. Y no se trata de que la creación, la obra propiamente dicha, la producción artística en general, haya renunciado a los dictados de la calidad en beneficio de otros aspectos más mundanos, como el mercantil, que también, sino de que carece de aquel sustento ideológico y filosófico, incluso religioso, que tuvo en otras épocas, los cuales han sido sustituidos por un arribismo más propio de servidumbres ancestrales que de sociedades pretendidamente libres. Eugenio Trías habló en su momento de «La insuficiencia de los planteamientos filosóficos postmodernos que se alimentan de la disolución de esa razón ilustrada», pues bien, en estos momentos, en los que incluso el postmodernismo parece estar superado y lo real se ha convertido en una pantomima de la que tanto el creador como el espectador forman parte ya que ambos son objeto de una manipulación perfectamente diseñada por bien remunerados expertos, más que en determinada disciplina artística, en mercadotecnia y en manipulación de la conducta. Hoy en día, esos planteamientos filosóficos no se encuentran en los libros de filosofía o de estética, sino en las páginas de los manuales de ventas y en los libros de autoayuda. La artillería conceptual que podemos leer en muchos de los ensayos de los más reputados teóricos del arte en la actualidad, llámese Bourriaud, Laddaga o Goldmisth (quienes, según Santamaría proponen «no solo una nostalgia de la posmodernidad, sino más bien una salida nostálgica de lo posmoderno, un fingimiento de los síntomas de esa salida de lo posmoderno a través de un superficial eclecticismo carente por completo de un factor crítico»), no difiere apenas —salvo, quizás, en esa parodia del lenguaje especializado que pretende enmascarar la banalidad con el celofán reflectante

de lo sublime— de los consejos que nos brindan gurús de las finanzas o predicadores del autoconocimiento. Así, obras de calidad tan deficiente y de propósitos tan insustanciales como las de Hirst, Emin, Herron, Tiravanija o Kramer se revisten con un aparato teórico que trata de venderlas como el fruto de arduas divagaciones mentales, y no como lo que son en realidad, meros añagazas conceptuales que desembocan en productos de consumo. «Muchos de estos artistas —escribe Santamaría— están a salvo de las críticas porque la gente del entorno entiende que se trata de una elección y que sus creadores son capaces de elaborar obras complicadas basadas en escritos de Derrida, Foucault, Kristeva o Lacan cuando quieran». En fin, toda una farsa cuyo entramado está diseñado milimétricamente, si es que esta palabra no ha quedado ya obsoleta. Si no fuera por las enormes repercusiones que estas actitudes tienen no solo en el mundo del arte sino en el entramado social que las acoge, podríamos tacharlas como bromas conceptuales, divertimentos del tipo de las que elaboraron los movimientos vanguardistas de las primeras décadas del pasado siglo —para estos la ironía era un arma de confrontación, no un blando recurso de la bufonería—, aunque las distancias que median entre estas y aquellas, son insalvables. En las vanguardias había una necesidad de ruptura, de luchas contra el anquilosamiento de la mirada, contra un concepto de arte anquilosado en preceptos decimonónicos, ahora solo hay postureo y marketing, deseo de epatar para vender su producto, no una consciencia reflexiva de lo que se esta creando ni un porqué ni ético ni estético. Alberto Santamaría, citando a Bourriaud, lo expone con claridad: «La idea [del artista actual] es no generar transgresión ni incomodidades, sino "producir" obras que no tengan una raíz geográfica (incómoda para el mercado), que sean fácilmente exportables (portátiles e interculturales), de una feria a otra, de una galería a otra, sin los inconvenientes del localismo. […] Esta es la fórmula para el nuevo mercado». Son estos artistas los que producen la llamada *alta cultura descafeinada*, una cultura despolitizada, desideologizada, pendiente únicamente de seguir los dictados del mercado, una cultura sin cimentación teórica, sujeta a la perentoriedad y a la banalidad que no cuestiona ni critica el estado de las cosas, que se acomoda a los requerimientos de la burocracia del poder para ser aceptado y consumido, que trata de no molestar, de no ofender, de, en suma, caer bien.

Por qué tacha Alberto Santamaría de *low cost* al situacionismo actual, pues porque tiene muy poco con el original, aquel que proponía un arte «que dé sentido a la vida cotidiana, realizando el arte, es decir, transformando la experiencia directa que la cultura dominante dibuja y sobre la cual traza nuestras experiencias del tiempo y del espacio». Hoy, en las «estrategias de intervención apropiacionista de la postproducción […] observamos —reflexiona Santamaría— cómo estas desactivan por completo toda estrategia situacionista, volviéndose blanda y, sobre todo, domesticada, a través de ese eclecticismo (que niega el estilo en su ser ecléctico, es decir, por saturación) y aceptando la *originalidad* (y su reformulación bajo el nombre o concepto indeterminado de *acto poético*) como sentido a través de la idea de un arte como *suma cero fácilmente mercantilizable*». Estamos, por tanto, ante un arte desprovisto de esencia, un sucedáneo, un arte *descafeinado*, que forma parte de un ente mucho más amplio y que el autor del ensayo ha definido como «"el desbaratamiento situacionista" reconciliado "con la promoción política-cultural"». Alberto Santamaría, autor de trabajos imprescindibles como *Paradojas de lo cool. Arte, literatura, política* (2016), *Arte (es) propaganda. Reflexiones sobre arte e ideología* (2016) o *En los límites de lo posible. Política, cultura y capitalismo afectivo* (2018) ha diseccionado diversos aspectos que condicionan el arte, desde los galeristas, los artistas, los críticos o los coleccionistas (es decir, el mercado), siendo estos últimos, con la inestimable ayuda de los críticos interesados, quienes verdaderamente *controlan*, dictan las reglas que han convertido al arte en solo mercancía y al artista en vendedor de sí mismo. Sus conclusiones, que hacemos nuestras, nos ponen los pelos de punta.

SALVADOR, ÁLVARO (2018). *CARAS B, POESÍA 1971-2018* PRÓLOGO DE MIGUEL ÁNGEL GARCÍA, ÚBEDA: FUNDACIÓN HUERTA DE SAN ANTONIO, COL. JUANCABALLOS DE POESÍA.

PABLO CARRIEDO CASTRO

En edición deliciosa de la Fundación Huerta de San Antonio, el poeta Álvaro Salvador acaba de publicar la tercera gran selección de su obra: la antología *Caras B, 1971-2018*. Complementaria de su clásica *Suena una música, 1971-2009* (Renacimiento, 2008) —recopilación prologada por Ángel González que reúne lo más celebrado de su producción—, *Caras B* ofrece un recorrido «alternativo» por la trayectoria del veterano poeta granadino; textos tal vez menos conocidos del público lector convencional, pero a cambio muy reveladores de los complejos procesos de investigación y elaboración interna de su poética en el tiempo. Ello convierte esta nueva entrega de Álvaro Salvador en un libro particularmente interesante para escritores y jóvenes lectores que, como señala el profesor Miguel Ángel García en su prólogo, deseen «tomarse en serio la poesía» y *profesionalizar* su escritura, siempre en su acepción materialista experta, indicada por Juan Carlos Rodríguez.

El inicio de este proceso puede fecharse con garantías en torno al año 1976, cuando Álvaro Salvador abandona la línea «beat» contra-cultural —recogida en su antología *Popoemas, 1968-1975*— y las tendencias experimentales que informaban sus primeros y muy exitosos libros, y comienzan a visibilizarse algunas *plaquettes* de su fundamental *Las cortezas del fruto* (1980): poemario fundacional de *La otra sentimentalidad* y verdadera casilla de salida de *Caras B*. Sobre las aportaciones realizadas en el medio-siglo, el núcleo de su lectura tiene que ver con una superación de los vestigios ideológicos románticos, que ya Cesare Pavese destacaba en su artículo «El arte de madurar» (1949) —cierre de su imprescindible *El oficio de poeta*— como clave del aprendizaje del escritor moderno. En ese esfuerzo, y frente a otras de sus selecciones más próximas al llamado «realismo sentimental» o «singular» característico de la Poesía de la

experiencia (rótulo con el que siempre se mostró cauteloso y recientemente ya muy crítico), *Caras B* proporciona al lector una interesante variedad de ensayos estilísticos en otras corrientes menos vinculadas a la «práctica poética» experiencial, entonces hegemónica. Se destacan ahí en particular la neo-vanguardia —a la que siempre se sintió muy ligado—, vías irracionalistas (expresionistas o surrealistas) abiertas por su formación psicoanalítica; así como el clasicismo —no solo desde la gran herencia greco-latina, sino también desde la árabe e hispano-musulmana en la línea lorquiana de *Diario de Firenze* (2017)—, siempre en apoyo de una de las principales tesis del grupo granadino «otro»: la asimilación de todos los recursos y tradiciones al alcance del poeta para *desacralizar* (evidenciar los «trucos» de la impostura lírica convencional) y así *realizar* y auténticamente materializar nuestra poesía.

Tal vez ese reciente distanciamiento de «la experiencia» explique la escasa representación en *Caras B* de su magnífico *El agua de noviembre* (1985) —libro que expresa un momento germinal de su agrupación histórica y el más ligado quizá al polémico concepto de «normalización» de todos los suyos—, dando mayor visibilidad a piezas originales distintivas de *La condición de personaje* (1992) y *Ahora, todavía* (2001), poderosos volúmenes ambos en los que Álvaro Salvador desarrolla genuinamente los principios de *La otra sentimentalidad* —la herida y accidentada geografía histórica de los sentimientos urbanos cotidianos—, madurando la voz de inconfundible relieve que reconoceremos ya siempre en él: el individuo moralmente fuerte del que habla John Ruskin en el capítulo XII de su *Modern Painters* (1856), artista tierno y lúcido, curtido en las destrezas del lenguaje literario y prevenido contra sus falacias; el *extranjero*, poeta atento e íntimamente «comprometido» con la realidad. El carácter fuertemente individual y diferenciado de *Caras B* queda, al fin, subrayado con una amplia selección de poemas de sus últimas entregas: *La canción del outsider* (2009) y su más reciente publicación hasta la fecha: el muy freudiano *Fumando con mis muertos* (2016); todo ello, además de un abundante repertorio de textos inéditos —uno de los mayores atractivos del libro— que hacen esperar con ganas una nueva entrega poética pronto.

Entre la alegría, la ironía, la tristeza y el dolor se desenvuelve todo el inventario sentimental de *Caras B*, proyección de su esfuerzo histórico por dignificar «el oficio» poético con una colección de anécdotas insólitas o divertidas, celebraciones y duelos, situaciones familiares coti-

dianas —la política, el erotismo, el paso del tiempo, cierta masculina y varonil integridad, la paternidad, problemáticas de la escritura— o preocupaciones urgentes, radicalmente actuales (pobreza y desigualdad, destrucción ecológica, violencia machista), donde el lector encontrará la sugestión cómplice que sabe reconocer la fuerza y la fragilidad de la vida en sus detalles, en sus fragmentos, poniéndolas siempre al borde mismo de nuestra propia intimidad.

ANDÚJAR ALMANSA, JOSÉ, ED. (2018). *CENTROS DE GRAVEDAD. POESÍA ESPAÑOLA EN EL SIGLO XXI (UNA ANTOLOGÍA)*

VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

DOMINGO SÁNCHEZ-MESA MARTÍNEZ

La aparición de una nueva antología de poesía siempre genera un doble efecto: una energía o aceleración en la constitución del campo literario de la poesía y, al mismo tiempo, una cierta estabilización provisional de la posición de los autores antologados en el canon poético, cuando menos, contemporáneo. El caso de *Centros de gravedad. Poesía española en el siglo XXI (Una antología)*, con selección y prólogo de José Andújar Almansa (Pre-Textos, 2018) nos resulta especialmente interesante, entre otras cosas, por estar protagonizada por los poetas pertenecientes a la generación o edad inmediatamente posterior a la que antologué, hace justo una década en *Cambio de siglo. Antología de poesía española (1990-2007)* (Hiperión, 2007). La casualidad, o no… (la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Granada podría considerarse otro *centro de gravedad* implícito para este libro) hace además que cinco de los poetas aquí seleccionados fueran mis alumnos, y que conozca, en parte gracias al ámbito académico, a otros cinco a quienes había leído y tratado en distintos momentos.

Lo primero que cabe decir al lector de esta reseña es que se recoge muy buena poesía en este libro, y también que hay muy buena literatura ensayística y poética en su prólogo, lo que no siempre es habitual. Esto último habla por sí solo de la categoría de José Andújar Almansa como lector y crítico de poesía actual española. Es imposible no identificarse con su honestidad a la hora de describir su experiencia de «acompañamiento» de estos poetas en el tiempo en el que haya trabajado la antología: «no basta con que los significantes indaguen en los signos de lo real; toda realidad se interroga en el lenguaje, pregunta por él, pues anda hay más enigmático que el lenguaje mismo, su pretensión de trascender pese al cristal blindado de lo inmanente» (p. 41).

En el mencionado prólogo se constata una constante o marca de este momento poético, al borde del final de la segunda década del siglo. Me refiero a «la diversidad», al hecho señalado por el antólogo de que «no hay escuela ni tendencia estilística homogénea…». Para Andújar Almansa este grupo (y se entiende que él mismo) trata de librarse de «la ansiedad de las generaciones» (p. 26). Esto no quita, sin embargo, que sea posible (y necesario) reconocer que hay un tiempo y un contexto compartido, que aquí se denomina «espacio», entendido como «dimensión de significados o expresiones culturales, artísticas, ideológicas, históricas y acaso anímicas en que se inserta la serie de sus afinidades y también de sus disonancias». Aparentemente estos poetas coinciden en cierto alejamiento de manifiestos o «políticas poéticas», lo cual no debe interpretarse como índice de un desinterés teórico ya que se trata de «poetas de marcado signo intelectual» (ibíd.).

Que el motivo motor del prólogo sea una imagen como la que ofrece el cuadro, atribuido a Peter Brueghel el Viejo, *Paisaje con la caída de Ícaro*, me parece igualmente muy relevante. No solo por lo que supone de intuición o confirmación del sesgo plástico o intermedial con el que cabe relacionar las intersecciones de las poéticas de estos autores, sino también por la necesidad de encontrar una imagen que ayude subrayar uno de los principios del ensayo literario sobre poética en que consiste el prólogo. Hablamos de la idea de que el poeta del siglo XXI «ha decidido no dramatizar» (p. 10). Esta radiografía del prólogo dibuja un perfil de poeta «ajeno al exhibicionismo» pero también a la caída en la normalidad (una de las leyes de la poética de los 80). No existe «un centro de gravedad único» y tras citar a Eliot de «East Coker«, se afirma: «Los movimientos de gravitación entre el sujeto, la realidad y el lenguaje se han vuelto más impredecibles, dando paso a posibilidades creativas que parecen surgir de la ausencia de un centro en relación con la identidad, la percepción o el canon literario» (p. 12). Es el reino de la pluralidad, la multiplicidad de temas y tonos, así como de la mezcla de géneros o modos poéticos. No obstante, si traemos a colación el imprescindible aforismo de Pascal: «La pluralidad que no vincula a una unidad es dispersión: la unidad que no reconoce la pluralidad es tiranía», comprendemos mejor por qué Andújar Almansa se ve obligado a encontrar hilos conductores que permitan trazar un mapa desde el que atravesar el territorio por el que viajan estas poesías. Entre esas cons-

tantes que el antólogo va recopilando en su discurso, que es más una colección de fragmentos, destacan la ironía (vinculada a un nihilismo heredero del «hombre sin atributos»); la escritura en contrapunto con una nueva fase de la cultura del espectáculo protagonizada por Internet (Dédalo sustituyendo a Ícaro); la práctica de la poesía en un momento en que es parasitada por la publicidad; lo poético, en suma, como parte de ese sueño postergado aún no invadido por el tiempo del trabajo o la mercantilización absoluta, un espacio que escapa al imperio del 24/7 que describía Jonathan Crary.

En cuanto a la selección en sí misma, la apuesta de Andújar Almansa es decidida por evitar el modelo del catálogo y ejercer decididamente la criba, siguiendo al primer Gerardo Diego de *Poesía española* (1932) en busca —citando al propio Diego— del «logro no casual, sino reiterado y consciente», de modo que puede llegar a afirmar que «la mejor poesía reunida surgida en este siglo se recoge en estas páginas» (p. 20) de la mano de doce poetas nacidos después de 1970 cuya obra se produce y madura fundamentalmente a lo largo de las últimas dos décadas, es decir, en el inicio del siglo XXI. Estos poetas son Mariano Peyrou, Abraham Gragera, Miriam Reyes, Juan Carlos Abril, Juan Manuel Romero, Rafael Espejo, Carlos Pardo, Antonio Lucas, Josep M. Rodríguez, Erika Martínez, Juan Andrés García Román y Elena Medel.

El reto para el antólogo, como decíamos más arriba, es justificar qué hilos conductores, por débiles o transversales que sean, pueden caracterizar la poesía de estos doce autores. Así, junto a consideraciones estéticas bastante generales, que perfilan este conjunto poético como más cercano «de lo no acabado de decir que de la locuacidad», se subraya cierta negatividad, que ha recibido etiquetas «hermetismo», «deshabitados», «desolados»…. (pp. 24-25), junto a su resistencia a una reducción de la comunicación en simple recepción o «tratamiento» de la «información».

Otra piedra de toque importante en esta radiografía de conjunto, una vez reconocido el contexto cultural en términos de Zygmut Bauman, es decir, como «modernidad líquida», es su actitud frente a la tradición, toda vez que parecen evitar el modo rupturista de la vanguardia. Si no hay «ruptura» con la tradición, ¿cuál es la actitud dominante entre estos poetas frente a ella? Con una idea que no deja de resultar algo

deprimente en algún sentido, pero totalmente en sintonía con distintas teorías culturales absolutamente contemporáneas (recuérdese la *Teoría general de la basura*, de Fernández Mallo, Galaxia Gutenberg, 2018), la tradición se entiende como un «inmenso desguace» (p. 29) en el que poeta opera y reconstruye con intensa atención estética.

Igualmente importante es la idea de la tradición en tanto traducción, un paisaje rico en veneros de muchas lenguas que ratifican la internacionalización del tejido de ese tapiz que se dispara en muchas direcciones que llamamos *literatura* (si seguimos la imagen del maestro Vila-Matas). La tradición es comprendida así desde su disponibilidad, especialmente la de otras poesías escritas en la misma lengua (Martínez Rivas, Cadenas, Ida Vitale, Watanabe…), esto es, de la poesía hispanoamericana como mapa en el que estos poetas viajan cómodos al tiempo que productivamente extrañados.

Dentro de la estimación que me merece el trabajo y la apuesta de Andújar Almansa en esta antología, sí que hay un aspecto problemático que creo de justicia señalar y que sobreviene cuando el antólogo sostiene que la generación anterior a estos poetas es la de los *poetas de la experiencia*. El lector que haya leído *Cambio de siglo,* la antología que publicamos en 2007, podrá comprobar que en realidad los poetas anteriores a *Centros de gravedad*, no son los de la experiencia, sino una serie de autores nacidos en los 60 que, si bien en algunos casos empezaron a publicar bajo el influjo de ese momento y esa poética, o de su resaca todavía a principios de los 90, lo cierto es que luego fueron ellos mismos (Jesús Aguado, Jorge Riechmann, Benjamín Prado, Aurora Luque, Ada Salas, Juan Antonio González Iglesias, Luisa Castro, Antonio Méndez Rubio, Luis Muñoz —que en 1998 ya publicaba en el n. 18 de *Clarín* un texto de teoría poética titulado «Un nuevo simbolismo» que sabemos fue muy influyente en los escritores más atentos y activos de *Centros de gravedad*—, Miguel Ángel Velasco, Álvaro García, Lorenzo Oliván, entre otros…) los que marcaron aquella ruptura con la generación anterior y no tanto los poetas de esta generación (70-80), que ya tenían liberado buena parte de ese camino de transición o cambio. Si uno repasa la radiografía (que no foto de familia) con la que traté de captar las coordenadas en que podía establecerse cierto territorio común en las poéticas y poesía de los autores antologados en *Cambio de siglo*, encontraremos bastante coincidencia con las notas que Andújar Almansa traza para el

grupo siguiente, el protagonista de este libro. Una de esas constantes es precisamente la vuelta hacia el simbolismo moderno de Rilke, Montale, Bonnefoy o el último Valente. Es decir, se identifica una vuelta de una poética fragmentaria (que Luis Muñoz ya marcaba en esa generación anterior por vía de Juan Ramón Jiménez, entre otros).

A la hora de definir la poética que podrían compartir los autores de *Centros de gravedad*, Andújar Almansa la precisa en «la búsqueda del sentido» (jugando con una cita de Eliot: «Tuvimos la experiencia, pero perdimos el sentido»). Eso sí, sin confiar ya en que la palabra pueda cruzar el puente ente enunciación y referencia, con la metáfora de *los puentes bombardeados* en el centro (p. 35), sino solamente indicar la dirección. Esto nos lleva directamente a un predominio de las poéticas del lenguaje, con el modelo de poema *magmático* de Ashbery claramente establecido como máxima influencia contemporánea. En relación, mayor o menor, con esa ambición compositiva capaz de enlazar el incidente doméstico, en progresión polifónica, hasta la especulación metafísica, el sentido queda indeterminado o en suspenso. Andújar escoge cinco poemas, que ciertamente son de lo mejor del libro, como sintomáticos de este núcleo estético-poético de la antología: «Emergencia» y «El sótano del cielo», de Peyrou, «Casi demasiado serio», de Gragera, «La nave no va», de Abril, y «Por primera vez estás triste», de García Román.

Algunas otras de las notas más interesantes de estas poéticas aquí recogidas son la poesía como «caja negra» de la autenticidad vital (Josep M. Rodríguez) y el emplazamiento «en la media luz» o «claro del bosque» (*lichtung* heideggeriano), lejos de la confianza en una estructura metafísica estable en el lenguaje, del que se rescata lo que permanece, lo que resiste a través de la poesía (p. 38).

Igualmente estimulante es percibir cierta conciencia de la importancia de la virtualidad del poema, siguiendo a Ben Lerner (*El odio a la poesía*), relacionada con la inestabilidad del sentido ya mencionada y sobre la que el antólogo vuelve a propósito de las poéticas de Juan Andrés García Román y Carlos Pardo, pero que creo que podría y debería vincularse también con el centro de gravedad de la cultura digital o cibercultura. Por otro lado, me interesa mucho la manera en que Abraham Gragera recuerda que no se entendió bien el tono «pesimista» de la pérdida de la confianza en la referencialidad y, por tanto, en la posibilidad

de incidir o nombrar la realidad, porque la clave estaba más bien en la apertura de múltiples posibilidades, circunstancia o panorama que, más que preocupar debería haber sido motivo de alivio (p. 40).

En el corazón de la estructura literaria de muchos de estos poemas, percibe Andújar Almansa la fluctuación y continuos cruces entre sensación y mundo interior (p. 44). En ese tránsito están en juego las posibilidades de la *arquitectura del yo* (título de Josep M. Rodríguez) que se despliegan en el formato o subgénero del autorretrato que, siguiendo a Rafael Espejo, se perfila en tono de *melancolía antisublime* (Peyrou, Pardo, Medel, Martínez) que regresa al símil del puente inacabado o bombardeado, cuando no al espejo clásico de la otredad constituyente («Ojos», de Antonio Lucas). Un caso especialmente interesante es la poesía de Miriam Reyes, que sin pretender estar haciéndolo no parece dejar de autorretratarse con su poética de la carne de su cuerpo en el centro de su mirada y sus historias. Por cierto, coincido plenamente con el antólogo en que uno de los poemas más logrados del libro es el inédito de la poeta gallega, «Ensayamos formas de remendar». «Lejía» de Carlos Pardo es otro de los grandes poemas del libro, adelgazando la ironía sin que la potencia de esa sensación de melancolía arriesgue sentimentalismo alguno, gracias en parte a la eficacia de una discursividad conversacional, sin perjuicio del ritmo del verso.

En un contexto como el delineado en su prólogo por Andújar Almansa, hay preguntas importantes que se hace urgente contestar «cuando falla el contrato social y se agudiza la fractura de las relaciones semánticas que insertan lo privado en los significantes de lo público». Junto a las voces femeninas de Elena Medel («Una plegaria por las mujeres solteras») y Erika Martínez («La casa encima»), con poemas tan certeros como afilados y emocionantes creo que Juan Carlos Abril es que el más compleja y matizadamente está indagando en la herencia de preocupaciones y tonos de los maestros de la poesía social, transformándolos profundamente («Arpa al rescate»).

En general, es cierto que funciona como constante la pulsación entre lo visible y lo invisible, y por tanto la importancia de la imagen en esta poesía la cual, asociada al cultivo de la elipsis, subraya lo que Andújar Almansa llama «silencios del lenguaje» que, en último término le llevarán a cualificar de «óptica» esta poesía (p. 55).

Y, finalmente, una de las reinas de este momento poético, anunciada ya en un título fundacional como fue *Adiós a la época de los grandes caracteres* (Abraham Gragera) y que se consolida en esta selección como una de las armas clave de esta generación sobre todo en Carlos Pardo, Abraham Gragera o Juan Andrés García Román, como también en los ausentes Martín López-Vega o Alberto Santamaría. Y me he referido a la ironía como «arma», ¿para qué? ¿contra quién? En asociación con el cultivo de la analogía esa misión sería la de «rescatar a la imagen poética del vertedero visual de nuestro tiempo» (p. 56).

Solo nos queda añadir una apostilla final para observar cómo en el prólogo se pasa muy de puntillas por la cuestión de género sexual (pp. 51-52), por la presencia y posible especificidad de la escritura poética de escritoras mujeres en el contexto de producción de esta antología, cuando el campo cultural y, más allá, el social, es un clamor de reacción indignada frente a la postergación de la mujer en todos los ámbitos profesionales. Carlos Pardo lanzaba un dardo directo en su respuesta al cuestionario poético a este 25 % de mujeres en la antología. Muy ajena a cuotas de ningún tipo (coincidente con la propia percepción dominante entre los seleccionados respecto al controvertido tema de la identidad) no deja de ser reseñable que la mitad (6) de los poetas antologados sean andaluces, cuatro madrileños (si bien Peyrou nace en Buenos Aires), una gallega y un catalán.

Sea como sea, los lectores de poesía tienen en *Centros de gravedad* una excelente oportunidad para tomarle el pulso a algunos de los mejores poetas surgidos en el siglo XXI, de la mano de un crítico muy sólido y honesto en una, como de costumbre, magnífica edición de la incombustible, por muchos años, editorial Pre-Textos.

SARAVIA, RAFAEL (2017). *EL ABRAZO CONTRARIO*
MADRID: BARTLEBY.

IDOIA ARBILLAGA

El abrazo contrario, de Rafael Saravia (Málaga, 1978, aunque leonés de adopción) abre con uno de los característicos proemios que, a modo de prosa poética, aquí de sesgo impresionista, suele realizar el poeta Antonio Gamoneda sirviéndose como punto de partida de fragmentos y versos del propio libro a prologar. No se trata pues ni de un Prólogo crítico ni de una amable reflexión acerca del libro, sino de una creación lírica del propio Gamoneda a propósito de la obra de Saravia, en claro ejercicio de intertextualidad.

El libro se divide en tres partes: «Barrios de sal», parte inicial precedida de una cita de Pasolini ratificando su débito al amor, al sexo, la muerte y a la política, y que contiene quince poemas; «Tejer fronteras», parte inicialmente anunciada por la celebérrima cita de Antoine de Saint-Exupéry acerca de 'domesticar' en lo que a hacer amigos se refiere, doce poemas con unidad semántica interna; y finalmente «Derramas de luz», catorce poemas introducidos por una cita de Blake.

Se observa principalmente que la obra de Saravia presenta una evolución marcada, desde sus libros iniciales de sesgo más realista y menor figuración del lenguaje, hacia un estilo en el cual la metáfora va cobrando mayor relieve, así como el simbolismo e incluso los momentos de claro surrealismo. En este orden, el discurso lírico de Saravia se ha enriquecido enormemente, en nuestra opinión mejor en la metáfora pura determinada por la riqueza semántica, antes que por la sobreabundancia del cultismo que, muchas veces, a lo largo de la historia ha perdido su valor connotativo reportando únicamente una denotación que, en ocasiones, más dificulta que enriquece la metáfora: *estulticia, cartabón, rubricado, artefacto...* Resulta destacable el expresivo uso que a lo largo del libro otorga a ciertas referencias y léxico de sesgo marcadamente religioso: *salmo, fe, responsorial, castidad, celestialmente, salmodia,*

reliquias, condenado, perdón, sacrílego, peregrino, sagrada, santiguando, episcopal, estigma, parábolas, profecía, bendita, vírgenes, piedad, avemarías... Palabras éstas que antitéticamente coexisten con un léxico de batallador interés por lo social o doliente denuncia: *manifiestos*, *justicia*, *trincheras*, *equidad*, *insurrección*, *anarquía*, *damnificados*, *marginal*, *exilio*, *tristeza*, *la Tercera*, *calamidad*, *burgueses*, *guerra*, o especialmente la palabra *hambre* y sus derivados, que aparece siete veces en el libro. Esta coexistencia del léxico religioso con el de interés por lo social se plantea con insólita coherencia y natural disposición, una interesante paradoja que enriquece el discurso. Curiosos son los puntuales arcaísmos castellanos y/o leonesismos: *camisoñada*, *cuajos*, *Teleno*, en alusión a la montaña de la región, o el propio *verdor*, *humedad*, *montañas*, *nieve*, *valle*, *robles*, *heladas*, *lanas*, que igualmente rememoran aquel rincón lluvioso y frío de la orografía española, tierra adoptiva del autor.

El inicial y marcado uso de Saravia de las rimas asonantes para crear ritmos internos han disminuido notablemente en esta obra, si bien siguen apareciendo, como observamos en el poema Eón: *Verdad será lo reconocible e imperfecto. Entonces serenos nos concederemos*; o en otros ejemplos como *los infectados granos*. Este uso que ha ido perdiendo vigencia en la coetánea Lírica española, sí se mantiene en la Lírica hispanoamericana como un uso prosódico preferente para marcar el ritmo del poema, una de las claves, quizá, de la buena recepción que el poeta está teniendo entre los lectores sudamericanos. Los hipérbatos constituyen otro uso formal destacado en el libro, tal figuración del lenguaje reporta los mejores momentos de la poesía de Saravia, del mismo modo sobresalen los asíndeton; ambas figuras retóricas se observan reiteradamente, por citar un poema ejemplificador, en «Des(a)parecer».

En cuanto al contenido y la intención comunicativa del texto, destaca nuevamente un tema de fondo que sobresale en la obra de Rafael Saravia, la preocupación social: *hombres sin pan*, *hambre*, *plásticos en los estanques...* Aquí esta preocupación se ve inmersa en los elementos de la naturaleza, que crean claro marco expositivo: *viento*, *nieve*, *mar*, *montaña*.

Es de agradecer que siga impeliendo bajo sus letras aquella genuina rabia juvenil de Saravia, aquí más tamizada, pero siempre contra el conformismo imperante, contra esa falta de indignación social que, en estas décadas, todavía crea una falsa seguridad que paraliza el cambio, el

necesario progreso hacia la mejora ecuánime, hacia una evolución más equitativa de la sociedad. Se duele en versos como: «La justicia es un producto por encima de nuestras posibilidades». Sin embargo, el autor transmite rescoldos de esperanza, advierte: «Llegan tiempos de osadía. / La palabra se empieza a poner el guante de la acción». Es de señalar que el interés por lo social no se desliga de lo individual-afectivo del autor, luego, hallamos asimismo poemas amorosos como «Eón», «Declaración para una cita en martes» o «Este amor es una distancia y su escala».

Encontramos, finalmente, particularmente notorios los poemas metalingüísticos acerca de la redentora poesía, «Escribir no siempre tiene sentido» o «Todo el dolor se acomoda en la inmovilidad», en éstos como en el conjunto del libro hallamos un Rafael Saravia crecido, que ha ganado en altura lírica, con un discurso más maduro, más rico en su imaginería que, esperamos, siga haciendo crecer sin perder la semánticamente siempre necesaria referencialidad.

MARQUÉS, JUAN (2019). *EL CUARTO DE ESTAR*
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA

El poemario de Juan Marqués juega con varias dimensiones de significado desde su título. La expresión cotidiana y referencial que aparece en él se convierte en un guiño al ordinal que supone esta publicación, pues, en efecto, es el cuarto libro de poesía del autor. Por otra parte, el verbo «estar» remite a la condición existencial y al universo heideggeriano, con el que tiene mucho que ver su poesía, y aunque en principio este verbo denota permanencia en un lugar, el libro se estructura paradójicamente como un viaje, una especie de merodeo por la realidad presente y la búsqueda de un origen: la casa, que se funde con el recuerdo de la infancia o su vivencia actual de manera vicaria en la figura de los hijos.

Todo ello hace de este volumen una buena definición de la poesía del zaragozano, y de su poética minimalista: el poema como un recinto cerrado y manejable, confortable e íntimo, una estancia en definitiva (término donde volvemos a encontrar el juego con lo que este concepto supone en la tradición lírica), pero en el que discurre el mundo entero, en un emparejamiento imposible de reposo y dinamismo; un lugar interior que permite la apertura a toda experiencia y vivencia.

Se establece así un diálogo con el libro anteriormente publicado también en la editorial Pre-Textos, *Abierto* (2010), donde este mismo tipo de poesía, esencial, desnuda e intensa, se abre, precisamente al cerrarse, pero en el que la mirada y el tono son más directos y contenidos, lo que contrasta aquí con una tonalidad más desenfadada y un espíritu más lúdico, que no quiere decir menos profundidad, sino que ahora los mismos temas se miran con los ojos entreabiertos y como de soslayo.

La referencia inaugural a Eugénio de Andrade nos sitúa en ese mundo del recogimiento esencial y la maravilla de lo mínimo; a lo que se suman los reflejos de la poesía de Emily Dickinson, que está presente no solo en el poema que se le dedica (p. 27), sino esparcidos por todo el poemario, que se presenta, así, como una lectura posmoderna de la cotidianidad trascendida y alegórica de la poeta norteamericana.

El primer poema, que de un modo juguetón ocupa como único la primera sección, además con el título poco convencional de «¿Introvertido yo?», sirve precisamente para poner en marcha los dos movimientos opuestos de ensimismamiento y apertura hacia el mundo de que he hablado, con el juego equívoco entre dos pájaros: el decididamente vulgar y cercano gorrión, y el evocador y convencionalmente poético ruiseñor.

Esta alternancia entre los tonos trascendentes y lúdicos cruza todo el libro, y así encontramos junto a alusiones a la poesía de Claudio Rodríguez: «Blanquísimo tu cuerpo bajo un cielo / de azul abusivo / (ya sabes: es un don…)» (p. 19), inicios de poemas que remedan el preámbulo de los chistes: «Un francés, un inglés y un español» (p. 26).

La segunda sección del poemario se titula «Estoy alrededor» y constituye un vagabundeo por paisajes exteriores, intercalado con meditaciones, que más que detenimiento presentan el pensamiento en su dimensión más fulgurante e incisiva, con momentos de intensidad gnómica: «El cuerpo interpretó como alimento / lo que sólo era sed» (p. 21).

En un nuevo giro dialéctico, la tercera parte, «Ganas de casa», supone la búsqueda de una verdad en el origen, con los temas en torno a la niñez y el regreso. La idea de la infancia es recurrente a lo largo del libro, y a ella se alude desde la ilustración de la portada: una casa dibujada por niños y para niños. El mundo parece quedar reducido entonces a las dimensiones mínimas que dan acceso a una sentimentalidad asombrada, ganada a base de renunciamientos y elipsis, y la historia personal se resume en un salto al vacío entre dos momentos inconmensurables como demuestra el poema «El tiempo ha cambiado»: «Estoy corriendo junto a los ladrillos / del muro del colegio: / soy niño y llego tarde. // Qué raro es haber llegado a ser / un "poeta español"» (p. 43).

La última parte, que lleva el título del conjunto, de manera simétrica a la primera ocupada por un solo poema, viene a corroborar la estructura de viaje que tiene el libro: «Atocha, fin de trayecto» (p. 47). Tras atravesar paisajes veraniegos y momentos de luz, jugando entre lo naif y la trascendencia hermética, llegamos a la invención de la palabra, lugar al que aboca toda búsqueda y donde se encuentra finalmente la verdad en forma de paradoja: «Seguir viviendo solo, / pero vivir, por fin, para alguien» (p. 47), última definición de una poética que se ensimisma para hacer entrar a todos en el poema.

PUJANTE, DAVID (2019). *EL SUEÑO DE UNA SOMBRA*
VALENCIA: CALAMBUR.

CLAUDIO MOYANO ARELLANO

Juan de Palafox, obispo navarro del siglo XVII, dejó escrito que la oración había que leerla del mismo modo que beben los pájaros, que al recibir con el pico una gota de agua, levantan la cabeza al cielo para que pueda pasar. Esta imagen me ha acompañado durante toda la lectura de *El sueño de una sombra*, el nuevo libro de David Pujante (Cartagena, 1953) que, de forma impecable, ha editado Calambur.

Hay que señalar que Pujante ha recibido el Premio Dámaso Alonso 2018 por su trayectoria académica y poética. De la calidad de la primera, pueden dar testimonio sus últimos dos libros, que coronan una labor intelectual infatigable: *Eros y Tánatos en la cultura occidental. Un estudio de tematología comparatista* (2017) y *Oráculo de tristezas. La melancolía en su historia cultural* (2018). Asimismo, su labor como traductor siempre ha sido atenta y delicada, y es el responsable de verter al español gran parte de la obra de August von Platen, sin olvidar su bellísima traducción del *Antinoo* de Pessoa. Toda esta producción se conjuga, además, con la extraordinaria sensibilidad poética que ha demostrado a lo largo de una ya fecunda obra literaria, entre la que destacan *Estación marítima* (1996), *La isla* (2002) y el genial *Animales despiertos* (2013). Este último libro que ahora se publica, *El sueño de una sombra*, es una de sus cimas poéticas. Se trata del poemario de un hombre en la madurez de la vida que entiende y acepta serenamente que en su trayectoria vital hay más pasado que futuro, más recuerdos que proyectos.

Así, esta serenidad ante el paso de la vida y la llegada del final es el tema principal de la obra. Hay en ella dudas, e incluso cierto desgarrón existencial, pero no hay angustia ni miedo. El poeta entiende que en esa espera vital en la que se encuentra todavía hay mucho que disfrutar («La vida aún le da / sus regalos de otoño. / En el jardín, el ave / del paraíso, hoy mismo, / ha vuelto a florecer») y agradecer («¡Y da las gra-

cias, / por los astros que pasan, / por las noches que crecen, / por los días soldados, / por esa mariposa que saluda en tu hombro / el paso de ti mismo por la vida!»).

Ya desde el título se remite al lector a la calderoniana *La vida es sueño* y a esa imagen increíble que nos legó Píndaro («¡Sueño de una sombra es el hombre!»). El libro está compuesto por cuatro partes, precedidas por un «Nuevo pórtico» en el que el poeta reconoce que, si bien continúa escribiendo, sus pretensiones se han vuelto más realistas, y ha pasado de anhelar componer «la poesía de cada amanecer» y querer dar «forma al naciente suspiro de la vida» a comprender que en su escritura solo podrá, y no es empresa pequeña, «testimoniar / la aceptación serena, la inútil rebeldía / el lamento callado, / el lento marchitarse de las flores».

La primera parte del poemario, «Crónica del desterrado», ilustra la constatación de que hay un tiempo que ya ha pasado para el yo poético. Sin embargo, ante esto no hay angustia, pues el poeta se da cuenta de «las pequeñas sorpresas» que el tiempo le ofrece a diario y disfruta de todo aquello que se perdía de vista cuando la vida lo apremiaba de forma implacable («un café calentito / en un bar con vaharada que te acoge; / lo fugaz cotidiano que te ampara; y el silencio expectante de una lectura nueva, también una sonrisas inesperada / una llamada, un WhatsApp»). Ahora puede comprender lo pequeño, pues «las estrellas / y el silencio, / también la soledad» son su único horizonte.

En esta primera parte del libro se encuentra el poema «Un cielo de recuerdos», que presenta una magnífica correlación entre el poeta, que ya comienza a ser, en cierta medida, un desterrado de este mundo, y el cielo de la noche, plagado de estrellas que ya han desparecido pero cuya luz aún deslumbra sus ojos («Mira al cielo. Destella inexistencias. / Son luces tras la muerte. Y él las mira / sin entender que pueda aún contemplar / ese cielo de estrellas / en un tiempo que ya no las asiste»).

La segunda parte, «Poetas en su madurez», constituye un homenaje a Francisco Brines («Nadie arropa / a este huérfano insomne, / ni la bufanda negra del pasado»), a Luis Cernuda («Ahora, que la vida ya no me apetece como antes, que siento su final») y a Juan Ramón Jiménez («Vuelve a escribir, durante unos minutos, / el verso que ahora sobra, / sin vida: todo eso que ni quema ni duele ni arrebata, / aunque hable del

dolor y de la muerte»). Estos tres grandes hombres aparecen perfilados en el atardecer de su vida, con el camino ya recorrido, en un paralelismo vital con la propia situación del poeta que los recuerda.

La tercera parte del libro, «En el tiempo de la claridad», es una colección de estampas en las que Pujante vierte recuerdos de su infancia y juventud, y los combina con otros textos en los que recrea paisajes de su vida, como las palmeras de su Murcia natal en un día de viento, en un texto ingenioso y divertido en el que las compara con «peonzas divinas, / riéndose y riéndose en éxtasis giróvago»).

La cuarta y última parte es «La espera» de esa última hora «inconcreta, inevitable, / donde todo el vivir se le consume». El poeta nos regala una imagen de su muerte deseada, un momento sosegado en el que «todo se apagara con dulzura, / en paz el gozo incólume de haber vivido el don / de la existencia», aunque dentro de esa serenidad hay lugar para las más hondas dudas humanas que también lo asolan, acerca de dios y del sentido de esta vida («¿O no hay dios ni hay verdad / ni explicación alguna a este estar en el mundo»?).

En el epílogo se encuentra uno de los más bellos poemas, «Fotografía a los cuatro años», en el que el autor se pone delante de una foto de sí mismo, aún niño, junto a su madre, que ya no está a su lado. El poeta se enfrenta no solo al dolor de la orfandad y de la pérdida («Este huérfano viejo – y no por eso aún menos perdido / que cualquier otro huérfano / a otra cualquier edad») sino también a todas las vidas posibles que estaban en potencia en los ojos de ese niño que, desde otro tiempo que ya nunca más será, le devuelve ahora la mirada («En esa tan lejana fotografía que ahora / preside mi despacho y representa / todo lo que aún quisiera ser y ya no es posible»). Todos los caminos que, en su día, decidió no recorrer, las vidas que asumió que no viviría se presentan de nuevo, sin reproche alguno, ante él, y el poeta acepta su recuerdo, doloroso, sí, pero también sublime, porque entiende que ese niño aún lo sostiene en el presente.

El sueño de una sombra evidencia un extraordinario conocimiento de la tradición clásica. Son innumerables las referencias y conexiones que se pueden establecer entre el mejor estoicismo, sobre todo Séneca y ese ideal del hombre que aprende a vivir y se forma también para morir, pero también con el epicureísmo, como filosofía del cuerpo y

del placer, que nada tiene que ver con esa versión tergiversada y tremendamente frívola que se intentó imponer y que ayudó a desmontar definitivamente otro gran sabio español, don Emilio Lledó, en uno de sus grandes libros. En este poemario, Pujante muestra ser un gran exponente del equilibro y la serenidad ante la vida que propugnan, con diferentes matices, ambas corrientes de pensamiento.

También se podrían señalar ecos de Horacio, de Heráclito («¿Cómo volver los remos, / cómo remar dos veces en la misma carrera?») y del mejor Cernuda, entre una larga lista de influencias que sería interminable. Sin embargo, no hay en esta obra rastro de ninguna erudición impostada, sino que el lector se encuentra ante el diálogo entre un hombre ya en la madurez de su vida y toda la tradición que le ha precedido, y la confirmación de que solo a través de esa conversación infinita puede el hombre llegar a comprenderse a sí mismo.

Quizás una de las más bellas imágenes que nos deja este sabio es aquella en la que entiende y se reconoce en su yo pasado, en su juventud («Se entiende en sus fracasos y en sus dudas. / Se ama finalmente en sus naufragios / y en tantas insistencias testarudas, / en todos los errores que le dieron / dolor innecesario»). Mirarse ante el espejo al final del camino y no avergonzarse de lo que uno ha sido es quizá el mayor honor que se pueda conquistar en esta vida.

Estamos ante un poemario que gustará tanto al lector habituado al texto lírico como a aquel que no acostumbre a asomarse a la poesía, porque Pujante consigue combinar la sencillez expresiva con la hondura vital en cada uno de sus poemas, que demandan al lector varias lecturas para conseguir descender por sus múltiples capas. *El sueño de una sombra*, un libro reposado que David Pujante ha elaborado durante años, se aleja, afortunadamente, de toda la poesía de consumo inmediato que llena en la actualidad gran parte del catálogo de las editoriales y nos devuelve la esperanza en una poesía que consiga iluminar, en palabras de María Zambrano, los ínferos del alma.

ACEVEDO, PABLO (2019). *ESTÉTICA DEL CAOS. UNA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO ROMÁNTICO DE IRONÍA*
BARCELONA: CARENA, COL. ENSAYO.

JOSÉ MIGUEL LÓPEZ HIDALGO

Una virtud harto infrecuente en estos tiempos de miserias literarias deslumbra y cautiva en *Estética del caos* (Carena, 2019) ya desde su admirable párrafo inicial e incitará fatalmente a proseguir la gozosa experiencia de su lectura al exigente degustador de prosa: su brillantez estilística. Este soberbio estilismo es una constante en la obra de nuestro autor, Pablo Acevedo (1977), espléndido poeta: *Onirisma* (Dauro, 2001), *Cazamariposas* (Calima, 2006), *Estrella varada* (Polibea, 2012), *Los oficios* (Devenir, 2015).

Pero en este libro —un libro de ensayo, al fin y al cabo— por boca del gran poeta habla también, en feliz conjunción, el agudo intelectual y el apasionado polemista. Beligerante y valiente, Pablo Acevedo encara en este libro asuntos peliagudos de una actualidad apremiante… y no, no se muerde la lengua.

Tampoco quedará defraudado quien busque aquí al riguroso erudito: las más de mil notas comentadas a pie de página, las copiosas citas de pensadores, estetas y literatos de variada nacionalidad y época, sus sesenta y nueve páginas de bibliografía, lo acreditan.

Pero, ¿de qué trata *Estética del caos*? ¿En qué sentido puede ser el caos, lo inconcebible o carente de forma, objeto de estudio estético sin incurrir en el absurdo? Acudamos a la cita de Saramago: «el caos es un orden por descifrar». El caos sería, según esto, una forma enigmática y solo en este sentido caótica: estéticamente, el ser, el objeto, el mundo, el poema, quedarían caracterizados desde esta perspectiva como una incógnita que descifrar y nunca del todo formalmente resuelta.

La forma enigmática o caótica es algo así como el Santo Grial del arte contemporáneo. La atracción por lo abisal y el coqueteo con el delirio y la locura —la estética del caos devenida una erótica del caos— son una constante en la Literatura occidental desde la época de gestación del romanticismo.

Y, en efecto, en *Estética del caos* Pablo Acevedo desarrolla un lúcido análisis crítico de la poética contemporánea, subrayando su profundo arraigo en el pensamiento estético del romanticismo decimonónico alemán y, más concretamente, en la práctica de la ironía como instrumento de dilucidación del mundo en un proceso continuo e ilimitado de superación de los límites formales que constriñen el impulso creador del espíritu. He aquí la tesis nuclear de este ensayo: el término «ironía romántica» no remite meramente a un repertorio de recursos retóricos, sino que significa una categoría trascendental desde el punto de vista epistemológico, moral y estético subyacente a la praxis artística más distintivamente contemporánea.

Pero *Estética del caos* hace justicia a su título también en otro sentido, más allá de su contenido meramente conceptual.

Símbolos arquetípicos de la forma caótica y enigmática son el mar y el laberinto. Y *Estética del caos* es, en efecto, un océano y un laberinto para espíritus osados.

Wo aber Gefahr ist, wächst Das Rettende auch. «Pero donde está el peligro, crece también lo que nos salva», nos recordaba el divino Hölderlin en su poema Patmos, haciéndose eco de una inveterada tradición según la cual el héroe ha de afrontar el peligro para procurarnos la salud.

Y así la lectura de *Estética del caos* es, como la mítica peripecia de Odiseo, una peligrosa travesía en la que nos maravillaremos con no pocos prodigios del pensamiento y la estética contemporáneos, pero en la que habremos de afrontar también algunos de sus monstruos recurrentes; eso sí, guiados siempre por el vitalismo de estirpe nietzscheana y por la decidida voluntad salutífera de nuestro autor, en busca de una Ítaca redentora, un mundo que merezca ser habitado por humanos, un mundo al que el ser humano, en su esencial condición de poeta, pueda reconocer como patria.

Y, en fin, este libro es también un esforzado y desconcertante laberinto donde el minotauro de la locura, el fanatismo, la indigencia espiritual y estética, la ataraxia nihilista, la claudicación ante la tiranía del pensamiento dominante y esa perversa alianza entre poder y cultura, acechan; ese minotauro que no es sino la imagen especular de nuestra propia insania y del que habrá de salvarnos justamente —Pablo Acevedo *dixit*— aquello que nos abrió sus puertas: el preciado don de la ironía y el humor.

ABRIL, JUAN CARLOS Y GARCÍA MONTERO, LUIS, EDS. (2019). *HABLAR DE POESÍA. REFLEXIONES PARA EL SIGLO XXI* MÁLAGA: DIPUTACIÓN, CENTRO CULTURAL DE LA GENERACIÓN DEL 27.

PAULA FERNÁNDEZ VILLALOBOS

Hablar de poesía. Reflexiones para el siglo XXI es una compilación de diferentes ponencias de dos cursos de verano de la Universidad Internacional de Andalucía celebrados en la Sede Antonio Machado de Baeza: «Poesía española contemporánea, un diálogo de generaciones» (2013) y «¿Cómo se hace un poema?» (2014). La obra cuenta con veinte intervenciones divididas en dos partes editadas por los poetas Juan Carlos Abril y Luis García Montero. Asimismo, reúne una serie de diálogos, escritos y reflexiones que adentran nuestra mirada hacia el enigmático ejercicio de la poesía, así como hacia sus más puros y profundos ejes nodales.

En la primera sección, «Tradiciones y poetas», se expone el mapa de influencias que configuran y guían al ente creador a explorar y descubrir con palabras su mundo propio. Esta tarea, cuanto menos complicada, nos lleva a encontrarnos con nosotros mismos y con nuestro ADN poético. Sin embargo, ordenar esta realidad es una acción individual e intransferible que requiere, además, de un encuentro íntimo con un espacio y un tiempo que no siempre nos son conocidos. Es por esto que familiarizarse con una serie de poetas y tradiciones se vuelve fundamental en nuestra andadura por la taumaturgia poética, puesto que, como sostienen Rafael Espejo y Lorenzo Oliván, jamás podremos sentirnos desamparados ni mucho menos solos en la intemperie de un mundo donde reina la más absoluta soledad.

De hecho, especialmente los poetas Álvaro Salvador, Ángeles Mora, José Antonio Mesa Toré, Juan Carlos Abril, Juan José Téllez y Luis García Montero insisten en que si deseamos lograr esta compañía introspectiva, debemos aprender primero a ser buenos lectores. Los libros constituyen el inicio, esa conversación inicial profunda y sincera con uno mismo a través de la palabra impresa pues, ciertamente, Juan Carlos Abril no se

equivoca al afirmar que «somos lo que leemos» (p. 91). Esto constituye los primeros pasos en la modelación de nuestro gusto estético y nuestra manera única de indagar en el lenguaje y sus posibilidades. Es aquí donde no debemos recaer en pretensiones ni en hermetismos, sino más bien en todo lo contrario, buscando esa sencillez que nos plantee preguntas, esas palabras que nos ofrezcan un hogar. Por lo tanto, se trata de aportar una visión singular que acerque al lector y su soledad a la del poeta, en un ejercicio emocionante donde se compartan y enriquezcan universos, donde se viva y se aprenda a vivir en la otredad.

En consonancia a lo anteriormente comentado, considero que esta primera sección del libro no podría comprenderse del todo sin la puntualización que García Montero aporta acerca del nacimiento de la poesía: la admiración. Esta es inseparable de la conciencia crítica, es decir de nuestra capacidad para tomar decisiones sobre las cosas que nos afectan. García Montero añade que debemos abrirnos hacia el futuro y confiar en las nuevas formas de combinar palabras y hacer evolucionar la lírica de las nuevas generaciones. Así podremos alcanzar una verdad e identidad en continuo movimiento para crear por siempre vínculos con nuestro interior y la realidad que nos rodea, dándole pues, como Carlos Marzal sugiere, una voz propia a la tradición poética.

La segunda parte, «¿Cómo se hace un poema?», lidia con el misterioso carácter de la creación. Raquel Lanseros recupera una cita de san Agustín que describe perfectamente nuestra perplejidad ante la dificultad de responder a una pregunta aparentemente sencilla: «si nadie me pregunta, lo sé. Pero si trato de explicarlo, no lo sé» (p. 162), y es que, la falta de una directriz teórica e inequívoca sobre la creación poética nos imposibilita ser capaces de formular una respuesta certera por más que dediquemos un esfuerzo ímprobo e intenso a dicha tarea. A pesar de ello, tanto Raquel Lanseros como Carlos Pardo, Andrés Navarro y Josep M. Rodríguez defienden que en el momento en que se comienza a escribir un poema, sale a la luz la conciencia del poeta, su parte más oculta y secreta, esas palabras que coexisten en una convivencia sacra dentro de su ser.

Por eso, «cada verso es un nuevo *Big Bang* con el que reiniciamos la vida» (p. 183), atrapándola y haciéndola nuestra, habitable. No obstante, como el resto de disciplinas artísticas, requiere de un aprendizaje, de ahí que «los primeros poemas sean como los dientes de leche: necesa-

rios para nuestro crecimiento, pero tarde o temprano se caen» (p. 185). Creamos, en un primer momento, aprendiendo a buscarnos de manera intuitiva y a ciegas en una nueva casa, pues la poesía es eso, una casa donde han vivido otros. Poco a poco, vamos conociendo sus habitaciones y rincones, e incluso uniendo sus experiencias a las nuestras. Juan Malpartida revela que es en el ejercicio último de la creación cuando comprendemos que estas experiencias nos pueden acabar perteneciendo, ya que un poema se basa en otro poema, en la ordenación de palabras y sentimientos en otros versos.

Al igual que en la primera parte se mencionaba que se debe ser un buen lector para dar cabida al surgimiento poético, en esta segunda sección se nos revela que también se necesita esfuerzo y dedicación, puesto que no hay fórmula que asegure una consecución exitosa. Igualmente, se cree que la poesía tiene lugar tras un resplandor, tras un momento de inspiración en el que las musas nos susurran versos en el oído que debemos transcribir. Sin embargo, se desconoce que la poesía, en realidad, es fruto del trabajo, de lo que hoy día podríamos denominar *raptus* o concentración (p. 204), así como de la infinitud de horas invertidas en la realización de un poema. Estas horas no solo hacen referencia a las que se emplean para escribir, sino también a todos esos años de formación, de cultura, lecturas, consideraciones y planteamientos.

En definitiva, no cabe duda de que subyace una dificultad intrínseca cuando tratamos de hablar de poesía. Este libro muestra esa aventura que nos brinda la misma en todos sus versos, ese sendero que recorremos en busca de respuestas en un universo plural que nosotros mismos debemos significar y vertebrar. Del mismo modo, es innegable que la poesía es ese instante de epifanía que ensancha y da sentido a la experiencia, ese espejo donde poder mirarnos y reconocernos, el producto de mantener una actitud contemplativa frente a la existencia. Llevar a cabo esta actividad requiere de una gran responsabilidad, siendo la cultura, el esfuerzo y el estudio esenciales para observar, analizar y dar sentido al mundo, es decir, para instruirnos en el arte de la composición poética y para dejar nuestra huella en una tradición, que al igual que la poesía, resulta cambiante. Así pues, si deseamos obtener un conocimiento preciso ante algo que por naturaleza se define como subjetivo y único, *Hablar de poesía. Reflexiones para el siglo XXI* se convierte en una lectura obligatoria y muy recomendable.

SANTIAGO, NILTON (2019).
HISTORIA UNIVERSAL DEL ETCÉTERA
GRANADA: VALPARAÍSO EDITORES.
I PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA «VICENTE HUIDOBRO».

MAITE MARTÍ VALLEJO

Nilton Santiago (Lima, 1979, pero afincado en Barcelona) y yo residimos en la misma ciudad, pero hemos tardado en encontrarnos. La primera vez fue en la librería Documenta, en la presentación de *La arquitectura de las colmenas* de Raquel Ramírez de Arellano. Lo menciono porque la apicultura podría ser un inicio. En este poemario hay abejas y miel, también en los avisperos. Se llora miel. Historia no solamente universal, sino natural y moral: «los bolsillos de las abejas llenos de misterio». En «La Soledad de las chicas cangrejo» el poeta sentencia «la poesía no es más que venderles miel a las abejas» y en «La Tristeza de las magnolias o cómo hacer que un poema no tenga nada que decir», enumera los aleteos de las abejas obreras y data tarros de miel egipcios. Parece evidente que hay algo de la lógica del panal en el *etcétera*. La apicultura requiere de la pasión de un creyente; sospecho que elaborar una historia universal y más del etcétera, también es cuestión de fe: ver lo que ya no sirve y qué es lo que podemos recuperar.

A Nilton Santiago le gustan los títulos largos y el verso de largo recorrido. A mí también. Este libro está dividido en siete libros. En el libro 2 son también siete los equinoccios. En astrología la Casa VII es la de las relaciones, la cooperación, el compromiso, el encuentro con los demás. El poeta exprime la numerología: 33 pingüinos, 4.000 años, 26.400 aleteos, 7.200 flores, 15.000 litros de aire, 45 ruiseñores, 55 minutos, 2 ciempiés, 12 perros, 11.277 metros, 3 maridos. En esa concreción, se nos hace menos huidizo el misterio. Lo determinamos. Y así una frase lleva a la otra. Porque el ritmo es ágil, cotidiano, carrito de la compra, autobuses, sopa de letras…; pero es también profundo, conciencia de fracaso y del hecho poético. Los números no sólo cuantifican, también fechan: «18 de julio del año 64», «18 de julio de 1992». En Extremadura se usa el verbo «fechar» como cerrar. No sé si es uso arcaico o contagio

portugués. En portugués, «fechar» no es únicamente determinar la fecha de algo. En portugués, «fechar» es impedir, aprisionar, oscurecer, asediar, ensimismarse e incluso cicatrizar. Puede que el poeta esté usando los números para lo mismo: incluso cicatrizar.

En el libro 5 se construye la Casa donde uno desea brillar, sentirse único. Habla de la creatividad, la individualidad, la autoexpresión, la reafirmación. Lo titula «8 solsticios contra la poesía del lenguaje». El 8 es el número de la transformación, lo oculto, la sexualidad, la muerte. Es también el número de la resurrección, de la capacidad de regeneración. En este caso del lenguaje, de la poesía del lenguaje y contra ella.

La historia del etcétera es también la historia del oficio. La historia del oficio está llena de cagadas de pájaro. Nilton lo sabe y no se abstrae de ello. Desde el humor marca el inicio de las estaciones, desde el humor reescribe la distancia, la máxima diferencia. El humor es inteligencia. No concibo una poesía sin inteligencia, es decir sin humor. Dice Marco Antonio Campos que este libro es el libro de un melancólico. Puede ser, sí. La mirada es sosegada, a veces incluso con cierto desinterés, o la distancia que permite la ironía. Una tristeza acostumbrada como de un templo en ruinas, ardiendo, el de Angkor, por ejemplo, con un perro vigilante que no vigila, como la imagen de cubierta. Hay mucho de esta historia de las ruinas en el etcétera: grandes civilizaciones extintas, grandes religiones miradas del revés y a la hora del desayuno. El poeta conoce los mitos, el falso secreto de los arcanos. Para desmitificar hace falta haber mitificado en algún momento: convertir en leyenda «un baobab en el maletero de un Chevrolet Malibu del 64», «el rabino judío que llora como un pez», «una virgen de yeso que llora sangre» y hacerlo «después de tirar a la basura media nevera». Sí. Se permite la melancolía y se permite también el amor. El corazón late en todo el libro. En la ducha, «Caroline se cepilla los dientes como Grace Kelly», «el corazón como las manos de un veterinario de erizos».

El último libro lleva por título «Palos de ciego». Esta expresión proviene del juego de la piñata. En la Edad Media el juego consistía en arrojar varios cerdos a una plaza vallada, donde unos hombres ciegos armados con palos los perseguían y golpeaban a tientas, hasta matarlos. En su afán por ganar, daban palos al aire o a los otros ciegos, mientras el publico se divertía con tan lamentable espectáculo. Me remonto a esa

época oscura porque en el segundo palo de ciego hay una cacería y un «ojalá desapareciésemos todos los humanos de una puta vez, pienso». Nilton se venda los ojos y van cayendo presagios de la piñata. Y es ahí, «tras el último equinoccio de primavera» que se llega a una posible arte poética y a una melancolía de estornino. Pero hay más pájaros en el libro. Hay muchos pájaros en el etcétera. Las alas son importantes. Aunque se trate de un vencejo o de un optimismo a medias.

«El cielo está cerrado por obras». Es el título del libro 3. Creo que en él están los poemas más crudos, aunque el poeta le dé una atmósfera de fabulación, de cuentística popular, de tradición que parece destinada a mitigar dolores terribles, «otro niño inmigrante caminando sobre el agua» y titularlo «El sueño de los ruiseñores».

Acabaré con la fauna. En este poemario la hay de todos los colores: iguanas, peces, ciempiés, hormigas, mariposas monarca, la araña enana europea, gato de abisinia, ornitorrincos, cigüeñas, perros callejeros, una ballena jorobada, pingüinos, «pequeños cangrejitos que le cortan las ideas», avestruces, búhos, aves elefante de Madagascar, caballos. Historia natural y moral. Porque de nuevo el vacío: «el vacío lo contiene todo». Y de nuevo también, el espejo: la imagen que no, la página en blanco, «simplemente una palabra dando botes».

Utilizamos el etcétera para evitar los detalles o cortar la enumeración o sustituir lo que se sobreentiende. Entre las chicas murciélago y las manchas de tabaco, entre los místicos de la modernidad y la sopa china instantánea, entre la biblia de harina y los cementerios de azufre, Nilton Santiago escribe Todo. Sabemos que Todo a veces cabe en una «esfera de nieve» y otras, ni en 40.000 noches estrelladas ni por más que nos riamos de la noche estrellada. Aunque por suerte el poeta se ría mucho. Ya lo he dicho. Siempre agradecí el humor. En la literatura y en la vida. Acudir a la poesía también para reír. Reír y etcétera.

BRAVO VARELA, HERNÁN (2019). *LA DOCUMENTACIÓN DE LOS PROCESOS* VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

OLMO BALAM

Proceso: trascurso, marcha hacia adelante, tiempo que se expresa, desarrollo de una cosa.

Documentación: testimonio escrito que sirve para reconstruir historias, justificar o acreditar, archivo.

La ciencia de la historia recurre, para no caer en hagiografías, al archivo y sus documentos, reconstructores de realidades pasadas. Un recurso que no le es ajeno a la poesía, con sus historias del ser que enuncian y notifican acerca de las cosas del mundo.

Dos palabras, pues, que se encuentran con toda su connotación exhaustiva y hasta burocrática, en el título del más reciente libro de Hernán Bravo Varela: *La documentación de los procesos*. Publicado con unos meses de antelación en España antes de su edición mexicana en Era, este libro llega cinco años después de *Hasta aquí* (2014) y casi al mismo tiempo su más reciente volumen de ensayos, *Malversaciones* (2019), un conjunto de textos sobre poesía que podría leerse como la secuela de *Los orillados* (2008).

En *La documentación de los procesos* el poeta exhibe piezas sin nombre, notas al pie de página de la vida, averiguaciones de diversa índole acerca de los comienzos y los finales, los velorios, la soltería, los ágapes, el turismo, la liturgia y los hospitales, la segunda llegada del Redentor. Fragmentos de escenas, cuerpos y situaciones que no poseen más contexto que el de la música que el poeta consigue tejer de rastro en rastro. A pesar de su materia autobiográfica no se persigue o cohesiona una trama, tampoco se busca justificar ni certificar las experiencias aquí vertidas. Livianos de retórica, estos poemas sirven como documentos no en tanto registros notariales sino como testimonios de un tiempo que es al unísono pasado, presente y futuro: «Porque las cosas, cuando más o menos perduran, se cierran como un ámbar» (p. 11).

Aun así, hay una clave depositada en la entrada, un epígrafe del uruguayo Juan Rodolfo Wilcock que proviene de *La sinagoga de los iconoclastas,* galería de retratos sobre filósofos, genios y locos apócrifos. En ese libro se da cuenta del director de teatro Llorenç Riber, famoso entre otras cosas por llevar a escena las *Investigaciones filosóficas* de Wittgenstein a través de un montaje cuyo segundo acto de dedica a «describir el aspecto de un objeto, comunicar sus medidas, referir un acontecimiento, comentarlo, formular hipótesis, ponerlas a prueba…» y una larga enumeración que ya concentran en sí misma la estética del inventario.

Hernán Bravo Varela adopta este mismo procedimiento y ejecuta sus propios juegos del lenguaje sin más pretensión que: «Brotar sin hipótesis, midiendo constelaciones / en centímetros de hojas para no perderse, / hablando en voz baja, despertando al parecido, / a una ignorancia que amenaza con integrarnos.» (p. 30). O también comunicar (a sí mismo y al lector) la intimidad del poeta: «Por qué / mi intimidad es tan cuidadosa / que la tengo en mi vestidor junto con los ahorros, / los álbumes y el testamento.» (p. 32).

La documentación de los procesos no es entonces sólo una demostración de destreza lírica sino también un juego articulado por escenas sucintas, evocadas sin nostalgia y proyectadas con ironía. Por ejemplo, la muerte del artista: «Él, que había sido un rayo nómada, se volvió un filamento de cobre y una alberca oscura. / Colgado como una camisa, se elevó sobre el miedo, / la procreación, los edificios y, dejando de suponer, alzó la vista.» (p. 25). O este fragmento semejante a un haikú: «A la orilla de la alberca, / el zanate bebe de su imagen / con temblor reproducido.» (p. 34). O la manía mexicana de azuzar a los perros con piedras imaginarias: « ¿Qué con la piedra, perro? La piedra no muerde, / la piedra no ladra. / La piedra, perro, / no quiere. » (p. 41). Los saltos de un asunto a otro van hilados por un yo lírico que es casi siempre un nosotros lírico: «La leche, entera y redundante, / nos reúne con el escándalo de lo que no vendrá». (p. 39); «Algo nos toma para dejarnos ir». (p. 21); «Nunca / tuvimos una historia oculta de amor. / Fuimos visibles, anecdóticos, incluso para todos.» (p. 18).

Sin secciones ni títulos, *La documentación de los procesos* funciona como un todo organizado que aprehende, por medio de instantáneas cosas, que se registran con la meticulosidad que da la poesía, aunque no que-

den sino siluetas, momentos repentinos de la memoria. El poeta, como se concluye en el poema inaugural de estos procesos, sólo alcanza una difuminación: «Porque al final hablé de un rayo de sombra» (p. 11).

La luz, evanescente y concreta como lo son las palabras, se sugiere a lo largo del libro como una clave para descifrar estos poemas. O, mejor aún, como otro símil que podría extenderse. Pues podría decirse que estos documentos son como fotografías sobreexpuestas, sin más detalles que los estrictamente necesarios para delinear un contorno, donde la luz que irradia puede ser excesiva pero siempre está en presente. Fotografías que brillan como «El mismo sol que fija los huesos / y después, sin argumentos, pule.» (p. 49).

Hernán Bravo Varela ha pasado de los oficios de su primer libro de poemas a los documentos para ofrecer una foto borrosa, un fósil prematuro cuyo rigor en tanto documento dice algo de cara al porvenir: «Los huesos son algo del futuro» (p. 17).

Por eso, el libro se cierra sobre sí mismo y una visión de la poesía que transcurre en el tiempo: «Así empieza: todo es futuro, / una nube que no está pero estará / fija como un omóplato en el cielo. […] Empieza / por lo que no puede verse pero se verá / en su momento, que no llega. Una fe en la imagen movida.» (p. 48).

GARCÍA MONTERO, LUIS (2019).
LAS PALABRAS ROTAS.
EL DESCONSUELO DE LA DEMOCRACIA
BARCELONA: ALFAGUARA.

CARMEN CANET

Luis García Montero en *Las palabras rotas* nos llama a la responsabilidad pues este mundo está en proceso de deterioro, porque en él existe el miedo, ocurren muertes, suceden desgracias. Debemos cuidarlo y cooperar para que exista un clima de convivencia. Nos invita a reivindicar las palabras cansadas y moribundas de tanto atropello y desgaste, también debemos invitarlas a hablar y a darles conciencia. El radicalismo neoliberal que devora a la democracia y a los servicios sociales sobre todo, nos ha llevado irremediablemente al abandono de esas palabras importantes que tenemos que defender pues están en conflicto y deseosas de bondad.

En este volumen el autor nos ha reunido artículos, conferencias, poemas, reflexiones bajo un denominador común: «Ha llegado la hora de restaurar *las palabras rotas*». El hilo conductor que hilvana este ensayo es la preocupación por el mal uso del lenguaje y por ello nos sugiere unas pautas para empezar a actuar, son sencillas pero inmediatas porque se nos han ido de las manos, y debemos buscarlas para darles refugio.

El libro es un viaje, en el que Luis García Montero cuenta aspectos de su vida desde la infancia, pasando por la juventud hasta el hombre que es hoy, apoyándose en sus pensadores de referencia que relaciona con palabras con las que establece sus recuerdos de todos los tiempos. Dibuja toda una cartografía de la vida, escarbando en lo más profundo del ser humano a través del restablecimiento de las palabras manipuladas y hace así una defensa común, una resistencia Ya nos tiene acostumbrados en su escritura a cuidar del lenguaje. No es nada nuevo en su obra, pero aquí lo convoca de manera urgente. La desolación que envuelve la conciencia del poeta, su preocupación extrema por el mal uso de la lengua, por su desgaste y por los negativos comportamientos sociales que nos rodean son los argumentos básicos de este ensayo. Es un libro distinto en donde la vida y la literatura pasean juntas, repleto de memoria y de memorias. Plantea y alerta de que «para empezar a actuar» son precisos unos espa-

cios comunes en los que convivir diariamente: «en nuestra cocina o en la calle, debemos recuperar las palabras rotas por los poderes salvajes».

El libro está estructurado en cuatro partes con estos títulos significativos: «I. Cómo retrasar el estallido de la bomba»: a modo de prólogo, Luis García Montero nos pone en guardia y sugiere que debemos de estar vigilantes. «II. Palabras en el cubo de la basura»: desde el primer momento plantea recomendaciones muy meditadas que muestran esa preocupación que le embarga, proponiendo «palabras verdaderas», con once de ellas establece un juego interrelacionando once poemas que Luis García Montero ha escrito a lo largo de su vida y que han estado siempre en su conciencia: *Verdad* («El dogmatismo es la prisa de las ideas»). *Soledad* («El caballero del otoño»). *Identidad* («Tal vez nos vamos de nosotros mismos, pero queda casi siempre una puerta mal cerrada…»). *Realidad* («Mujeres»). *Bondad* («Madre»). *Progreso* («El insomnio de Jovellanos»). *Tiempo* («Huerta de San Vicente»). *Política* («Defensa de la política»). *Conciencia* («La inmortalidad»). *Lectura* («El lector»). *Amor* («Resumen»). «III. Explico algunas de mis cosas»: las divide en tres apartados: «1. Autobiografía ética y estética»: Nos abre una geografía donde marca itinerarios de su vida y de su obra. «2. La literatura como forma de resistencia»: «La tarea del poeta es ante todo un compromiso con el lenguaje». «3. Las luciérnagas: un orden disidente», aquí la meditación que hace Pasolini sobre la desaparición de las luciérnagas como síntoma trágico de la sociedad italiana de los 70, transporta a nuestro autor al recuerdo de la Transición española. «IV. Diálogos con Juan de Mairena», dice: «Me acostumbré en mi juventud a leer a Antonio Machado cuando debía decidir alguna cosa de importancia». Concluye con un Epílogo, a modo de resumen que denomina: «Unas pocas palabras verdaderas», verso de Antonio Machado, de *Soledades. Galerías. Otros poemas* (1907) que nos recomienda, porque ellas tienen verdad y bondad.

Las palabras rotas es un libro necesario, singular, que generosamente Luis García Montero nos ha escrito para que lo leamos tranquilamente, pese a la urgencia. Un eje identitario de humanidad y dignidad recorre y habita sus páginas: éste es en realidad el pensamiento y registro lingüístico de la escritura a las que nos tiene habituados Luis García Montero desde siempre, una generosidad solidaria que nos deja escrita en este ensayo a hombres y mujeres como lo hacía su maestro Juan de Mairena: «El que no habla a un hombre, no habla al hombre; el que no habla al hombre, no habla a nadie».

CAMPAÑA, MARIO (2017). *PÁJARO DE NUNCA VOLVER*
BARCELONA: CANDAYA.

ENRIQUE DARRIBA

Muchas veces me he preguntado por qué llega a fascinar un libro, una música, un cuadro si poco o nada crees tú que tiene que ver contigo, al menos en ese momento en que lees, escuchas o contemplas. Como descarto que la calidad técnica por sí sola sea una razón, lo único que se me ocurre es que hay una parte de ti, de cuya existencia nada sabes, que se siente identificada con esa obra, lo que es tanto como decir que una parte de ti comparte su misma naturaleza. Cuando leí *Pájaro de nunca volver*, de Mario Campaña (Guayaquil, Ecuador, 1959), me ocurrió eso. Desde el primer verso me sentí atraído por un libro que yo consideraba demasiado distante de mi poética. Un gran poema río que, aun así, da la sensación de estar cargado con muchos más versos de los que está. Y eso es, como ocurre con los buenos libros, porque lo que oculta es tanto como lo que muestra, o aun más, porque es tan importante lo implícito como lo explícito. Sin duda, aquello que sólo sobrevuela la obra de arte, lo que se omite, es lo que constituye su verdadero espíritu, su alma invisible, inasible. *Pájaro de nunca volver* es un libro de gran belleza, y ello a pesar de lo abrupto del tema, porque éste es un poema que tiene un argumento, que es capaz de marcar una senda narrativa sin dejar de ser un poema. También hay un protagonista, un «yo» principal en constante conversación con otros «yoes» secundarios en una suerte de diálogo esquizofrénico. Del mismo modo, por momentos, parece surgir una voz ajena, un narrador épico que intenta situar las cosas en su justo lugar. Un enigmático *introito* abre el poema. Se trata de un texto escrito en una excelente prosa en el que el protagonista escucha unos disparos en la noche, disparos que lo sacan de su letargo, que lo devuelven a una realidad que se le oculta y que ahora se muestra del mismo modo que la luna al salir de entre las nubes. Es el inicio del camino. Así se llega a la parte central del libro, divida en dos capítulos, que comienza con los siguientes versos: «Aquella noche

despertamos sobrios con el sol / y ya había desaparecido el río». El sol como visión, como revelación que espolea a cuantos seres nos conforman y que se desconocen entre sí, instante en que el río desaparece, es decir, el flujo racional que nos ancla a la realidad. Parece, entonces, imponerse dentro de nosotros una libertad total, un cierto impudor báquico que nos desliga de las normas y que nos llena de alegría, de gozo por la vida. Pero no es así; el protagonista, a cuestas con su multitud, emprende un viaje del que no podrá volver, pero que tampoco le llevará a parte alguna, huyendo de lo convencional, de lo que nos tiene sometidos y no nos permite completarnos como seres humanos. Una huida en busca de nuestros sueños, de nuestras aspiraciones; una huida a las montañas. Sin embargo, el camino no tiene fin. En cada parada todo vuelve a empezar. Y es este sentimiento de fracaso, de venir a parar una y otra vez a nosotros mismos, a ese *nosotros mismos* que nos vapulea y al que detestamos, lo que nos hace profundizar todavía más en el dolor, en el desengaño. Esta felicidad que persigue el protagonista es, después de todo, una añoranza, un presagio incumplido, un simple recuerdo de su juventud, aquel *pájaro de nunca volver*. Pero aquella alma que alzaba su voz en solitario, y que ahora aún pretende mantener su hegemonía, guiada por una voluntad férrea, agradecida por el futuro que le aguardaba, fue cargándose, al paso del tiempo y de los fracasos, de otras almas, de otras voces que exigían un lugar, una tribuna desde donde manifestarse, y lo hacen con la premura del que sabe que el camino sigue pero el tiempo se agota. El viajero, ese compendio de voces, ese ser común, se da cuenta de que aquellas aspiraciones que tan lejos le quedan son simples señuelos, señales falsas hacia ninguna parte, revelándosele entonces el verdadero sentido de la vida, la cual se articula más allá de nuestras percepciones físicas, de la inteligencia, de la misma emoción. Así, dice: «hay música en el cielo conjeturó Pitágoras / si hay movimiento y armonía hay música / pero nadie la escucha ni nadie puede escucharla». De manera que el viajero se limita a continuar por el mismo camino que le llevó hasta allí, un camino con las lindes demasiado altas como para saltárselas y perseguido por una multitud demasiado ofuscada como para retroceder. Es, en definitiva, el camino de la locura, de la total disociación que se describe en el capítulo segundo: «y a mi hermano desconozco / en el espejo como a mí mismo». El libro se cierra con una *coda*, al igual que el *introito,* escrita en prosa. En ella se narra cómo el protagonista se despierta en la mañana ante la

visión nítida de la montaña, aquel lugar de sacrificio en donde habría de morir y renacer. Pero la montaña, de pronto, se le hace inalcanzable, o quizá es que ha perdido interés para él, como si su biografía cayese rotunda sobre sus anhelos: «Mucha majestad tiene la montaña… Pero yo no tengo majestad alguna. Yo nací y crecí en un lugar sin majestad, en un lugar llamado Matavilela». Matavilela, el barrio mítico y marginal de Guayaquil. Mientras tanto, el día transcurre y ya todo es nieve y todo es niebla. Todo, otra vez, vuelve a ocultarse tras los cristales.

Pájaro de nunca volver es, ya lo dije, un libro bello. Un libro que avanza en espiral. Que se abre concéntrico y sin escapatoria. Un libro fascinante.

GARFIAS, PEDRO (2019).
POESÍAS DE LA GUERRA (1937)
EDICIÓN DE JOSÉ MARÍA BARRERA LÓPEZ, SEVILLA: DIPUTACIÓN.

AITOR L. LARRABIDE

Las bibliotecas de escritores son muy relevantes no sólo para calibrar y valorar sus lecturas y posibles influencias literarias, filosóficas, históricas o de cualquier otro tipo. Ahí están, por ejemplo, los casos de las bibliotecas de Emilio Prados, Luis Rosales o Gabriel Celaya. Las bibliotecas también son importantes porque en las mismas, por relaciones de amistad o de simple azar, aparecen ejemplares de libros que circularon poco o que, apenas impresos, se destruyeron por motivos políticos (caso de *El hombre acecha*, de Miguel Hernández).

El Legado de Miguel Hernández, depositado en la Diputación de Jaén, ofrece a quien quiera detenerse en su catálogo *online* no sólo ediciones propias y manuscritos o versiones de composiciones en prosa y en verso, sino también ejemplares de obras singulares por sus dedicatorias o rareza.

Un ejemplo, y muy importante, es el ejemplar conservado de *Poesías de la Guerra*, de Pedro Garfias, publicado por Ediciones EL COMISARIO en Valencia el 7 de febrero de 1937, de 46 páginas numeradas, que en el reverso de la portada conserva la inscripción de tres firmas manuscritas de Manuel Manresa Marhuenda, hermano de Josefina Manresa, esposa de Miguel Hernández, y una de Santiago Amores. El libro lleva una dedicatoria manuscrita de Garfias a Hernández: «Al Poeta y Camarada Miguel Hernández por el aliento de su vida y de su obra. Con admiración Garfias». Francisco Moreno Gómez dio a conocer en 2002 una dedicatoria de Miguel Hernández en un ejemplar de su *Viento del pueblo* (1937) a Garfias: «Para el gran Pedro Garfias, poeta de nuestra guerra, comisario arrepentido, bebedor de la poesía en las mujeres y en el vino: deseando verlo, y yo verme con él, pelear otra vez por los frentes andaluces. Pedro, si Andalucía se pierde, tú tienes la mitad de la culpa. Miguel. Valencia, 20 de octubre 1937».

Con motivo de la exposición «Pedro Garfias. Cincuenta años después de su muerte (1967-2017)», exhibida en la Casa de la Provincia de la Diputación de Sevilla, la institución provincial sevillana ha publicado facsimilarmente la mencionada edición de Garfias, al cuidado de José María Barrera López, uno de los más reconocidos estudiosos del poeta nacido en Salamanca pero «hijo adoptivo» de Osuna.

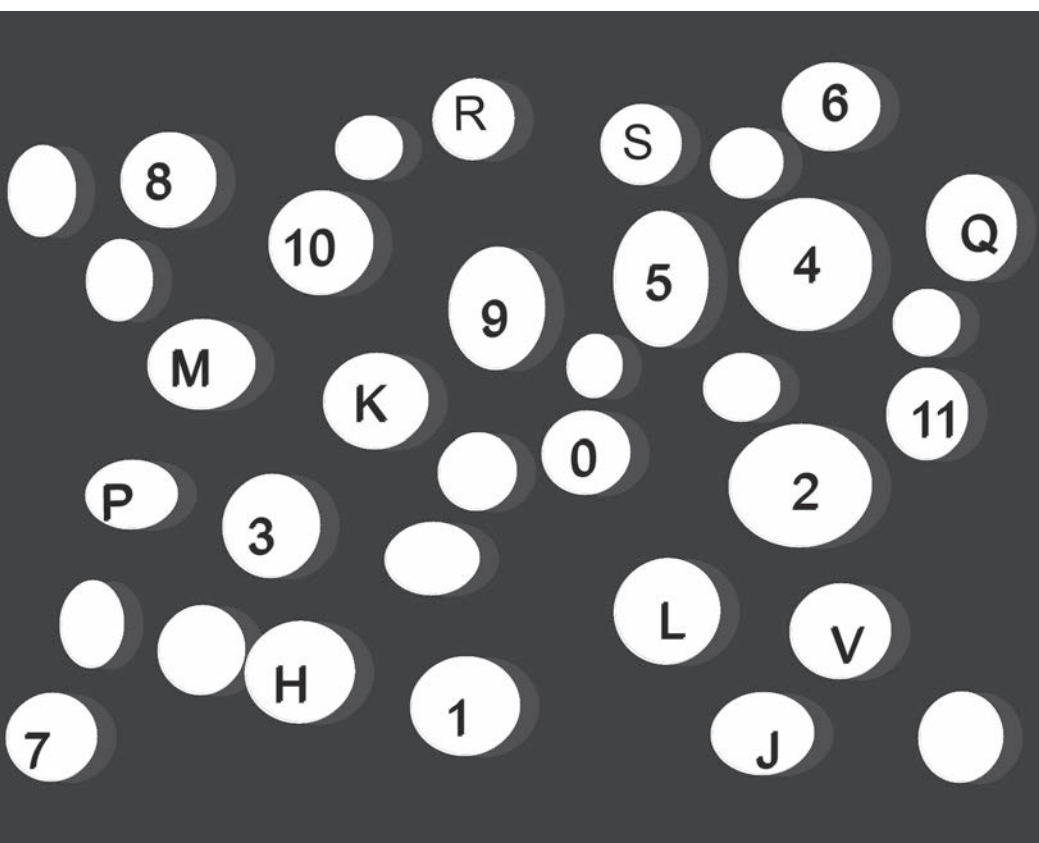
Las 37 páginas de la introducción de Barrera López se dividen en la contextualización vital y literaria de Garfias durante la Guerra Civil («El poeta en la Guerra Civil», pp. 13-20), muy esclarecedora y pertinente; y un apartado dedicado a estudiar las dos ediciones conocidas de este libro («Un nuevo libro: *Poesías de la Guerra*», pp. 20-36). La edición facsímil se reproduce del original conservado en el Legado de Miguel Hernández, si bien existe otro ejemplar en la biblioteca de Daniel Cossío en México.

El interés de la presente edición reside en que el editor rastrea, en la segunda parte de su estudio introductorio, lasa diversas ediciones de *Poesías de la Guerra*. Una, de hacia mayo-junio de 1937, ya conocida, publicada en Valencia por el Subcomisariado de Propaganda, Comisariado General de Guerra, de 15 páginas; y la presente, también editada en Valencia, de febrero de ese mismo año, primer título de Ediciones EL COMISARIO, de 46 páginas. Antes de iniciarse los poemas se da a conocer un texto del Subcomisariado de Propaganda, dirigido al «Camarada Comisario», destinatario ideal del libro, en el que se le pide que organice lecturas comentadas. A continuación, otro texto, en este caso del propio Garfias, en el que recuerda que lleva siete años militando en «organizaciones» y que se considera a sí mismo como un «revolucionario que hace versos», y no un «poeta revolucionario». También, y esto resulta interesante, aclara que «Estos versos no fueron escritos para ser publicados sino en periódicos murales», por lo que su destino no es comercial. Garfias los califica como «una arenga o una pistola más que esgrimir contra el fascismo».

Barrera coteja los poemas recogidos en ambas ediciones y ofrece las variantes, incluso las versiones publicadas en revistas durante la guerra. El librito está dividido en cuatro partes o secciones: «Poesías de anteguerra» («Parada fascista del Escorial» y «Huelga revolucionaria»), donde se reproducen algunos poemas escritos antes del estallido de la guerra; «Héroes», donde se glosa las acciones de héroes anónimos

(«Los escopeteros», «Los dinamiteros», «Ejército leal», «A Fermín Galán», «Miliciano muerto», «Brigada Internacional» y «Soldado»); «Tres romances de Villafranca de Córdoba» («Su conquista», «Su abandono» y «Batallón de Villafranca»), enmarcados en la batalla de la localidad cordobesa de Villafranca; y <«Consignas» («Disciplina», «Frente Único», «Campesino» y «Guerra de Independencia»), donde se ofrecen diversas consignas políticas procedentes del Comisariado en aquellos primeros meses de 1937, fundamentales en el desarrollo de la guerra, y que pretendían insuflar no sólo un espíritu luchador, sino también darle un sentido al mismo a partir de la situación económica, social y política previa a la guerra. Un total de 16 poemas ilustrados todos ellos por Arturo Souto.

Un gran trabajo, en definitiva, de rescate editorial por parte de una institución pública como es la Diputación de Sevilla, y un estudio muy interesante, complementario de otros del mismo Barrera López, que dignifica la figura de Pedro Garfias y que pone el foco sobre una poesía no muy conocida del autor de *Primavera en Eaton Hastings*, quizás su libro más difundido.



BERNAL, ANDREA (2019).
TODO LO CONTRARIO A LA BELLEZA
SEVILLA: LA ISLA DE SILTOLÁ.

CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ

Definir un concepto por oposición implica poner el acento en la negación de lo citado sin concretar el sentido y sin obligación de anclarlo en el antónimo. Se abre, entonces, un nuevo espacio amplio y sugerente que pide ser transitado. Cuando el único término nombrado en esa dicotomía es la belleza y se apuntala —a través de una cita inicial— en el vertiginoso relato *Eva está dentro de su gato* de Gabriel García Márquez, entonces es imposible no toparse con el paso del tiempo ni con otros pesos que conlleva la vida (y lo que no es la vida). Este encuentro se produce en *Todo lo contrario a la belleza*, tercer poemario de la madrileña Andrea Bernal, tras *Los pájaros* (2013) y *Adiós a la noche* (2016).

En sus páginas, reúne 58 poemas que no obedecen a un título, sino al disciplinado orden de los números. No se precisa más para poder prestar atención a unos versos que van creciendo —con su lectura— en todas las dimensiones: perforan hasta lo profundo de las palabras como quien horada la tierra en busca del origen, se elevan hacia lo alto en la esperanzada lucha contra lo inexorable, dirigen los ojos al pasado para cotejarlo con el presente y se pronuncian desde una perspectiva inusitada donde espacio y tiempo se diluyen: «El mundo debió acabar, / me quedé para seguir mirando», dice con una compleja sencillez en el primero de los poemas, como una nueva Eva fuera de estas coordenadas.

Y es que indagar en la esencia del ser humano supone cruzarse, de manera indefectible, con la acción devastadora del tiempo e implica constatar que la muerte, aun sin nombrarla, acompaña a la vida desde el principio: «Algunos árboles que vi, / con sus raíces retorcidas y primarias, / morirán también, / como la niña, / cuando florezcan» (núm. 49). Por eso, en muchos de los poemas de Andrea Bernal se evidencian o se presienten el otoño y el invierno, con una lluvia que cruje o que cae «deshuesada» sobre el pecho en el último acto de este teatro que es la

existencia. Por eso, abundan las referencias al cuerpo —desmembrado o no— que, a veces, es árbol, ramas desgastadas o manos que brotan al relajarse los dedos; y a veces, hueso y cemento en su cercanía a la muerte.

En *Todo lo contrario a la belleza*, Andrea Bernal habla del cronos griego (secuencia lineal e irremediable del transcurrir de los días) y lo concreta en el amor, en la infancia y, sobre todo, en «La belleza [que] también lleva sus heridas en la frente, / la belleza también busca consuelo por el aire» (núm. 25). La perspectiva adoptada puede ser la del yo y la del nosotros, pero también la de un él o un ellos a través de la mención al «hombre» o a los «hombres» (términos lingüísticamente no marcados) para aludir, en cualquiera de los casos, a una existencia moldeada en la inercia y a un vivir torpe por desconocido: «En el corredor oímos pasar la música y los baúles. / La belleza de un hogar inhabitado / donde crujen lluvias / y aprendemos a cerrar las sombrillas. / La redondez del mundo / es nuestra costumbre / de líquenes domésticos» (núm. 37). No hay que perderse la sonoridad de estos y otros muchos de sus versos, así como la creación de frecuentes imágenes sensoriales.

Es preciso, asimismo, subrayar la gran habilidad de la escritora en la composición de poemas breves, llenos de una contundente verdad, que se mueven entre la sentencia epigramática y el microrrelato poético por lo mucho que entrañan, porque son preludio de una gran elipsis y sitúan a quien lee muy lejos de la indiferencia: «Los hombres habían sido capaces de no encontrar el paraíso / —la incongruencia más delicada—» (núm. 10) o «Todo mundo incierto se sujeta con una sola rama, / la de un alacrán perdido que rodeó tu cintura» (núm. 21).

En definitiva, este poemario nos lleva por los vericuetos de lo innombrable, de lo que es y de lo que no es, ya aluda a la belleza o a cualquier otro concepto que permita al tiempo conjugar vida y muerte, porque, como decía Heráclito, en el devenir, cada cosa se convierte en su contrario.

MASCARELL, LOLA (2018). *UN VASO DE AGUA*
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

ELENA FELÍU ARQUIOLA

En estos días de confinamiento, en los que el tiempo se ha detenido de manera forzosa, el poemario *Un vaso de agua* adquiere una mayor hondura, si cabe, al reconciliarnos con la sencillez de lo cotidiano y con el disfrute del instante. En los cuarenta y cuatro poemas que conforman el libro, Lola Mascarell entona su particular «gracias a la vida» desde la serenidad, desplegando una mirada reflexiva sobre su entorno próximo —tanto sobre el natural como sobre el afectivo—, que retrata con un estilo límpido y sereno, sin estridencias, aunque en absoluto manso.

La vivencia personal del tiempo constituye uno de los ejes en torno al cual giran muchas de las composiciones. A veces se trata de un tiempo que transcurre, como en el poema «Lo cíclico», en el que se desgrana «[…] esa lista infinita / de cosas que suceden desde siempre / y que siguen pasando / a pesar de nosotros». Ese leve pero inexorable transcurrir de los días se refleja en las referencias temporales que salpican algunos textos: la caída otoñal de las hojas de los chopos en «Música de los álamos»; septiembre y su «Quema de rastrojos»; la hierba de un «abril luminoso» en el poema «Unión»; el mes de agosto, que en el poema del mismo título «triza el tiempo sereno» con su luz.

Sin embargo, en muchos otros textos el tiempo se presenta estático, voluntariamente suspendido por esa voz poética que se detiene en los pequeños instantes y en las pequeñas cosas, desde la sabiduría de quien ha encontrado la fórmula de la felicidad y tiene «la absoluta certeza / de saber que está justo donde ama» y de que no necesita «volar siempre a otro sitio» («Aventura»). De esta forma, ahuyentados los sueños de otras vidas, es posible que el simple acto de tender la ropa al sol se convierta en un canto a la alegría («Domingo por la mañana»). De igual modo, «[…] escribir agua / borboteando en el cazo, / boniatos en el horno / o lámpara de luz en la mesilla» («Sencillez») constituye un acto de afirmación vital. Además de los ya mencionados, son varios los poemas en los que el tiempo queda inmóvil: «Playa», «Jardín amanecido» y, especialmente, «Disolución», en el que parecen resonar ecos del «Beato

sillón» guilleniano («El mundo está / bien hecho. El instante lo exalta / a marea, de tan alta / de tan alta, sin vaivén»), si bien en el poema de Lola Mascarell es la lluvia el elemento que convoca la plenitud del instante: «Ha empezado a llover. / Tan despacio, tan suave, / tan a piel cae la lluvia / besando este jardín donde anochece / que una calma infinita / se ha hecho agua conmigo / y ha mojado la tierra. / Respiro sobre el limo este milagro / de unidad y de tiempo, / del todo con lo uno y con lo mismo, / y me voy deshaciendo. / Un segundo de paz impregna el mundo. / Todo acude a su sitio. / El agua se ha fundido con la tierra. / La muerte se ha hecho barro con la vida».

Y es que, aunque los objetos cotidianos centren en muchas ocasiones la mirada poética, el hilo conductor del poemario es sobre todo la observación de la naturaleza, una naturaleza que encontramos, a veces agreste y a veces doméstica, en poemas como «Música de los álamos», «Idea de montaña», «Quema de rastrojos», «Cima», «Una rama», «Relieve», «Fresia», «Jardín amanecido» o «Una rosa». Casi siempre los elementos naturales adquieren una dimensión simbólica, machadiana. Así, descubrimos resonancias de «A un olmo seco» en el poema «El tiempo gira» («De la rama que es brazo y que fue cárcel, / del invierno sombrío han rebrotado / algunas flores nuevas, / algodones que vienen / a curar las heridas / del tiempo en la madera, / del frío en los terrones») y en varios fragmentos del texto siguiente, «Unión» («Ya me alcanza el ciprés. Suben hormigas / por el tronco fugaz de su silueta»; «Yo quería anotar en mi libreta / cómo cantan las cosas […]»). Queremos destacar especialmente el poema «Huertas», en el que este carácter simbólico que acabamos de señalar se proclama de forma explícita: «De las huertas que ciñen el camino / recogemos la paz de sus trazados, / su limpia vocación horizontal. / Recogemos las líneas de la siembra, / su ternura de madre, / el olor de la turba y el deseo / vegetal de crecer. / No cogemos los frutos literales / que nos brindan los campos, / más honda es su cosecha: / un sueño de horizonte en la caída».

Hasta ahora, hemos señalado cómo el tiempo se presenta bien en transcurso, bien detenido. Como tercera posibilidad destaca en algunos poemas el tiempo pasado, el recuerdo, la memoria. Así sucede en «Casa de muñecas», «Lámpara», «Fresia», «Regreso», «Objetos» y en el sugerente «Comida dominical», en el que se contraponen dos comidas familiares con los mismos protagonistas, pero separadas por los treinta años transcurridos y por el conocimiento vital acumulado: «Treinta

años después aún eres ella. / Estás allí comiendo con tus padres, / conoces el paréntesis que existe / entre el baile feliz de tus sandalias / y el peso de tus pies». En el poema «Nostalgia» se añora lo que pudo haber sido y no fue, esas otras vidas posibles. Finalmente, en algunas composiciones se construyen futuros recuerdos, como en «Paso» («Voy tratando de asir alguna cosa, / […] una mínima prueba que me deje / saber que estuve aquí, sólo de paso, / y que nada era mío»), en el fragmento final de «Fotografías» y en «Sol en la cama»: «Ha entrado tantas veces / la luz en esta casa, / tantas veces así, / a finales de marzo, / a tientas por el cuarto hasta dejarse / caer sobre la cama donde leo, / que no puedo dejar de imaginarme / ese día futuro en que la luz / no encuentre esta pared, / esta colcha, este armario, estos zapatos / y avance por el suelo / aterido de plantas y maleza / y llegue hasta este punto / donde ahora estoy yo / igual que lo hace ahora: indiferente».

Esa indiferencia de la luz aparece a lo largo del poemario bajo otras formas, aunque todas ellas manifiestan la independencia del mundo respecto de nosotros, pese a nosotros: «Que la vida prosigue pese a todo / no sé si es un consuelo o la derrota, / el mar en que naufragaban / los sueños de ser más o de ser siempre». La vida prosigue y pasa, nos va dejando atrás, nos va arrancando los afectos como un «Agujero negro»: «Hay un álgebra injusta en este eterno / dejarse despojar de lo que amamos». El amor se revela entonces como sólido asidero vital en poemas como «Aventura», «Antes de dormir», «Músculo de la alegría», «Y bastará tu nombre» o, de forma destacada, «Equilibrio», que reproducimos a continuación: «Elegir una forma de quedarse / en el breve equilibrio de la ola: / anclarse, derivar. / ¿Por qué alejar los polos? / ¿Por qué tratar de huir / de esta dulce armonía de contrarios / en que danza el amor y danza el tiempo? / No encuentro otra manera / de habitar la precisa sinrazón del viento que nos lleva: / haber hallado el punto, / la justa coordenada en que confluye / tu cuerpo con el mío».

El último libro de Lola Mascarell nos recuerda que «Nada dura», como dice el verso final de «Comida dominical», que es también el título del siguiente poema. En medio de esa fugacidad que aturde y desorienta, la autora nos invita a retener el instante a través de su observación penetrante, a través de su escritura certera. De este modo, nosotros, los lectores, gracias a su guía generosa, podemos intuir, o incluso los más afortunados llegar a comprender, «el sencillo misterio / que es a veces la vida: / este vaso de agua».

MUÑOZ, LUIS (2018). *VECINDAD*
MADRID: VISOR.

ANDRÉS SORIA OLMEDO

Reseñar un libro de poemas consiste, creo, en armar en una página una invitación o una incitación a su lectura.

Esta página puede empezar preguntándose si el propio título del libro, *Vecindad*, no invita ya a un modo de lectura que excluye lo declamatorio y la afirmación enfática de un yo tan seguro de sí mismo como para alzar la voz sobre las demás, mientras por otro lado desdeña o desconfía de la complicidad excesiva, de una intimidad que en el fondo pudiera verse como el reverso de la declamación.

Vecindad. Vecindad es cercanía, claro. Pero esta vecindad busca instalarse en un espacio inasible y productor de ambigüedades. Uno de los aspectos más llamativos de este libro es lo fluido de la topografía y del tiempo que encierra.

Para enmarcar esa fluidez de tiempo y espacio (¿cronotopo?) me acuerdo del reclamo a la ligereza del Italo Calvino de las *Lezioni americane* que no llegó a dictar (1988) o del Ungaretti de *Alegría de náufragos*, hace cien años (1919): «Si sta come / d'autunno / sugli alberi / le foglie». («Estamos como / en los árboles / de otoño / las hojas»).

O bien: «Tra un fiore colto e l'altro donato / l'inesprimibile nulla» («Entre una flor cogida y otra dada / la nada inexpresable»).

Y ya Luis Muñoz: «Caudales múltiples. Entre lo que queda y lo que falta, solares detrás de un uso».

Para un libro anterior, Luis Muñoz escribió sobre lo inevitable de la transición, en la escritura y en el mundo, y sobre las «mínimas conexiones de los sentidos».

También por ese camino el título *Vecindad* acerca el libro, o lo afilia, al camino de las correspondencias baudelaireanas, ya recorrido de antes por Luis Muñoz, y ahora con un suplemento de arbitrariedad y soltura

en la analogía. Nada más abrir el libro vemos un mundo completo, que nos trae, pongamos, Cádiz, lo limpio, lo reciente, lo fresco:

«Voz de las freidurías/ temprano, / antes de que nadie venga, / recién fregada, fluorescente.»

O bien: «Los mejores rostros / hacen de la desemejanza un eco.»

Analogía es vecindad. La vecindad puede ser por paradoja: «Hablar y callarnos, / las dos cosas mucho».

El libro se organiza sobre la tesitura de la transición constante entre elementos parecidos, opuestos, cercanos, yuxtapuestos, conectados, vecinos. Hasta presentar la presencia de un todo, vital, completo, colindante con otros.

Por otro lado, la palabra de Luis Muñoz (autor de una tesis sobre Antonio Machado) es palabra en el tiempo. Ilya Kaminsky ha escrito sobre él: «Lo que me parece del mayor interés en Muñoz es lo viva, lo inmediata y lo lírica que es su comprensión del tiempo».

No hay más que comprobar la trama de tiempo y analogía.

El pasado: «Nosotros fue vosotros […] Vosotros fue nosotros».

El instante: «Habían amanecido juntos / él y él / sobre la colcha fina / de la noche anterior.»

Y más: «Al tomarse la foto deprisa […] / sacaban las espinas secas del momento».

Es casi inevitable acordarse («fueraparte Machado», diría alguien de la Andalucía Baja) del sentimiento del tiempo de Ungaretti. El tiempo de *Vecindad* es más bien el presente.

Por asociación no tan arbitraria, no dejo de acordarme del Guillén de *Cántico* («Las doce en el reloj»).

MÁRMOL, JOSÉ (2019). *YO, LA ISLA DIVIDIDA*
MADRID: VISOR.

BASILIO BELLIARD

En José Mármol (Santo Domingo, 1960), el ser biográfico está escindido en una isla dividida, geográficamente, como se puede interpretar el título de su más reciente poemario, *Yo, la isla dividida* (2019. Este libro se debe leer como un diario poético de la infancia y la memoria; es, a la vez, un soliloquio con el pasado y el presente. Es decir, muchos de estos poemas tienen como telón de fondo una cartografía sentimental, que le sirvió de impulso creador. El mundo lírico que le sirve de acicate creador, proviene de los efluvios del recuerdo y la nostalgia, el dolor y el placer, con sus desgarraduras y desafíos existenciales. Su voz poética se salvó del imperio de los conceptos y sobrevivió al gobierno de la imaginación y la intuición. Poesía de la lucidez y la transparencia, la suya, que escapó a las trampas del barroquismo chato y hueco; poesía de la sabiduría de las cosas más elementales de la vida cotidiana; en fin, poesía de la inocencia y de la experiencia. Y he aquí que la «poesía de la experiencia» ha triunfado sobre la «poética del pensamiento», donde se imbrican, en un nupcial equilibrio, como un puente colgante, entre la idea y la fantasía.

También la de Mármol se puede interpretar como una «poesía del instante», de la circunstancia de lo visible: memorias del presente y recuerdos de lo instantáneo. Este poemario se nutre, pues, de la experiencia visual y de la experiencia personal. Autobiografía y biografía del paisaje. Lo visual y lo inmanente, lo intrínseco y lo extrínseco: oscilación entre el afuera y el adentro del ser. Así, esta dialéctica funciona como estrategia de escritura y poética verbal, que se alimenta de monólogos interiores y descripciones sensibles, invocaciones y remembranzas. Esta poesía se nutre de experiencias de viaje, y de la recreación turística, que es, en la modernidad, una religión sin dios, y cuya travesía se convierte en materia prima del poema. De este modo, el pasado se transforma en una búsqueda de la nostalgia, que irriga su mente creadora y abona su sensibilidad. Confluyen en su universo poético, a un tiempo, la infancia

feliz y la orfandad, y el mar como espejo del recuerdo y como imagen obsesiva de la inmensidad y el infinito, y el río como metáfora de la temporalidad y del devenir. Hay además una nostalgia por volver a vivir la infancia como promesa de felicidad, ante el imperio de la decadencia del cuerpo, disipado por el tiempo biológico. «Largo tiempo sin volver a los predios de la infancia. / Pasamos la estación de la ira y lo siniestros» («Las edades tempranas», p. 59). O cuando dice: «Infancia, pobre infancia feliz, hoy apetecida, / Temerosa en lo extenso de una tarde que se ha ido» («Infancia», p. 66). Este texto se inserta en la aparición de la madurez del poeta, con sus experiencias y nostalgias de la infancia perdida, pero recobrada por el poder imantador de la poesía, cuyos perfiles psicológicos, acentúa la memoria, en su batalla contra el olvido. Su voz es la voz de una tradición poética determinada, pero también la voz del yo poético, que, en algunas ocasiones, se percibe como una metapoesía o metapoema de la escritura y de la práctica del poema. Es decir, una puesta en abismo del oficio y la esencia del poema, en tanto hecho del lenguaje, o una teoría creadora del poema mismo, como se aprecia en su poema «La voz, el poema» —*y* que se lee como una poética o *ars* poética: «Tiene caso la poesía si su voz no es comunión. / Es una pregunta de la mente al cuerpo». O cuando dice: «Sin la voz de tu voz el poema es un escarnio» («La voz, el poema» p. 70). De modo pues, que el poeta y su voz reflexionan sobre el poema mismo, y este se transfigura en personaje, en objeto y símbolo de la escritura, o sea: en acontecimiento del lenguaje, en hecho de lo circunstancial. O, como diría Aristóteles: en un animal.

Retrato de la nostalgia y autorretrato del espíritu, en este texto la amada también actúa no como cuerpo sino como personificación del deseo, del amor encarnado en erotismo, del otro femenino como alteridad. Equilibrio entre la poesía del pensamiento y la poesía de la experiencia, este poemario del yo (llamémoslo así) además se alimenta de la experiencia pictórica. Reflexiones de la cotidianidad, definiciones, descripciones y enumeraciones anafóricas, esta obra poética está articulada, en función del pulso de orfebre de un poeta, y bajo la vigilancia de un filósofo de *episteme* crítica. Entre la poesía de la inocencia fantástica y la poesía de la experiencia verbal, del amor y el erotismo, se produce un discurso poético entre el mundo rural y el mundo urbano, donde se superponen, en un contrapunto mágico, en un péndulo de

amor y desamor, atracción y repulsión, memoria y olvido, los avatares existenciales que atormentan a la vez al poeta y al hombre común, al viajero y al sedentario. Homenajes y profanaciones, elogios a cantantes, celebraciones a amigos, laudes a pintores y músicos, Mármol le canta al poema mismo y al lenguaje de las cosas.

En la poesía del autor de *La invención del día* (1989) siempre acecha la nostalgia del pintor de vocación suspendida, y de ahí las pinceladas de la luz y el paisaje, en que se mueven sus imágenes poéticas (como lo ha confesado en varias entrevistas). En el universo simbólico de este libro no dejan de oírse los ecos de la enfermedad, la muerte de su madre y el amor: de padre a hijo, de abuelo a nieto, de esposo a esposa; tampoco se escapa la experiencia climatológica del frío europeo y el calor tropical, del reverberante sol caribeño y la bucólica luna de su pueblo de infancia: La Vega. Mármol se convierte aquí —y a mi juicio, y desde su libro *Criaturas del aire* (1999)—, en un poeta de las cosas elementales, que le inyecta dignidad poética a objetos, hechos y cosas más sencillas, dándoles dignidad estética y valor sensible.

José Mármol puebla un mundo de seres que asisten a la renunciación ascética de las cosas del mundo, desde un estado erguido de contemplación. Es decir, del amor y sus prohibiciones, del erotismo y sus interdicciones, del cuerpo y sus excesos. Para su ser poético, el mundo y la sociedad son un paisaje simbólico de la economía del goce. Es una especie de poeta ascético no en la tradición mística, como en san Juan de la Cruz, o santa Teresa, sino en la tradición de la poesía como experiencia pura del lenguaje, de los poetas de la llamada «poesía pura», como Jorge Guillén, Paul Valery, Giuseppe Ungaretti o Juan Ramón Jiménez. O acaso en la tradición de la poesía ascética, esa que se caracteriza por la economía de la exuberancia y la depuración de los excesos de la imaginación y la sensibilidad. De ahí que, la poesía de Mármol orilla la experiencia de la poesía pura, pues se opone a la elocuencia romántica y busca la esencialidad del verso: persigue iluminar, desde la introspección intuitiva e imaginaria, la soledad y el sufrimiento, el dolor y el placer. «En diciembre, día nueve. / Si de tu voz la bendición escucho, madre, / hasta la vida misma que me has dado yo regalo» («Aniversario», p. 92).

Para nuestro poeta, la vida no es un juego de los sentidos, sino una batalla al filo de la muerte y la vida, el dolor y el goce. Más bien, un

juego del desgarramiento y la nostalgia del ser, que pierde la gracia de su yo, en su lucha cuerpo a cuerpo contra el azar y el delirio, la dicha y la desdicha. Posiblemente, este sea, a mi juicio, uno de los libros más personales de José Mármol, uno de los textos que contiene más poemas autobiográficos, donde la poesía no solo es experiencia del lenguaje, sino un instrumento para combatir la soledad y el desconsuelo, una experiencia de comunión para conjurar y disipar el tedio *vitae* y la abulia. La sensualidad de su lenguaje postula un equilibrio, en efecto, entre el pensamiento y la existencia. De suerte que su ontología poética deviene expresión de una experiencia espiritual del poema, donde su pulso sintáctico y estilístico nunca abandonan su vocación sensible y su lirismo sin exceso. En este poemario, Mármol se convierte en un pintor de los paisajes del alma para hacer visible la pintura de su conciencia mental. También se vuelve un músico del silencio. Su trayectoria poética, a mi modo de ver, ha experimentado una metamorfosis, en los últimos veinte años, que se expresa en un distanciamiento técnico, en la concepción del poema, para asumir un itinerario fundado en una poética de la mirada como testimonio sensorial. Su giro estratégico está asociado menos a una poética del autor que del lector, en una suerte de poesía de la exterioridad, antes que de la interioridad; más bien: de la percepción del entorno, lo cual es un reflejo de la transformación de su creación autocrítica y de su autoconciencia como poeta. Con esa experiencia contemplativa de lo mirado ha construido un laboratorio de escritura: cincela y teje sus versos con una carpintería que se nutre de lo visto y lo entrevisto. Experiencia técnica del verso y mirada de las cosas conforman, así, los polos con los que retroalimenta su proyecto poético. Por consiguiente, sus imágenes líricas poseen la potencia de lo visual: alcanzan un difícil equilibrio entre la claridad y la profundidad, la transparencia y la sombra. Ese viaje a la cotidianidad de las cosas también es un viaje a la sabiduría, a la concretización de un ideal poético, que se convierte en crítica a una retórica conceptual del poema. Por ende, Mármol ha alcanzado su madurez como poeta, al despojarse de cierta retórica postbarroca con que inició su travesía poética, y que se remonta a *El ojo del arúspice* (1984), con una poética deudora del Cesar Vallejo de *Trilce*. De modo pues, que ha configurado una nueva poética, en la que la naturaleza real de la exterioridad adquiere protagonismo como experiencia perceptiva, y donde lo contemplado se transforma en el «torrente sanguíneo», que permea su mundo poético. Su poética se

ha ido descentrando y decantando, y transfiriendo el protagonismo que ejercía el gobierno del pensamiento sobre su ser autoral para insertarlo en el reino de la transparencia de lo imaginario.

Visiones de la memoria y experiencia sensible, Mármol ha experimentado un metabolismo en su pensamiento poético, y transformado su estrategia, en la gestación y escritura de su obra en verso. De la inocencia como materia poética hasta la experiencia de madurez verbal como mecanismo de ficción, capta el discurso de las cosas y bebe de la memoria visual del presente. Si estos últimos libros son un diario de su imaginación poética, cada poema representa una experiencia de viaje, de ida o retorno, o de un viaje inmóvil desde la memoria infantil hasta la madurez. «El día es un columpio de razones y lamentos, / Trapecio de deseos, / Vestigio pendular de la risa al desaire, / Del amor al desamor, del furor a la paciencia» («Baladas de Wyckoff, NJ, USA», p. 91).

La experiencia poética se transforma en espejo para auscultar el mundo y la luz de las cosas; en su diurnidad y misterio, esta poesía dibuja la naturaleza en su instantaneidad vertiginosa. Hay pues, en su obra lírica, dos mundos paralelos que se reflejan y refractan: el Caribe tropical y la Europa milenaria. Presencia y memoria, paisaje y melancolía se consustancializan, en un decorado simbólico del lenguaje poético, donde su yo lírico pugna entre la casa y el mundo, es decir, entre la errancia del viaje y el reposo de la imaginación: el hogar materno y el hogar sin límites. Pero, ante los avatares angustiosos del ser poético, habitan los mundos simbólicos de lo imaginado y lo vivido. Entre estas oscilaciones vitales, la poesía como escritura, actúa como *catarsis* del espíritu, que libera su mundo interior, donde la isla como hábitat, despierta su conciencia ontológica escindida y dividida, entre el deseo y la realidad, la vigilia y las «ensoñaciones del reposo», como diría Bachelard.

Otro aspecto a destacar en Mármol es su magia verbal y su dominio técnico del verso, que se expresan en su versatilidad sintáctica y variedad estilística. De modo que forma y sustancia poética se yuxtaponen en la página, en un juego de los versos, y en sus estructuras rítmicas. En Mármol, el impulso creador, casi siempre nace o brota de una visión o una mirada del paisaje real, no mental. Desde la psicología del arte, el origen de la obra de arte encierra un misterio que ha ocupado a antiguos y modernos, y que llevó a los primeros a buscar una explicación en

las musas, en la inspiración divina. Desde esa experiencia de soledad y del silencio en que escribe y gesta sus poemas, en él siempre sobresale y permanece la vida y su desarraigo, los sentidos y sus reverberaciones, la mente y sus cavilaciones ontológicas y vertiginosas.

En síntesis, Mármol ha escrito un poemario confesional y testimonial, poblado de las simbologías de su memoria erótica y autobiográfica, y donde no faltan el dolor y el placer, en sus múltiples vertientes inherentes y consustanciales a la vida humana. Poesía no de la acción sino de la contemplación desgarrante, en su esencia ontológica, y de ahí que su ser poético busca recuperar una memoria espiritual, perdida en los meandros existenciales como ente humano y ente social, es decir, entre su insularidad y su soledad ontológica.

PARAÍSO
REVISTA DE POESÍA

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 6. AÑO 2010

Tres morillas
Carlos Pardo
David Pujante
Francisco Bueno

Poesías completas
La poesía de Joaquín O. Giannuzzi
Rafael Espejo

Bonus track
Carta pisana sobre poesía italiana contemporánea
Esther Morillas

Trajo el viento
Alberto Tesán
Jenaro Talens
Jorge Galán
Jorge Valdés Díaz-Vélez
Juan Cobos Wilkins
Juan M. Molina Damiani
Julieta Pellicer
Marcos Canteli
Pedro Luis Casanova
Piedad Bonnett

Paraíso perdido
Diego Jesús Jiménez
José Antonio Muñoz Rojas
José Antonio Padilla
José Viñals
José-Miguel Ullán

Los alimentos
21 reseñas

NÚMERO 7. AÑO 2011

Tres morillas
Andrés Navarro
José Luis Buendía
Manuel Ruiz Amezcua

Poesías completas
La poesía de Ada Salas
José Luis Gómez Toré

Bonus track
Las palabras no entienden lo que pasa
Rafael Courtoisie

Los más enamorados
Antonio Deltoro
Antonio Gamoneda
Antonio Varo Baena
Elda Lavín
Francisco de Asís Fernández
José Mármol
Lourdes Rodríguez
Luis María Marina
Miguel Ángel Contreras
Unai Velasco

Paraíso perdido
Miguel Ángel Velasco
Alí Chumacero
Carlos Edmundo de Ory

Los alimentos
27 reseñas

NÚMERO 8. AÑO 2012

Tres morillas
José Viñals
Marco Antonio Campos
Pablo García Baena

Poesías completas
La poesía de Manuel Vilas
Rafael Alarcón Sierra
La poesía de Agustín Delgado
Pedro Luis Casanova
La poesía de Javier Egea
Miguel Ángel García

Bonus track
Breve introducción a la poesía rumana
Dinu Flamând

No te echará de mi pecho
Ana Franco Ortuño
Ana Tapia
Begoña Callejón
Carmen Camacho
Gaëlle Le Calvez
Homero Aridjis
Manuel Carlos Sáenz
Nieves Chillón
Rafael Espejo
Virginia Aguilar Bautista

Paraíso perdido
Gonzalo Rojas
Tomás Segovia
Nicanor Vélez

Los alimentos
26 reseñas

NÚMERO 9. AÑO 2013

Tres morillas
Antonio Deltoro
Juan Manuel Romero
Marco Antonio Campos

Poesías completas
La poesía de Karmelo C. Iribarren
Rafael Espejo

Bonus track
La inflexión Benedetti
Rafael Courtoisie

Levántate brava
Alfonso Sánchez
Alfredo González Callado
Álvaro Salvador
Cristina Castillo
David Pujante
Gioconda Belli
José Luis Gómez Toré
Luis Muñoz
Maritza Cino Alvear
Sergio Arlandis

Paraíso perdido
Agustín Delgado
José Luis Parra
Antonio Cisneros
Rubén Bonifaz Nuño

Los alimentos
26 reseñas

NÚMERO 10. AÑO 2014

Tres morillas
Hugo Mujica
Jacobo Cortines
Waldo Leyva

Poesías completas
La poesía de Olga Orozco
José Carlos Rosales

Bonus track
Estación de cercanías
Juan Malpartida

Altavoz
Gabriele Morelli

Las alas abiertas
Alberto Santamaría
Antonio Rivero Taravillo
Gonzalo Zona
Idoia Arbillaga
Javier Payeras
José Cabrera Martos
José Julio Cabanillas
Juan Manuel Romero
Marta López Vilar
Xavier Guillén

Paraíso perdido
Vicente Sabido
Juan Luis Panero
Álvaro Mutis
Manuel Urbano

Los alimentos
26 reseñas

NÚMERO 11. AÑO 2015

Tres morillas
Antonio Sánchez Trigueros
José Manuel Caballero Bonald
Luis García Montero

Poesías completas
La poesía de Juan Malpartida
Francisco José Martínez Morán

Bonus track
Aproximación a un siglo de poesía portuguesa
Luis María Marina

Altavoz
Francisco Escudero

Homenaje
Planh por Pier Paolo Pasolini
Stefano Strazzabosco

Entre torres y montañas
Amalia Bautista
Carlos Roberto
Celso Fernández
David Mayor
Elena Felíu Arquiola
Fernando Operé
Javier Rodríguez Marcos
María Ruiz Ocaña
Martha Asunción Alonso
Patricia García-Rojo

Paraíso perdido
Juan Gelman
José Emilio Pacheco
Marco Fonz
Fernando Ortiz
Félix Grande
Domingo F. 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

Çampo 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 Alvarez

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

NÚMERO 15. AÑO 2019

Tres morillas
Ángelo Néstore
Javier Helgueta Manso
Luis I. Prádanos

Poesías completas
La poesía de Benjamín Prado
Francisco Díaz De Castro

Bonus track
Breve panorama de la poesía guatemalteca actual
Javier Payeras

Altavoz
francisco javier díez de revenga

Plateado Jaén
Andrea Bernal
Antonio Lucas
Guillermo López Gallego
José Luis López Bretones
Juan Cobos Wilkins
Ketty Blanco Zaldivar
Mayco Osiris Ruiz
Mónica Doña
Pablo Acevedo
Rosa Berbel

Paraíso perdido
Pablo García Baena
Nicanor Parra
Claribel Alegría
Carilda Oliver

Los alimentos
24 reseñas

NÚMERO 16. AÑO 2020

Tres morillas
Jesús Fernández Palacios
Luis García Montero
María Elena Higueruelo

Poesías completas
La poesía de Ana Ilce Gómez
Sergio Ramírez

Bonus track
Carta de poesía mexicana contemporánea
José Homero

Altavoz
Carmen Alemany Bay

Nuestra época cruel
Ana Martínez Castillo
Arturo Tendero
Balbina Prior
Beatriz Russo
Coral Bracho
Eduardo Langagne
Francisco M. Carriscondo Esquivel
Macarena Tabacco Vilar
Mercedes Alvarado
Soledad Álvarez

Paraíso perdido
Francisca Aguirre
Pilar Paz Pasamar
Antonio Cabrera
Roberto Fernández Retamar

Los alimentos
15 reseñas