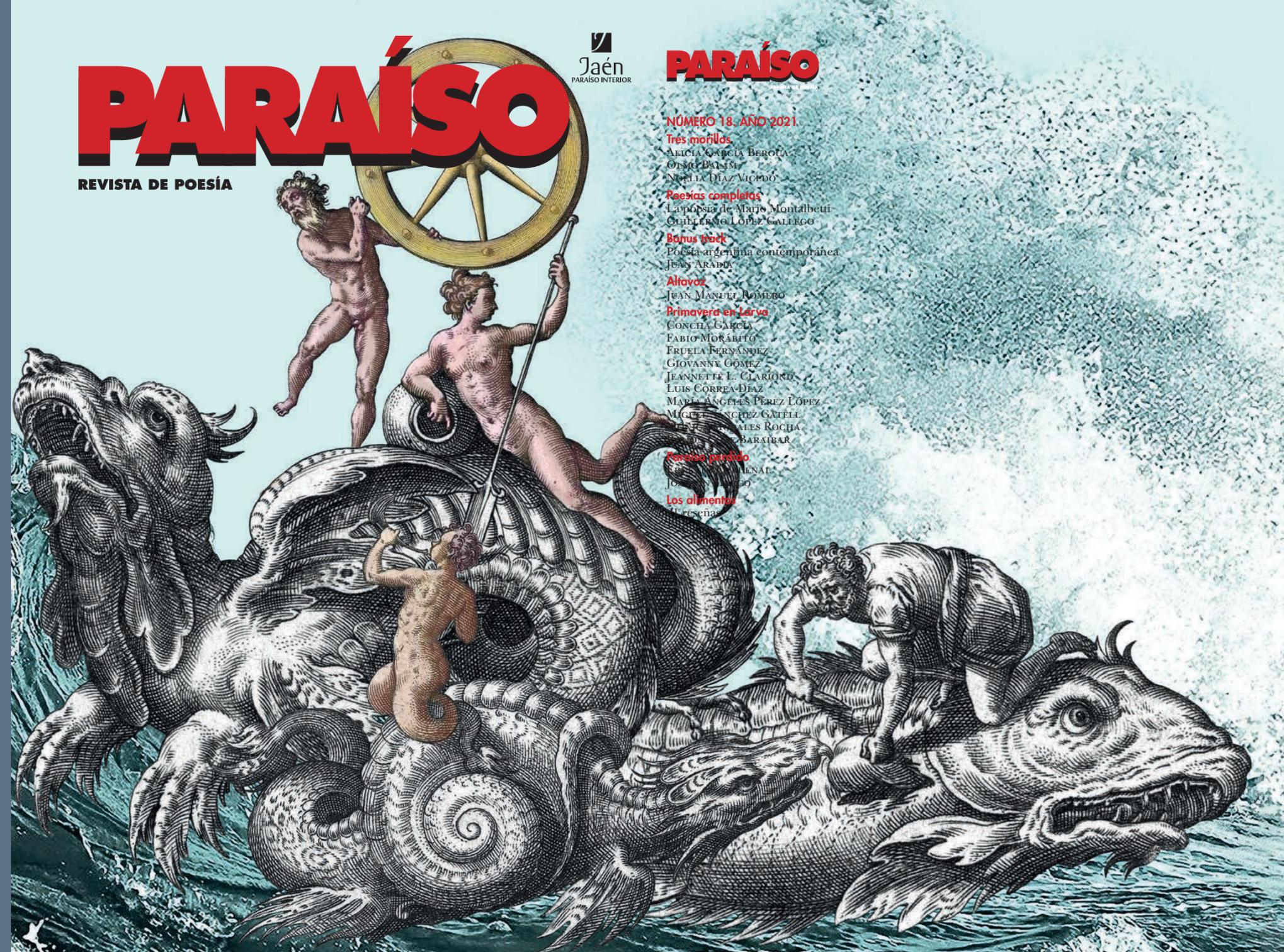




SUPERDOTADOS, 1

Mateo Centolla, «Pitorro», jugador de guiñote del Círculo Oscense, acaba de publicar un opúsculo en el que enumera las tretas gracias a las cuales consiguió un accésit en el Primer Concurso Nacional de Ingestión Rápida de Bizcotelas y Cráneos de Conejo Doméstico celebrado esta primavera en Larva, provincia de Jaén.

(fragmento)
FRANCISCO FERRER LERÍN



PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA

Jaén
PARAÍSO INTERIOR

PARAÍSO

NÚMERO 18. AÑO 2021.

Tres moñillos

ALICIA GARCÍA BEROTA
OSCAR BARRAL
NORLLA DÍAZ VICEDO

Reemias completas

La poesía de Mario Montalbeiti
GUILLERMO LÓPEZ CALLEJO

Bonus track

Poesía argentina contemporánea
JUAN ARANDA

Alfavo

JUAN MANUEL ROMERO

Primavera en Larva

CONCHA GARCÍA
FABIO MORABITO
FRUELA FERNÁNDEZ
GIOVANNY GÓMEZ
JEANNETTE E. CLARIOND
LUIS CORREA-DÍAZ
MARÍA ANGELES PÉREZ LÓPEZ
MIGUEL ÁNGEL GATELL
ROBERTO GONZÁLES ROCHA
SILVIA BARAIBAR

Ferroso patinado

OSCAR BARRAL
JUAN ARANDA

Los alimentos

FRANCISCO FERRER LERÍN

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA



Jaén
PARAÍSO INTERIOR

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA. NÚMERO 18. AÑO 2021

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 Felú 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

La metáfora como espacio de detenimiento	
ALICIA GARCÍA BERGUA	9
Al ras de las cosas. Entrevista con Fabio Morábito	
OLMO BALAM	19
«La peregrina» de María Beneyto: el viaje infinito	
NOÈLIA DÍAZ VÍCEDO	29

Poesías completas

La poesía de Mario Montalbetti	
GUILLERMO LÓPEZ GALLEGU	41

Bonus track

Poesía argentina contemporánea	
JUAN ARABIA	47

Altavoz

Miguel Hernández entre el mito y la naturaleza	
JUAN MANUEL ROMERO	57

Primavera en Larva

CONCHA GARCÍA	71
FABIO MORÁBITO	76
FRUELA FERNÁNDEZ	83
GIOVANNY GÓMEZ	87
JEANNETTE L. CLARIOND	91
LUIS CORREA-DÍAZ	94
MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ	98
MIGUEL SÁNCHEZ GATELL	101
MÓNICA MORALES ROCHA	107
RAMÓN COTE BARAIBAR	111

Paraiso perdido

ERNESTO CARDENAL (1925-2020)	119
JOAQUÍN MARCO (1935-2020)	122

Los alimentos

<i>A mi trabajo acudo, con mi dinero pago. Poesía y dinero. Antología poética desde el Arcipreste de Hita hasta la actualidad</i> , de José Carlos Rosales, por SERGIO HINOJOSA	127
<i>Arborescente</i> , de Nieves Chillón, por PAULA FERNÁNDEZ VILLALOBOS	129
<i>El mal hábito de ser cuatro manos</i> , de Flora Jordán, por JORGE VILLALOBOS	133
<i>El silencio del desguace</i> , de José Ángel Marín, por CARLES DUARTE	136
<i>El taller literario de Miguel Hernández (entre los clásicos y la vanguardia)</i> , de José Carlos Rovira, por AITOR L. LARRABIDE	138
<i>Error 404</i> , de Begoña M. Rueda, por ELENA FELÍU ARQUIOLA	141
<i>Intervalo</i> , de Ricardo Virtanen, por AITOR FRANCOS	144
<i>La perפוoesía española en el siglo XXI: una revolución poética</i> , de Diana Cullell, por NOÈLIA DÍAZ VICEDO	147
<i>Lengua de lobo</i> , de Rodolfo Häsler, por JOSÉ ÁNGEL CILLERUELO	150
<i>Lo que la pintura da</i> , de José Saborit, por LOLA MASCARELL	152
<i>Los desnudos</i> , de Antonio Lucas, por JUAN GABRIEL LAMA	155
<i>Los días eternos</i> , de María Elena Higuieruelo, por CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ	157
<i>Los días hábiles</i> , de Carlos Catena Cózar, por JOSÉ CABRERA MARTOS	159
<i>Los tres primeros años</i> , de Julieta Valero, por IDOIA ARBILLAGA	164
<i>Madriguera (1995-2018)</i> , de Rafael Espejo, por JUAN MANUEL ROMERO	168
<i>Nadie vendrá</i> , de Tomás Hernández Molina, por REINALDO JIMÉNEZ MORALES	171
<i>Piel fina. Poesía joven española</i> , de Juan Domingo Aguilar, Rosa Berbel y Mario Vega, selec., por ÁNGEL ALONSO	174
<i>Suavemente ribera</i> , de Antonio Manilla, por JOSÉ LUIS MORANTE	177
<i>Svarabhakti</i> , de Antonio Rivero Taravillo, por JUAN LAMILLAR	180
<i>Swimming</i> , de Irene Gómez-Castellano, por MICAELA PAREDES BARRAZA	182
<i>Un vago escalofrío</i> , de Francisco José Cruz, por JUAN CARLOS SIERRA	185

TRES MORILLAS



LA METÁFORA COMO ESPACIO DE DETENIMIENTO

ALICIA GARCÍA BERGUA

Antes de entrar en el tema específico de esta plática quisiera abordar uno de los estudios científicos más detallados e interesantes que se han hecho del lenguaje humano, el del investigador Terrence W. Deacon y que está descrito en su libro *The Symbolic Species (Las especies simbólicas)*. Lo que lo motivó a hacer este estudio fue la pregunta que le hicieron unos niños sobre si los animales tenían lenguaje en el sentido en que nosotros lo tenemos. Deacon reflexionó sobre el hecho de que el lenguaje no era para nosotros sólo una forma de comunicación, sino una forma de pensar, de representarse simbólicamente los eventos, los objetos y las relaciones con una gran economía referencial. También es una manera de proyectarse en el tiempo y de planear.

Somos los únicos animales de la Tierra en los que evolucionó esta excepcional manera de tener conciencia. Todo el libro de Deacon trata de cómo se puede haber originado físicamente esto en nuestro cerebro y de qué lo hizo excepcional, aunque siempre pensando que estas excepciones, como nuestra visión por ejemplo, el hecho de que veamos a color, provienen de variaciones genéticas que no se originaron en nosotros como organismos sino en otros millones de años más antiguos y que no tenían la finalidad que ahora tienen en nosotros.

No voy a entrar aquí en cómo diferencia Deacon en la primera parte de su libro, las comunicaciones del resto del mundo animal con el lenguaje humano. Simplemente diré que cita uno de los experimentos más conocidos que se han hecho con delfines, para comprobar cómo ellos perciben el lenguaje humano sin su gramática, es decir, sin que las palabras cobren una significación según el orden en el que se pronuncian. Las perciben simplemente como una señal. Y hay lenguajes humanos de señales pero nos alejaríamos mucho de nuestro tema.

La organización gramatical del lenguaje es lo que le da su poder de representación simbólica y al parecer según la teoría de Chomsky divulgada por Pinker en su famoso libro *El instinto del lenguaje*, esta gramática es un mecanismo innato que lleva nuestro cerebro y que se desencadena cuando aprendemos a hablar. Una de las evidencias que señala Pinker de esto es el empeño de los niños pequeños en conjugar regularmente todos los verbos. Actualmente se está tratando de comprobar cómo sucede este desencadenamiento del lenguaje en el cerebro haciendo redes neuronales con inteligencia artificial.

Tanto la ciencia como la poesía son posibles gracias a la mente simbólica que se expresa y se manifiesta con el lenguaje, porque con ella se puede describir un universo de fenómenos, objetos y sujetos determinado y además observar, medir y sopesar las relaciones entre ellos. Pero aquí ambas maneras de pensar, las de la poesía y las de la ciencia se bifurcan, pues como dice Luis Estrada en un texto que escribió sobre el lenguaje de la ciencia, a la hora de la investigación científica el lenguaje se va ajustando a los hechos que se van descubriendo y aquí cabría cierta búsqueda de exactitud similar a la de los poetas para nombrar aquello que se va descubriendo, pero una vez que se descubren ciertos fenómenos u hechos objetivos, éstos tienen que nombrarse con una precisión unívoca y pone como ejemplos palabras como función endócrina o masa inercial. Y a la hora de poner estos hechos en una ecuación que mide sus relaciones, combinaciones y proporciones, se pueden reducir a una letra cuyo significado siempre es el mismo, siempre es constante, aunque sea un principio de incertidumbre.

Pero esta manera de representarse o de describir algo no se podría dar sin el gesto que conlleva la metáfora, que en un sentido más actual implica detenerse a pensar en algo concreto utilizando el lenguaje de manera precisa y reflexiva. La metáfora en poesía es un tropo («tropo» viene de una palabra griega que significa cambio, mudanza) o figura, que consiste en la sustitución de un elemento léxico por otro con el que tiene uno o varias semejanzas. Usamos metáforas todos los días sin darnos cuenta, por ejemplo cuando decimos «El mundo es un pañuelo». A diferencia de la comparación que sería «El mundo parece un pañuelo», en la metáfora se realiza un cambio de sentido del término, un cruce imposible entre una realidad y otra. Las utilizamos para detenernos a pensar o a reflexionar muy puntualmente en algo porque las metáforas

son ante todo imágenes mentales, escenarios donde jugamos con elementos reales e imaginarios y establecemos entre ellos relaciones que nos permiten ver incluso aspectos de la realidad que no se perciben a simple vista.

Creo que este gesto de detenimiento y atención al lenguaje que implica a la metáfora es uno de los grandes fundamentos del pensamiento racional. No obstante, según el libro de Walter J. Ong *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, publicado en el FCE, que les recomiendo mucho, este detenimiento de la mente para pensar en algo se hizo cada vez más posible con la palabra escrita, y ésta a su vez nos cambió la mente a quienes nos educamos con ella. En cantos como la *Iliada*, que se iban transmitiendo oralmente, la metáfora era un epíteto intercambiable, un elemento que se variaba para ajustar la métrica de los versos que se improvisaban. Esos epítetos caracterizaban por ejemplo a los personajes en el caso de la *Iliada*. La *Odisea* en cambio parece más concebida como un texto escrito, que maneja imágenes o escenarios que acuden a nuestra mente, por ejemplo, cuando Ulises u Odiseo regresa de incógnito a su casa y derrama una lágrima cuando se encuentra con su perro Argos que lo reconoce moviendo la cola y muere a sus pies después de esperarlo 20 años. O la famosa escena de las sirenas o la de la cueva del Cíclope. Habrá también quienes me dirán aquí que Sócrates no escribió y que Platón al parecer no era tan partidario de la escritura, pero los *Diálogos* han llegado a nosotros por escrito.

Cuando la metáfora pasa a ser parte del lenguaje escrito, se vuelve un objeto de expresión de la imaginación en el lugar preciso de la página y la mente se reconfigura con ello dando lugar a representaciones, escenarios e imágenes que provienen de las relaciones entre las palabras empleadas. No es extraño entonces que por ejemplo el teatro de Shakespeare y del siglo de oro estuvieran muy ligados a la poesía, era un teatro cuya escenografía eran las imágenes que los diálogos en verso proyectaban en quienes los escuchaban. Se sabe que por ejemplo en El Globo las obras de teatro se representaban casi sin escenografía, el contexto ya venía en lo dicho. Lo mismo debió suceder con las tragedias griegas cuyos textos eran escritos y memorizados. La *Divina Comedia*, para muchos el gran antecedente de toda la poesía occidental, es un poema dramático con escenarios conmovedores, aterradores e impresionantes.

Con todo esto quiero decir que la palabra escrita crea lo que yo denominaría escenarios mentales y emocionales para pensar, para jugar con las palabras y su significación, para recrear fenómenos con ellas y para plantearse interrogantes. En este sentido creo que la manera en que la poesía a través de las metáforas se detiene en los hechos o en los pensamientos mismos no difiere en realidad de otros gestos de pensamiento que se llevan a cabo en otras actividades intelectuales. Hay incluso un espíritu de búsqueda que en el caso de los poetas implica una conciencia subjetiva plena y en el caso de los científicos un intento por una total ausencia de ella, que motiva por igual a ambos, poetas y científicos. Esta búsqueda de un sentido o conocimiento interior, que se da en el espacio lingüístico metaforizador de nuestra mente, ha dado lugar a grandes poemas como «Primero sueño» de sor Juana, sobre una realidad por la que el alma viaja en sueños sin los sentidos, con el intelecto, según Octavio Paz; *Muerte sin fin*, de José Gorostiza, que según uno de sus estudiosos, Arturo Cantú, es el mundo visto como la expresión de un dios totalmente transparente y sin misterio, un dios del que somos el reverso y no tiene en realidad piedad de sus criaturas, un dios que es la muerte; «Piedra de sol» de Octavio Paz donde la existencia personal cobra una dimensión espiritual cósmica; *Cantata a solas* de Tomás Segovia sobre el encuentro con los otros y la comunidad a través de la poesía, o *Incurable* de David Huerta, un poema novelado donde se describe un viaje por el infierno de la mente. Todos estos poemas abren un escenario de significación donde las palabras son el vehículo y a la vez el destino de una búsqueda o de un desciframiento. Abren y cultivan a la vez con el lenguaje un pensamiento que se hace real por sus metáforas y que sería lo equivalente a la formulación de un objeto matemático singular por la manera convencional en que se establecen las relaciones significativas entre las palabras.

En el caso de la metáfora poética se puede ejercer con ella una plenitud de conciencia, en el sentido de llevar a cabo todos los procesos mentales que la conciencia implica: atención, sensación, percepción, emoción, voluntad, pensamiento, ensoñación, imaginación y recuerdo. Y es una expresión en la que las palabras se abren en su significación al contrario de lo que sucede con los términos en una formulación científica ya sea matemática o descriptiva.

Las metáforas nos permiten ver cosas de la realidad que no se perciben a simple vista, por ejemplo en este poema del poeta catalán Joan Vinyoli (1914-1984) que les leeré a continuación y que retrata muy bien metafóricamente la atmósfera de la posguerra en España.

Morir, dormir, no sé
cómo tomarme el nuevo día frío
muñón morado, yo inapetente,
con la pipa que me cuelga de la boca
de pescador rendido.

Se necesita mucho valor
para enfrentarse con una
frágil hora naciente; de todas, la primera,
la más difícil,
que ya después vamos a acostumbrándonos
al oficio de máquina: serramos
el día a trozos, cada seco tablón,
sale pálido de la sierra; lo cogemos,
nos lo echamos a la espalda
por muy ancho que sea, tanto
como para soportar la pesadez
de quien después nos pasa encima.

En este poema el pensamiento metafísico cobra una tesitura completamente física; no es un universo conceptual abstracto. Es una imagen que empieza siendo muy real: la de un obrero que se despierta con frío, sin hambre y dudando de estar vivo o muerto con la pipa de pescador colgando de la boca. Y la manera de lidiar con ese tiempo humano en el poema no es pensando en él, sino tratándolo como un tablón de madera que ayuda a defenderse de la muerte y a soportar el peso de los muertos y de los vivos. Que el tiempo de la vida diaria sea un tablón implica que en él se puede navegar, también por supuesto naufragar y ser enterrado.

La atmósfera del poema, morada, fría y fabril, me parece un escenario de una obra de Samuel Beckett, pues con implementos y rasgos mínimos retrata no sólo un personaje, sino toda una situación existencial que nos embarga y ensombrece. El poema tiene una atmósfera de posguerra en la que las personas comunes han quedado en un estado

de máxima vulnerabilidad e indefensión, pero también con lo esencial que es su tiempo de vida diaria, y tienen que trabajarlo, aserrarlo para quitarle las asperezas y darle la forma de sostén y mínima salvación. Además ese tiempo se limita en el poema a ese día en que el personaje despierta, no hay pasado ni futuro, no hay ventana ni puerta que lleven más allá. Es el tiempo del hombre moderno, encerrado en su día, tratando de construirse de la mañana a la noche como si la vida fuera un trabajo más, sin ocio, sin resquicios por los que escaparse.

En metáforas como las de este poema, se hace un efecto de condensación; probablemente hubo muchas mañanas así para el poeta que se volvieron esta materialización de una sensación y un pensamiento.

En el poema de Xavier Villaurrutia «Cementerio en la nieve» al otorgarle a la *nieve* que cae el significado de la muerte humana, se inaugura un escenario más allá del cementerio mismo: el de la redundancia y la infinitud con la que el poeta imagina la muerte. En el poema se define la muerte como algo que se dobla o se cierra sobre sí mismo al infinito, convirtiéndose en una nada persistente y evidente que se define como las insensibles piedras de nieve sobre las tumbas, la nieve sobre la nieve, lo blanco sobre lo blanco, el sueño sin sueños, los ojos en blanco, la caída de un silencio sobre otro, las losas exangües, los labios que se cierran, los pájaros que pasan de largo, la mano eternamente posada sobre sí misma. Se define aquí la muerte como una eterna redundancia que sería la nada para este autor.

A nada puede compararse un cementerio en la nieve,
¿Qué nombre dar a la blancura sobre lo blanco?
El cielo ha dejado caer insensibles piedras de nieve
sobre las tumbas,
y ya no queda sino la nieve sobre la nieve
como la mano sobre sí misma eternamente posada.
Los pájaros prefieren atravesar el cielo,
herir los invisibles corredores del aire
para dejar sola la nieve,
que es como dejarla intacta,
que es como dejarla nieve.
Porque no basta decir que un cementerio en la nieve
es como un sueño sin sueños
ni como unos ojos en blanco.

Si algo tiene de un cuerpo insensible y dormido,
de la caída de un silencio sobre otro
y de la blanca persistencia del olvido,
¡la nada puede compararse un cementerio en la nieve!
Porque la nieve es sobre todo silenciosa,
más silenciosa aún sobre las losas exangües:
labios que ya no pueden decir una palabra.

En el poema de Alfonso Reyes «La canción de mis ventanas» vemos cómo la luz de la ventana cobra muchas dimensiones. Es un poema que en realidad habla de la necesidad de cultivar la inteligencia en un mundo oscuro y lleno de caos. En la primera estrofa («Luz de mis ventanas que, a la calle oscura, / sales publicando mi oculta ventura: / luz hospitalaria, faro que me guía: afuera es la noche adentro es el día») el poeta define la luz de su ventana como un faro que lo guía en la oscuridad del mundo exterior. Es la luz de las lámparas que iluminan su vida cotidiana y sus lecturas. Hay entonces en este poema una curiosa inversión donde la luz del entendimiento que es producto del reposo, la serenidad y la calma hogareña, es la que verdaderamente ilumina la vida. Hay que añadir aquí que escribió este poema en España entre 1914 y 1915, habiendo vivido recientemente en la Ciudad de México no sólo la muerte de su padre, el general Bernardo Reyes en la terrible Decena Trágica. Poder estar en su casa en Madrid disfrutando de recogimiento y paz le suscitó este poema que convierte la vida interior e intelectual en algo luminoso en contraste con lo oscuro de los acontecimientos sociales del momento.

La ventana es a su vez aquí la frontera entre el mundo interior del intelecto luminoso del poeta y el mundo exterior, y desde ella lo que sucede afuera se puede escuchar como arrullo y canción —es decir, como parte de la creación poética— como lo podemos ver en la estrofa: «Voces de la calle, lejano revuelo / de pasos y charlas, arrullo y canción... / Desde mi ventana, mi trozo de cielo ostenta, / temblando, los ojos de Orión». Al final de esta estrofa se menciona que desde la ventana puede verse la constelación de Orión, que además de simbolizar al temible cazador de la mitología griega simboliza también los ojos protectores de Orus en la mitología egipcia. Es una ventana desde la cual el intelecto puede ver el cosmos sintiéndose protegido.

En la siguiente estrofa («Lejos se retuerce la eterna quimera, por donde comienza la turbia ciudad. / Una paz balsámica me llega de afuera / y adentro del alma navega Simbad.») se vuelve a insistir en la lejanía de la ciudad turbulenta y en la paz que implica esta luz interior que permite navegar interiormente como Simbad, es decir, ese personaje de varias mitologías que fue inicialmente un marinero naufrago también egipcio.

La siguiente estrofa («O bien, por las tardes, al Héspero claro y a la rutilante hora del pastor, / ¡con qué intenso júbilo saludo a mi faro! / La reverberante lumbre de mi faro / abre el abanico de su resplandor»), ya hace alusión a la ventana claramente como un faro y dice que a la hora en que aparece el planeta Venus como lucero vespertino —o sea, no como Afrodita que es como lucero del alba, y a la hora en que regresan los pastores— se siente atraído por ese faro que no sólo es luz sino que tiene lumbre, es decir, calor de hogar que resplandece a su regreso.

En las dos siguientes estrofas («Ventana, refugio, mirador del mundo / desde donde oteo las calles de sol, / desde donde asomo yo, meditabundo, / cautelosos palpos como un caracol. // Desde donde escucho lo que dice el viento / y ausculto la noche como un corazón: / imagen confusa de mi pensamiento / que es una perenne interrogación»), el significado de la ventana se ha ampliado mucho, es refugio, mirador del mundo y concha protectora; es el lugar desde el cual él se asoma y medita sopesando sus reflexiones cuidadosamente como un caracol desde su concha. La ventana, pues, es una gran imagen metafórica, que en este poema adquiere gran cantidad de sentidos, connotaciones y reverberaciones.

En las siguientes dos estrofas («Cuando con los años próspera la casa / de la inquieta prole se alegre el rumor, / tenderé las manos al tiempo que pasa, / pediré a los cielos todo su esplendor, // haré que se enciendan todos mis hachones, / soltaré la fiesta de mi corazón. / Dos caudas de palmas, como bendiciones, / cruzaré en las rejas del alto balcón»), la ventana se convertirá también en una manera de abrazar el tiempo que pase como la promesa de alumbramiento y de felicidad, y entonces se convertirá en un balcón, es decir, será una ventana que sobresaldrá y le permitirá cruzar sobre sus rejas dos caudas de palmas como bendiciones, igual que las palmas con las que recibieron a Jesús en Jerusalén, que son las palmas que se bendicen en el Domingo de Ramos y que a

su vez proclaman el reinado de Jesús en el corazón, por eso dice en la misma estrofa que soltará la fiesta de su corazón. Dejo aquí el poema íntegro de Alfonso Reyes.

LA CANCIÓN DE MIS VENTANAS

Luz de mis ventanas que, a la calle oscura,
sales publicando mi oculta ventura:
luz hospitalaria, faro que me guía:
afuera es la noche adentro es el día.
Voces de la calle, lejano revuelo
de pasos y charlas, arrullo y canción...
Desde mi ventana, mi trozo de cielo
ostenta, temblando, los ojos de Orión.
Lejos se retuerce la eterna quimera,
por donde comienza la turbia ciudad.
Una paz balsámica me llega de afuera
y adentro del alma navega Simbad.
O bien, por las tardes, al Héspero claro
y a la rutilante hora del pastor,
¡con qué intenso júbilo saludo a mi faro!
La reverberante lumbre de mi faro
abre el abanico de su resplandor.
Ventana, refugio, mirador del mundo
desde donde oteo las calles de sol,
desde donde asomo yo, meditabundo,
cautelosos palpos como un caracol.
Desde donde escucho lo que dice el viento
y ausculto la noche como un corazón:
imagen confusa de mi pensamiento
que es una perenne interrogación.
Cuando con los años próspera la casa
de la inquieta prole se alegre el rumor,
tenderé las manos al tiempo que pasa,
pediré a los cielos todo su esplendor,
haré que se enciendan todos mis hachones,
soltaré la fiesta de mi corazón.
Dos caudas de palmas, como bendiciones,
cruzaré en las rejas del alto balcón.



AL RAS DE LAS COSAS. ENTREVISTA CON FABIO MORÁBITO

OLMO BALAM

Nomadismo y lentitud son palabras que salen a cuento cada vez que se habla acerca de la obra —sea en verso o en prosa— de Fabio Morábito (Alejandría, Egipto, 1955, aunque residente en México desde los 15 años). A diferencia de lo que pudieran evocar estas dos palabras, que se han convertido en el lugar común desde el cual desentrañar y leer la obra del poeta nacido en Alejandría, su poesía es la de una mirada obsesiva, de laboratorio, al ras de las cosas.

A un ritmo de uno por década, la poesía de Morábito está contenida en *Lotes baldíos* (1984, FCE), *De lunes todo el año* (1992, Joaquín Mortiz), *Alguien de lava* (2002, Era) —estos tres reunidos en un solo volumen por el FCE en *La ola que regresa* (2013)—, *Delante de un prado una vaca* (2011, Era) y *A cada quien su cielo* (todavía inédito en español y que aparecerá en Francia bajo el sello Les éditions du Seuil durante 2021 con el título de *A chacun son ciel*).

Cinco libros para cinco décadas en las que se repiten imágenes —el muro, el lote baldío, la nostalgia, el departamento— y el que quizá sea el rasgo característico de la obra de Morábito: la tensión entre el español, la lengua con la que ha escrito todos sus libros, y el italiano, la lengua materna en el trasfondo de esa obra, presente eso sí en sus traducciones de poetas como Umberto Saba o Eugenio Montale.

En esta entrevista realizada en su oficina del Instituto de Investigaciones Filológicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Fabio Morábito habla sobre la ciudades, las despedidas, el oficio y la velocidad de la poesía, la astucia de la traducción, y de por qué el español lo eligió como escritor.

OLMO BALAM. Uno de los temas centrales de *Lotes baldíos* (1984), aunque también lo es en los otros libros, es el lugar que uno habita en la

ciudad. ¿Ahora que ha cambiado de nombre y esa ciudad se parece más a un recuerdo, al del Distrito Federal, viste a la Ciudad de México como a una ciudad invisible, a lo Calvino?

FABIO MORÁBITO. La Ciudad de México de invisible no tiene nada, nunca me pareció abstracta, es una ciudad caótica, un exceso de concreción. Para mí fue impactante llegar a una ciudad como ésta viniendo de Milán, que es una ciudad grande para los estándares europeos —de un millón y medio de habitantes—, pero es totalmente diferente. Tenía muy presente a Milán porque cuando era niño y jovencito hubo un *boom* de construcción. Había muchos lotes baldíos y nosotros, los chicos que jugábamos en la calle, veíamos cómo se transformaban en edificios. Cuando llegué a México me apegué a los lotes baldíos de una manera instintiva, eran una forma de conectarme con lo que había perdido, una manera de entender la nueva ciudad, un idioma en común. Entonces no fue una ciudad invisible, fue una ciudad muy concreta. El lote baldío es un espacio natural, misterioso, que se asoma entre dos edificios y te conecta con la naturaleza y, por lo tanto, también con el mar.

OB. ¿De esa obsesión proviene también la que tienes por los muros, la construcción irrealizada, las mudanzas?

FM. Todo lo arquitectónico me llama mucho la atención. La casa es un tema muy recurrente, porque cuando uno emigra a otra cultura, otro país, otra lengua y otras costumbres, el tema de la morada, del domicilio, es muy importante porque uno tiene que aferrarse a algo seguro. La casa, con todas sus derivaciones —muros, techos, ventanas— es algo muy presente para mí.

OB. Tu poesía, aunque representa estas zonas incompletas, está muy bien construida, tus poemas suelen ser redondos y podría hablarse de una coherencia estructural a lo largo de tus cuatro libros de poemas. ¿Es la poesía, a pesar de su misterio, su liviandad, su polisemia, una forma de certidumbre?

FM. Procuero ser muy claro y, dentro de lo posible y dentro de la poesía, muy coherente. No me gusta crear falsas incertidumbres o crear vaguedades. Siempre lucho por la palabra más adherente a la emoción que trato de expresar. Es una lucha sin fin y muchas veces sin éxito porque es difícil aprehender con palabras ciertas sensaciones y percepciones que son muy lisas y efímeras por naturaleza. Procuero que el poema

juegue limpio con el lector, que diga las cosas que tiene que decir y no se encamine hacia un falso misterio. Desde ese estilo que trata de ser muy riguroso uno puede asomarse frente a lo completo y lo incompleto, tanto a lo abstracto como a lo concreto.

OB. La tónica en *De lunes todo el año* (1992) está muy asociada a las despedidas: del italiano, de los viajes iniciáticos, de los libros que no escribiste o que no leíste («Con cada libro / pago un viaje / que no hice», se lee en «A tientas»), y en especial a la juventud cuando anuncias al final que «Cruzando el puente» empieza «tu edad más frágil». Son poemas, por así decirlo, de la mediana edad. Ahora, a casi treinta años de ese libro, ¿sientes esa misma nostalgia?

FM. En efecto es un libro que se despide de muchas cosas, que trata de cuando entras a una edad en la que más que de aprender cosas nuevas se trata más bien de hacer cosas. Entonces te despidas finalmente de la juventud y de muchos sueños, ilusiones y tratas de consolidar un lugar, una tarea. Hay un tono de despedida que coincide con que hay mucho interior y poco exterior. En *Lotes baldíos* casi no hay interiores, en cambio en *De lunes todo el año* empieza a tener mucha más importancia el departamento que la ciudad que está afuera.

OB. Mirando este libro a la distancia, ¿sientes que estas despedidas fueron definitivas?

FM. No, ya me despedí de ese libro. Asumo que el mar se acabó. El mar que estaba tan presente en *Lotes baldíos* es ahora una presencia casi invisible. Porque si el mar representa el viaje, la aventura, lo infinito, lo indeterminado, cuando uno tiene la necesidad de sentar sus reales en un lugar concreto se despide de él. Y a partir de ahí yo creo que ha empezado una poesía más enfrentada a las cosas, incluso a lo bueno y a lo malo, a la vida en su diario trajín de personas y objetos pero también de otras cosas demoledoras y muy perversas.

OB. En *De lunes todo el año* hay un poema, «Viaje a Pátzcuaro», que subvierte la imagen del viaje como experiencia iniciática y la retrata, en cambio, como un viaje fallido o que no responde a los clichés del turismo. Es un poema en donde aparece un tema que la crítica ha identificado como uno de tus grandes temas: el nomadismo. ¿La experiencia de la migración es un viaje involuntario, que no tiene fin?

FM. Creo que hay dos temas ahí. Uno es el viaje fallido. Y el otro es el de las ocasiones perdidas. Muchas veces no nos atrevemos a aprovechar ciertas oportunidades que nos da la vida, por cobardía, por pereza, por lo que sea. Las desechamos para seguir con nuestra rutina, con lo seguro y eso pesa como una culpa. Yo debí que haber hecho esto, dicho lo otro, y no dije ni hice, ni pensé. Todos viajamos en busca de una revelación, igual que cuando leemos un libro buscamos la oportunidad de cambiar nuestra vida. Pero muchas veces los viajes son fallidos, como hay libros fallidos.

OB. *Alguien de lava* (2002) es el libro de un observador que, como una mosca, pega sus sentidos a lo que ocurre en los departamentos vecinos, a las parejas que se quieren, los cementerios, la nostalgia por lugares en donde uno creció y que ya no le pertenecen. Es tu libro más sensorial, por así decirlo. ¿Hubo algo, tras el ambiente de despedida en *De lunes todo el año*, que te reafirmó la vista, los sentidos?

FM. De cierta manera, sí. Ese «alguien de lava» es un sujeto que puede ver, percibir, escuchar pero está irremediablemente separado de todo porque se ha petrificado y eso le da una objetividad y un sentido despiadado de la verdad: puede decir cualquier cosa sin tapujos pero siempre con la profunda melancolía de estar separado de la vida. Lleva una existencia tremendamente enigmática y distante, trata desesperadamente de entender a través de elementos dispersos, mínimos.

OB. Cuando se habla de tu obra siempre se menciona al nomadismo como una clave de lectura, pero también se encuentra el sedentarismo del departamento, de estar en un lugar fijo.

FM. El nómada siempre deja atrás lugares que fueron cruciales y fundamentales en su vida y tiene la sensación de que por más que se mueva nunca va a llegar a la tierra prometida. La imagen del departamento también es de fragilidad, porque convives con otras personas que están más allá del muro, más allá del techo, del piso, y eso te da una sensación de extrema fragilidad, de fugacidad. Y una lengua aprendida, por más que la aprendas, jamás va a sustituir tu lengua materna. La lengua materna se te da como un regalo y en ese sentido es más sólida que una lengua que tuviste que hacer el esfuerzo de aprender y nunca está totalmente adquirida, la estás aprendiendo todos los días, con la sensación de algo frágil que se te puede ir en cualquier momento.

OB. En varias ocasiones comparas tu oficio, el de escribir, con la concreción que tienen otros como la albañilería, trabajos obreros o burocráticos como el de tu padre en una empresa de plásticos. Sin embargo, es curioso que al final de *Delante de un prado una vaca*, lo compares con la digestión a cuatro estómagos de los rumiantes. ¿Te sigue pareciendo que el oficio de escribir, y sobre todo el de escribir poemas, a pesar de estar en las entrañas —como se sugiere—, tiene mucho de abstracto?

FM. Después del desengaño frente a la realidad que, por decir algo, representa *Alguien de lava*, *Delante de un prado una vaca* retoma un carácter de cierto modo irónico, de humor y versa mucho sobre la escritura que es finalmente el único escape posible para un escritor. Si la realidad se vuelve inabarcable, incomprensible, puede que la escritura sea el único refugio desde el cual puedes sentirte real, porque lo dominas de algún modo. Y en ese sentido, este libro es como convertir la escritura en todo, en un cuerpo, en un acto digestivo.

OB. En los primeros poemas la métrica es más rigurosa, los heptasílabos, pero poco a poco se va relajando. Como un edificio con sus bases bien puestas y que poco a poco se va elevando.

FM. Tiene que ver mucho con mi relación con la lengua. Al ser *Lotes baldíos* mi primer libro, y como lo escribí en una lengua aprendida, que todavía no era mía, necesitaba una estructura firme, cerrada para poder moverme con cierta seguridad sobre ella. Supongo que poco a poco adquirí más soltura y libertad dentro de esa lengua aprendida y pude abandonar este cascarón que me guio al principio.

OB. *Delante de un prado una vaca* (2011) es tu último poemario hasta el momento. ¿La escritura de cuentos, la traducción y otras prosas te ha servido para paliar la tentación de ser un poeta prolífico?

FM. No puedo ser prolífico en el sentido de publicar mucho. Cultivo la prosa que es tan importante como la poesía. La consecuencia de eso es que no puedo escribir poesía todo el tiempo, lo cual agradezco porque creo que no sería, por lo menos en mi caso, muy sano. Hay que descansar de escribir poesía, porque la poesía es un lenguaje sumamente artificial, es mucho más natural la narración, porque se acerca más a nuestro modo de hablar y de pensar. La poesía siempre crea un laboratorio extraño para el lenguaje. Alguien que escriba poesía todo el tiempo, que lea todo el tiempo poesía se puede volver loco o simple-

mente desgastar sus herramientas. Y la prosa es, como decía Montale, el gran secreto fertilizante de la poesía. Es de la prosa de donde realmente se alimenta un poeta para crear más poesía. Cuando alterno estas dos, prosa y poesía, no soy ni un cuentista prolífico, ni un prosista prolífico ni un poeta prolífico.

OB. Por ejemplo en *Caja de herramientas* y en *El idioma materno*, que son libros de textos breves y condensados, hay muchos ejemplos de poesía en prosa. Hay imágenes que aparecerán luego en tus poemas y viceversa, y parecen dos escritores diferentes. ¿Has notado esto?

FM. El género siempre cambia tu mirada sobre las cosas, cuando abordas el mismo tema o la misma situación en dos géneros diferentes, se transforma por completo. Me imagino que la prosa del *El idioma materno* es mucho menos complaciente y se deja menos espacio al sentimiento del que escribe y más primacía a lo real, a lo que uno vivió objetivamente. No me disgusta esa sensación de ser un escritor diferente en ambos géneros, más bien me daría miedo que todo sonara igual. Hay elementos estilísticos y de mirada sobre las cosas que por supuesto unen mi narrativa y mi poesía pero creo que también hay muchas cosas que son totalmente diferentes.

OB. Hay estudios académicos sobre tu obra, (entre ellos *Por una poética de la lentitud*, de Blanca Rodríguez) donde se examina tu trabajo a la luz de la lentitud, así como también sucede con autores como Antonio Deltoro y Antonio Machado, ambos poetas de la desaceleración. Pero me parece que puede ponerse en discusión esta interpretación de tu poesía, porque lo tuyo más que la pausa es una observación minuciosa de la realidad.

FM. El tema de la lentitud es un poco vago. La poesía es velocidad pura porque te permite saltar una cantidad de nexos y de explicaciones que la prosa debe tener y la poesía se salta olímpicamente. En ese sentido la poesía es un género súper veloz, me gusta más esa interpretación que la de lentitud, que siempre viene acompañada de cierta idea de nobleza, de lo lento como sinónimo de un sentir más humano acerca de los demás, lo cual está bien pero puede significar muchas cosas. La mía es una mirada obsesiva, de laboratorio, que se mete y quita capas de algo que nunca se encuentra, pero lo importante es el viaje, el proceso.

OB. La poesía puede ser incluso lo contrario a la lentitud: es un placer casi instantáneo, hay poemas largos o densos, pero el contacto es inmediato con la métrica, el ritmo, la música, el sonido de las palabras en sí...

FM. Claro, te puedes enamorar de unos versos aunque el poema completo te parezca indiferente. Pero te enamoras de ciertos versos porque te pusieron, te revelaron algo, aunque el poema se fue por otro lado. Es una discusión que siempre me ha inquietado: ¿Se puede desmembrar un poema? ¿Es legítimo abstraer de un poema ciertos versos y quedarte con ellos? Creo que en la práctica sí, lo hace mucha gente, los que citan versos luego se olvida de qué poema venían. Por otro lado uno podría decir que no, que eso es una visión muy infantil, casi egoísta: en realidad el poeta escribió todo el poema y hay que estar de su lado, apoyarlo en todo el poema y no separarlo. Esa discusión está en mi novela *El lector a domicilio*.

OB. ¿Qué tanto un poeta, y más uno como tú que escribe en una lengua que no es la materna, se fija en lo métrico, el metrónimo, la parte más formal del poema?

FM. Trato de desprenderme de eso. Tiendo de manera instintiva a escribir en versos impares, todos los versos que rodean al endecasílabo—versos de cinco, siete, nueve sílabas—, pero no me constriño a eso. Por eso sólo he escrito un soneto en mi vida, es una forma de escritura muy cerrada, aunque hay sonetos extraordinarios. Busco lo cerrado en otro sentido, no en el número de sílabas, más bien en una métrica mental. Para realmente sacar algo en claro de lo que te rodea debes concentrarte. Lo cerrado me atrae pero no tanto el metro cerrado, las estrofas, sino la concentración, sobre todo la concentración temática, mental, lo que puede ser un poco obsesivo, profundizar en algo. Esa es mi métrica mental, no tanto la del verso, esa me preocupa mucho menos.

OB. Traducir más que una ciencia, lo dices en el poema «Sin oficio», es una astucia. Has traducido entre otros a Torquato Tasso y Eugenio Montale, y algunas de esas versiones están en *Traslaciones*, antología de traductores de poesía editado por Tedi López Mills. ¿Cuál sería, para ti que siempre has escrito en español aunque el italiano es tu lengua materna, la poética de la traducción de poesía? ¿El robo, la traición u otra cosa?

FM. Es una astucia en el sentido de que siempre estás haciendo trampa en la traducción. La traducción es tramposa por excelencia. Sabemos de sobra que la traducción, un poema traducido, está diciendo cosas diferentes al original a pesar de que se presenta como su versión fiel y confiable. Es una astucia porque hay que hacer pasar gato por liebre. Porque a pesar de que se va a traicionar el texto original se hace el esfuerzo por hacer creer que ese es el verdadero poema. Pero todos sabemos en realidad no se está engañando a nadie. Y aquél que no sabe engañar, que no sabe traicionar no puede ser un traductor. Aquél que no se atreve a que su texto tenga un vuelo propio no está traduciendo, está haciendo una labor de calca que no le sirve a nadie. Es una decisión que hay que tomar tarde o temprano, si yo quiero que mi texto traducido tenga un valor poético debo aceptar que voy a traicionar el poema original.

OB. Esto que dices lleva a pensar en aquella frase que dice «traducir es traicionar», cuyo tono es moralizante y conservador, de implicaciones negativas, así como cuando se dice que las «ficciones son mentiras». En cambio tú le das la vuelta a la frase y aparece como algo positivo.

FM. Yo creo que esa frase, «*traduttore, traditore!*», en realidad surgió de una manera un poco irónica, sarcástica. Pero algunas personas sí lo toman como una especie de maldición: o bien no traducen, lo que me parece la opción más honesta; o bien hacen traducciones tan serviles, tan apegadas al texto que nadie las lee porque son incomprensibles o simplemente no tienen el menor valor poético.

OB. Al respecto, *Lotes baldíos* abre con un poema que se llama «*In Limine*» (en el umbral) como uno de Eugenio Montale. ¿Cómo ocurre esta incorporación de la poesía de los otros, especial de los poetas italianos, a través de la traducción?

FM. Los poetas italianos han sido una influencia muy fuerte para mí. Me animé a escribir poesía a la sombra de esos poetas, que eran los que realmente entendía y leía mejor. Todavía ahora cuando leo poesía en italiano me siento más cómodo que leyendo en español. No sé, siento que estoy más cómodo, que percibo más cosas del original que puede que en español se me escapen. Hay poetas como Xavier Villaurrutia con los que me siento nadando, y los entiendo de cabo a rabo y me apasionan. Pero en general, cuando leo en italiano me siento como en casa.

El idioma materno es tremendo, nunca te suelta, es como una antigua novia que nunca olvidas y a la que siempre vas a encontrar en todas las mujeres de tu vida, ya sea en la mirada o en la voz. Nunca se olvida, aunque quieras.

OB. ¿Cuáles son los rasgos, tanto en español como en italiano, de los poemas que te hacen sentir, como dices, en casa?

FM. Probablemente poemas que tú hubieras querido escribir, o que en el momento que los lees sientes que los estás escribiendo. Que están tan cerca de tu sensibilidad que hasta te da bronca, te da coraje, que aquel haya llegado antes que tú. El poeta ya te estaba esperando pero llegó alguien antes. Esa sensación de reconocimiento profundo de una sensibilidad muy afín, cuando sientes que aquél poeta tocó las mismas fibras que a ti te interesaban. Hablo de italianos como Giuseppe Ungaretti, Umberto Saba, poetas que me deslumbraron por el tono de voz. Montale fue importante pero Saba me dio la medida de lo que yo podía ser como poeta, me convenció de que yo podía ser poeta por su mirada al ras de las cosas, sin mayores pretensiones y apegada al vivir cotidiano. Y en español, Xavier Villaurrutia, muchas cosas de Octavio Paz y Jaime Sabines.

OB. Ahora está por aparecer una traducción de tus poemas al francés. ¿Cómo has experimentado que se traduzcan tus poemas a otra lengua?

FM. Es una antología que reúne todos mis libros y se va a llamar como mi último libro de poesía, que todavía está inédito: *A cada cual su cielo* (*A chacun son ciel*). No están todos los poemas, pero hay muchos de este inédito que saldrá en una excelente editorial francesa: Seuil. Fabienne Bradu es la traductora y trabaja aquí [en el Instituto de Investigaciones Filológicas]. Fue muy interesante lo que hicimos porque ella no es poeta. Por supuesto conoce muy bien el francés, es su lengua materna, pero hicimos un trabajo en el que era muy importante rescatar la sonoridad, la musicalidad. Y con tal de lograrlo llegué a cambiar versos de los poemas originales, a suprimir algunos, a darle una libertad a la traductora una libertad que ella no se hubiera dado permiso si yo no se lo hubiera concedido. Un traductor por más creativo que quiera ser tiene que respetar. Entonces si el autor le da permiso puede darse un trabajo muy interesante. Por supuesto la traducción es responsabilidad de ella, pero fue muy interesante porque pusimos mucho énfasis en la

cuestión sonora, y creo que fue una buena apuesta. No obstante, hubo tantos cambios que va a aparecer una nota preliminar para excusarla a ella, para que no vaya a pensar el lector que sepa francés y español que la traductora se tomó una libertad inusitada o que no entendió algo.

OB. ¿Alguna vez has escrito poesía en italiano?

FM. Estuve un año sabático en Roma, tenía cuarenta y pico años, y me pasó una cosa rara. Estando inmerso en mi idioma materno me vinieron a la cabeza endecasílabos, pero totalmente locos que no tenían sentido pero eran perfectos. Decidí escribir unos poemas en italiano y surgieron como cinco o seis poemas con mucha facilidad rítmica. Luego me di cuenta que no me pertenecían. Eran puro ejercicio casi de sonido. Eran poemas coherentes, pero me sentía ajeno a ellos como si los hubiera escrito otra persona. Y ahí me di cuenta de que cuando uno escribe en cualquier género uno está dialogando muy de cerca con otros escritores. Siempre escribes desde una generación, un grupo, un caldo común que te une, lo quieras o no, con otros escritores. Te guste o no estás dialogando siempre con ellos. Entonces con esos poemas no estaba dialogando con nadie, no estaban dentro de la tradición de lengua italiana escrita en ese momento. Eran creaciones en el limbo. Por eso dejaron de interesarme y los tiré. Era capaz de hacerlos, desde el punto de vista de ejecución lingüística y poética, pero a mí no me decían absolutamente nada, eran poemas huecos.

OB. ¿Cuando esto sucedió sentiste alguna especie de tristeza o decepción?

FM. ¡Me sentí liberado! Pues claro, yo escribo en español, esa es la lengua que a mí me nutre, que me rodea, con la cual no sólo escribo sino vivo y convivo, es la que me toca para escribir poesía. Que por accidentes autobiográficos yo cargue con mi lengua materna y me pueda expresar muy bien en ella no significa que tenga que escribir poesía con ella. Habría gente que te daría otros ejemplos, de poetas muy buenos que han podido escribir muy bien en otras lenguas. Es un camino abierto. Si yo tratara de hacerlo lo haría de otro modo, de una manera menos espontánea y quizá escribiría unos poemas valiosos en italiano. Pero es una posibilidad que no me interesa mucho, francamente.

«LA PEREGRINA» DE MARÍA BENEYTO: EL VIAJE INFINITO

NOÈLIA DÍAZ VICEDO

*Carne de escándalo, asombrada,
aquí estoy para siempre quieta y muda:
jueces casi benignos me condenan
a la inmovilidad,
y me salva de ser lapidada
el silencio.*

Estos son los últimos versos del poema «La peregrina» escrito por la poeta valenciana María Beneyto (1925-2011) perteneciente al poemario *Eva en el tiempo* publicado el año 1952. Hablar de la poesía de María Beneyto es hablar del silencio, de ese silencio que cierra este poema y que de manera paradójica la salva de ser lapidada. De un silencio difícil de vislumbrar, aún siendo un silencio que grita, donde las palabras mismas hablan por sí solas, a pesar de que la crítica la haya condenado, haya corrido el velo de la imprudente invisibilidad. Y digo imprudente porque solo la imprudencia puede ser responsable de haber callado la voz de esta gran escritora. Haber dejado en el olvido que produjo durante más de treinta años hasta su muerte, seis obras de narrativa y veintisiete poemarios en dos lenguas: español y catalán. Con esta prolífica carrera literaria resulta más que sorprendente que el nombre de María Beneyto aparezca dos veces de forma esporádica en la gran obra canónica escrita por Martí de Riquer *Història de la literatura catalana* (1980). Aunque con mejor suerte en la literatura castellana, María perteneciente por nacimiento y cronología de publicación fue catalogada dentro de la denominada segunda generación de postguerra o generación del 50 junto a otras compañeras como Gloria Fuertes, Celia Viñas o Susana March tal y como recogió Carmen Conde en su libro *Poesía femenina española (1939-1950)* publicado en 1967. Así mismo también fue incluida en las colecciones poéticas del momento como *Veinte años de poesía española (1939-1959)* (1960) editada por José María Castellet o *Poesía social. Antología* (1965) por Leopoldo de Luis. Sus poemas también aparecieron en las revistas *Rumbos*, *Umbral*, *La caña gris* o *Verbo*, entre otras

durante las décadas de los años 50 y 60. María también fue galardonada con diversos premios como el Premio Valencia, Premi Ausiàs March o Premio Ciudad de Barcelona. En 1992, fue la primera mujer de las dos únicas que hasta el momento han recibido el Premio de las Letras Valencianas. Y a pesar de todo existe el silencio alrededor de su obra. Durante su vida contó con la amistad y el apoyo incondicional de escritores como Vicente Aleixandre, Joan Fuster, VA Estellés, Francisco Brines, Salvador Espriu entre otros, aunque algunos sectores del círculo valencianista la llegaron a tachar de traidora. María era consciente de la ignorancia que provocaban sus libros y su persona en algunos círculos literarios. Ella misma nos dice:

no recibí críticas escritas en los diarios, pero cuando fui a Barcelona me encontré con un ambiente muy agradable. Recuerdo con muchísimo agradecimiento Carles Riba y Espriu porque no estaban muy en contra del bilingüismo literario, al menos del mío, ya que lo comprendían y lo disculpaban, a diferencia de algún caso que me he encontrado aquí en Valencia donde han llegado a decirme que era una traidora, que tenía que escribir siempre o bien en español o bien en valenciano, ya que la práctica bilingüe era ambigua y desorientadora. (Alpera 1996: 54)

Algunos críticos han determinado que es precisamente este bilingüismo literario el conductor del silencio hacia su obra. Hecho que no deja de ser cierto pero que resulta insuficiente para justificar su fantasmagórica figura en el castillo de la literatura, puesto que en aquel tiempo, Beneyto no fue la única que empezó a escribir en español. Autores como VA Estellés o Joan Fuster, por nombrar a los más conocidos también empezaron su carrera literaria en español. VA Estellés publicó en la revista *Fantasia* y Joan Fuster incluso se presentó al premio Adonáis. Es posible, y en parte estoy de acuerdo, que esta situación de invisibilidad crítica por parte de esta «Historia» entre comillas y con mayúscula que decide a quien se valora y a quién no, se deba a la situación de los escritores valencianos que como María Beneyto viven en la periferia del centro cultural catalán que es Barcelona. El poeta Lluís Alpera ha hablado sobre ello en varias ocasiones pero el caso de María Beneyto no comparte esta situación al menos completamente. El escritor Max Aub en sus memorias tituladas *La gallina ciega* (1995) denuncia el silencio de la figura de María Beneyto y de forma irónica nos da las posibles claves acerca de su situación dice:

Es una mujer hermosa, abierta y bastante secreta. Pero ante todo, es un poeta. Desde luego el mejor de Valencia. No parecen hacerle gran caso. [...] Hay en la poesía de María Beneyto un dolor sincero, una angustia, una tristeza de la época que la ponen a veces a la altura de José Hierro, de Blas de Otero. En Valencia —lo contrario sería extraño— no lo saben o no quieren saberlo. La tienen, como a Juan, olvidada. Ni siquiera aparte: confundida con las obras del «ensanche». Prefieren sus García Sanchiz i otras *Marcelinas*. No es bastante especiada para sus actuales paladares. Y ella se ha resignado de buena o mala gana (no lo sé). Le falta, como a todos, *empenta*. Mas la culpa no es suya. ¿Desde cuándo no han tenido en Valencia un poeta de este aliento? No les importa. No es razón para callarlo, aunque ella no diga nada. (Beneyto 2006: 11-12)

Pero, ¿qué había de decir y a quién? A alguien que *a veces* la pone a la altura de José Hierro o que empieza una crítica literaria por elogiar su físico? María Beneyto sí que dijo, y además mucho, pero lo hizo como todo poeta debe hacer: a través de sus textos. Y habló como hablan los escritores que se comprometen con ellos mismos y con el mundo, desde su propia voz, como ella ha dicho en varias ocasiones «siempre he tenido un carácter independiente, he sido una mujer independiente. Miraba de escribir de forma más “moderna” en el sentido de reflejar los sentimientos, las vicisitudes» (Alpera 1996: 55). María habló de la realidad que le rodeaba, del exilio interno que sufrió en tiempos de postguerra. Y este exilio vino determinado, como a tantas mujeres les sucedió en los años posteriores a aquél tiempo, desde su propio ser, desde su existencia como mujer.

Su presencia fuerte y crítica en la literatura está ahí en cada palabra que escribió, en cada libro que nos dejó. Su voz nos guía en el constante propósito de su escritura: peregrinar hacia la luz, la luz que habla por sí sola, aunque solo fuese por el camino del silencio. Y así con sus palabras la propia autora nos dice que poesía es para ella: «eso que sirve para hacer de nuestra voz / algo que quiere ir hacia su origen: / ¿luz? ¿primigenia forma de calor?» (Beneyto 1974: 28) Este camino hacia ese estadio primigenio es el que encontramos con detalle en el poema «La peregrina. Y se nos presenta en la encrucijada de dos conceptos unidos: luz y tiempo y a la vez enfrentados en el pensar de otra María, quien al mismo tiempo y por las circunstancias de la misma guerra, de aquella guerra

que puso a un país entero de viaje, sí tuvo que salir de España hacia un exilio exterior, María Zambrano. Su pensar sobre la palabra, de pocos conocido, será el marco que esclarecerá los entresijos del silencio que hicieron de María Beneyto la peregrina que fue, una peregrina de la palabra. Pero Beneyto se quedó en España, en un país despedazado y se quedó extrañando sus circunstancias y así misma. Unas circunstancias, que lejos de ser estables lanzaron a nuestra poeta a un infinito devenir entre dos lenguas, dos culturas, dos mundos, uno viejo, destruido y en ruinas que la acogía y otro nuevo en aras de construirse que quería encerrarla en el fuego del hogar, lejos de la luz de la palabra que no le pertenecía y que le traería como ella misma dice en sus versos «vergüenza de su sexo».

La literatura como peregrinación es un hecho, un modo de vida que acompañó a María Beneyto desde su niñez. Su padre, un idealista de madre francesa que escribía teatro, quiso hacer realidad su delirio de éxito como dramaturgo. Cuando María era pequeña su padre dejó el buen trabajo que poseía en Valencia y se trasladó a Madrid arrastrando a toda su familia con él para realizar un sueño que nunca ser haría realidad. Después de un tiempo de penurias económicas y los sueños rotos, la familia regresa a Valencia el año 1937 en plena Guerra Civil. La bienaventurada llegada de una herencia familiar devuelve a la familia la estabilidad económica que le permitirá a María que ya contaba con unos 20 años el poder centrarse en la escritura entrando a formar parte de los círculos literarios del momento en Valencia tanto en español como en catalán.

Así, después de su primer libro *Canción olvidada* en 1947, que ella después rechazaría, en 1952 publicó su primer poemario en catalán, *Altra veu*, y también *Eva en el tiempo*. La publicación de *Eva en el tiempo* en plena maquinaria franquista, durante la puesta en marcha del «adoctrinamiento» de la mujer a cargo de la *Sección Femenina* como institución oficial hacia un nuevo modelo basado en la predisposición de la mujer únicamente como madre y esposa, desafía las bases de su predicamento. El lugar de la mujer en la sociedad era únicamente el del servicio a la patria a través de la familia y el cuidado del marido y la casa. Una imagen bastante antagónica a la que Beneyto nos ofrece en *Eva en el tiempo* y sobre todo en «La peregrina», tomando el símbolo de Eva, la primera mujer sobre la tierra, la representación del mal, el pecado hecho carne y la tentación como imagen y referencia del poema.

María Zambrano nos dice que «tiempo y luz son las constantes que encuadran, abren y cierran caminos y horizontes a la vida humana» (Zambrano 1989: 3). Situada ya desde el título del libro en una de las constantes, «el tiempo», el poema «La peregrina» nos narra el camino emprendido por la poeta hacia el conocimiento, que representado en la palabra pueda reconciliar su realidad como mujer con su realidad como poeta. El camino perfectamente redactado desde el principio hasta el final en siete pasos va marcando cada etapa claramente. Pero en el poema no se refiere a la vida humana en general sino a la vida de una mujer, de una mujer poeta que en el verso quince nos dice «a quién no bastan dulces menesteres pequeños», y que «no quiso renunciar, quedarse». De esta forma la poeta no se queda, rechaza esta realidad que había preparado la sociedad para ella, y alza su voz firme: «yo era la mujer que se alzó de la tierra / para mirar las luces siderales. / Dejé el hogar con apagados troncos / cansada de ser sólo estela de humo / que prolongase así mi ser ardido». Dice María Zambrano:

la forma primera en que la realidad se presenta al hombre es la de una completa ocultación, ocultación radical, pues la primera realidad que al hombre se le oculta es él mismo. El hombre —ser escondido— anhela salir de sí y lo teme, aunque la realidad todavía no envolviera ningún alguien, alguien que pueda mirarlo, él proyectaría esta mirada; la mirada de que él está dotado y que apenas puede ejercitar. (Zambrano 2007: 47)

Cierto es que esto sea así. Que el hombre se esconde por miedo, por elección propia, pero ¿es este el mismo mecanismo para la mujer que escribe? ¿Es esto así para «La peregrina» de Beneyto? María, como mujer poeta no se esconde porque no puede esconderse de una realidad que ella no ha elegido sino que ha sido elegida para ella y es por esto que en lugar de esconderse se revela. Se revela con toda certeza de abandonar la oscuridad en que vive sumida. Para ella, no hay posibilidad de escoger sino que solo hay una sola imagen universal: la de esposa y madre, la dulce esposa que para Beneyto en el poema se conjura como «sombras» (segunda estrofa): «Sombras que tenían la forma tan amada / de los pasados sueños, hijos / que estaban programados en mi sangre / a cambio de ceder y estar me quieta; / la rueda y el silencio de las horas / protegidas, pausadas, sin peligros, / las flores habituales, la inocencia...». Beneyto como mujer poeta, no anhela salir de sí misma porque

ya lo ha hecho desde el momento en que decide tomar la palabra, ser agente y reescribir, reconstruirse en un proceso *poietico* a través de un lenguaje que ahora ella maneja. Ha salido de su ser mujer para ser plenamente su ser poeta y comenzar un viaje escabroso, difícil, lleno de penurias y pesares del alma como nos dice en la cuarta estrofa: «atravesé la risa, / hendí la densa lágrima / deseando quedarme en cada gota / de sudor, en la mano encallecida, / en los niños sin ojos / o en la mujer que teje por las noches / debajo de la angustia». Un viaje sin retorno, sin dilación y sin posibilidad de vuelta atrás. La poeta no detuvo su viaje ni siquiera al oír el canto de las sirenas con su poderosa mirada y dulce canto trataban de impedir su itinerario: «no me detuve siquiera cuando cerró de pronto mi camino / la mirada absorbente del deseo / y su mágica voz / traduciendo la música más dulce».

La iniciación de todo viaje corresponde siempre a un deseo. A ese deseo sediento de conocimiento. Este aspecto es tan antiguo que ya se da desde las tempranas manifestaciones poéticas de la antigua Grecia. El ejemplo más representativo de este proceso en aquellos comienzos es la *Odisea* de Homero. Este deseo viene unido al despertar, al despertar del sueño: «esa mujer del hueco tibio / que allí me contenía se despertó del sueño profundo de la especie / y decidió buscar a plena luz, caminos». Esa mujer, la poeta, ha surgido de una eternidad estéril sumergida en el fondo de los siglos y ha emprendido su propio viaje, manifestado, recorrido en el sendero de la palabra. María, la mujer que escribe «quería como Eva, saber, estar; ser libre / para el conocimiento de la luz, perderme / en la verdad, encontrarme, saberme, llegar a las montañas que siempre estaban lejos, pisar, integrarme ser hallada en el corazón del mundo». Pero esto no puede ser posible si sigue soñando puesto que como nos dice Zambrano:

en sueños nunca nos preguntamos por algo, nunca nos paramos a pensar en la realidad [...] nunca disentimos como disentimos en la realidad que se nos da en la vigilia. [...] Y si llega a extrañarse lo bastante para hacerse cuestión, entonces se despierta. [...] Nunca en sueños ejecutamos una verdadera acción en la cual superamos un obstáculo o encontramos la solución de un enigma que en el mismo se haya presentado. (1986: 15)

Beneyto no quiere ser parte de un sueño porque es un sueño extraño, que no le pertenece, sino de una realidad en la que ella sea parte

del mundo que le rodea y en la que su voz sea suya. Y deje así de lado ese ser que es la mujer, fantasma o sombra en un hogar dulce, lleno de calor. Así que sin poder ni querer evitarlo, su yo poeta manifestado en «la inquieta y andariega a quien no bastan dulces menesteres pequeños», arrastra a la mujer hacia su peregrinación y le despierta de su sueño: «esa mujer del hueco tibio / que allí me contenía, / se despertó del sueño profundo de la especie / y decidió buscar, a plena luz, caminos».

Todo viaje tiene un propósito, un destino. Muchas veces ambos coinciden como sucede el poema. El camino de la peregrina tiene el propósito de llegar hasta el mismo punto donde se encuentra la palabra válida, la que hace ser poeta, al poeta en «lo alto del monte», donde «reunidos, estaban. Los hombres más ancianos y los otros». Y lo consigue, Beneyto en todo su ser poeta y su ser mujer llega «con el triunfo cenital en los ojos / con un contento de alas súbitas en mis hombros felices». El propósito era llegar hasta ahí con la palabra, con esa palabra que es luz en el camino y que lo ilumina. Y tanto era su amor hacia ella que no presagia ya su destino: «pero no me dejaron entregar mis palabras / porque en ellos la ira de Dios resplandecía». La propia luz le ha deslumbrado por completo dejándola en la ignorancia de que solo basta poseerla. Y entonces al llegar a su destino final, vemos que se produce el gran encuentro: el encuentro con el logos mediador, que no es la palabra. Puesto que el encuentro con la palabra ya se ha producido. Se produjo, al principio del poema cuando su ser poeta despertó del sueño a su ser mujer. Esto es lo que Zambrano ha llamado como razón poética. La razón previa al logos mediador. Una razón que se da como se da en Beneyto «sin coacción, libre casi naturalmente, como una *physis* devuelta a su condición original» (Zambrano 2004: 30).

Y entonces llegaron las coacciones, el enfado de los dioses, mejor dicho de dios, que ha sido ofendido de la forma más primigenia, como Eva ya lo hizo al comienzo de los tiempos cuando también quiso poseer lo que trae el logos: el conocimiento, el saber. Y entonces es Beneyto juzgada por osar poseerlo «bíblicas maldiciones inflamaron mi oído, y me dijeron Eva una y mil veces, manantial del dolor impúdica pureza, hembra evadida del rincón oscuro del lugar de vigía en la ventana, desertora de la orilla del fuego y el hogar apagado...». Esto nos lleva ya a la fase final del trayecto, donde ahora sí, ambas partes de su ser: su ser mujer y su ser poeta unidas en el desasosiego «sin lograr la palabra que buscaba» en

el castigo, el rechazo de aquél principio que desde el evangelio de San Juan era la palabra: «en principio era el verbo y el verbo era la luz y la luz era vida y verbo se hizo carne y habitó entre nosotros lleno de gracia y de verdad». La peregrina entiende que la palabra ya no habitará entre ella y el otro, puesto que será «perseguida, insultada y viendo activa la maldición de Dios que llega desde el vivir primero», sino que su destino será ahora la palabra callada, la que habita el silencio y se encuentra en la razón poética. De esta manera, como en toda peregrinación, es decir como en todo deambular por tierras extrañas, vive en el exilio al cual regresa en otro poema y en otra palabra en un viaje constante e infinito que ahora sabe que habita dentro como la única luz que le permita saberse en ese silencio, en la ausencia del logos mediador, y que aunque la condene y la maldiga, aunque en ella viva en un exilio constante, se sacrificará y la ofrecerá al mundo salvándola pues de ser lapidada.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALPERA, Lluís (1996). «Entrevista amb María Beneyto», *L'Aiguadolç* 22: 49-60.
- AUB, Max (1995). *La gallina ciega*, Barcelona: Ediciones Alba.
- BENEYTO, María (1974). *El agua que rodea la isla*, Caracas: Árbol de fuego.
- (2006). *María Beneyto: Eva en el laberinto. Antología poética*, València: Institució Alfons el Magnànim.
- CASTELLET, José María, ed. (1960). *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, Barcelona: Seix Barral.
- CONDE, Carmen (1967). *Poesía femenina española (1939-1950)*, Barcelona: Bruguera.
- LUIS, Leopoldo de (1965). *Poesía social. Antología*, Madrid: Alfaguara.
- RIQUER, Martí de (1980). *Història de la literatura catalana*, Barcelona: Ariel.
- ZAMBRANO, María (1955). *El hombre y lo divino*, Madrid: FCE.
- (1986). *El sueño creador*, Madrid: Turner.
- (2004). *De la aurora*, Barcelona: Tabla Rasa.
- (2007). *Notas de un método*, Madrid: Mondadori.

POESÍAS COMPLETAS







**MONTALBETTI, MARIO (2017). LEJOS DE MÍ DECIRLES
POESÍA REUNIDA (1978-2016)**

**CÁCERES: EDICIONES LILIPUTIENSES,
COL. DE POESÍA FUNDACIÓN OBRA PÍA DE LOS PIZARRO.**

GUILLERMO LÓPEZ GALLEGO

En el fondo, un crítico solo tiene que decirles si recomienda o no un libro, y, si puede, por qué. Lo demás son ganas de quedar bien. Así que, lector, lectora: les recomiendo *Lejos de mí decirles*, la poesía reunida del peruano Mario Montalbetti (Callao, 1953). Por el momento, hay al menos cuatro ediciones, ampliadas al ritmo de las nuevas publicaciones del autor: dos mexicanas (Ciudad de México: Aldus, 2013; Ciudad de México: Matadero, 2019) y dos españolas (Cáceres: Ediciones Liliputienses, 2014 y 2017).

Y ¿por qué se lo recomiendo?

El confinamiento en todo el mundo con motivo de la pandemia de COVID-19 nos ha acercado más que nunca a esa isla desierta a la que no podemos llevar más de un libro. (¿O quizá solo me lo ha parecido a mí?) En todo caso, si naufragan, si volvemos a ensayar el Apocalipsis, y solo les queda un libro, la poesía reunida de Mario Montalbetti es buena opción. Aunque no es muy largo (poco más de 400 páginas en la edición más reciente, pero una nueva, si la catástrofe tarda en llegar, sumará al menos *Notas para un seminario sobre Foucault* [Lima: FCE Perú y Sur, Librería Anticuaria, 2018], que también les recomiendo), *Lejos de mí decirles* puede tenerlos ocupados con provecho por tiempo casi ilimitado. Les sugiero unas cuantas formas de lectura que, acertadas o no, están lejos de agotar las posibilidades.

La primera es la posmoderna, que a su vez admite varias aproximaciones. Por ejemplo, si deciden hacer una lectura metaliteraria, considerando solo los autores franceses, el primer libro de Montalbetti, *Perro negro, 31 poemas* (1978), y *Cinco segundos de horizonte* (2005) tienen algo de Jean Follain, mientras el segundo, *Fin desierto y otros poemas* (1995), recuerda más a Saint-John Perse. En *Llantos Elíseos* (2002), «El tamaño del

río» actualiza la metáfora del «techo tranquilo» de Valéry, y en «Ciudad máxima», de *8 cuartetas en contra del caballo de paso peruano* (2008), hay unas interesantes variaciones sobre un tema de Mallarmé (destaco esta: «es así que un golpe de sal puede abolir el cebiche»).

También pueden seguir las huellas de las letras chinas y japonesas (Wang Wei, Moritake, filósofos-poetas taoístas y zen) o el de las peruanas, de César Vallejo a Mario Vargas Llosa, con argentinos ecos del General San Martín («¿en qué momento el Perú / es desde este momento / se jodió el Perú / es desde este momento libre / el Perú / el Perú es desde este momento se jodió / por la voluntad general e independiente es libre // ricas montañas?», «Momentos estelares del Estado-Nación Perú. I»).

O, si hay que ser absolutamente posmoderno, las del cine (Lars von Trier, Jørgen Leth), el arte (la vasija y el *Apolo cupisnique*), la música (Arvo Pärt), y el espacio cotidiano contemporáneo (con sus megavatios, apios y caramelitos).

La segunda se funda en el humor de Montalbetti: *gallows humour de lingüista*, es decir, un tipo de ironía que señala que el lenguaje va desnudo. A mí me hacen especial gracia las bromas fonéticas (sobre todo, las basadas en la fonética peruana, como el título «Misti sismo», que junta el volcán que se cierne sobre Arequipa y la forma peruana de «seísmo» [«No hay misticismo sin misti-sismo, sin materia en movimiento», ha dicho el autor en otro lugar]; aunque también me gusta el juego cuando tiene otras reglas: el título «El loco de Attar» y el verso «torah tora torah» [«hay un motivo que se repite»]) y las filosóficas («¿por qué hay peruanos en lugar de no haber peruanos?» [«Introducción a la metafísica»]).

Creo que el autor pone en el camino de sus lectores *pistas falsas* que, si estos se descuidan, pueden hacerlos sentir más cultos o inteligentes; pero algo en la poesía de Montalbetti hace que uno se quite mérito de inmediato cuando entiende la broma, que en realidad no tiene tanta gracia como parece: va muy en serio.

La tercera es considerar la posición del autor ante determinados objetos de la filosofía. La preocupación ontológica por la condición de lo que existe aparece una y otra vez; también la inquietud epistemológica («ya que tenemos ojos / suponemos que hay algo que ver // pero no

hay nada que ver»). Pero lo que más interesa a Montalbetti es la relación de las cosas con el lenguaje. Como cabe esperar de un doctor en lingüística por el M.I.T., hace «lingüística todo el tiempo, cuando escrib[e] ensayos y cuando escrib[e] poemas», según dijo en una entrevista reciente. Las huellas posmodernas y los juegos de palabras pueden leerse como cambios de código con los que el autor se adapta a un mundo hostil, áspero, o, más en general, como su actitud desconfiada ante el lenguaje, separado del mundo.

Esta desconfianza es más o menos explícita en muchos versos; entre otros:

«la palabra ha sido quebrantada / y la suma de todos sus fragmentos // es ahora destrucción» («*hay una palabra a la deriva...*»).

«mi lenguaje no es de este mundo / pero mis palabras sí lo son» («*mi lenguaje no es de este mundo...*»).

«Ensayo escribir ‘síntoma’ con ‘p’: *psíntoma*. Es lo que / quiero decir» («Sobre la diferencia entre una fotografía borrosa y una movida. IIa»).

«El único lenguaje es que no abras la boca» («Piedra sin junto a ella otra»).

También aparece —casi como una poética— en la nota final sobre *8 cuartetas en contra del caballo de paso peruano* (el libro donde el experimento con el lenguaje es más radical): «[S]i alguien lo lee notará que no tiene nada que ver con el caballo de paso peruano. Lo que explica la poesía».

Por supuesto, estas no son más que formas frívolas de reducir a dimensiones adecuadas para una reseña los poemas de Montalbetti, que son mucho más que la suma de estas y otras partes. Si no me creen, lector, lectora, busquen el tremendo poema «Alrededores de San Lorenzo», dominado por el inmisericorde paisaje limeño y los fantasmas del penal de El Frontón. Nada tiene sentido, y además el lenguaje es una mala herramienta; pero hay en la vida momentos de comunión en lo sublime, hay certezas más allá de las palabras: eso ofrece Montalbetti a quien sabe leer.



BONUS TRACK



POESÍA ARGENTINA CONTEMPORÁNEA

JUAN ARABIA

Sin ánimos de reducir un ámbito de creación estética y literaria, el campo de la poesía argentina siempre estuvo ligado (en primera instancia) a la irrupción de pequeñas revistas y editoriales independientes. Vale citar dos textos publicados en *Cuadernos Hispanoamericanos* (Picardo 2009: 63-76, y Fondebrider 2010: 21-42) para dar cuenta de lo que Jorge Fondebrider denominó el surgimiento de una «primavera poética» de los años ochenta en dicha industria cultural.

Esto es algo que está en el germen de las primeras producciones nacionales y que concentra un gran núcleo de tensiones y debates, más visibles a partir de los años setenta y ochenta, surgidos en revistas y editoriales como *Último Reino*, *Xul*, *La danza del ratón* y *Diario de Poesía*, entre muchas otras.¹

Es por eso que a la hora de presentar un apartado sobre poesía argentina resulte más productivo mostrar estas distintas tensiones estéticas (y por tanto sociales), que promulgar una lista sumatoria de poetas individuales. Nos referimos fundamentalmente a dos antologías publicadas en España (véase Ferrari, ed. 2010, y Campaña, ed. 2010).

Un momento de inflexión y repliegue,² de una tendencia como la de la poesía conversacional³ de los años sesenta (de poetas como Juan

¹ Las distintas revistas de poesía comenzaron sus respectivos proyectos editoriales. Así, *Xul*, *Oliverio*, *La danza del ratón* (con sus Ediciones de la Claraboya) y *Último Reino* (con Ed. U. R. y La Lámpara Errante), se suman a los esfuerzos de otras pequeñas editoriales independientes como Libros de Tierra Firme (de José Luis Mangieri), Ediciones del Búho Encantado (de Francisco Gandolfo), El Imaginero (de Ricardo Herrera), Tierra Baldía (de Rodolfo Fogwill), Sirirí (de Diana Bellessi) y Trocadero (de Reynaldo Jiménez [1959] y Violeta Lubarsky), para nombrar sólo a las más importantes.

² Estamos hablando de un repliegue a nivel estético, ya que un exponente del grupo como Víctor F. A. Redondo siempre fue un activo militante del Partido Obrero.

³ «El cambio mencionado vino con Francisco Urondo, Juan Gelman, Juana Bignozzi y otros notables poetas como Alberto Szpunberg, que representan la versión más

Gelman), llega en los años setenta junto a la dictadura militar (Proceso de Reorganización Nacional, 1976-1983).

Cierto abandono de la lírica testimonial, una pérdida de emoción y desinterés por la poesía y por los personajes locales se hacen visibles como rasgos a partir del grupo de la revista *Último Reino* que publica su primer número en 1979 y cuya tendencia neorromántica y trascendental funciona en detrimento del poema como arma política.⁴

A principio de los años ochenta, dos nuevas revistas (*Xul* y *La danza del ratón*) irán abriendo el campo y restaurando un debate que a –mi juicio– resulta uno de los más originales y característicos del género en nuestro país. Me refiero a una disputa que oscila entre la poesía neobarroca y la poesía objetivista.⁵ A esto habría que sumarle, por supuesto, la aparición de *Diario de Poesía* (1986), publicación que fijó y sentó mejor estas bases, tal como lo enuncia Jorge Fondebrider, miembro activo de la revista entre 1986 y 1992:

Más allá de las polémicas que surgieron entre estas dos poéticas y sus eventuales detractores, corresponde señalar que, si bien objetivismo y neo-barroco no agotan los modos en que se escribió durante el período, ambas tendencias dejaron una impronta importante y, con el tiempo, comenzaron a ser percibidas como las dos caras de una misma moneda. (Fondebrider 2010: 33)

Mientras la revista *Xul* (1980) retomaba autores y tradiciones más concretistas y experimentales, *La danza del ratón* (1981) retornaba a cier-

elaborada en la llamada poesía social, que entró en auge en aquellos años sesenta y tenía ya antecedentes en los autores del llamado grupo de Boedo y en la influyentes en los autores del llamado grupo de Boedo y en la influyente obra de Raúl González Tuñón» (Campana 2010: 11).

⁴ *Antología. Último Reino*, prólogo de Guillermo Lombardía, Buenos Aires: Libros de Tierra Firme, 1987. Incluye poemas de Enrique Ivaldi (1949), Mario Morales, Pablo Narral (1957), Víctor F. A. Redondo, Guillermo Roig (1955), María Julia de Ruschi Crespo (1952), Roberto Scrugli (1956), María del Rosario Solá (1954), Mónica Tracey (1953), Susana Villalba (1956), Horacio Zabaljáuregui (1955) y Jorge Zunino (1947-2001).

⁵ Hay que destacar que el neobarroco fue un movimiento que abarcó a todo Hispanoamérica (Sarduy, Echevarren, Kozer, etc.), mientras que el objetivismo tuvo un acento marcadamente nacional.

to giro coloquial, vinculado con los poetas del sesenta y con la poesía latinoamericana.

Para comenzar a dar nombres, el mote de concretistas parece restringido a algunos de los poetas que publican en *Xul*, como Sergio Bizzio (1956), Arturo Carrera (1948), Susana Cerdá (1948), Emeterio Cerro (1952-1996), Roberto Cignone (1953), Marcelo Di Marco (1954), Jorge Léporre (1949), Miguel Loeb, Jorge Santiago Perednik (1952), Néstor Perlongher (1949-1992), Susana Poujol (1950), entre otros.⁶ En lo que refiere a definiciones, en una entrevista que dio Néstor Perlongher en *Tiempo argentino* leemos:

Hay algunos estilos con los que uno tiene más simpatía, que podrían ser cierto «embarrocamiento». Yo hablaría de «neobarroso» para la cosa rioplatense porque constantemente está trabajando con una ilusión de profundidad, una profundidad que chapotea en el borde de un río [...]. Sería un peligro tomar eso como una escuela o siquiera como un estilo. Esa cuestión del «neobarroco», del «nuevo verso», son cosas que se están hablando. Me parece bien que se lo hable porque en cierto modo están facilitando la circulación de cierta pulsión medio encaracolada. Pero de ahí a creérselo y transformar eso en una mitología o ideología es armar un corsé. (Perlongher 1986: 291-292)

A pesar de que Perlongher hable de los peligros de considerar al neobarroco como una escuela, más adelante él mismo se ocupará de sindicarlo a otros poetas bajo esta etiqueta. Así, menciona a Arturo Carrera y a Héctor Piccoli, a los que el tiempo y la moda sumarán otros nombres.

Poco después de las declaraciones de Perlongher, D. G. Helder publicó el que acaso sea el mejor resumen del neobarroco en Argentina. Más allá de los nombres incluidos en su ensayo, Helder sintetiza una serie de procedimientos presentes en la poesía neobarroca:

El vínculo vulgar entre un sonido y su significado directo (la transparencia) es burlado por los neobarrocos mediante diversos procedi-

⁶ *Xul* publicó dos números antológicos (n. 5, «Un nuevo verso argentino», y n. 7, «Campaña poética al desierto»), que, ante la ausencia de otros documentos, obran como muestrario del tipo de poesía que la revista privilegiaba. Los nombres mencionados y su trayectoria posterior dan cuenta del equívoco en el juicio de la época.

mientos, como la proliferación, la aliteración, la pesquisa de anagramas, hipogramas y demás *calembours* [...]. Las palabras entran en un estado de opacidad, se remiten entre sí y no se subordinan a un fin comunicativo [...]. El significado está elidido, y elidido quiere decir que no está o que está debilitado. Si el lector ha de alcanzar un sentido, no será en el desciframiento de una metáfora complicada o en la atención al desarrollo de una idea, sino en las reverberaciones y asociaciones de sonidos, en las magnificencias verbales, sugestivas [...]. Y junto al poder sugestivo de lo sonoro se explora el de lo tipográfico, lo visual. En las páginas de Carrera y Piccoli —verdaderos sagrarios posmallarmeños— los espacios en blanco están celosamente administrados y tenemos la impresión de que su valor es parejo al de la escritura. (Helder 1987: 24-25)

Por otro lado, Edgardo Dobry en su ensayo «Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo», señala que:

Objetivismo y prosaísmo convergen; en la presentación del dossier que la revista *Diario de Poesía* dedicó a Joaquín Gianuzzi, Daniel Helder escribió: «Hay una obra poética, más estrictamente una obra escrita en verso, en cuya rúbrica se manifiesta, nítido, el nombre de Joaquín O. Gianuzzi». (Dobry 1999: 50)

Y menciona que la genealogía nacional de esa tendencia comienza en los poetas coloquialistas de los años sesenta, de la que Leónidas Lamborghini (Buenos Aires, 1927: «Cómo se piana la vida / cómo rezongan los años / cómo se viene la muerte / tan callando»), Joaquín Gianuzzi (Buenos Aires, 1924: «Cualquier cosa menos las manos en los bolsillos, / el tabaco y la frase inútil, el razonamiento arruinado por la realidad, / la dialéctica privada, / contradicha por el trapo sucio de la cocina») o Juana Bigozzi (Buenos Aires, 1937: «sólo quedan estas representaciones limitadas a las que llamo / pasión desgarro y llamaré muerte / me acaban de presentar un panorama desconocido: / el escenario intacto y perenne de mi juventud terminada»).

Integrante de *Diario de Poesía*, Freidemberg ha sido uno de los que mejor teorizó sobre eso que muchos llamaron objetivismo, algo que se presentó más bien como una constelación y no un programa explícito o ideología:

Hay, como se sabe, muchas maneras de escribir poesía: algunos gustan de combinar sonidos o palabras bella o curiosamente, otros optamos por la ficción y hay quienes piensan que se trata de comunicar ideas o sentimientos. La poesía que podemos llamar objetivista, en cambio, es la que, sin desconocer la resistencia que presentan las palabras —su valor agregado, las condiciones que imponen—, supone que las palabras pueden disponerse de modo que el resultado no sea demasiado infiel al objeto o al hecho que se procura registrar; la que permite a las palabras, a la autoridad del poeta y a su voz ceder protagonismo. Cuando el objetivismo empezó a asomar en la poesía argentina hace no mucho, no sólo implicó una especie de reacción contra ciertos ridículos o abrumadores excesos de verbosidad, sentimentalismo, «trasgresión» autosatisfactoria o gravedad sentenciosa, sino que además revisaba cuestiones que parecían resueltas desde el triunfo de las vanguardias [...]. Más que el despliegue de estas propuestas, sin embargo, lo que predomina en el objetivismo, tal como se hace ahora, es la tranquilidad de quien se ampara en saber que no comete viejos vicios. Todo se reduce, como resultado, a cierta narrativa pulcra o a una más o menos elegante técnica de la descripción. Una plácida y pareja superficie unidireccional, sin contradicciones. (Freidemberg 1991: 23)

Sin hablar de objetivismo, pero también reivindicando la búsqueda de sentido, Jorge Ricardo Aulicino (Premio Nacional de Poesía), en una polémica con Arturo Carrera, sostuvo que:

Yo pienso que hay ciertas leyes a las que uno se somete. En primer lugar, para aclarar la broma de la ley de la calle, está la ley es hacerse entender. Es la primera ley que respeto [...]. Creo que hay que detenerse cuando uno cree que lo que está haciendo no responde al impulso inicial de ser inteligible. Digo ser inteligible con los términos más convencionales: forzándolos al máximo. Si esto no se logra, la ley es detenerse ahí. (Aulicino 1990: 44)

Aunque estos nos fueron los únicos matices que surgieron a finales de los años ochenta. El poeta y crítico Ricardo H. Herrera, fundador de la revista *Hablar de Poesía* (publicación más ligada con las formas tradicionales de versificación), optó por dar un descrédito todo a este tipo de tensiones.

Para Herrera, en un artículo firmado hacia 1989, habían sido sólo tres las generaciones que impulsaron un nuevo rumbo a la poesía ar-

gentina: la martinfierrista, la del cuarenta y la del sesenta. Respecto a las nuevas tendencias, advertía:

La temática de la nueva poesía argentina guarda estrecha relación, como es lógico, con el punto de vista del escritor. Ya sea que el acento esté puesto en el sujeto, el objeto o el lenguaje mismo, las corrientes que pueden señalarse con tres: la de los neorrománticos (con sus derivaciones surrealistas o expresionistas), la de los neobjetivistas (exteriorismo, minimalismo) y la de los neobarrocos. Lo único nuevo es el prefijo neo y la consiguiente entropía que roe toda actualización de una receta que no renueva —a veces ni siquiera roza— la esencia de su ya extinta originalidad, sin que tampoco puede hablarse de fecundos malentendidos. (Herrera 2015: 26)

Herrera especialmente apuntó contra los objetivistas (así como el poeta Pablo Anadón, director de *Revista Fénix*), a quienes trató de minimalistas, prosistas y antipoetas, que sólo imitaban la frase quebrada del verso, cuya estructura resultaba esencialmente antimusical.

Si bien estas categorías fueron algo polémicas, irreverentes y conservadoras, no por ello dejaron de evidenciar cierta verosimilitud o sospecha de lo que sería la poesía de los años noventa.

De la misma forma que los estudios culturales británicos y latinoamericanos comenzaron denunciando determinados sistemas ideológicos, los años ochenta dieron un giro hacia el receptor, que terminó en los años 90 generando una acrítica celebración del mercado.

Si bien muchas de estas revistas y autores continuaron con sus tendencias y tensiones en los años noventa, la irrupción de nuevas revistas como *18 Whiskys* (conformada por autores como Rodolfo Edwards, Fabián Casas, Daniel Durand y José Villa), dio la apertura de una poesía más sencilla y directa, que no tenía miedo de mostrarse vulgar y prosaica, alejándose por tanto de todo tipo de eufemismos y rodeos.

Un fragmento tomado de *8 poemas* de José Villa (director de *18 Whiskys*), refleja este modo de simpleza, insignificancia y literalidad:

El súper astro de la pantalla grande / brad pitt / tiene un año de mierda. / El súper macho de la pantalla brad pitt / tiene menos de 35 años y está / hecho mierda. / Solo / siempre en una casa enorme

/ mientras las minas / —sus fans— / se quedan solas y sueñan / en filmar pedorras películas / de sensacional éxito. / Pero eso no tiene nada que ver dice, / el no se ríe con tinelli, / pone cara de tinelli, / tiene más guita que Tinelli / pero no es tinelli. // Pero el imperio se ríe con tinelli. // Cucurto vega, / el poeta de los versos prístinos y potentes, / le lleva unos poemas / sin corregir casi, / lo anima, le dice cosas lindas / brad pitt no contesta, / me llama y me dice: / ¿Que hacemos con este, morfes? / Y yo le digo / hagamos una fiesta faraónica / invitemos / a bejerman, / a andreini, / dale. / [...] Estamos en lo de brad / bailando los últimos hits / de fabián casas, / yo estoy con vanna y le digo, / piano piano se va lontano. / Ella sonrío y baila. / La araña que se mueve / imperceptiblemente / el ritmo que nos mueve, / cucurto con bejerman / entablan raras sociedades, / tales como bertoní, bochini / tales anaximandro, / cástor y pólux / llach y mariasch. (Villa 1998: 32)

Aunque muchos críticos creen que «los noventa» no existieron, sino que fueron un inmenso cartel publicitario, fogoneado por dos o tres pequeños grupos de poder y por la academia.

Pese a estas divergencias, no se trata de reducir la producción estética entre los períodos a distintos bloques o escuelas. Muchos poetas han convivido y escrito combinando muchas de estas tendencias (casos afortunados como el de Santiago Sylvester), así como otros han escrito alejados y al margen de ellas (como el caso de Jorge Boccanera, discípulo de Juan Gelman).

Lo que sí puede generalizarse es que el campo de la poesía argentina siempre estuvo ligado (repetimos, en primera instancia) a la irrupción de pequeñas revistas y editoriales independientes. Posiblemente hoy día ningún poeta se pregunte a la hora de escribir si es objetivista, neobarroco, coloquialista o noventista. Y es muy posible, además, que todas estas tensiones hayan generado una mucho más elevada y mejor crítica literaria (sobre poesía) que poesía en sí.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AULICINO, Jorge (1990). «El fantasma en la máquina», entrevista de Darío Rojo y José Villa a J. R. A. y Arturo Carrera, *18 Whiskys. Un buen récord* I, I, Buenos Aires, 41-45.
- CAMPAÑA, Mario, ed. (2010). *Antología de poesía argentina de hoy*, Barcelona: Bruguera.
- DOBRY, Edgardo (1999). «Poesía argentina actual: del neobarroco al objetivismo», *Cuadernos Hispanoamericanos* 588, Madrid: 45-57.
- FERRARI, Marta, ed. (2010). *La poesía del siglo XX en Argentina. Antología esencial*, Madrid: Visor, col. La estafeta del viento.
- FONDEBRIDER, Jorge (2010). «Una genealogía de la poesía argentina actual», *Cuadernos Hispanoamericanos* 718, Madrid: 21-42.
- FREIDEMBERG, Daniel (1991). «El modo en las cosas», *Diario de Poesía. Información. Creación. Ensayo* 21, V, Buenos Aires, 23.
- HELDER, D. G. (1987). «El neobarroco en la Argentina», *Diario de Poesía. Información. Creación. Ensayo* 4, I, Buenos Aires, 24-25.
- HERRERA, Ricardo H. (2015). *Qué importa la poesía: (ensayos y crítica literaria)*, [Paris: Reflet de Lettres], Córdoba (Argentina): Alción Editora.
- PERLONGHER, Néstor (1986). «Neobarroso y el realismo alucinante», entrevista de Pablo M. Dreizik, en *Tiempo argentino*, Buenos Aires, 291-292.
- PICARDO, Osvaldo Mario (2009). «Poesía de la Argentina (1980-2008)», *Cuadernos Hispanoamericanos* 707, Madrid: 63-76.
- VILLA, José (1998). *8 Poemas*, Buenos Aires: Ediciones del Diego.

ALTAVOZ



Bajo la higuera de Miguel Hernández.

MIGUEL HERNÁNDEZ ENTRE EL MITO Y LA NATURALEZA

JUAN MANUEL ROMERO

1

Muchos de mi generación conocimos durante nuestra infancia la poesía de Miguel Hernández transformada en música. En su álbum de 1972, titulado con magnífica austeridad *Miguel Hernández*, Joan Manuel Serrat lleva a la música popular algunos de los poemas más significativos del poeta de Orihuela, como la «Elegía», «Nanas de la cebolla» o «El niño yuntero». Mi padre tenía una casete grabada con una selección que incluía «Para la libertad» y «Llegó con tres heridas», además de las citadas, y que ponía en el coche durante los viajes familiares. En esa misma cinta casera había temas escogidos del álbum *La paloma*, de 1968, y de *Dedicado a Antonio Machado, poeta*, de 1969. Para mí, muchos textos de Hernández, Machado y Alberti pertenecían en realidad a una sola voz, la trémula voz de barítono del cantautor catalán, y a un mismo espacio, los viajes en coche de aquellos años. Rugía nuestro Simca 1200 por las carreteras de Sevilla a Granada mientras cantábamos «Soy el árbol talado que retoño / y aún tengo la vida». El «aún tengo la vida», más que cantarlo lo gritábamos, haciendo un poco de gorgoritos con la garganta y confundiendo adrede la «a» final con una «e» en «vida», y nos reíamos mucho. A mis 8 o 9 años, «Para la libertad» me parecía un himno triunfal de lucha y esperanza, una descarga de energía. Y le pedíamos a mi padre que adelantara otra vez, que adelantara más rápido. Recuerdo que «Llegó con tres heridas», con su arranque de bajo y flauta con rever, que parece la sintonía de una serie policiaca de los años ochenta, me divertía mucho porque yo intentaba acertar sin éxito el orden de las enumeraciones que varían en cada estrofa. Por el contrario, «Nanas de la cebolla» me exasperaba un poco por su monotonía, el tintineo del metalófono y sus violines con aire de pasodoble, todo lo cual se tensa por el piano impresionista, incómodo, que va cerrando las estrofas pero también te mantiene alerta, y un frágil clarinete que surge de pronto

para desaparecer entre los violines; el final un poco funky y la apoteosis orquestal choca con el lamento de los versos, cuya metáfora inicial («La cebolla es escarcha / cerrada y pobre») me parecía magia: a partir de ahí se ingresaba directamente en otro territorio. No podía sospechar que se trataba de una de las canciones de cuna más tiernas y trágicas de la literatura española, como descubrí después. Las sencillas melodías de la «Elegía» y de «El niño yuntero», con los arreglos de Francesc Burrull (un pianista que ama el jazz), sí me hacían sentir profundamente las palabras de Hernández, y en la inocencia de la edad comprendía sin comprender (¡no sabía siquiera lo que era un yuntero!) lo que había de prodigio en lo que estaba escuchando mientras cruzábamos Riofrío, Loja y Huétor Tájar por la noche: «empieza a vivir, y empieza / a morir»; ¿no es cruel y tremendo y verdadero decirle eso a un niño? Así llegaba la poesía, directa, sin paliativos, expresada con una fuerza incomprensible, convertida en música: un hechizo. Todavía hoy, cuando leo los poemas de Hernández que Serrat llevó a su genial cancionero, resuenan dentro de mí el ritmo y la melodía y la voz de aquellas composiciones memorables.

2

La imagen de Miguel Hernández que llega primero es la del joven de «alpargatas y pantalón campesino de pana» que había sido pastor de cabras, un «escritor salido de la naturaleza como una piedra intacta, con virginidad selvática y arrolladora fuerza vital». El autor del retrato es Pablo Neruda, que también señala cómo de las palabras del poeta alicantino brotaban los elementos mismos de la poesía alterados por «una nueva magnitud, por un resplandor salvaje». Esa mezcla de juventud, humildad y energía que se concreta en el poema como revitalización del lenguaje es de un atractivo incuestionable. A ello se le suma su entrega personal durante la guerra civil, una entrega que lo lleva a las mismas trincheras. Después, la prisión, la pobreza de su familia en la posguerra, el fallecimiento de su primer hijo a los diez meses, su propia enfermedad y muerte temprana. ¿Quién, al leerlo, no se pondría de su parte? Le ocurrió también a Octavio Paz con solo escuchar su voz «de animal inocente, que sonaba a campo, a eco grave repetido por los valles, a piedra cayendo en un barranco». El mito de Hernández como buen salvaje se crea así, destacando que «tenía ojos oscuros de avellano, limpios, sin nada retorcido o intelectual [...]. Se veía que era

más prójimo de los potros serios y de los novillos melancólicos que de aquellos atormentados intelectuales compañeros suyos». Por su parte, Vicente Aleixandre le escribe una carta a Hernández confesándole que era «la persona en quien yo siento la más profunda confianza, el amigo más cerca a la naturaleza». El autor de *La destrucción o el amor* fue quizás el miembro del 27 que trabó mayor amistad con Hernández, que lo conoció, lo entendió y lo aceptó mejor, y son conocidas sus gestiones generosas para ayudarlo a él en su intento de establecerse en Madrid, durante su periplo carcelario y a su familia tras su muerte en prisión. En la misma carta, Aleixandre afirma que sentía con él «como con nadie la inspiración profunda de la verdad del pecho». El póker de ases con Nobel lo completa Juan Ramón Jiménez en una reseña que escribe tras leer siete poemas de Hernández publicados en la *Revista de Occidente* (nº 150, de 1935). La reseña aparece en *El Sol*, en febrero de 1936, y habla de «verdad contra mentira, honradez contra venganza»; el poeta de Moguer celebra los «sonetos desconcertantes» del autor de *El rayo que no cesa*, donde «la áspera belleza de su corazón arraigado rompe el paquete y se desborda, como elemental naturaleza desnuda». Naturaleza y verdad son los atributos con que todos se refieren invariablemente a Hernández. Y, efectivamente, hay algo auténtico y salvaje en su poesía: la fuerza humana, telúrica y visceral de sus poemas sobrepasa los esquemas retóricos (el apego a los moldes clásicos, la dicción manierista o la sobrecarga emocional), que hoy leemos como sedimentos de época. Como en Rilke, al leer a Hernández se percibe que para él la escritura era una llamada del destino a la que todo se supedita y a la que se permanece fiel toda la vida. Es por esa fuerza vital indomable de fondo por lo que la poesía de Hernández aún nos toca.

3

Algunos no quisieron o no supieron lidiar con ese toro bravío que fue el apasionado cabrero metido a poeta. La antipatía de Luis Cernuda por el masculinamente rústico y ocurrente muchacho de Orihuela es quizá comprensible, conociendo el carácter vitriólico del autor de *La realidad y el deseo*. Sin embargo, el choque con Federico García Lorca es más difícil de comprender, a pesar de lo que se ha contado sobre los comentarios un poco desmedidos de Hernández el día que se vieron por primera vez (el 2 de enero de 1933, en Murcia) y sus intensas so-

licitudes epistolares de apoyo. La única carta que le escribe Lorca, en abril de 1933, es afectiva y elogiosa, aunque también le para los pies con asertividad al joven poeta ansioso de gloria: «Tu libro está en el silencio, como todos los primeros libros, como mi primer libro [...]. Escribe, lee, estudia. ¡Lucha! No seas vanidoso de tu obra». Lo que todo poeta novel en su fuero interno sabe que debe hacer, pero ninguno quiere que le digan. Lorca elogia *Perito en lunas* (1933): «Merece la atención y el estímulo y el amor de los buenos. Ése lo tienes y lo tendrás porque tienes la sangre de poeta»; le repite hasta tres veces cómo admira la potencia luminosa de su poesía y su persona, y le dice que hablará con algunos amigos para que se ocupen de su libro. Miguel, con veintidós años, desde su pueblo natal, donde sigue asumiendo sus labores de pastor, como quería su padre, le escribirá tres misivas más que no obtendrán respuesta. Lorca, doce años mayor, ya era el autor de *Romancero gitano* (1928) y de *Poeta en Nueva York* (1930), además de un dramaturgo de éxito, popular, con contactos y dinero. La amistad no terminó de cuajar, tal vez por lo dicho del tono usado por Hernández, tal vez porque, como señala Carlos Morla Lynch, «Federico es en general actor y raras veces público». Quizá por ambos motivos.

Por otro lado, un golpe de gracia significativo se lo dio, desde mi punto de vista, Dámaso Alonso, uno de los mayores artífices de la Generación del 27, junto con Gerardo Diego. Alonso fue quien le colocó a Hernández la maquiavélica etiqueta de «genial epígono del 27», desplazándolo para siempre del grupo, o dejándolo al menos un gran escalón por debajo. Obsérvese el astuto uso del adjetivo «genial». ¡Fuego amigo! Desde el bando enemigo llega el ataque de autores como Agustín de Foxá, cuyo artículo «Los Homeros rojos» contribuyó claramente al clima de odio y represión que hizo irrespirable el aire ibérico durante la dictadura. Miguel Hernández es uno de los objetivos de sus descalificaciones, junto con Alberti, Cernuda y Altolaguirre (curiosamente este último había editado y prologado el primer libro de Foxá, *La niña del caracol*, en 1933), a los que llama «Darvinistas, materialistas, invertidos, sarcásticos, pedantes». Cada frase del artículo, publicado por *ABC* en 1939, chorrorea odio («el panorama ideológico de la retaguardia roja inspira asco y pena»), mezclando lo estético y lo político para referirse a la obra de algunos de los mayores talentos de su época; para él «son poemas de laboratorio, sin fuerza ni hermosura, equívocos, cobardes y llorones».

La opción contraria, la separación de lo estrictamente literario de lo vital para valorar una obra poética, no garantiza tampoco que se lleguen a conclusiones objetivas. La crítica de José Ángel Valente se basa precisamente en la queja de que sea imposible desvincular la obra y la vida de Hernández. Puesto que Hernández fue una víctima, sólo podemos hablar desde el panegírico, viene a afirmar Valente, que no desmiente el mito humano sino que lo neutraliza para soltar su andanada estética. Ya de por sí, la opinión de Valente sobre el 27 es muy negativa: considera que hay en los «centenaristas» una «obstinada vocación al pastiche de lo tradicional, resuelta muchas veces en puro o terciario mimetismo tradicionalista», y piensa que la elección de Góngora como maestro del grupo tuvo un marcado «signo conservador». Además, Góngora es para Valente un poeta de superficies, un poeta con una «visión retraída y angosta» que no va a lo oculto sino a convertir en dosel la realidad manifiesta. Es llamativo de nuevo el uso del concepto de genialidad, como hiciera Dámaso Alonso: «hay en la genialidad de *Las soledades* algo aberrante, casi agresivamente monstruoso». Después de desarticular a Góngora y el gongorismo del 27, a Valente no le resulta difícil acusar de retoricismo en el vacío y amaneramiento formal a Hernández, el cual «apenas deja asomar una voz nueva, neta, original».

4

La revisión de la obra de Miguel Hernández se enfrenta hoy en día todavía tanto a las loas conmemorativas y las idealizaciones adánicas como a las rivalidades del canon, los rencores políticos y los solipsismos de escuela estética. Deslindar lo que hay de verdad en cada una de esas capas de recepción es una de las tareas del lector informado. Aunque en esta ocasión no haya espacio para toda esa labor, apuntaré algunas intuiciones personales sin ánimo de puntualidad académica. Como señalé al principio, Hernández fue para mí en un principio música, canciones hechas con palabras mágicas. Después, durante la adolescencia, descubrí simultáneamente al mito humano (autodidacta, mártir de la libertad) y al poeta, alguien que con 31 años había escrito algunos de los poemas más conocidos de su tiempo. Hasta aquí mi ingreso al mundo hernandiano. ¿Quién es Miguel Hernández ahora?

Para responder a esta pregunta contaré otra anécdota personal. Con 13 o 14 años pasé un verano en el pueblo de mis abuelos maternos, El

Garrobo, una pequeña población entre el Aljarafe y la Sierra Norte, a unos 40 kilómetros de Sevilla. En su humilde casa de gruesas paredes cubiertas de cal y un patio con una higuera y un limonero, disfruté de la experiencia rural de ayudar a mi abuelo con la pequeña huerta y con algunos arreglos de albañilería. En un extremo del municipio vivían también unos primos segundos míos. Uno de los hermanos era mayor que yo, un chaval al que recuerdo atractivo, agitanado, rudo y nada comunicativo, pero que me dio lecciones imborrables: la primera vez que monté a caballo fue a su grupa, la primera vez que vi a alguien desollar un conejo fue a él. El hermano pequeño era gordito, muy charlatán y bromista, me enseñó a disparar con su escopeta de plomos y me llevó muchas veces a pastorear el hato de cabras de la familia. Más de una vez lo vi tirarle piedras a las cabras para redirigirlas con el grupo, como el propio Miguel cuenta que hacía en su poema juvenil «A todos los oriolanos»: «¡Ay! Perdonadme un momento. / Voy a echarle una pedrada / a la Luná, que se ha ido / artera a un bancal de habas, y el huertano dueño de ellas / me está gritando desgracias». Los dos dedicaban muchas horas del día al ganado, suyo y de algún vecino, y se consideraban ya pastores veteranos. Por otro lado, en su casa siempre estaba encendida la tele y montaban por turnos una Rieju MR80 con ruedas todoterreno que me fascinaba y nunca me dejaron probar, ¡no tuve esa suerte! Mientras yo pasaba mi adolescencia entre la Biblioteca y el Conservatorio, ellos recorrían los campos con sus cabras y sus perros, iban a las ferias de los pueblos a caballo, cazaban... Aquellas vacaciones fueron un choque con la realidad más rústica de mi entorno y me regalaron muchos aprendizajes de vida; sin embargo, también me vacunaron contra la creencia en la supuesta inocencia del hombre natural previo al contrato social.

El hecho de nacer en una población rural no libra a nadie de su condición social, ni en los años 80 y en los años 20 del siglo pasado. Siempre hay sociedad: costumbres, leyes, instituciones, moral, folclore, religión. Aunque parezca obvio decirlo, la cultura no es lo contrario de la naturaleza: lo contrario de la cultura es la incultura. Y lo contrario de lo natural es lo artificial, solo que el ser humano es artificial por naturaleza, ya que tiende a la civilización y a construir normas y objetos para su desarrollo conjunto. El hecho de convertir a Miguel Hernández en un mito nacido de la naturaleza, por su lugar de procedencia y por su trabajo en el sector ganadero de la época, pudo deberse a motivos bienin-

tencionados, pero ha dado lugar a muchos equívocos, que quizás él mismo incluso aprovecharse en parte. Se ha llegado a decir que Hernández cometió el error de «desnaturalizarse» porque puso la cultura entre él y el mundo, como si el saber fuese un obstáculo. En su artículo «Agricultura viva», Francisco Umbral afirma que la incorporación tardía a la cultura de Hernández «en lugar de facilitarle el acceso a la vida se la entorpece». El gongorismo de Hernández, que es a lo que se refiere Umbral con cultura («pastiche de un pastiche»), no fue tan tardío. Simplemente hay que cotejar fechas: los libros más en la línea del magisterio de Góngora del grupo del 27 son de 1929, *Cal y canto*, de Alberti, y de 1932, *Fábula de Equis y Zeda*, de Gerardo Diego, año este último en el que también se publica *Perito en lunas*. Además, Umbral juega al despiste confundiendo adrede naturaleza con sencillez del lenguaje: un lenguaje sencillo como el de Hernández en su última etapa es a la vez muy elaborado, rico y complejo. Hernández nunca abandona la naturaleza, su paisaje natal, nunca se desnaturaliza. De hecho, sus primeros poemas están llenos de limones, higos, sandías, serpientes, surcos de labranza, montes, ríos, mar, árboles, etc. La elección de un lenguaje culto supone en realidad una manera de acercarse al paisaje desde un mayor enigma verbal. Hernández huye de la expresión fácil precisamente por amor a la naturaleza, para que la metáfora, la metonimia o la sinécdoque sean capaces de reproducir con su poder sensorial y de conexiones libres el sentido de las cosas añadiéndoles asombro lingüístico y belleza.

5

La obra de Miguel Hernández es admirable por su imaginación metafórica, por el valor de su recreación fuerte de las emociones humanas y por ser una singular actualización de la unión de lírica popular y alta cultura que conecta en su cima final con el decir sin decir de Juan de la Cruz y la honda palpitación del espíritu machadiana.

Lo que más le interesó al 27 de Góngora no fue ni el relato mitológico, ni el hipérbaton ni los cultismos arcaizantes ni la audacia sonora o la agudeza decorativa. Lo que los mejores del grupo aprendieron en el insigne cordobés fue la relevancia de la imagen poética. Lorca afirma que Góngora «inventa por primera vez en el español un nuevo método para cazar y plasmar las metáforas y piensa sin decirlo que la eternidad

de un poema depende de la calidad y trabazón de sus imágenes». La metáfora es un cableado invisible que une los mundos antagónicos, y el amor de Góngora por la metáfora lo convierte curiosamente en uno de los poetas mayores de la naturaleza: «Para él una manzana es tan intensa como el mar y una abeja tan sorprendente como un bosque». Cuando Miguel Hernández le habla a la palmera y le dice «Anda, columna, ten un desenlace / de surtidor», o define a la gota como «segundo de agua», no está componiendo un mero acertijo sino ampliando las conexiones de lo real. Igualmente, nos enseña algo sobre la vida: todos somos esa palmera o esa gota de agua. La imagen poética se despliega en Hernández para acercarse a los más diversos temas con tonos diferentes a lo largo de su obra: del muy serio juego con las cosas («interior torre redonda / subterráneo quinqué, cañón de canto») al erotismo y el desengaño amoroso («un carnívoro cuchillo», «un rayo de metal crispado»), de la arenga bélica y la oda al pueblo trabajador («maná de los varones y de la agricultura, / bebida de mi frente») a la conciencia de la derrota («la muerte se deshoja», «siembra fuego en la nieve»), de la aceptación del daño («En el fondo del hombre / agua removida») a la defensa de la esperanza («Flor de un día es lo más grande / al pie de lo más pequeño»). Venga en mayor o menos medida del Siglo de Oro, de las greguerías ramonianas o de las quimeras vanguardistas, la poesía de Miguel Hernández busca lo interior en lo exterior y elige en la metáfora no el camino de la representación de las cosas sino de la recreación del efecto que producen.

En segundo lugar, la vibración emocional de los poemas de Miguel Hernández se presta especialmente a ser vía de catarsis y revulsivo del sufrimiento. Sí, la poesía es hacerle algo al lenguaje (no un mero vehículo de expresión personal), pero también hacerle algo al que escribe y al que lee. Una acción lingüística y un acontecimiento en la vida. Quien haya pasado por un momento existencial difícil, sabe que debe enfrentar una segunda dificultad, la de encontrar palabras a una vivencia traumática sin dramatizar pero sin falsear la historia. Igualmente, cuando la persona que sufre cuenta su experiencia, suele encontrar un receptor impaciente: el hombre no soporta demasiada realidad, dijo Eliot. Y hay gente especialmente alérgica al dolor ajeno. O que sólo soporta del dolor lo que conlleva de morbo. Frente a eso, la poesía es un espacio para recrear el dolor sin cortapisas, sin fingir insignificancia. «Lo inten-

samente vivido tiene que estar intensamente expresado: a veces no tan sólo con emoción sino con pasión (sentimientos muy distintos), que es sufrimiento y canto, himno y elegía, aleluya y réquiem», apunta Claudio Rodríguez sobre la obra de Hernández. «La naturaleza del dolor es el dolor dos veces», dijo César Vallejo. La imaginación de Hernández participa con pasión en las cosas de la naturaleza y de los hombres, e impulsan al lector a participar con él. En «El niño yuntero» («Lo veo arar los rastros, / y devorar un mendrugo, / y declarar con los ojos / por qué es carne de yugo»), o en versos de «Vientos del pueblo me llevan» («Los bueyes doblan la frente, / imponentemente mansa»), esa declaración de los ojos que se percibe en el niño y esa frente «impotentemente mansa» en el animal demuestran la humanidad de la poesía de Hernández. Y, por supuesto, en su preocupación y compromiso por los padecimientos colectivos: «España no es España, que es una inmensa fosa», verso que modulará siete años después Dámaso Alonso en su *Hijos de la ira* (1944): «Madrid es una ciudad de más de un millón de cadáveres». De hecho, para Joseph Brodsky, el dolor es, junto con la razón, aún siendo enemigos, «el motor básico del lenguaje, o, si se quiere, la tinta indeleble de la poesía». Los poemas de Hernández encienden ese motor desde esta misma polaridad. «Me llamo barro aunque Miguel me llame» es una forma muy eficaz de explicar cómo chocan en su realidad existencial el dolor (el barro) y la razón (el nombre propio). La razón nos sitúa en lo real; el dolor supone un grito de imaginación arrebatada. Sólo que ambas lógicas ocurren en un mismo verso: una manera singularmente acuciante de pulsar la vida.

Por último, lejos de la equidistancia entre lo hagiográfico y lo formalista, es necesario señalar el arraigo del proceso creador de Miguel Hernández en el conocimiento de los clásicos y su reformulación a través de una voz personal, cuyo timbre destaca por su tumultuosa humanidad, como se ha visto. Los especialistas han encontrado en la trayectoria de Hernández trazas mayores o menores del cancionero popular, Garcilaso, Juan de la Cruz, Lope de Vega, Góngora, Bécquer, Zorrilla, Espronceda, Rubén Darío, Unamuno y Machado, por no agotar la lista, además de las influencias de Lorca, Neruda o Aleixandre, entre sus más contemporáneos. Nada de adánico hay en una escritura que parte de esta abundancia de referentes. No otro es el deber del poeta: echar raíces en la tradición y levantar una copa de hojas nuevas. En la poesía

verdadera se da siempre un ajuste entre lo nuevo y lo viejo, un ajuste muchas veces consciente, ya que, según sentencia de Eliot, «la tradición ha de obtenerse con mucho esfuerzo». Entre la diversa genealogía de Hernández, me interesa subrayar la que personalmente más admiro, la que está en el germen del *Cancionero y romancero de ausencias*, cumbre de la obra hernandiana: una corriente estética del decir sin decir, de la palabra susurrada, que impacta emocionalmente con una palpitación del espíritu manriqueña y machadiana. Quien ha leído esta rota elegía no olvida las «ropas con su olor» del hijo muerto, el hoyo «casi en la flor de la sombra» donde le dan sepultura, la belleza del «meteorito herido» que fue el hijo. Como en Juan de la Cruz, el corazón dañado que canta basa su discurso en esa zona profunda del ser donde se mezcla el origen de la vida y el impulso de trascendencia, aunque en uno ese impulso se dirija a la divinidad y en otro a la existencia más humana. En ambos hallamos un mismo apetito paradójico y complejo de vivir a fondo y de desaparición: «Nadie nos ha visto. A nadie / ciegos de ver, hemos visto».

6

Llegando a Orihuela suena en el coche «The trasfiguration», la canción que cierra el álbum *Seven Swans* (2004), de Sufjan Stevens. Los acordes obsesivos del banjo y la voz lacónica del trovador norteamericano cuentan una epifanía a la que acompaña un viento rústico, humilde, de austera belleza, hasta un final en crescendo que culmina en un verdadero clímax enardecido. Es un tema sencillo y áspero, glorioso y agridulce. Pienso en este momento que Stevens es la reencarnación del Serrat de los años 70, ahora con bases electrónicas, orquestaciones barrocas y experimentación bizarra (aunque no en esta entrega, que es pura intimidad lo-fi), pero mis hijos no atienden a razones musicales de otra era geológica, directamente no lo soportan, y van escuchando con sus móviles y sus auriculares con *bluetooth* lo último de Taylor Swift o Beyoncé. Si escuchar de niño a Serrat me ha llevado de alguna forma a Stevens, ¿qué camino musical recorrerán ellos?

Cruzamos la huerta oriolana que riega el río Segura, dejamos a un lado la imponente masa forestal del Palmeral de San Antón y enfilamos hacia el casco urbano buscando la Casa Museo de Miguel Hernández, con la pedregosa mole de caliza de la Sierra de Orihuela siempre al

fondo. Nos distraen indicaciones para llegar al centro comercial Ociopia (sic), un cartel publicitario de la Universidad Miguel Hernández que invita a los «miguelennials» a hacer allí sus estudios (no se ofrecen, como luego constato, titulaciones en literatura), una valla de Vox que promete echar «de una patada en el culo» a los ocupas, un restaurante japonés con bufet libre... La gente va por la calle con las obligatorias mascarillas para evitar la propagación de la pandemia, que ha acabado con la vida de casi treinta mil personas en España y más de setecientas mil en el mundo hasta el momento. El sol del mediodía cae con plenitud sobre nosotros cuando bajamos del coche, que dejamos aparcado en una plaza vacía revestida con losetas grises, a dos pasos de la casa del poeta, junto a los muros de piedra amarilla del Colegio de Santo Domingo, donde estudió Miguel hasta los quince años.

En realidad ya había visto la casa natal por internet. Hay muchas fotos de las diferentes dependencias y hasta un video en Youtube de la visita de Raúl Zurita paseando por los principales puntos de la ruta literaria de Orihuela, incluida toda la casa. No era necesario tensar el horario del viaje familiar, un trayecto de casi ocho horas, para verla por dentro. Pero me venció el mito. La famosa Calle de Arriba (ahora calle Miguel Hernández), al final de la cual, en el nº 73, se asienta la vivienda, es actualmente una zona depauperada del municipio, donde viven según parece sobre todo gitanos e inmigrantes, con paredes desconchadas y viejas antenas de televisión. A la puerta del inmueble, un conserje explica a un joven visitante que Miguel Hernández es un poeta importante porque es Miguel Hernández. A pocos metros de distancia, el Centro de Estudios Hernandianos, un bloque moderno inaugurado en 2002 con polémica incluida por la ausencia de los familiares del poeta, permanece cerrado: en agosto no se estudia poesía. Todo dista mucho del pueblo blanco que aparece en las fotografías de los años en los que Hernández vivió aquí.

El interior de la casa no se diferencia mucho de la de mis abuelos, aunque destaca la disposición en tres aterrizados para adaptar la vivienda al relieve del suelo, situando sucesivamente vivienda y patio, cobertizo para las cabras y, finalmente, en lo alto del todo, el huerto, lindando con el majestuoso monte de San Miguel (una peña con barrancos, oquedades, abrigos y cuevas de desarrollo variable y de abrupta belleza), que se inscribe en la escarpada sierra de La Muela, del que lo separa un

muro de mampostería. Aunque es una vivienda amplia, impresiona la sencillez del mobiliario y los vetustos útiles de cocina y de higiene. El patio está conservado con mucho encanto: el pozo de piedra rústica y su pila, la parra que sombrea buena parte del espacio, donde sobrevuelan avispas y abejas, el romero y la lavanda perfumando el aire. El huerto es una escueta maravilla en sombra con dos espléndidas higueras, un limonero y una alta morera, además de unos delicados surcos cuyos caballones han sembrado de hortalizas. Nos hacemos fotos junto a las dos higueras, una de ellas con curiosos abullonamientos propios de la edad en el tronco gris, grueso y tortuoso; bajo su frondosa copa pasaba las siestas el joven poeta, como se señala en «Huerto - mío» («Mi carne, contra el tronco, se apodera, / en la siesta del día / de la vida, del peso de la higuera, / ¡tanto!, que se diría, / al divorciarlas, que es de carne mía»), un poema no incluido en libro, y que también aparece en la famosa «Elegía» («Volverás a mi huerto y a mi higuera»), además de en otros textos. La cantidad de higos caídos en el suelo nos invita a suponer que no será un problema que cojamos un par de ellos de las mismas ramas y así probar la dulzura del árbol centenario y del símbolo eterno.

No puedo explicar qué se aprende de una visita así, ni qué se llevan mis hijos, además de un rato de aburrimiento y la perplejidad de verme fotografiando objetos y espacios carentes de todo rasgo espectacular o divertido. No lo sé. Estar aquí con mi mujer y con ellos es de algún modo un homenaje a quien lo dio todo por la libertad que ahora disfrutamos, por la que él perdió a sus hijos, a su mujer y su futuro. Me llevo eso. Y me llevo un instante en el que historia y poesía se rozan, una imagen de lo que pudo haber sido la existencia de aquel joven lúcido y salvaje, rústico y culto (para César Vallejo, la única cultura verdadera es la que «se basa en la idea y la práctica de la justicia»), el autor de algunos versos que me han acompañado casi toda la vida. Unos versos capaces de conectarnos a la sangre que fluye con energía en algunas palabras, unos versos que consuelan. Y me llevo el sabor de unos higos frescos y eternos, como si el mismo Miguel Hernández los hubiera arrancado del árbol con sus propias manos y nos los hubiera dado generosamente, entre bromas chocarreras y sentencias sabias. Sé que lo hubiera hecho. Ahora lo sé de verdad.

PRIMAVERA EN LARVA



LLUVIA DE MOMENTOS

ENTRÉ EN EL AGUA pensando que nadie podría desde mi lado oculto descubrir las analogías que amanecen cada día, sentí la densidad del instante, sumergiéndome arribé a los antiguos baños rodeada de mujeres que pertenecían a desaparecidos linajes, los ojos cerrados permitían que el vapor calase hondo entre mis poros, sentí deslizarse la suave luz a través de la bóveda estrellada entre los arcos. Durmientes antepasadas despertaron y el agua cálida ondeaba trayendo surcos de tiempo desplegándose en todas direcciones. Estruendos diminutos de placer se evaporaban transportando lluvia de momentos que dibujados en los inmensos vahos deshacían el agua, se transformaba en cascadas de pequeñas gotas arremolinándose en mi cuerpo.

CONCHA GARCÍA

MORADO

CONCHA GARCÍA

NO ATARDECE nunca
en esta casa de ventanas
alrededor de un patio oscuro,
yo recuerdo los cambios climáticos
con alegría, los sentía en la cuna,
aunque dicen
que eso es imposible de recordar,
comencé a olvidarlos cuando me casé
y en la cama mi marido me pedía
movimientos balanceantes, descubrí
que el esqueleto es muy flexible
incluso puede sentir su propia carne.

AZULES

UN REPERTORIO de azules y granas
nos vio pasar tan diminutas.
Habíamos volado sobre
los espacios situados debajo
de algunos tejados, nuestra cabeza
solía moverse con el pico hacia arriba
nadie nos alimentaba
ni teníamos frío
deslizándonos por el ábside
hasta llegar al depósito
de cadáveres.

CONCHA GARCÍA

AMARILLO

UNA VEZ SOÑÉ que quería
enrollarme en los dibujos
de la alfombra y mi rostro
era la estrella picuda
que formaba un repetitivo dibujo
a través de la trama.

FRANJA

EL PROCEDIMIENTO consiste en creer
que la belleza está sobredimensionada
y las horas que pasan no retienen
nada de lo ofrecido, buscar
ya en tu cuerpo, ya en el velado
cumplimiento del sueño,
esta distraída manera
de estar viva
en otra parte
dentro del hemisferio
de lo imposible.

CONCHA GARCÍA

LOS MAPAS se hacen
al amanecer del domingo,
cuando la población
está dormida y son más claros
los relieves de la patria.
Los geógrafos se apuran,
desechan una curva,
corrigen una costa,
ponen al día la patria
que se modificó debido al mar,
al viento y a los deslaves.
Sabén que un árbol caído,
un incendio doméstico
o un cambio de pronunciación
en los suburbios repercuten
en el dibujo de la patria.
Si nada se moviera,
podrían trazar
el mapa de los mapas,
pero de estarse todo quieto,
de ser la patria un puro espejo,
no el alma de un contorno,
no habría necesidad de un mapa,
porque ¿para qué un mapa si los mapas
se dibujan
porque el país se escapa siempre del sentir
de todos o, lo que es lo mismo,

porque la patria requiere cada vez
un nombre más sutil?
Por eso, los mapas hechos los domingos
están caducos desde el lunes.
Bien que lo saben y, con todo,
les da tristeza que en sus mapas
no haya nubes.
Tuvieron que quitarlas, aun sabiendo
que sólo se hace patria con un cielo gris.

QUIERO VIVIR un invierno
en la Antártida,
entre vientos huracanados
y sin ver la luz en tres meses.

Cuando despegue
el último avión hacia el norte,
nos quedaremos mirándonos los pocos
que se mirarán largamente.

Jugaremos ajedrez
oyendo a Mozart y a Sinatra,
enloqueciendo un poco
bajo los focos iguales,

y escucharemos «Neblina morada»
de Jimmy Hendrix
como se escucha
una canción romántica.

Como los pingüinos
que forman contra el frío una rueda
compacta que apenas se mueve,
sellaremos los pernos para que no entre la nieve.

Al cantar tendremos cuidado
de no separar las estrofas
y escribiremos poemas en prosa
para no exponer demasiado los versos.

Y cuando el sol se oculte,
odiaremos los ojos de buey
que la noche ha vuelto
inútiles, perversos.

Desearíamos como nunca que un oso
asome su hocico
y recordaremos que no hay osos en la Antártida,
y nos preguntaremos a qué vinimos,

qué nos atrajo de la Antártida,
sin osos polares
y sin un océano
abajo del hielo.

Se hundirá cada uno
en su propia neblina morada,
sin terapias costosas,
con sólo haber venido.

Sólo el reloj nos dirá
a qué hora ir a dormir
e iremos como cuando de niños
nos mandaban temprano a la cama,

apagaban las luces
y nos dejaban ojiabiertos
en lo oscuro, en el castigo
de una noche antártica.

Soñaremos, juntando los Polos
en un paraje equis,
la llegada de los osos,
que no soportarán el frío del sur.

Soñaremos con osos que no soportan el frío
y a la postre se mueren,
que es el sueño más triste que se tiene
en estas latitudes.

SOBRE UNA PIEDRA, para romperla,
dejo caer una piedra más grande
y es la grande la que se parte a la mitad,
no la pequeña. Misterio de las piedras.
Busco una piedra todavía más grande
y la pequeña otra vez se resiste
y despedaza a la mayor.
Misterio de los choques.
Busco piedras cada vez más grandes
y todas se quiebran
contra la primera piedra.
Agotado por el esfuerzo de levantar tanta piedra
me siento en una silla
con la cabeza entre las manos.
Misterio de las cabezas.

SUS GRUESAS raíces
han salido al descubierto
y no permiten sentarse a su sombra.

Qué árbol es éste que crea su propia cerca
y por si fuera poco se defiende
con nidos de avispas.

Ha ampliado desmedidamente
su dominio y sus raíces
un día me tumbarán la casa.

Entonces dejaré que las avispas
me piquen
hasta volverme inmune a su veneno

y con la libertad que da el veneno
no añoraré la sombra de mis muros,
me arrastraré como raíz de ficus,

rama de flor de suelo
que de tanto alejarse
deserta del tronco

y no procrea hojas ni otras ramas,
no da fruto o cuyo fruto
es derruir un muro en su camino.

TRONCO,
tú supiste desoír
mientras crecías
el llamado de las hojas,
que sólo necesitan una rama
para salir a lucirse.

Cuánto depende
de tu viaje de madera
en busca de un verde soñado,
sin saber si las hojas
se iban a abrir allá,
donde querías llegar.

Cuánto depende a veces
de saber taparse los oídos
y seguir de largo, como tú,
desoyendo las salidas a la mano.

Por ti la sombra fue posible
y con la sombra
pudimos avanzar
siguiendo a nuestros guías, los árboles.

EL CONEJO
que cazaron los gatos
ya sólo es tráquea
y piel

Tan paja
como la paja seca

Ni los gatos lo conocen

Pronto la hierba y las lilas
le irán creciendo

y diremos

Mira,
este tapín fue un conejo

TRES PADRENUESTROS

1

EL DESIERTO vino a vernos

Sus axilas apagaban los higos

En su ingle

la muerte de las enredaderas

Con su carraca de rastrojo
las cigarras le cantaban

Tranquilo como el palomo
se posó
y chupó nuestros huesos
uno a uno

2

EL PUEBLO de las nubes no tenía prisa

Allí no las baltaba el viento
no las torcía el hombre

Eran su mar y su prado

Si yo pasé y no pude
si el sol me llevaba tonto con su esquila
dejad que me arrepienta
dejad que vuelva
a besarles los pies

FRUELA FERNÁNDEZ

3

NO ME TIRES las montañas encima
No mates al cabrito
Talaré los pinos que me pidas
Clavaré tus salmos en mi hocico

Seremos como el gato y la pulga
como la pulga y el brazo
como dos marineros que se ahogan
ebrios y verracos

SOLENOIDE

Danae camina bajo el sol y la noche

ME DIJISTE que cuando pidiera un deseo
todas las palabras dijeran del lugar donde estabas
de la cara que tendríamos cuando estuviera hecho.
Entonces pedí que este sol ocultándose tocará tu rostro,
que la sombra alcanzándonos uniera dos distancias perdidas en
el mundo,
que el silencio de cada uno fuera el nombre del otro.
Pedir es saber que nosotros no somos esto de ahora,
porque el deseo es una promesa, un látigo que golpea
para que animales hambrientos cabalguen más rápido a nuestro
grito,
para que la reunión llegué antes que se apaguen miles de soles en
la noche.
A veces la puerta que se abre es la misma donde empezó todo,
pero desear no es una vuelta al pasado,
correr no significa que llegaremos.
Y sabiéndolo te pido,
como un viento que sabe de dónde viene el mar esta noche.

GIOVANNY GÓMEZ

¿QUÉ SUEÑAN MIS SUEÑOS?

GIOVANNY GÓMEZ

UN DÍA mi sueño ya no quiso ser mío
y desperté como un niño mojado con agua fría
mientras él se iba por las escaleras de la casa
intuyendo que la verdad es una apariencia de la realidad
a la que se promete no volver
Entonces comprendió la sed que nos busca
las voces que no vuelven
los ojos que buscamos al despertar
el sol que también ilumina el cementerio

Mi sueño no era una muchacha linda en busca de alguien que la
viera
mi sueño no era el acto de un viaje que corría hacia atrás
En sus pensamientos escribía con letra a mano más fea que la mía
«la vida no era el título de un libro que hubiera leído»

En días como estos me preguntó sin decir
cómo reconocería su rostro?
y todo el cielo de Dosquebradas se hizo un mapa de la noche
cenizas de un cañaduzal por el viento apagado

Cuando prendí la luz para ir al baño
lo encontré en la ducha desvelado
esperando que el agua por mi boca fuera un camino para volver
La libertad por mi mundo le enseñó las auroras y la soledad del
corazón

Una mañana imaginó ser un perro nadando hacia una orilla de
mi vida
y esperaba que lo sacara con mis brazos y lo arropara con mi calor
Yo de niño maté al único gato de la casa
olvide los segundos que recuerda mi cuerpo
amarre de un viento la cicatriz en su alma
Los sueños sueñan que son verdaderos

LA VIDA INSUFICIENTE

EN ESTE VIDEO muchas parejas están teniendo sexo, un gran salón iluminado, cada uno con su colchoneta practican la pose de la sumisión. Esta maratón no es de todos con todos, a su modo un pacto no dicho para nosotros les pone cada uno en su sitio, y el video que miro en silencio no explicará si un gemido puede volverse un coro, si el cuerpo puede...

Todos son jóvenes, ninguno mira lo que hace el otro aunque todos hacen lo mismo, no sé si esto es una competencia, si es una copulación grupal, si están salvando la especie. La imagen no puede contar si antes de esto se conocían, si todos apenas se encuentran para la grabación que desde distintos planos hace la cámara, como si lo viera todo.

Cincuenta parejas, noventa parejas, de pronto no fueron tantas. Pero mis ojos no quieren contar, la curiosidad no es sobre el número cuando todos hacen lo mismo, la curiosidad no es sobre el sexo que describe cuerpos que empujan otros cuerpos cuando lleva minutos la secuencia. Y si me detengo en ese muchacho que besa la espalda de la mujer varias veces, en que nadie imita su gesto, y como a todos no le importa si lo miran, pero él la besa, inclina su cuerpo y la besa en la espalda como si poseerla no bastará. Como si al besarla fuera la vida insuficiente.

LOS PENSAMIENTOS

GIOVANNY GÓMEZ

NADIE SABE escuchar cómo suena
por dentro una palabra
En silencio lo adivino a veces
con un manojito de tristeza
viene por nosotros
atrapa el rostro que tuvimos
entiende los ojos que miramos
y a veces nos deja aliento para algunos
Perder nos sucede a todos
a la vida le ganamos algunas palabras
que resisten
como los vientos sobre piedras que
nadie mira
Si alguna vez caminas sobre ellas
tus pies descalzos percibirán
lo suave que las ha vuelto el tiempo
allí donde es más dura la piedra
puede ser más firme el olvido
y sin embargo uno mira el cielo abierto
que sin decirlo a nadie
pronuncia tu nombre

A MAIMÓNIDES EN FUSTAT

1

EN CADA LUZ que muere nace otra luz.
La esfera del firmamento
permanece
sustancia / número / memoria.
Quiero olvidar que alguna vez soñé
bajo el ished: emanaciones de ti
vibraban bajo la claridad.
Eras el mar, acariciabas la orilla,
tu pensamiento encendía la duración,
floreceías plateado contra el viento.
Me ayudaste a descender dentro de mí,
ofreciste ayuno y anhelo,
piedras intercambiabas por jazmines
aljamiados en Fustat.

2

EL ESPEJO de tu cuerpo
sombra era a la palabra.
Me dijiste que el mar no era mar
ni almagre la arcilla,
que el infinito es brillo inalterable bajo el párpado,
la imagen cuando toma su forma.
Hasta que enciendes la lámpara
ves el fondo de la perla.

JEANNETTE L. CLARIOND

3

ERAS ÁRBOL en su perfección. Álamo
y sangre.
Imagen que irradia
lo plata
del envés,
su indeleble resplandor
en el resquicio
de la malla
se filtra.
Al despeñarse sobre el lago
avanza
hacia
ti.
Intacta
pervive
la palabra.

4

GIME EL OCEÁNO, la superficie violácea del agua se abre como
un libro al atardecer.
Un viso agita mi sueño. Entra muy dentro de mí.
Besa la playa y, ¿por qué con el viento se va?
Su recuerdo lacera las arenas.

La palabra es anterior a la boca. No la puedo domar.
Rueda el oro de su canto, hiende mi lengua.
La boca no sabe lo que dice. Teme que su expresión se pierda en
la ceniza.
Sangre pronunciada apenas, lo añil del mar es valle pedregoso
que nos hunde en la greda, la muerte.
Todo poema lo es.
El ayer aún no acontece.

ESCRIBIR, ¿acaso confiesa la riada la culpa de su mal?

La verdad es ola que se disuelve en la ola.

No existe el tiempo en la mar.

El instante abraza los ocasos que en el agua
temen su hundimiento.

Tú eras mis ojos, mi voz. Nunca habré de reprocharte esta oscuridad.

Tus ojos me miraron sin saber que mi lengua ha sido desde siempre
silencio.

Arenas caen sobre mis párpados, comienzo que se cierra.

Las alas del ánade que el viento moldea custodian el canto del
Rubaiyat.

En el agua, la raíz ha tomado la forma del pez, imborrable en el
Anzur

donde la rosa, ciencia divina, presagia la bóveda de un cielo vacío:
tu sombra labra su tinta en el hervor iluminado de la espuma.

DON QUIJOTE EN SAN FRANCISCO, CA
> CRÓNICA DE UN EQUÍVOCO - JUNIO 2020

Para José Sarria

LUIS CORREA-DÍAZ

CERVANTES SABE que su Quijote se les hubiese enfrentado a los que le pintaron los ojos de rojo lloroso y satánico, que a Sancho habríale dicho cómo se arremete con valor por la honra de un agraviado, pero don Miguel, que cautivo fue y esclavo en Argelia años, se lo recuerda al gran prócer de las letras del mundo todo, porque aprendió que quien marca con furia —aunque sea un busto, un pedazo de metal—, al otro se hace ese tatuaje de odio en el alma propia y que esto no es pensamiento mágico ni superchería alguna, apenas neurología de la básica, que lo son el creer que se mata simbólicamente..., que en eso se les hizo la *evening* en aquel parque a la sombra del Golden Gate ponderando tenor y curso y el destino de esta protesta y otras humanas, que muchas más las habrá por venir...

(y así continuó el buen coloquio entre ambos e incluso parecios ver en un horizonte borroso aún por la pintura fresca al caballero de la triste figura saludándolos sobre Rocinante como un Zorro pero escarlata, lo que al unísono atribuyeron a los efectos ciertos de un crepúsculo dulce y justo)

SHE WALKED WITH APES

Para Manuel Gahete Jurado

LUIS CORREA-DÍAZ

YYO con un simple poema
laudatorio no puedo
sino seguirla enamorado
de sus ojos que nos
mira(ro)n, sentada
entre los árboles y lápiz
en mano, horas y días,
años, por primera vez
con un amor revolucionario,
de esos que sí cambian
la realidad, su cuaderno
les pareció un maldito
espejo a los doctores
de las bio-leyes, cómo iba
una mujer —one of *The Trimates*
de aquel entonces— decirles
a los que sabían
lo que no sabían ni querían
saber porque admitir
que tales *human attributes*
(aun la guerra y la cacería
y la cópula violenta *imbedded*
in our genes y que el paraíso
nunca le fue dado a nadie
por nadie y que sí, tal cual,
un despelote en su belleza)
era tan suyos como nuestros

hubiera sido mucho peor
para esa alma orgullosa
que cultivan que el meteorito
para los pobres dinos, cómo
una jovencita, que envejeció
mirándonos, podía..., cómo ella,
que más bien tendría que haber
sido inspiración lírica y alguien
cantarle una canción inolvidable
en la ventana de su casa,
como la «Into the night» de Benny
Mardones, sólo que ella ya
había emprendido el viaje
a jugar con el Jubilee de carne
y hueso que la esperaba
en Tanzania en los early 60's
del pasado siglo de nuestra Era
<https://www.youtube.com/watch?v=rcL4jnGTL1U>

[SEMILLAS]

MARÍA ÁNGELES PÉREZ LÓPEZ

NO REGRESAN las semillas que lanzamos.
Se sostienen, inquietas
 en cada página de libro intraducible
 o sobre la tela rota de algunos paraguas
 o en el ala caliente del vencejo.

Alguna podrá alojarse en tu pulmón.

Entran en la luz
 como las nadadoras.
Inequívoco el viento en la simiente,
el almidón que cubre con firmeza
 su piel impetuosa, enardecida.
Se pierden entre el sol y el entusiasmo.

Quieres subir danzando hasta su cúpula,
 zambullirte en su esfera de lenguaje,
 su instrucción inasible y material.
 Retahíla ruidosa de los brotes.
 Ramaje que no acabas de entender.

Quieres entrar en ellas
 pero no lo permiten.
 Protegen el algoritmo angosto de la vida.
Entrar en ellas como volver al útero
 como abrir en lo inverso el cuello dilatado
 que se borra cuando grita su verdad.

Entrar en ellas para alcanzar el útero, el primer
mecanismo violento

de la vida.

Pero no lo permiten: se protegen de ti, de tu cabeza.

De los insecticidas y la peste,
de tu propia y desolada convicción,

de tu cabeza.

Entrar en ellas como si fueras de aire.

Si logras escuchar su alfabeto de cotiledones,
la música con la que se expanden a lo alto
no podrías salir de sus paredes

circulares y abruptas,
consentidas.

Querrías ser nutriente hacia la germinación
pero sus palabras no te corresponden.

Protegen la estructura del fruto
y del deseo.

Protegen el desarrollo seminal,
los tejidos maternos, sorprendidos
por tu tenacidad y tu porfía.

Se protegen de ti, de tus pliegos y cláusulas,
de las cifras microeconómicas,
el bronce sucio en las estatuas de las ciudades,
la perplejidad ante el idioma de los mirlos.

Sus palabras son tuyas, una jerga voraz
que desconoce el declive,
la distancia,
el desamparo.

Lanzadas a lo alto, no regresan.

El trabajo del campo es ingratisimo.
Habrían de prenderse a esto llamado país
y luego brotar y ser cercenadas en la extrema juventud.

Se niegan a caer contra el suelo. No admiten esa norma,
no hay marco constitucional
para el arado, la máquina o
tendón.

Murmuran, te rechazan. Se protegen de ti, de tu cabeza.
Solo ellas saben conjugar los verbos de movimiento.
¿O es que alguien creyó que era fácil entonar el verbo ir?

No regresan las semillas que lanzamos
desnudas y temblando en el amor
como los cuerpos más queridos no regresan.
Todos ellos se niegan a caer.
Guardan un pequeño puñal contra la muerte.
No hay éxtasis posible en su destello
pero bailan de puntillas,
arracimándose en nubes
y milanos
en globos y paraguas desteñidos
en las olas temblando en el amor.
Son cabriola y adagio en lo invisible.
Veloz coreografía de vivir.

a Remedios Mataix

DE PALABRAS Y ÁNGELES

I

LAS PALABRAS son simas no nombradas,
países que el deseo ya ha soñado vencidos.
Su luz ofrece al mundo inútilmente
auroras de certeza,
razones cabizbajas, humildes, inconclusas.
Las palabras siempre blanden la duda
y caen a nuestros pies como la ropa
que, anunciando la puñalada del amor,
se nos desprende cuando un cuerpo nos roza.

Ese silencio,
esa azorada culpa que muestra la sustancia
como un ojo cerrado que sufre
o esa alegría mínima que no atrapa la luz
pero presente
y huésped del labio, sobrevive,
es la única certeza.

La poesía es el silencio que guarda la palabra
ante el advenimiento de la soledad
o después del estrépito, cuando el dolor ha puesto
su frente poderosa en nuestro pecho.
Lo demás es conducta, ciclo, espiga
que vuelve a dar su fruto como una madre ciega,
ademán que se pierde en el desorden

MIGUEL SÁNCHEZ GATELL

innúmero del tiempo.
Pero lo oculto no. Lo oculto es la materia amordazada,
lo que resuena en el cuerpo como dureza o ansia
y pone nombres puros a los límites:
forma que nace de las manos ávidas
que tantean un pecho dado al gozo.

La forma no es un molde;
es el silencio, violento en su espesor,
que la poesía nombra.

II

CUANDO LA PALABRA abre los párpados
la incertidumbre sueña
futuros quebradizos.
Honda promesa de claridad naciente
que percute en la forma
como un órgano joven, poderoso, infalible.
Cuando el verbo encuentra en la sombra
lo que estaba buscando,
olvida todo aquello
que quiso desde siempre
y deja en abandono
ese patio que tanto conocimos,
esos labios que el beso recuerda sin tocarlos.

Vivir: dilema abierto
entre huida o palabra
que sangra en nuestro lecho.

Hablar es asumir la indefensión,
dejar caer los sueños como fruta madura
a los pies de la culpa.
Mar y muerte son límites,
son dos bocas que esperan colmarse en la palabra.
Yo os deseo, ciudades, mi corazón es múltiple,
os nombro y por eso desciendo a vuestras ciénagas.
Decir nos hace impuros, cómplices de la destrucción.

Pero yo, sufriente, vencido, deseo la palabra,
por eso incendio naves y me refugio en cuerpos
que tienden sus velas al olvido.
Nada queda del todo que no llegó a ser nunca.
Mis poemas son preguntas que morirán
y que hoy apuñalan mis muslos.
Decir me va matando: tanta luz en racimos,
tanto ofrecido don en el instante,
inútil fundamento que a la fuerza condena.

III

¿DE QUÉ escribo?
Nada se nombra en la desolación.
Creo que solo busco
esa rosa encendida que respira
dentro de las palabras,
o tal vez es que quiero
vivir el tiempo íntimo que tienen esas voces,
como si fueran la duración silenciosa
de un instante remoto.
O porque escribir es un ejercicio de soledad,
y va siendo oportuno
pararse a contemplar la propia vida,
al menos como playa o como origen.

También porque confío
con escasa cordura
que alguien ha de subirse a la escalera
de mis propias metáforas
o bajar a los túneles
plenos, manantiales, del sintagma,
y así seguir un trecho de mi mano
por la historia infinita.
Pero tal vez, como decía,
nada puede nombrarse que no haya sido urdido,
y escribir sea sólo una tarea
íntima, innecesaria, vanidosa.

No importa. Me visitan
ángeles del lenguaje que me exigen
destituir memorias, compromisos,
reencontrar la pureza de los verbos,
fundar su desnudez,
como la carne nuestra que nos llama
desde un tiempo anterior a nuestro tiempo.

Pero no hay desnudez,
ni siquiera bondad en las palabras.
Malheridas estrellas
que abro con los dedos hasta tocar el tiempo
dormido de sus límites.
Allí hay una escalera que parece
conducir hacia el centro de las cosas.
Pero es vano el intento,
pues es la soledad el único acertijo.

APOLOGÍA DE LA ESPERA

I

ARTÍFICE de la paciencia
aprendí mi oficio a corta edad.

Alquimista de placebos
en tanto cada cosa
a su debido tiempo
termina por llegar.

Apologética de treguas
comprometida adversaria del drama
y sus aspavientos.

Amante sutil del momento
y la franca paz
de saberse a salvo
al resguardo
del tiempo.

MÓNICA MORALES ROCHA

II

NADA jamás
tuve inmediato

golosina juguete
sueño
beso.

Ahora avezada
ejecutora del tamiz de mis ideas
parsimoniosa
 construyo lo preciso
disfruto hasta el delirio
 cada minuto en espera del contacto

y me dejo sorprender
por lo imprevisto.

III

VERSADA EN TEJER redes imaginarias
voy
sobre mis pasos
cadenciosa.

Sin seguir el rastro
de nada ni nadie
es el propio ritmo
quien me guía.

La intuición sin duda
—podrá pensarse—.
La certeza licenciosa
de la ruta correcta en el andar
sin herencias incómodas
cortapisas del alma.

Versada en tejer redes imaginarias
cadenciosa voy
disfrutando el botín que
de cuando en cuando
hasta mis orillas acerca
la marea.

Si el alba es preludeo del día
y el ocaso anuncia solemne
las bondades de la noche.

Así, cada minuto
habrá de vivirse
 en embeleso grave.

Eufórica de *vino* *poesía*
o virtud
—siguiendo la instrucción de Baudelaire—,
¡no esperen de mí
 caudales de impaciencia!

Aprendí mi oficio a corta edad
puedo esperar gozosa
 con la misma estridencia
 de una escobilla sobre la tarola
 en la más obscena
 pieza
 de jazz.

DIECISIETE PUERTAS

In memoriam C. B. S., *mi abuela (1900-1995)*

I

EN TOTAL eran diecisiete puertas. Las golondrinas trazaban desde abril una larga y ruidosa línea de flotación que frotaba el pecho del que impide a toda costa que lo llamen huésped y no habitante. Soy yo quien desde otro continente llega y deshace las camas y abre el trípode del telescopio en la terraza. Desde la distancia he colaborado con el eco de mis pasos y he soñado en volver como lo hago ahora, preso en estas palabras que prueban la mermelada de naranja, que huelen hasta el fondo los frascos de trementina, y transitan de nuevo por la constelación perdida de los cuartos. Remoto, cordial y solitario, empiezo a abrir una a una las diecisiete puertas de mi lejano territorio.

II El pasillo

Pisando largamente una madera me espera el pasado; apretándola de regreso por su ruido al revés sabrá de mí. Reconocerá mis pasos perdidos nueve años y me devolverá esa leve presión de pájaro aturdido de entonces y ese itinerario de urticaria. Solidarias del alba, las tablas hablarán a mi regreso y me dirán lo mío extraviado. Y será su ausencia en su sonido.

Esa distancia que va desde la ventana del fondo hasta el final del pasillo es la estatua de mi memoria y el espacio que ocupa mi despedida.

III Ventanas

Estaban sin excepción arqueadas todas las ventanas. Los pasadores de metal que se ajustaban contra los marcos hacía mucho tiempo que habían dejado de cumplir su función. Gracias al viento frío que se colaba por los bordes, de perfil y a una cama apuntando hacia el norte, tú creíste encontrar las claves secretas de la longevidad, abuela.

La ventana del final del pasillo, disponía de una breve defensa que detenía la violencia de la luz con una delgada franja de cristales rojos, verdes y azules que poco mitigaban el poder del sol. Al contrario, al contacto con este breve vitral, soldado con un plomo derretido, con ese resto de catedral gótica repartido en los bordes, el sol traspasado arrojaba sus lenguas de fuego sobre las paredes del corredor, lanzaba como un látigo un arco iris deforme que avanzaba nueve metros.

Desde las últimas ventanas laterales que recordaban a un trasatlántico averiado entre las dársenas, se veían sobre el tejado de al frente cinco chimeneas blancas. Eran para el enfermo las cinco azucenas cultivadas por una mano solitaria, era la iglesia ilusoria de las palomas, era el campanario del fugitivo.

IV Terraza

Alguna vez sirvió como el lugar elegido para poner un par de baterías antiaéreas. Ese peso brutal, con su amenaza de cañones y su expectativa de metal apuntando al cielo de Madrid, dejó una gran ondulación en la terraza. Estaba sumida hacia el norte. Si uno la recorría con la punta del pie sentía una hondonada, como si fuera una réplica invertida del cielo, como si fuera el sueño de un niño desaparecido.

La terraza corría desbocada mirando los castaños del otoño. El parque entero tenía desde allí una visión favorable y perpetua. Siempre se pensó que lo mejor era cubrirla con un toldo para

evitar a toda costa el saqueo del sol cuando se anunciaba el indómito verano. Pero eso nunca ocurrió. A partir de mayo, la manguera suavizaba cada cuarto de hora la vibración del calor y repartía su débil voz entre los vapores dominantes. Baldosas rojas y un sol en su permanente meridiano eran la medida de julio y agosto. Y una lámpara amarilla iluminando las hojas blancas y la máquina de escribir Royal de 1928, comprada por el abuelo en Ciudad del Cabo, septiembre.

VII Cortinas verdes

El calor desdoblaba unas cortinas verdes que se engarzaban mediante unas argollas doradas encima de cada una de las ventanas. El sol vedado y teñido de verde se quedaba a la espera, golpeando con fuerza esta vela de barco de cabotaje, esta bandera precaria que suavizaba la brisa, que ponía en penumbra a julio.

Baúles confundidos por la dominación de la naftalina guardaban bajo llave estas telas remotas y descoloridas. Como una iconostasis doméstica, las lonas cerraban al día esta propiedad que fue testigo de la alianza de la majestad de la vejez alumbrada por dos cometas limítrofes y mi aturdida juventud. La intimidad fue una sombra verde compartida entre el territorio de las diecisiete puertas. Nos unió el viento y los ojos azules, abuela.

IX Petrificaciones

Especialmente los licores de menta padecían una momentánea cristalización. Y los vinos se avinagraban como los lamentos de los fugitivos. De todas las cosas que se disputaban las esquinas solamente se usaban las indispensables, de manera que los tres platos con sus respectivos cubiertos, las sartenes que todavía reflejaban el paso de los aviones de la guerra civil, a punto de tocar las anaranjadas fronteras del óxido, eran los utensilios que hacían posible el paso de los días, los que cumplían a cabalidad con sus órdenes domésticas. Al fondo de los aparadores dormía la

vajilla de veinticuatro puestos, con su puntual orden solícito y sus dibujos en tinta verde destinados a la cena voraz de los fantasmas. En la profundidad de los cajones, en su silencio de ataúd, las servilletas bordadas sucumbían a su doblez de mariposa.

XI Insulares

Quien vivía en un último piso sabía que estaba en posesión de una isla. Era su límite milagroso y su protección. Esa intimidad insular permitía la acumulación de alcantarillas robadas en las calles de varias ciudades, y auspiciaba la búsqueda de antepasados en los cajones llenos de papeles con sellos consulares, de firmas solemnes y de informes cifrados. Así, por el contorno que dibujan los hallazgos pude delimitar a mi abuelo muerto. Y llamarlo Germán.

XIII Mermelada de naranja

El cuarto del caballete y sus sables transparentes era el elegido para realizar la ceremonia anual de la mermelada de naranja. Su lejanía y su pureza y su iluminación era la indicada para observar alzando hacia la altura los cilindros lleno de cáscaras en suspensión, de gajos previamente cortados y hervidos durante tres días. A contraluz, tus ojos azules durante cuarenta años aprobaron la perfecta calidad alquímica de su resultado. A través de los frascos, las cinco chimeneas blancas, la iglesia ilusoria de las palomas, el campanario del fugitivo, se deformaban y tú aprobabas tu trabajo.

El mejor regalo que te pude hacer alguna vez fue llevarte cinco bolsas de naranjas agrias que desprendí, una a una, de los jardines de la Rábida. Tu famosa receta la guardé tanto tiempo, escrita con tu letra sigilosa y segura y que fue para mi una oración, y se fue deshaciendo, como uno de los rollos del mar muerto.

Después llegó el dismantelamiento y convivimos tú y yo en la lejanía, en el exterminio.

XIV

Este es el relato prolongado bajo las tablas, este es el argumento huérfano que como un báculo de ciego golpea cada una de las diecisiete puertas, como el ala de un pájaro que se empeña vanamente, ante el anuncio de un vitral, en despertar los ajenos jardines. Había una llama única, un espacio compartido con una terraza asomada al resplandor de las estaciones sin término, un pasillo de maderas alargadas que ahora piso nuevamente. No es que pida ahora perdón ni asilo. Pido una presencia y más que una presencia, una alianza. Existe un ángel que me ofrece su fragancia en el paladar y lo apruebo.

XVI

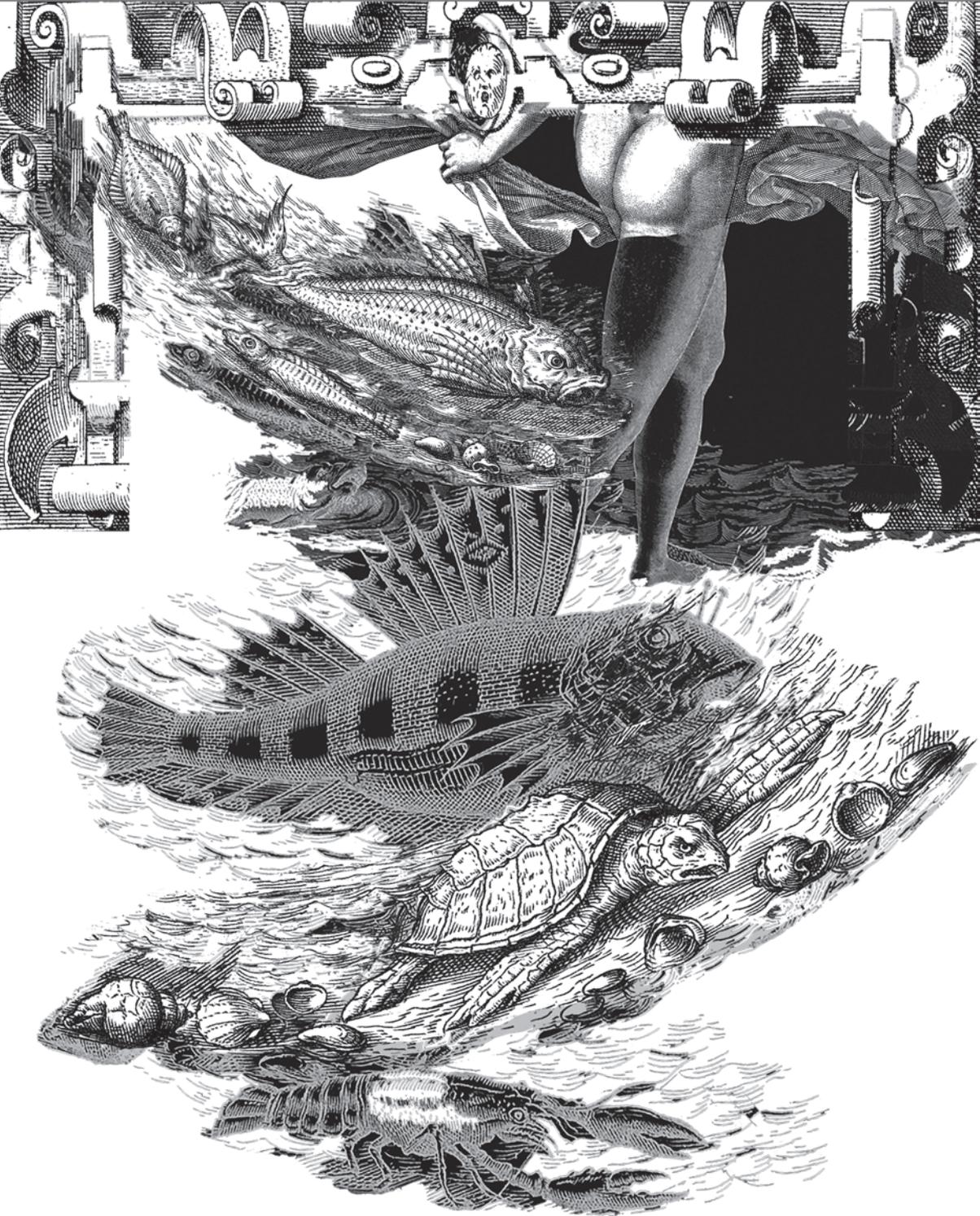
Estoy muy lejos, abuela, donde los árboles dorados se siguen inclinando ante la majestad del otoño. Me encuentro a la misma latitud (me enseñaste la latitud y la longitud moviendo las manos como haciendo una cruz en el aire) pero en otro continente y desde aquí levanto un puente de hojas secas que une los extremos y toca esa isla y su telescopio en su terraza hundida y sus cráteres quemantes en septiembre y tus ojos siempre agradecidos, anegados por los dos cometas de tu siglo. Solo invocando tu invisibilidad me hago visible y por una vez fosforescente. Sólo nuestra desaparición puede tocar estas palabras.

XVII

Replica lejana madera, despierta a los nuevos moradores, ahora que camino desde lejos por el pasillo y que soy de nuevo el habitante que fui y no el despojado. Del frío de este invierno en el año de tu muerte, como un cuchillo envuelto en un trapo, baja un olor a trementina y a naranjas agrias para esta conmemoración.



PARAÍSO PERDIDO



ORACIÓN POR MARILYN MONROE

SEÑOR

recibe a esta muchacha conocida en toda la Tierra con el nombre
de Marilyn Monroe,
aunque ése no era su verdadero nombre (pero Tú conoces su
verdadero nombre,
el de la huerfanita violada a los 9 años
y la empleadita de tienda que a los 16 se había querido matar)
y que ahora se presenta ante Ti sin ningún maquillaje
sin su Agente de Prensa
sin fotografías y sin firmar autógrafos
sola como un astronauta frente a la noche espacial.

Ella soñó cuando niña que estaba desnuda en una iglesia (según
cuenta el *Time*)
ante una multitud postrada, con las cabezas en el suelo
y tenía que caminar en puntillas para no pisar las cabezas.
Tú conoces nuestros sueños mejor que los psiquiatras.
Iglesia, casa, cueva, son la seguridad del seno materno
pero también algo más que eso...
Las cabezas son los admiradores, es claro
(la masa de cabezas en la oscuridad bajo el chorro de luz).
Pero el templo no son los estudios de la 20th Century-Fox.
El templo —de mármol y oro— es el templo de su cuerpo
en el que está el Hijo del Hombre con un látigo en la mano
expulsando a los mercaderes de la 20th Century-Fox
que hicieron de Tu casa de oración una cueva de ladrones.

ERNESTO CARDENAL (1925-2020)

Señor
en este mundo contaminado de pecados y de radiactividad,
Tú no culparás tan sólo a una empleadita de tienda
que como toda empleadita de tienda soñó con ser estrella de cine.
Y su sueño fue realidad (pero como la realidad del technicolor).
Ella no hizo sino actuar según el *script* que le dimos,
—el de nuestras propias vidas—, y era un *script* absurdo.
Perdónala, Señor, y perdónanos a nosotros
por nuestra 20th Century
por esa Colosal Super-Producción en la que todos hemos trabajado.
Ella tenía hambre de amor y le ofrecimos tranquilizantes.
Para la tristeza de no ser santos
se le recomendó el Psicoanálisis.
Recuerda Señor su creciente pavor a la cámara
y el odio al maquillaje —insistiendo en maquillarse en cada escena—
y cómo se fue haciendo mayor el horror
y mayor la impuntualidad a los estudios.

Como toda empleadita de tienda
soñó ser estrella de cine.
Y su vida fue irreal como un sueño que un psiquiatra interpreta y
archiva.

Sus romances fueron un beso con los ojos cerrados
que cuando se abren los ojos
se descubre que fue bajo reflectores,
¡y se apagan los reflectores!
Y desmontan las dos paredes del aposento (era un set cinematográfico)
mientras el Director se aleja con su libreta, porque la escena ya fue
tomada.

O como un viaje en yate, un beso en Singapur, un baile en Río,
la recepción en la mansión del Duque y la Duquesa de Windsor
vistos en la salita del apartamento miserable.
La película terminó sin el beso final.
La hallaron muerta en su cama con la mano en el teléfono.
Y los detectives no supieron a quién iba a llamar.

Fue
como alguien que ha marcado el número de la única voz amiga
y oye tan solo la voz de un disco que le dice: *WRONG NUMBER*.
O como alguien que herido por los gansters
alarga la mano a un teléfono desconectado.

Señor:
quienquiera que haya sido el que ella iba a llamar
y no llamó (y tal vez no era nadie
o era Alguien cuyo número no está en el Directorio de Los
 Ángeles)
¡contesta Tú al teléfono!

NOSTALGIA URBANA

JOAQUÍN MARCO (1935-2020)

LAS CALLEJUELAS oscuras del Raval repletas de basuras,
los jazmines en flor del Guinardó cuando anochece,
los faroles del sueño del Paseo de Gracia,
los quioscos espectrales y flores de las Ramblas,
un jardín, un abeto, una casa escondida, un fanal en Pedralbes,
luces blancas y amarillas sucediéndose en la Avenida Meridiana,
las aguas del puerto, de noche, invitando a la muerte,
la bulliciosa vida de Hong Kong en la calle Dante,
la herida de norte a sur de la Layetana, hoy Pau Clarís,
el baile dieciochesco de la Plaza Real,
el enigma del mito de Plaza Cataluña,
el metro bajo tierra, el gusano de sombras,
el mar, rompeolas de sí mismo,
los Cinturones de Ronda, el anillo de muerte,
Diagonal dividiendo dos mundos,
Ronda de san Antonio de mi infancia,
las tiendas de Tuset, la calle de la Aurora,
La Paloma, esquina Tigre, la tienda de mi hermano,
mi corazón en Arco Iris, misterioso Putxet,
el arte de perderse en Gràcia, Sarrià sin Foix,
la huida de Escudillers, Santa María del Mar, gloria del gótico,
junto a la Catedral en soledad,
plazoleta de san Pedro, fuente dulce, cuatro caballos blancos,
fuente clara. Gaudí allí, parque Güell, incitación al asesinato,
patio del Ateneo con palmeras: Cuba en el corazón,
Parque sin Ciudadela, cañones del Castillo de Monjuïc, foso del
crimen,

laberinto de libros, el descubrimiento, en el viejo Hospital
jardines solitarios de Miramar, estadio olímpico y abandonado,
Hospital de san Pablo, dolor y llanto,
palacios sin destino de la calle Montcada,
fidelidad románica de Sant Pau del Camp,
fragmentos de muralla, perdidos charlatanes del Paralelo,
orquestinas de ayer,
cárcel Modelo, séptima galería,
orgulloso Port Nou, la Universidad del desengaño,
los taxis amarillos, quiero y no puedo: Arco del Triunfo,
los prepotentes Corte Inglés, los cines de la evasión,
la calle Petritxol: el chocolate caliente y la sala Parés de mi
juventud,
el olivo de la Fundació Miró, el espejo y lo cursi, Pueblo Español,
las dos plazas de toros felizmente vacías, los pájaros enjaulados de
la Ramblas,
el arropo, la miel, la manzanilla del día de Sant Ponç,
la luna sobre el mar, el Paralelo, desde el Tibidabo al amanecer,
las luces navideñas de la ciudad, mi exilio en la ciudad,
capital del fracaso, el rincón del cementerio frente al mar,
mi soledad amada, mi aburrimiento, los paseos imaginarios del
otoño,
palmeras del Paseo Nacional, acacias, plátanos, desarraigados
pinos,
palomas, gorriones, El Molino, el Ensanche,
el arte de vivir, las chimeneas de una fábrica en desuso,
el Camp Nou rodeado de travestis, los cabarets canallas,
los marroquíes del Raval, los africanos y sus tiendas de cachivaches,
la Andalucía, la Extremadura de los arrabales,
el barrio de los marineros sin redes que remendar,
el dulce lamentar de los banqueros,
la añoranza de los anarquistas que dominaron las calles,
la rosa de Sant Jordi y el libro.

Quiero perderme para siempre en tus calles.



LOS ALIMENTOS



SIMPARRIV

Iones elephanti... Caspiano Pa...
dehinc tabulis...
no per...
honore...

qua...
I GRA...
J. D. SACAT...
JACOBI S...
CARDINAL...
SVI CO...

Pa...
num...

ROSALES, JOSÉ CARLOS, ED. (2019).
A MI TRABAJO ACUDO, CON MI DINERO PAGO.
POESÍA Y DINERO. ANTOLOGÍA POÉTICA
DESDE EL ARCIPRESTE DE HITA HASTA LA ACTUALIDAD
MADRID: VASO ROTO.

SERGIO HINOJOSA

José Carlos Rosales, poeta granadino, colaborador en distintas revistas y miembro de la Academia de las Buenas Letras, es autor de libros como *El buzo incorregible* (1996), *El precio de los días* (1991), *La nieve blanca* (1995), *El horizonte* (2003; Premio Ciudad de San Fernando), *Poemas a Milena* (2010; Premio Gerardo Diego), *Si quisieras podrías levantarte y volar* (2017) o *Años larguísimos (1968-2018)*.

Su último libro *A mi trabajo acudo, con mi dinero pago. Poesía y dinero. Antología poética desde el Arcipreste de Hita hasta la actualidad* reúne poemas cuidadosamente seleccionados sobre esta sorprendente conjunción. Su extenso prólogo, a modo de ensayo, adquiere los matices de un poeta minucioso e impecable de resonancias machadianas. Raro por su temática y sugerente, presenta una realidad común y poco frecuentada. ¿Cómo hablar desde lo alto de lo más bajo? ¿Cómo de lo mezquino desde lo sublime, para hacer de la insignificancia parte esencial de lo que somos? ¿Cómo escribir sobre el dinero desde la poesía? ¿Cómo encajar, en fin, la intimidad de una con la exposición del otro?

La obra, con más de cien referencias sobre el tema, inspirada en el impactante aforismo de Wallace Stevens: «El dinero es una forma de poesía», nos hace reflexionar sobre algo esencial, aunque obviado por el prejuicio o la obsesión. *Poesía y dinero* desarma ambos tópicos. Ni vil metal ni sólo fetiche: pues, con el dinero sucede como con la música o el fuego, todo depende de *con quién* y *cómo* se use.

No es gratuito escribir sobre el dinero, si una larga tradición literaria ha denigrado esta realidad tan necesaria. Pero sorprende el camino emprendido: unir poesía y dinero. No es simple metáfora, sino emergencia de perspectiva. El dinero no es poesía, es *una forma* de poesía. Se trata de captar la realidad de esa *forma*. Existen infinidad de análisis y teorías

sobre el dinero, abundan sobre cualquier aspecto imaginable, pero son escasísimas las investigaciones sobre su realidad social. El dinero no sólo está marcado desde instancias que lo acuñan o dirigen su circulación, también la gente crea sus marcas y expande su realidad con el uso. No es lo mismo el dinero del modesto ahorro, que el evadido mediante ingeniería contable; tampoco lo es el de Machado, que subraya el esfuerzo («a mi trabajo acudo»), que el exhibido por el yugo del señor en la denuncia de Miguel Hernández («No los levantó la nada / ni el dinero, ni el señor»).

Somos seres hablantes, sometidos al devenir de la palabra. Nace ésta de la carencia, como el intercambio. Y quiénes somos, somos siempre en falta... como padres, madres, hijos, estudiantes, profesionales, o como poetas. En cada quien brilla el instante de esa palabra que nos soporta, mensaje invertido y abismo abierto, al dirigirla al otro. Un verso susurrado o una moneda dada a un niño cerrándole su manita también portan su particular mensaje. El dinero y la poesía, según quién y cómo se usen, ya se sabe. Pero la ilusión de continuidad, la memoria de estas cosas, no la concede la conciencia, pues somos tiempo opaco, sino el intercambio con los otros que nos marca y perfila. Incluyendo en esos otros el particular *hombre que siempre va conmigo*. Y es esa palabra dirigida al otro, la que avaló un día la promesa escrita sobre metal, para convertirse en moneda. Moneda, principio material de individuación, maravilloso invento, que abre como un poema lo posible a la fantasía y al campo de más lo propio: «con *mi dinero* pago». Quizá fuera el tejer relaciones con estas piezas de metal, lo que arrebatara de la furia al deseo, para poblarlo de realidades apacibles: justicia de haber pagado lo debido.

Los esclavos experimentaron en su carne su ausencia y su presencia libertadora, y Virginia Woolf lo reivindica para la mujer, también Milena Rodríguez en su poema «Las mujeres no hablan de dinero». Así, este invento nos liberó y dio confianza, sustantivando «lo mío» y depositando en ese *poco haber* la esperanza de una vida mejor. Conmovedores ejemplos de ello aporta la antología, como el poema de Rafael Juárez «Una moneda», «Cheque sin fondos», de Juan Lamillar, o el del poeta inglés, Dante Gabriel Rossetti, «Un soneto es una moneda». A ese centro, convergencia de materia y espíritu, metal y lenguaje se enlaza lo más propio, para recrear, una y otra vez, futuro y libertad.

CHILLÓN, NIEVES (2020). ARBORESCENTE
VALENCIA: PRE-TEXTOS.
XXXVII PREMIO JUAN GIL-ALBERT,
XXVII PREMIO ANDALUCÍA DE POESÍA DE LA CRÍTICA.
PAULA FERNÁNDEZ VILLALOBOS

A*rborescente*, como su mismo nombre indica, es un poemario que se vertebra al igual que las ramas de un árbol. Se encuentra dividido en tres partes que, partiendo de un tronco común, se entrecruzan y retuercen como las raíces y ramas de un árbol ante el cual se emprende un viaje introspectivo —a vida o muerte— donde el yo poético indaga en su ser y en su genealogía a través de una serie de vivencias y recorridos por la montaña, el bosque y el mar. Se descubre así una poética en libertad, prosódica, sin puntuación, con tres ejes nodales que crecen firmes y robustos de manera independiente, pero sin perderse de vista y conversación.

El comienzo, «Día 1» (p. 15), nos presenta a modo de diario de viaje, los personajes principales de esta primera parte, la voz poética y un niño que ya en «Día 2» (p. 17), sabemos que es un niño migrante: «Serán mis pies en el exilio será este exilio vivido desde siempre / un instante solo de la patria perdida que ha bastado / para reconocermé en este viaje que me lleva más lejos» (p. 17). Asimismo, descubrimos que la voz poética actúa y se identifica con una madre que acompaña a su hijo —o poema— durante su ruta invernal: «también la loba lame a su cachorro / herido por el aire primero» (p. 28). Los dos deambulan en una tormenta de nieve completamente desamparados. Una vez agotados y con la llegada del sol y la primavera, se produce la constatación para ambos de que morirán y de que su memoria se encuentra condenada a caer en el más remoto olvido: «siempre supe que yo también moriría / así poco a poco de abandono» (p. 31), «observamos los ciclos de las hojas / su ritmo desigual / por eso quién recuerda / que un niño ha muerto en la nieve» (p. 32).

Esta lucha por su verdad sigue abriéndose camino entre la naturaleza y conecta con la segunda sección, que da título a la obra y nos presenta

la médula espinal del poemario, el árbol como elemento simbólico —incluso telúrico— bien arraigado a una tierra que respira y aporta sangre, leche y alimento a la voz poética y a su retoño: «saben que un hijo y una madre son siempre el mismo árbol» (p. 35). Chillón da vida al entorno estableciendo un diálogo profundo con el mismo y entablando relaciones con sus hitos. Si antes se producía la transformación exterior del paisaje y el cambio de las estaciones, en este sendero por el claro de un bosque, el yo se ve afectado directamente por su propia mutación hacia una condición arborescente: «la sangre es arborescente y forma bosques de ramaje espeso» (p. 35), «el dolor tiene forma de tallos y de hojas y las espinas son vías / de mediación circular» (p. 38).

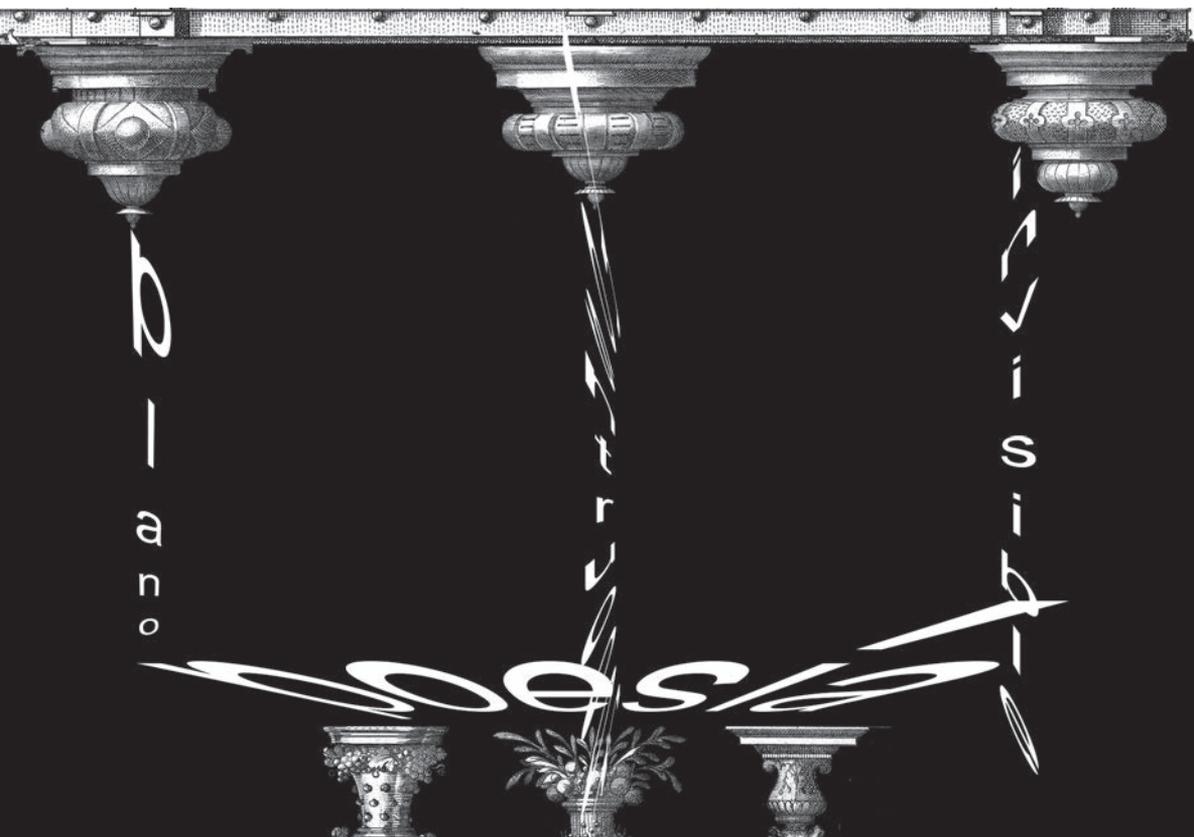
Es gracias a esta metamorfosis del sujeto lírico que Chillón logra bucear genealógicamente por su ramaje. La voz poética dirige su mirada hacia un pasado que continúa actuando en el presente: «las casas de los muertos deberían permanecer intocadas como en nuestra memoria» (p. 43), «puedo volver a esa tierra mirar esa postal y tocar tu carne viva / como un homenaje a la infancia derrotada y a la infancia / nueva» (p. 45). Aparecen a partir de este momento nuevas identidades de una misma generación femenina: bisabuela, abuela y madre: «la vieja mariposa guarda lunares en alcanfor / ayer fue una madre que movía la cuna con el pie / y preñada recogía las espigas» (p. 46). Entre estas mujeres se aprecia una cadena de cuidados íntima y amorosa. Esta admiración fomenta un feminismo hipersensible, despojado de abalorios y presentado en una naturaleza en la que el sujeto arborescente, en su travesía y conversión personal, convive con animales como cisnes y mariposas, que en los poemas «XI» y «XVI», parecen representar a su bisabuela y abuela respectivamente. Por ende, esta concepción natural de la familia forma un aquelarre en el que la fuerza y el calor de la hermandad femenina son necesarios para soportar el cambio y completar el ciclo hija-madre, así como la frustración y el dolor ante la enfermedad: «veneno al que despega las plumas y alimenta / a la alimaña que vive en tu teta izquierda» (p. 50), y el peso demoledor del paso del tiempo: «yo presentí que tarde o temprano dormirían bajo tierra / fragmentados en imposibles de recomponer / y que no se encenderían nunca más» (p. 43).

Una vez la voz poética se convierte en algo parecido a un árbol y descubre que su sangre y leche nutricia —tanto de sus pechos, como

de los que a ella un día le ofrecieron sustento— son arborescentes y lo mismo nacen que se secan, se percata de que está abocada a desaparecer. Es por eso que decide comenzar nuevas peripecias en la tercera parte, la cual hace referencia a la poeta náufrago. Es entonces cuando percibimos el resultado de esta tensión temporal entre el pasado y el presente, ya que la voz poemática navega empujada por los vientos sureños de su infancia hacia un destino y futuro inciertos. De hecho, lo intuimos debido a las constantes referencias al color blanco y a los versos finales del poemario: «nota final: mi hoja en blanco sigue aquí en blanco / convertida en un lugar inhóspito / para la poesía» (p. 69). Como le sucede a un marinero que emprende un viaje a su suerte, la poeta apela a la fuerza divina con el fin de encontrar una guía dentro de lo desconocido. No obstante, en este caso Dios no es un apoyo místico y misericordioso, sino más bien un ente ausente y apático ante la realidad y dolencias del yo. «Dios ha muerto aplastado mientras dormía» (p. 64), concluye a modo Nietzscheano.

Resulta interesante cómo en esta sección final, Chillón lanza un mensaje especialmente crítico en su poesía. Concretamente, denuncia la contaminación de los océanos y de la atmósfera: «te he visto zambullirte en el mar en el agua verdosa y perfluorada / construir una torre de cristales y plásticos / la espuma tóxica caracolea en mis rodillas / huelo la sal ya me roza la bolsa / de plástico o la medusa» (p. 55), «En el centro del agua misma / que me quema la piel de tan azul y clorhídrica» (p. 59), «cielo cielo alto y sin aire» (p.58); los conflictos bélicos: «Las balas llegan muy alto los misiles más todavía / y esas nubes de allí son tóxicas» (p. 64), «Dios es una niña envuelta en una tela / metida en una bolsa de Naciones Unidas / desangrada en un suelo de ambulancia / tiroteada en plena calle»; y el capitalismo imperante en nuestra actual realidad neoliberal: «en el tablero de ajedrez sólo hay dinero / ni puntería ni normas / nadie logra hacer jaque / apuntar a la cabeza del Rey que importa» (p. 62). Estos versos tan impactantes pretenden despertar la conciencia social para que el árbol pueda convertirse en un árbol de ramas larguísimas. Pero estos factores nocivos no solo contaminan al ser arborescente, sino al planeta en su totalidad, que queda doblegado —al igual que el yo— ante la influencia de un comportamiento humano antropocentrista y necrótico.

En suma, observamos en *Arborescente* una identidad puramente femenina y madre, que da vida y acompaña a un niño —o poema incierto— en constante proceso de evolución. Este vínculo se encuentra representado por la figura de un árbol cuya sangre —obra y creación— se renueva y muere al igual que la de la propia genealogía que dibuja y compone sus anillos. Esta incertidumbre y sentido de la transitoriedad genera hastío, una dialéctica entre lo biológico y la historia, en un hábitat natural e inhóspito que describe a la perfección el ciclo de la vida a través de figuras femeninas potentes. Queda claro con este poemario que para crecer y seguir adelante es necesario indagar, buscarse. Sin embargo, en ocasiones el entorno es tan hostil que no queda más remedio que transitar sin rumbo dejando nuestra «hoja en blanco» (p. 69).



JORDÁN, FLORA (2019).
EL MAL HÁBITO DE SER CUATRO MANOS
PRÓLOGO DE TRINIDAD GAN,
OVIDEO: MAREMÁGNUM.

JORGE VILLALOBOS

Dicen unos versos de la poeta belga Cécile Oumhani «*tu lis le monde / tracé sur le corps inversé / du poème*» y es igual a lo que sucede en el libro de Flora Jordán, *El mal hábito de ser cuatro manos*, publicado por la joven y prometedora editorial Maremágnum. Esta ópera prima refleja en sus versos una lectura del mundo tanto interior como social desde el lado inverso del cuerpo del poema, desde el ángulo incómodo de la sociedad y de la vida: aquel donde se puede apreciar también las incomodidades que a lo largo de los años se asientan sin fijarnos siquiera, porque no me parece casual cuanto desde el propio título se sugiere al afirmar «mal hábito». Hábito, que proviene del latín *habitus*, de raíz indoeuropea, remite a la noción de haber, tener o recibir (*ghab*), es decir, ya el endecasílabo que da nombre al libro alude a la connotación negativa que se vuelca en determinados momentos sobre lo colectivo, el «haber» o «tener» la posibilidad de «ser» cuatro manos, es decir, ser en el otro y lo cual, a lo largo de la historia, reivindica además de lo propio como individuo, también cuanto atañe a un colectivo y dichas reivindicaciones suponen «desvestirse» de aquello que aprisiona. Este libro reivindica el lugar propio vital al igual que el lugar propio social de una mujer en el mundo, en los ángulos incómodos y difíciles a los cuales se ve sometida por el mundo.

Desde el primer poema, la joven autora marca esa conciencia heredada donde lo privado y lo público se funden, «Fue mi madre, y la madre de mi madre, / y la bisabuela de la madre de mi madre. / quienes me han besado la frente. / La herencia de besar a quienes importan». Esa fusión de lo íntimo junto a lo social, esa encarnación de una conciencia literaria junto a una política y el posicionamiento de la autora, al igual que en aquellas vanguardias de inicios del siglo XX tal el futurismo ruso desde Servejanin o Mayakovski, posiciona esa «supresión de la

dialéctica privado/público» como práctica reivindicativa del poema. De la familia también se transmite la herencia histórica de quienes queremos, eso se ve presente los poemas «Manuela», «Hauki», «Oda a la mediocridad», «Soledad programada», «El sueño de mis tacones» o, desde la ironía, en el poema «5», «La quinta boda del año. / ¿Realmente todos aspirábamos a esto?» Esa ironía desengañada supone al igual un posicionamiento, porque si como dice Henri Bergson «la comedia es un juego, un juego que imita la vida», qué espacio mejor sino el poema que a través de la propia experiencia nos retrata las incoherencias de la vida misma. Por eso, el amor esconde ángulos incómodos más allá de las —pesadas— convenciones sociales, detrás de ese espejismo emocional se ocultan vacíos íntimos, desengaños vitales y en última instancia la claudicación frente a la inexorable realidad de la herida. La piel no es solo el espacio vulnerable y expuesto, no es solo la primera toma de contacto entre dos personas, supone también el íntimo campo de batalla ante las decepciones, la nostalgia, la injusticia social de unos cuerpos en cunetas y en donde la piel, ironías del organismo, es lo primero que se degrada.

Por ello, nos encontramos frente a un ópera prima muy bien construido, unitario, que entreteje el hilo conductor de la obra desde una conciencia irónica social e íntima. Desde lo privado como puede ser el hogar, unos invitados, la familia, la elaboración de un plato junto a una madre o, incluso, la pérdida de un ser querido hasta lo social desde la reivindicación de las injusticias sociales junto a sus reivindicaciones desde los movimientos feministas y su teoría, la situación económica de los sintecho en el poema «*Homeless*» o, en especial, el tríptico de poemas «Campos de trabajo» donde se sitúan tres zonas (Líjar, Almería; Santa Amalia, Badajoz; Cástulo, Jaén) y esa conciencia y aprendizaje heredado mantienen su pulsión. En pocas palabras, este libro comprende la significación de un concepto a veces no tan conocido pero sí presente en nuestros días, la Generatividad, esa capacidad donde una generación lega a otra un patrimonio material y ético, ya sean obras de arte o principios y valores.

Análogamente, ni la autora ni el libro han sido ni son indiferentes a las corrientes de su tiempo, tanto de los jóvenes poetas de su generación como a las más recientes de finales de siglo. Así, este libro es heredero de la mejor Poesía de la experiencia presente desde los años ochenta y

en la actualidad en sus distintas revisiones y nuevas corrientes, aunque no por ello tampoco es ajena a esa poesía social la cual estuvo y está presente en nuestros días. Así, algunos de sus poemas me han recordado a ese romanticismo feminista de poetisas tan magníficas como Carolina Coronado, en concreto, su poema «A Lidia», «Mas, Lidia, cuando el mundo por fortuna, / tras de su largo llanto y dura guerra, esa feliz prosperidad reúna, / ya estaremos tú y yo bajo la tierra». Flora Jordán se aferra a esas manos, a las del legado colectivo aunque incomode a determinados sectores de la sociedad, aunque parezca que ese «mal hábito» suponga legar a quienes vengan después de ella un mundo mejor, donde esa fortuna de la cual habla Coronado, esperemos, esté cerca de cumplirse, sin encontrarnos bajo tierra, deambulando, entonces sí, en el buen hábito de ser cuatro manos que no se soltaron jamás.



MARÍN, JOSÉ ÁNGEL (2020). EL SILENCIO DEL DESGUACE
PRÓLOGO DE JOSÉ CORREDOR-MATHEOS,
BARCELONA: EDICIONES CARENA.

CARLES DUARTE

La poesía es un mundo al que se llega por caminos dispares y que se vive de formas distintas, pero para que lo sea de verdad resulta indispensable una sensibilidad humana, una capacidad reflexiva y un gusto estético que se echa en falta en demasiados libros que llegan a nuestras manos. No es este el caso de *El silencio del desguace*, una obra que se caracteriza precisamente por el humanismo profundo que transmite y por el respeto con el que trata el lenguaje, el significado y la piel sonora de las palabras. Cuenta además con el privilegio de un prólogo de una de las voces más altas de nuestra poesía contemporánea, José Corredor-Matheos, que nos describe así el poemario: «Este libro es el testimonio de una visión amplia y justa, como corresponde al jurista en la vida cotidiana que es verdadero poeta en todo momento». En él los versos de José Ángel Marín conviven y dialogan con pinturas de Juan Martínez que nos acompañan y nos interpelan en nuestro recorrido a través de las páginas del volumen.

De formación jurídica, José Ángel Marín es un lúcido observador y conocedor del comportamiento y del espíritu humano y tuvo en Cesáreo Rodríguez Aguilera un referente de jurista eminente dotado de una sabiduría admirable para interpretar las virtudes y las debilidades con las que afrontamos nuestro devenir cotidiano.

José Ángel Marín divide *El silencio del desguace* en tres partes: «Sin disfraz», «Cuaderno del heno» y «Relativo silencio». En la primera incluye una declaración de intenciones literarias que lo aleja de lo barroco y alambicado para inclinarse por lo concreto, lo real, lo auténtico y lo austero (Manrique, Machado,...). Que nadie espere pues malabarismos formales, porque para Marín la escritura no es un juego, sino algo más parecido a un espejo de verdades. Y por si nos quedara alguna duda, Marín nos confronta con algo tan serio y tan presente como la pandemia: «Calles vacías, / calles que callan, / calles que inquietan». El autor de *El silencio del desguace* es de los que no se anda por las ramas: «Dentro de una

vida / cabe de todo, / un raudal de naderías, / pero no más tiempo» o «Nada cambia / y todo muda, / basta solo / la mirada justa». Pero la luz precisa que preside la poesía de Marín no es fría ni está exenta ni de ironía («No respire / que te oxidas»), ni de ternura («No hay ternura lejos de tus ojos»), ni de respeto por los demás y por la naturaleza («Entonces atiende / a la dignidad de los árboles»), ni de memoria y conciencia del yo mayor en el que nuestro yo menor tan individual y limitado se reconoce como ser histórico en la sucesión de las generaciones.

Ya en la segunda parte, «Cuaderno del heno», Marín se adentra por escenarios de fragilidad, incluyendo náufragos de sueños («¡Cuánta agonía / en Calvario de agua!»), y nos acerca a paisajes inhóspitos donde nos sentimos desamparados, como las cumbres, los desiertos o un mar convertido en un lago sediento. También aquí Marín se nos muestra inteligentemente atento al gesto sutil de la naturaleza en un pez y una libélula, las abejas o un gorrión.

Los últimos poemas de *El silencio del desguace* nos hablan de un «Relativo silencio» y lo hacen con una mirada crítica sobre la apresurada y vanidosa superficialidad en la que tan a menudo se refugia la sociedad de hoy. José Ángel Marín denuncia «Nunca supimos tanto / sobre la ignorancia» y la «sociedad / doliente / donde no hay sombrererías / ni charlas de sobremesa» o las agotadoras llamadas intempestivas de ofertas comerciales. Marín nos ilumina con los dardos certeros de una mirada honesta e inconformista que nos dice: «Quizá sea feliz Dios / si acierta a resetear / su computadora universal» o que sonrío ante «los ciberbaños» o «la borrachera tecnológica» y que concluye con sorna: «Relájate y disfruta / de la nueva jaula». Pero también rinde homenaje al tiempo que se derrite en los relojes blandos de Dalí o nos invita a un mar («pradera acuática / vertebrada de espumas») de «olas de trama culta» o «desgreñadas» o «amotinadas en las rocas», o a un viaje por el saber que nos lleva desde las ruinas de Persépolis a las lunas de Saturno.

Leer *El silencio del desguace* es elevarse algunos metros sobre nuestro quehacer diario sin perderlo de vista, y hacerlo de la mano de un verso luminoso, clarividente que evita la tentación del sarcasmo, pero que sacude nuestra conciencia y cuestiona el sentido de una cierta manera de andar por el mundo. Desde una inevitable perplejidad, José Ángel Marín toma partido por un regreso al centro de nosotros mismos.

ROVIRA, JOSÉ CARLOS (2020).
EL TALLER LITERARIO DE MIGUEL HERNÁNDEZ
(ENTRE LOS CLÁSICOS Y LA VANGUARDIA)
JÁEN: UNIVERSIDAD DE JAÉN,
SERIE «EL NIÑO DE LA NOCHE. MIGUEL HERNÁNDEZ Y SU TIEMPO».

AITOR L. LARRABIDE

José Carlos Rovira es uno de los más veteranos estudiosos hernandianos. Su primer trabajo sobre el universal poeta oriolano fue publicado en 1968. Tras varias décadas de fructífero estudio (memoria de licenciatura y tesis doctoral sobre Hernández) y magisterio (Carmen Alemany, a la que va dedicado este volumen, es una de esas discípulas más destacadas), Rovira publica lo que podría considerarse una muy valiosa reflexión, no sobre la obra hernandiana, sino, y merece destacarse, el trasfondo, el telar literario de Hernández, con un recorrido interior, fuera de biografismos superfluos, de toda la trayectoria de su escritura, que es mucho más importante.

En primer lugar, resulta muy meritorio que desde la Universidad de Jaén la serie en la que se incluye este volumen, «El niño de la noche. Miguel Hernández y su tiempo», cuyo coordinador es Rafael Alarcón Sierra, alcance el sexto número de libros editados.

Rovira estructura su libro de 224 páginas en ocho capítulos, muy ágiles, bien equilibrados y con suficientes ejemplos prácticos que, de forma didáctica, nos acerca el tremendo esfuerzo intelectual y creativo de Hernández a partir de sus papeles, en especial los del periodo 1926-1936: versiones, prosas que se adelantan a versos, variantes, etc. Este cronista se atrevería a afirmar que nos surge un Miguel Hernández a otra luz. Tras la lectura de este volumen se valora la tenacidad de quien sentía la escritura como algo propio. Rovira acompaña sus citas con ejemplos entresacados del legado literario hernandiano, conservado en Jaén desde que en 2013 salió de Elche de manera ominosa. La lectura es amena, apasionante y empedrada de otras lecciones no siempre filológicas y sí de dignidad humana, algo que se agradece en los tiempos que corren.

En el primer capítulo, Rovira se centra en algunos autores capitales en la formación primera de Hernández, como Gabriel Miró, Rubén Darío y Jorge Guillén, sin olvidar una aclaración al término «grupo de la tahona» y un ejemplo final didáctico. Queda fuera del trabajo de Rovira la escritura gongorina de *Perito en lunas* porque se detuvo en ella en anteriores investigaciones. Recordemos que, en apenas diez años, Miguel Hernández recorre los principales caminos que surcó la poesía española. En ese periodo, la formación se centró en sus lecturas, desordenadas y múltiples, plasmadas en manuscritos. Rovira adelanta que el «sistema imaginativo y creativo» de Hernández todavía requiere de más atención por parte de la crítica, por lo que es necesario volver a los papeles que dejó el poeta.

En el segundo capítulo, el profesor alicantino rastrea la huella de García Lorca en la obra y vida del oriolano, con una panorámica que hermana a ambos escritores en su compromiso con su obra y con el tiempo que les tocó vivir. Hernández veía en Lorca el artista local al que aspiraba llegar. Rovira reconoce, con honestidad intelectual, que en alguna ocasión revisó el desencuentro entre García Lorca y Hernández desde criterios biográficos. También, y es digno de halago, Rovira afirma que se equivocó cuando en 1988 afirmó que el poeta oriolano era el autor de los dibujos carcelarios de los dos cuentos, cuando quien los realizó fue Eusebio Pérez Oca. También presenta un texto olvidado en la edición facsímil de *Viento del pueblo* de 1992, inédito, relacionado con la «Elegía» dedicada a Lorca.

En el tercer capítulo, «Las aventuradas traducciones entre 1932 y 1934», Rovira analiza las traducciones hernandianas de textos de Apollinaire y de Rilke, dos modelos literarios universales que el oriolano tuvo en ese periodo de aprendizaje, bajo la sombra alargada de Sijé, y con un valor esencialmente formativo.

En el cuarto capítulo, «El itinerario hispanoamericano después de Darío», Rovira revisa las huellas de Neruda, Herrera y Reissig y Pablo de la Torriente (y se detiene en el homenaje cubano de 1943). América fue una constante para Miguel Hernández, llena de resonancias líricas. Rovira propone abandonar la manida idea de que Hernández rompe estéticamente (e ideológicamente) con Sijé por la influencia de Neruda. Será por Miguel de Unamuno, como indica Rovira, a partir de una carta dirigida por Hernández a Bergamín en octubre de 1934.

En el quinto capítulo, «Aniversarios y celebraciones: el lenguaje conmemorativo ante tres clásicos», el autor repasa los textos hernandianos dedicados a Lope de Vega, Garcilaso y Bécquer, escritos entre 1935 y 1936, con un proceso doble: de mimesis y de transformación y singularización de la voz poética hernandiana. Según Rovira, Hernández tomó el recuerdo poético de las «Leyendas» y no de las «Rimas», mayoritariamente preferidas por sus poetas coetáneos.

En el sexto capítulo, «De la obra a la biografía en tiempos de guerra», Rovira afirma que el viaje a la Unión Soviética no le creará dudas sobre su propia militancia comunista. Otra reflexión interesante que nos ofrece Rovira es que, desde el inicio de la poesía escrita durante la guerra, hay un «subtexto trágico» que la recorre, no aparece después, tras el inicial entusiasmo.

En el séptimo capítulo, «El último taller, las últimas ausencias y varias persecuciones», Rovira rastrea un periodo como es el último de Hernández que conoce especialmente y confirma la autoría de cuatro relatos, publicados facsimilarmente en 2010. En otra parte de este capítulo Rovira presenta algunos expedientes de censura de ediciones hernandianas publicadas durante los largos años del franquismo y de las representaciones de obras teatrales, así como de algunos homenajes producidos en 1967 y en 1976, como expresión de la persecución abominable de un régimen que se negaba a desaparecer, sólo a transformarse.

En el octavo y último capítulo, «Hernández, avanzando el siglo XXI», Rovira analiza varios textos hernandianos y expresa sus propósitos iniciales con este libro: ofrecer una nueva reflexión a través de la obra hernandiana, recomienda seguir los apéndices de esbozos y variantes publicadas en el segundo tomo de la *Obra Completa* de 1992, y la lección moral de Miguel Hernández, más allá de la literaria. Lo califica como poeta universal, poeta necesario y poeta de la memoria, con un símbolo esencial, como es el viento, en que coinciden la historia de la poesía y la historia de la lucha por la libertad.

La «Bibliografía» cierra este volumen, que no sólo aporta varias lecciones de erudición filológica sino que a la misma se le añade una «pasión de vida» desde 1968 por un Miguel Hernández esencializado en la entraña misma del pueblo del que nace y al que dirige su canto, dolorido y esperanzado a la vez.

M. RUEDA, BEGOÑA (2020). ERROR 404

MADRID: VISOR.

XLVI PREMIO DE POESÍA CIUDAD DE BURGOS.

ELENA FELÍU ARQUIOLA

Error 404 es el cuarto libro de poemas de Begoña M. Rueda (Jaén, 1992), tras *Princesa Leia* (II Premio de Poesía Joven Antonio Colinas, 2016, La Isla de Siltolá), *Siberia es un estado de ánimo* (I Premio Luis Cernuda de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, 2017, Ediciones en Huida) y *Reencarnación* (Premio Complutense de Literatura, modalidad poesía, 2018, Ediciones Complutense). El hecho de haber sido ganador del XLVI Premio de Poesía Ciudad de Burgos y su correspondiente publicación en Visor corroboran la innegable calidad del poemario y sitúan a su autora entre las voces más interesantes de la poesía joven escrita en España actualmente.

El libro destaca, en primer lugar, por una estructura meditada y hábilmente diseñada, que se organiza en torno a la sección central, «Error 404 Page not found», compuesta por un solo poema en sistema binario que funciona como eje de simetría. Las secciones inmediatamente anterior y posterior a esta son «Software» y «Hardware», en un juego que enlaza las partes del poemario con el componente operacional y el componente físico de un ordenador, respectivamente. Por último, en los extremos de esta estructura en espejo encontramos la sección que abre el libro, «Iniciando el equipo», y la sección que le pone fin, «Apagando el equipo», que podrían entenderse como un prólogo y un epílogo. De este modo, como ya sucedía en *Princesa Leia*, Begoña M. Rueda pone de manifiesto su capacidad para escribir libros con una arquitectura interna firme y bien construida, que los convierte en algo más que en meras colecciones de poemas.

Sigamos relacionando *Princesa Leia* y *Error 404*. Si en aquel primer poemario la autora recurría a iconos del imaginario colectivo contemporáneo vinculados con el espacio, bien en forma de acontecimientos históricos (el paso del cometa Halley cerca de la Tierra, el Sputnik II y la perra Laika o la misión Apolo XI y la llegada del ser humano a la

Luna), bien en forma de referencias cinematográficas (*Encuentros en la tercera fase*, *Star Wars*, *Alien* o *E. T.*), en el libro que ahora nos ocupa el hilo conductor del poemario y el vínculo con los lectores tiene que ver con la tecnología, con la informática, sin duda también iconos de la sociedad actual. Así, no solo la estructura del libro responde, como hemos visto, a la división habitual entre *software* y *hardware*, sino que el mundo de las tecnologías se convierte en el denominador común de todos los poemas. En la sección llamada «Software» lo encontramos en títulos tomados de nombres de sitios web («Youtube», «Pornotube»), de programas («Photoshop», «Avast») o de redes sociales («Facebook», «Tinder»), pero también en las extensiones que acompañan a los títulos de algunos poemas («Ada.pdf», «Locus amoenus.rar») o que constituyen por sí mismos el título («.jpg»). Por su parte, en la sección «Hardware» este *leitmotiv* tecnológico cobra forma en títulos que remiten a materiales, partes o componentes del ordenador, como «Qwerty», «Motherboard» o «Coltán».

En cuanto a los temas tratados, se acentúa en *Error 404* el interés de la autora por abordar con una mirada crítica y feminista nuestra sociedad contemporánea, fundamentalmente el hecho de ser mujer en un mundo patriarcal («Ada.pdf», «Photoshop», «Avast», «FP»), pero también la situación del colectivo LGTBI («Paint», «Pornotube»), la pedofilia y los abusos («.jpg»), la pobreza («Facebook I») o el ecologismo («Motherboard»).

Destaca igualmente en *Error 404* la capacidad de la autora para establecer paralelismos y relaciones entre elementos en apariencia muy distantes entre sí o poco conectados, como sucede en el poema que abre el libro —«Bliss», nombre de un conocido fondo de pantalla—, en el que se entrelazan dos fotografías a través del color verde: las colinas del valle de Napa y la famosa niña afgana que fue portada del National Geographic hace décadas. Asimismo, Begoña M. Rueda emplea las contraposiciones como modo fundamental de reflexión: lo lejano / lo cercano («Youtube I», «Youtube II», «Coltán»), lo pasado / lo presente («Krystallos»), lo natural / lo artificial o lo tecnológico («Youtube II», «Windows 98»), lo humano / lo ciborg («No sólo software», «Motherboard», «Windows 98»), la soledad o el aislamiento frente a la hiperconexión («Facebook II»), la vida virtual frente a la vida real («Tinder»), la tradición frente a la modernidad mal entendida de cierta poesía actual («Locus amoenus.rar», «La Mancha 2.0»).

Finalmente, en *Error 404* se intensifican, respecto a poemarios anteriores, las imágenes sorprendentes, como en el poema «Youtube II», en el que se describen las manos de una joven que hace tutoriales de origami como «dos huertos de cinco dedos / alimentados por el sol y la lluvia de Bogotá, / dos palmas de las que brotan tanto las remolachas / como las mitologías de papel». Por su parte, en «Big Brother» la acción de tapar la cámara del ordenador para evitar ser espiado se describe como «[...] cerrarle los párpados a Dios / o como colocar una moneda sobre el ojo del difunto / que debe pagar su tributo al barquero». En el poema «Ada.pdf», centrado en la figura de Ada Lovelace, leemos que su protagonista «Desde la mansión de campo de Bifrons / puede contemplar una Inglaterra / cubierta de árboles ancianos / que hunden sus raíces en el pecho de los muertos». Especialmente deslumbrantes resultan aquellas imágenes en las que la naturaleza invade la tecnología, como en la constatación de que «Hay demasiado de arrecife de coral en una placa base» («Motherboard») o cuando la voz poética manifiesta que «me duele cargar en la conciencia / con la imagen de un puñado de malvas / echando raíces en el interior de la pantalla, / el disco duro a tres metros bajo tierra, / hormigas y lombrices donde la memoria RAM» («Windows 98»).

Este recorrido por *Error 404* nos lleva hasta la última sección, «Apagando el equipo», compuesta por un único poema, el magnífico «Krystallos», en el que se condensan todas las características que hemos ido exponiendo. La autora es capaz de trazar conexiones entre distintos momentos históricos y diferentes personajes a través de un viaje temporal por la historia de la adivinación, que nos conduce desde la negrura del espejo de las antiguas hechiceras de Tesalia, pasando por el espejo de obsidiana del dios azteca de la noche y la bola de cristal de las gitanas nómadas de Europa del este, hasta la oscuridad de la pantalla de un ordenador en nuestro mundo actual. Se une así lo lejano y lo cercano en términos espaciales y temporales, lo primitivo y lo tecnológico, en una cadena de versos enlazados por la imagen del espejo y por el color negro que desemboca en «una pantalla negra, donde escribir poemas en lenguaje binario / donde espero, quizás, el favor de las musas». De este modo, en nuestro universo 2.0 las artes mánticas encuentran continuidad a través de la escritura digital. La poesía no ha dejado de ser de algún modo adivinación.

**VIRTANEN, RICARDO (2019). INTERVALO
BOÓ DE PIÉLAGOS: LIBROS DEL AIRE.
PREMIO DE POESÍA JOSÉ LUIS HIDALGO.**

AITOR FRANCO

En el sentido más juanramoniano está cerca de la poesía pura la de Ricardo Virtanen, obviando la parte epifánica: elude las anécdotas, escasean las referencias directas, y es auténtica, clara, sutil y preferentemente descriptiva. Todo (incluido el amor) tiene la cortesía de ser transparente, pero también impersonal, generalizable. Lo que podemos encontrar de narrativo parte, en muchas ocasiones, de una imagen y es poetizado hacia lo pictórico, lo cual no es raro viniendo de alguien que ha demostrado tener cualidades para fotografiar el instante, la composición de lugar, en cuadros o en haikus. A decir verdad, estos poemas de *Intervalo* me han retrotraído a principios de siglo XX más que a la esfera contemporánea, a Salinas, y mucho a Jorge Guillén, incluso al primer Gerardo Diego y a Vicente Huidrobo. Ignoro si esas influencias (igual que cierto tinte modernista) serán o no producto de la casualidad o un error de apreciación por mi parte, pero ahí están. y eso no desmerece la actualidad de estos poemas. También me han recordado a Pedro Sevilla y a Alejandro Duque Amusco y, por supuesto, a José Corredor Matheos, sobre quien Virtanen es experto y está cerrando un estudio crítico. Pocas poéticas más alejadas de las corrientes más populares que la de Virtanen, a pesar de haber nacido en 1964 y de estar imbuido en la generación de la experiencia. En *Intervalo* la poesía es reconducida a una función alejada del yo, a su necesidad primigenia de evocación, de creación de pequeñas luces de fondo, con vistas a explorar y ahondar en el entorno más inmediato y a descubrir el significado de la realidad percibida mediante la introspección y lo meditativo, de la contemplación, esencialmente, de las dimensiones del hombre, del sufrimiento y el amor, de su naturaleza básica y real. Quizá sea injusto decir de *Intervalo* que es un libro correcto, entendiendo por ese término la pulcritud y

el buen hacer poético, pero que no siempre supera cierta tibieza. Echo en falta la singular lucidez, el brillo sentencioso y la genial sorpresa de sus haikus y aforismos, pero probablemente se deba a una preferencia personal por libros suyos como *Bazar de esquirlas* (Renacimiento, 2019). Es cierto que a veces la sencillez puede ocultar vaguedades, redundancias, el riesgo de caer en lo banal y en no decir nada, pero Virtanen logra esquivar esas vicisitudes y consigue que *Intervalo* acabe acogiendo un aire costumbrista, reconcentrado en buscar lo esencial de cada cosa. El poema como algo transitorio, casi de un instante; como la lentitud a la que el hombre se resigna hecha palabra, palpitación, muda de piel. Esa preocupación por el tiempo está presente en multitud de poemas, en el titulado «Lo fugaz», sin ir más lejos: «De tanto seducirlo, se quebró más allá del horizonte. // Un barco navegando a la deriva/ aquel misterio incauto, / que se anuda a mi cuello / como una esfera de diamantes, / una luz traficando con mañana / una espera y un fue. // No será nunca la última / palabra de la noche, ni acaso la primera. // Me ha parecido siempre el tiempo / una rosa infinita con los labios / manchados con mi nombre». Ricardo Virtanen se refiere con frecuencia también al destino efímero del hombre, radicado en la debilidad y la tristeza, como en el poema «Frágil»: «Yo, siempre la ecuación irrepetible / sobre la hierba / que desconoce ahora mi lamento». Imágenes sugerentes y poderosas, apegadas a los estados anímicos de un itinerario vital y sentimental. Lo biográfico se mezcla con lo metapoético; el intimismo con los recuerdos. La dolorosa experiencia del desamor, así como las fluctuaciones del hombre y de su mirada artística en base a esa circunstancia, son el eje central. No en vano el título hace referencia al tiempo que media entre dos relaciones amorosas. En *Intervalo* hay ingenios cercanos al aforismo en versos como éste: «Una calle que nunca tiene salida al mar» o este otro, del poema «Desvarío»: «La alegría del sueño tiene límites: la valentía de sentirse útil». Y poemas de antología, por su factura impecable, como puede ser «El perdón», que empieza así: «Sólo la verdad de un hallazgo; / el hecho de mi error, / la voluptuosidad de un cielo raro». No es raro advertir a lo largo del libro elementos metapoéticos («Me ha mirado el poema / desde su incompreensión» o «Musgo en el vertedero de mi cuerpo / que nunca ignoran las metáforas») y muy pocas veces, un aire oriental, de conversación y sintonía con el entorno. Libro orgá-

nico, bien organizado, que concilia la introspección emocional con la sensibilidad frente a lo percibido. Precisión lingüística y no tener concesiones al adorno son las dos claves: economía verbal para aclimatar una impresión duradera. Es admirable la capacidad de conversión, la metamorfosis constante de escritores como Virtanen, su amplitud de registros, ya que prácticamente ha tocado todos los géneros, desde la poesía al aforismo, del ensayo crítico al diario, saliendo bien parado de todos. La dispersión, puede aligerar la calidad, reducir lo mejor a bueno, diluirlo, pero no es el caso de Virtanen. Eso sí, él destaca más, en mi opinión, en los géneros que apuestan por la brevedad, es un aforista certero y un excelente haijin. Su mejor poesía, así lo creo, también en este *Intervalo*, es la que más se acerca a esas características.



**CULLELL, DIANA (2019). LA PERFOPOESÍA ESPAÑOLA
EN EL SIGLO XXI: UNA REVOLUCIÓN POÉTICA**

EPILOGO DE BEGOÑA REGUEIRO SALGADO.

MADRID: AMARGORD.

NOÈLIA DÍAZ VICEDO

Nos dice la filósofa María Zambrano que la «poesía es encuentro, don, hallazgo por gracia», pero hay algo ¿que determine ese encuentro, que posea las leyes definitivas de ese espacio de contacto? Diana Cullell en este estudio pionero titulado *La perfopoesía española en el siglo XXI: una revolución poética*, publicado por la editorial Amargord, se pregunta sobre los parámetros que configuran el espacio poético contemporáneo y lo explora como un fenómeno integral y sincrónico desde una perspectiva enteramente etnográfica.

Particularmente, la autora se adentra de forma detallada y en profundidad a una parte esencial del panorama poético español contemporáneo que queda ávidamente relegado a los márgenes de la crítica. Cullell, catedrática de la Universidad de Liverpool y experta en estudios poéticos peninsulares, condena la falta de interés académico de esta poesía en su inclinación más oral y popular. Así, este ensayo, tan necesario como ambicioso, abre el camino a los estudios de la poesía española performativa en sus tres conocidas vertientes: *jam session*, *poetry slam* y poesía transmedia.

Dividido en cinco capítulos, este estudio dedica sus páginas al panorama escénico de la poesía en España con especial atención a la poesía desarrollada en la ciudad de Madrid. La autora nos sitúa ante una producción poética viva, adaptada a los tiempos en los que se desarrolla y nos propone mirar hacia la complejidad de su expresión en todos los elementos: orales, tecnológicos, interactivos y consensuando a la vez que valorando, la complicidad entre poeta y audiencia. De esta forma es necesario, en palabras de Cullell, repensar la localización y el propósito de una poesía que ya no solamente se encuentra en los círculos cerrados e intelectuales sino que ha traspasado el límite del papel y el

pensamiento y ha saltado a las calles, a los cafés, a los ámbitos populares «convirtiéndose en un movimiento de trascendencia social». Y lo que es más sorprendente, la extensiva producción que se ha venido desarrollando desde sus comienzos choca frontalmente contra la ausencia de un corpus propio de investigación. Una poesía que, aún tomando los grandes temas universales como el amor, el desamor o la muerte, se revela al público en su forma más crítica.

Los cinco capítulos que conforman el libro, de extensión similar e importancia paralela, se configuran en base al contenido estructural de las diferentes manifestaciones existentes en el panorama de la poesía escénica, ofreciendo al lector una detallada descripción y comprensión de los espacios en los que interaccionan. El capítulo que abre el estudio «La perfopoesía y el canon literario en la península ibérica: reformulaciones poéticas», sitúa al lector dentro del contexto de la perfopoesía y de la oralidad como base de su praxis, cuestionando por otro lado, los limitados parámetros que integran el canon. Aquí Cullell ya nos ofrece los distintos subgéneros y su proliferación dentro del conjunto de la península ibérica. Una vez visitado el origen de la perfopoesía y su objetivo más esencial, nos adentramos con detenimiento a los dos fenómenos con más impacto dentro de la poesía escénica: *poetry slams* y *jam sessions*, que ocupan los capítulos dos y tres respectivamente. Bajo el título «Batallas poéticas: el *poetry slam* y la lucha en defensa de la poesía», Cullell explora la parte más competitiva del arte poético. Esta competición, que tiene sus orígenes en las justas desarrolladas durante los siglos XVI y XVII en la península ibérica, viene ilustrada a través del trabajo del *slammer* Pablo Cortina. El remarcado detalle de la sincronía que domina este espacio pone especial énfasis en la peculiaridad de su efecto inmediato y presencial. Con un carácter menos competitivo pero más social y combativo, las denominadas *jam sessions* se analizan en el capítulo «El mundo histórico y social al alcance de una sala: la temática de las *jam sessions* y los Hijos de la crisis», un recorrido por el que Cullell nos lleva, a través de voces como la de Javier Arnaiz, hacia el poeta que desde su posición crítica convierte sus poemas en actos de protesta. El estudio no puede completarse sin el análisis de la dialéctica básica que conforma el sustrato de la perfopoesía: la tensión entre literatura oral y escrita, objetivo central del capítulo cuatro. Con el título «La Gran

División: página y voz en los recitales contemporáneos», la autora nos hace ver que esta tradicional división no debe ser excluyente sino que ha de reconsiderar sus valores como complementarios. El último capítulo del estudio «Encrucijadas contemporáneas entre poesía y tecnología: la poesía transmedia en escena» da el punto final con el análisis de la poesía transmedia en escena y su impacto en las redes sociales a través del trabajo del poeta Óscar Martín Centeno. El espectro del fenómeno poético escénico queda completamente establecido con el epílogo de la poeta y académica Begoña Regueiro Salgado. Regueiro, desde su posición testimonial y participativa, cuestiona los parámetros de continuidad de este movimiento denominado *underground* desde sus comienzos ofreciendo al lector una valoración crítica experimentada desde la propia esencia de su praxis.

Con este estudio Diana Cullell no solamente llena un vacío crítico dentro del campo de los estudios poéticos peninsulares, sino que de forma magistral y minuciosa también cuestiona la tradicional impermeabilidad académica del género poético, asegurando que los debates mantenidos en este libro se consideran ya desde su título una revolución.

HÄSLER, RODOLFO (2019). LENGUA DE LOBO
MADRID: HIPERIÓN.
XII PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA CLAUDIO RODRÍGUEZ.
JOSÉ ÁNGEL CILLERUELO

Nómada y territorial a la vez, el lobo busca presas de modo incesante y al mismo tiempo avanza reconociendo sus fronteras. Se trata de un doble movimiento, el exterior que recorre y el interior que vela. Rodolfo Häsler (1958) ha elegido este animal, su «lengua feroz», como emblema de la escritura, tal como sugiere el último poema de *Lengua de lobo* (Madrid: Hiperión, 2019). Y doble, incluso triple, es también el movimiento que emprende la escritura del libro a través de los textos. Viaje de búsqueda —olores, sonidos, colores, sensaciones— en el espacio, pero también en el tiempo —en el reconocimiento de una biografía donde el poeta era un niño y era su padre quien le mostraba el mundo—. Dos viajes a los que se suma un tercero, implícito en ambos, hacia sí mismo, con una actitud al mismo tiempo observadora e introspectiva. Como la lengua en la que expresan sus hábitos los lobos.

Rodolfo Häsler, que declara en algún verso no tener oficio, posee junto al suyo más acendrado el de viajero. Su condición de poeta se ha vinculado en muchos de sus libros a la experiencia en los lugares. Los viajes que ha emprendido, y que se evocan también en este, recuerdan los que en su época había realizado Bashō, cuya finalidad no era tanto conocer paisajes como afinar el instrumento verbal de su poesía. O, en época moderna, los que han culminado grandes fotógrafos, incluso en los países en guerra, obsesionados no por mostrar realidades sino por afinar hasta la exactitud su propia comprensión de lo humano. Eso es lo que se advierte en los poemas viajeros de Häsler. El carácter iniciático en el entendimiento poético del lugar se conjuga con la certeza de una mirada. Juntas, ambas cualidades —describir y entender— establecen la dimensión simbólica de unos poemas construidos desde la máxima concreción: «Los pasos caen al mar, / las sombras estallan contra los cuerpos, / la mirada se dirige hacia los desahuciados, / pero no olvides que Gaza, / es un chasquido de ceniza».

Los lugares häslerianos tienden a mostrar, por una parte, su angustia de espacios arrasados —«Va por un callejón de muros desconchados» empieza el poema «Ljubljana» o el título del poema final, «Devastación del hotel Packard» son algunos ejemplos—. Pero no se limitan estos lugares a mostrar el deterioro del tiempo o de las ansias humanas solo en sus apariencias, sino que la aflicción arraiga en lo que ocurre. El poema «Rosa de Sarajevo» recoge una anécdota del poeta viajero, quien tras un golpe y tropiezo cae de bruces en un charco: «un accidente para sentir la ciudad». La verdadera angustia de los espacios devastados, su vivencia.

En *Lengua de lobo* se emprende, junto a los viajes geográficos, otro de una dimensión diferente. En el tiempo. Igual que la evocación espacial no lo es de la estampa, sino de lo vivido, en la temporal tampoco prevalece la distancia anecdótica ni documental, es el poema el que viaja hasta la mentalidad del niño que ve y comprende. Es el esfuerzo de la escritura por situarse en el pasado con la vigencia completa de un presente. El niño que descubre el deseo en los «bombones Läderach» o los entresijos del arte en la descripción del taller pictórico del padre ofrece al lector algunos de los mejores poemas del libro. Espacio y tiempo se entrecruzan, de hecho, en las páginas. Sentarse en el Café Odeón es revivir la historia o la visita a un monasterio se convierte en una «Visión abierta de Hildegard von Bingen, / la busco entre las piedras de la pared / del refectorio, el ojo / le hace una pregunta al corazón»... y con la respuesta aparece el diálogo que el libro establece entre quien recorre lo desconocido con los ojos y a la par vela por lo conocido.

En espacio y en el tiempo, dos viajes que se funden en un único viaje cuya dimensión se ofrece en el poema inicial, que cuenta cómo, tras entrar casualmente en un museo, y de una sala a otra, se detiene ante «la flor de cera de Redon», aquella con «el tallo azul ultramar». En los momentos claves del libro el azul emerge igual que el color azulea siempre alguna de las flores o parte de las flores en los cuadros simbolistas del pintor francés Odilon Redon (1840-1916). Una flor que en el poema «crece visiblemente / hasta invadir la estancia». Y tras la sala del museo, su crecimiento prende en las páginas de *Lengua de lobo* entregándoles ese acuoso y melancólico don del color azul, la luz aciaga, en cuyos matices el lector emprende el verdadero viaje por la poesía de las sensaciones y de los símbolos. El viaje secreto de los poemas de Rodolfo Häsler hacia lo azul.

**SABORIT, JOSÉ (2018). LO QUE LA PINTURA DA
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. TEXTOS Y PRETEXTOS.**

LOLA MASCARELL

Ya escribí sobre ellas aunque no fueran ellas. Escribí sobre el tiempo que vencía sus hojas, sobre el cielo radiante que me las recortaba. Y también escribí sobre la noche, sobre el peso que vence sus pétalos cansados, sobre el salmo que esconden sus espinas. Después se hizo el silencio hasta que ayer al mirar la ventana las volví a vislumbrar pendientes todavía, suspendidas, colgando del alféizar, a punto de decirse y de caer. Las rosas entreabiertas se me daban de nuevo en la ventana, como un cuadro, un paisaje, una sonrisa que se da a quien los mira sin saber que lo hace.

Las rosas que se dan y no lo saben. No saben que sus pétalos son un regalo inesperado para quien los contempla. Porque el acto de dar es mejor cuando no se sabe, cuando no se ostenta ni se calcula. Las rosas se me ofrecen sin pedir nada a cambio. Sin decir nada. Delante de mi ventana contemplo la belleza de su silueta en el contraluz de la tarde sin que diga belleza, el amor de sus formas que no dicen amor, la música en el ritmo de sus tallos mudos. Porque como escribe Antonio Moreno a propósito de una rosa que se deshace en el búcaro, quizás también junto a una ventana, «ella es mala oradora, apenas sabe / hablar siquiera, y menos todavía / de sutiles razones o de idiomas».

En la portada del último libro de José Saborit, *Lo que la pintura da*, hay una rosa que se nos ofrece, una rosa que nos recibe encendida de rojos y verdes, quizá como preámbulo de esa dualidad por la que camina el texto, saltando entre el ensayo y la poesía para hablarnos también de ese prodigio que ocurre a diario, ese diálogo entre la mirada y las cosas, entre el ojo y el mundo. Porque *lo que la pintura da*, como el pétalo de la flor, es un obsequio imprevisto, un regalo que no se merece, una ofrenda que a veces pasa desapercibida y cuya gracia consiste en esa advertencia. «Cuántas flores se mustian en el bosque / o en la colina

mueren / sin llegar a saber que son muy bellas», nos dice Emily Dickinson. Por eso hay que enseñar a ver, enseñar a mirar para poder ver. La pintura es una escuela del ojo que nos enseña a mirar el mundo, nos *da* esa enseñanza. *Lo que la pintura da* nos enseña a mirar, a pensar en cómo lo miramos.

Todo el libro se mueve entre dos coordenadas: el amor y el tiempo. Primero, el amor de la pintura por el mundo visible, al que canta durante milenios. Luego, el amor de José Saborit por la pintura proyectado en el tiempo da como resultado esta colección de fragmentos para pintores, este compendio de reflexiones sobre la pintura. Pequeños poemas en prosa que recorren, igual que el pincel sobre el lienzo, los orígenes y las causas, los modos y las modas, los motivos, los impulsos, los colores... «Desde que la luz fue luz para el ojo, hubo sombras», nos dice en uno de sus epígrafes. «Todo verde contiene humedad, agua, algo azul en su interior», nos canta después. «El cuerpo de la pintura porta en su misma raíz el impulso del deseo», nos susurra antes. Lo abras por donde la palabra se mueve en las coordenadas de la prosa poética, transitando poéticamente las sendas del ensayo concentrado en pequeños fragmentos.

Son fragmentos de poesía y pensamiento para pintores y para profanos, porque el acceso a lo que el libro da viene de la mano de un decir ameno y destilado, como una semilla que germina y se abre una vez ha entrado en nosotros a través del verbo. Pinceladas que concentran la experiencia del profesor y la intuición del pintor o del poeta, gestos que se superponen delante de nuestra mirada que, leyendo y escuchando, aprende. Porque «la escuela de la pintura es una escuela de generosidad para el ojo y, por tanto, una escuela de gratitud». No se puede aprender sin escuchar. Quien escucha y aprende ve el doble. Quien agradece da más. Lo dice Josep María Esquirol: «el agradecimiento es un don sobre un don; una generosidad que es respuesta a otra generosidad». Y también Antonio Cabrera: «para agradecer hay que abrir los ojos».

Ese misterio que enciende el mundo en las pupilas de quien lo percibe es el hilo conductor de las 150 piezas que conforman este libro, 150 lecciones para observar mejor, para observar con conciencia, para reflexionar sobre algo tan cotidiano como la mirada. Una mirada, la de José Saborit, que concentra muchos años de clase en la facultad de Bellas Artes de Valencia y muchos años delante del lienzo. Años y alum-

nos y libros y lecciones y óleos y pinceles y paisajes que se van sumando en las páginas como las pinceladas del pintor. Reflexiones sobre algunos cuadros célebres como el *Perro semihundido* de Goya, la *Gran Vía* de Antonio López o *La lechera* de Vermeer, se mezclan con cuestiones técnicas de la pintura que van más allá de la pura corporeidad y nos invitan a comprender mejor el hecho pictórico. El diálogo y la significación de los colores, la tensión dialéctica que se abre entre cerca y lejos, entre nitidez y borrosidad, entre lo claro y lo oscuro, la crítica al arte contemporáneo, la reflexión sobre el origen del ver y del pintar, las veladuras o la filosofía, todo se mezcla y se nos da en el libro, igual que los colores en la paleta del pintor y que luego pasan al lienzo para darnos la sensación de otra vida dentro de la vida.

Lo que la pintura da es una puerta que se abre dentro y fuera del cuadro, una forma de entrar desde las palabras para poder acceder sin ellas al misterio que hay en la pintura. Es una ventana que oxigena nuestros ojos. Una música que acompaña nuestros pasos por el museo. Un ritmo que nos permite comprender el ritmo. O al menos bailarlo. A solas con el cuadro. Lo que da la pintura es lo mismo que José Saborit nos da en su libro: una lección de vida. «Si un pintor desea pintar una flor del natural, por ejemplo, una rosa cortada y sumergida en un vaso de agua, debe hacerlo mientras la rosa mantiene su esplendor, es decir, durante un tiempo muy limitado. La huele, la toca, le cambia el agua, observa sus transformaciones, y todo eso se incorpora de algún modo, no sabemos exactamente cómo, a su quehacer pictórico. Para poder pintarla desde su presencia y cercanía física, el pintor ha de atenerse al tiempo de la vida de la flor, más breve que el suyo [...] Ponerse en el lugar del otro o de lo otro, a su servicio, *hacerse uno* con lo contemplado, es algo que va mucho más allá de la propia pintura». Igual que este libro, igual que la rosa pintada o escrita, igual que el cuadro que van mucho más allá. *Lo que la pintura da* es deseo de vida, celebración del mundo, ganas de ver, de vivir mejor. «La pintura como forma de recuperar la visión».

LUCAS, ANTONIO (2019). LOS DESNUDOS

MADRID. VISOR.

XXII PREMIO DE POESÍA GENERACIÓN DEL 27.

JUAN GABRIEL LAMA

En 1972 aparece en la revista *Triunfo* un artículo del psiquiatra e intelectual Carlos Castilla del Pino titulado «Apresúrese a ver Córdoba» en el que el cordobés por decisión y adopción enfrentaba al lector a un canto elegíaco sobre la ciudad que desaparecía, sobre las ciudades patrimoniales que aún no sabían qué era ese concepto y que ya morían bajo la piqueta de constructores, avenidas y edificios horribles del tardofranquismo. Esa sensación de pérdida, de expiración de un tiempo y una manera de entender el arte, es la misma que nos ofrece la lectura de *Los desnudos*, libro con el que el poeta y periodista Antonio Lucas obtuvo el XXII Premio Internacional Generación del 27.

Antonio Lucas (Madrid, 1975) ha obtenido con anterioridad los premios Ojo Crítico por *Lucernario* en 2000, el Premio Ciudad de Melilla en 2009 por *Los mundos contrarios*, y el Premio Loewe de Poesía en 2014 por *Los desengaños*. Como edificios barrocos o renacentistas de esa ciudad que apresuraba Castilla del Pino a visitar, cada libro de los anteriormente citados ha sido, fue, de una belleza fundamental.

Los desnudos es un poemario que ahonda en una estética y una poética cercana y confesional, con retazos de poesía amorosa y de la así denominada (y por desgracia frustrada) poesía cívica. Ya en la primera sección «De lo inmediato», arranca el libro con la declaración de madurez del poeta que es «Casa nueva», como nueva es la voz que proclama «Dejar atrás es muy violento, / hay que apagar mucha vida para prender la misma / lumbre.» (p. 14). Este nuevo hombre que es Antonio Lucas es ya la mejor versión de sí mismo en poemas como «Oración», «Si estoy junto a ti el fuego nos guarda» (p. 46). Se aprecia también en el libro una suerte de poesía ciudadana, poesía cívica, que por desgracia aún no se ha materializado ni en nuestra política ni en nuestra sociedad. Así Antonio Lucas lo refleja en «Lara», «Así avanzamos incansables, buscando tierra pura. / Una casa en que morir / con fiera libertad, con

alta rebeldía, con clara gratitud.» (p. 37), o en «Normas de urbanidad», «Rechazar un país por exceso de sombra. / Rechazar tu país, gran festín de tahúres.» (p. 68). Pero es en el poema «España», con un título que es toda una declaración de intenciones, donde Antonio Lucas deja ver toda su desesperanza, «Qué terrible orquesta es un país herido de sí mismo, / confundiendo su verdad con su venganza, / y a la vez que hace memoria lo va perdiendo todo.» (p. 73).

La faceta confesional es otro de los aspectos destacables de *Los desnudos*. Lo deja ver nuestro poeta en «Autorretrato» «Podría decir que acepto lo que he sido. / Que hay noches en que regreso de vivir / y de esa palidez algo me calma.» (p. 15) o en «Indecisión» «Entonces no lamentos tu son equivocado. / Ya sabes que la vida nunca indulta / a los que huyen del festín de amarse a oscuras.» (p. 75). Es muy reseñable también la referencia a otros poetas, como sucede en el poema «Amistad» (qué título tan de Ángel González), dedicado a un nombre que no debemos olvidar, Alberto Conejero, donde Lucas deja clara esta cercanía vital: «Vosotros. Vosotros. / Las terrazas coronadas de cerveza.» (p. 63). Poesía de la amistad y de la celebración, como así es también la brillante referencia al gran loco maravilloso de la poesía española, Leopoldo María Panero, en el poema homónimo: «Un animal que pide auxilio y no sabe que es un hombre. Después de entregar la vida, no sabe que es un hombre.» (p. 31). Si acertada es la referencia directa a Panero, decepciona el poema dedicado a Federico García Lorca, lugar común o texto de encargo, ya demasiado habitual: «Cómo suena una bala por la espalda, una esquirra contra el olivo de tu angustia.» (p. 25).

Dejo para el final las referencias amorosas en el libro de Antonio Lucas, que son un descubrimiento del amor con ojos nuevos pero sabios, como en «Certeza», «A veces te encuentro vestida de cielo / y en cualquier nube embarcas, / e intento volar muy adentro / de tanta verdad. O su trampa.» (p. 21) o en ese «Volver a empezar» que es el poema «Promesa pendiente», «Pero un día la herida se vuelca hacia el milagro. / Y danzas de nuevo / sin más razón ni abismo que el ángulo cordial / de una leyenda que empieza, / de estas señales no escritas, / de otra promesa pendiente.» (p. 39).

Sí, apresúrese a leer *Los desnudos*. Ahora es el momento, antes de que estos poetas, esta poética o incluso esta sociedad sólo sean una nota a pie de página.

HIGUERUELO, MARÍA ELENA (2020). LOS DÍAS ETERNOS
MADRID: RIALP, COL. ADONÁIS.
PREMIO ADONÁIS 2019.

CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ

La poesía no nace con la palabra por más que la precise para que adquiera forma y se convierta en canto. Su origen, si es que hay uno solo, habrá que rastrearlo mucho antes. Quien es de verdad poeta sabe de la necesidad de escudriñar el mundo con la vista y con la piel, de protegerse de los destellos de lo cotidiano con afán de trascenderlo hasta penetrar el misterio y experimentar la temblorosa sensación de saberse vivo. Solo después, conjugando fortuna y oficio, brota el lenguaje, en lucha encarnizada por borrar de la vivencia el marchamo de inefable. Pues bien, aquello que antecede a la palabra y acontece en ella se percibe de una manera deliciosa en los cuidados versos de *Los días eternos*, último poemario de María Elena Higuieruelo, ganador del premio Adonáis 2019.

Mucho cabe en este pequeño volumen que lo es solo en el formato. Lo nutren treinta poemas minuciosamente organizados en cuatro secciones («Noche oscura», «Luz primera», «La caída», «Noche blanca») de siete poemas cada una, a los que hay que sumar uno de apertura y otro de cierre. Apuntalado en la alegoría de la caverna de Platón, en el frío espacio de la realidad devenida en sombra y, al mismo tiempo, en el cálido anhelo por descubrir aquello que la proyecta, este poemario va creciendo al ritmo de la propia vida, con el desmoronamiento de certezas, el anclaje en la contingencia y todo aquello que acompaña al asombro de existir en un suceder y sucederse que se parece mucho al (auto)conocimiento. Transita, así, por «la dicha que acontece en la tristeza» (15), «la inquietante extrañeza de ser una» (24) o ese valioso hallazgo del deseo «El secreto límite de la sed / habrás de conocerlo en el desierto» (29), puerta de entrada al amor y a lo que se esconde tras su deslumbramiento.

Recomendaba Rilke a Frank Xaver Kappus vivir algún tiempo en los libros y aprender. De estas y otras muchas cosas muestra saber María Elena Higuieruelo que ofrece una poesía que combina sosiego, dulzura e inocencia con la madurez de quien no solo ha leído, sino que ha habitado gustosamente la literatura. De ahí los versos de «*I am half sick of shadows*» (19), grito proferido por la dama de Shalott, de Alfred Tennyson,

negándose a ver pasar la vida en un espejo; nuevas sombras, por tanto, de una realidad aún por descubrir. De ahí el presentarnos, frente al *bíblico* «Booz dormido» de Victor Hugo, una «Ruth despierta» (52) a la realidad de su condición de mujer, asumiendo, como señala el *Eclesiastés*, que para todo hay un momento oportuno. Y de ahí ese interesantísimo ejemplo de intertextualidad del poema «En el cine» (31), que multiplica la imagen creada por Dante en el canto V del *Inferno* al contar que Paolo Malatesta y Francesca da Rimini se besan mientras leen cómo lo hacen Lanzarote y la reina Ginebra. El florentino condensó esta escena en tres versos que han dado razones más que sobradas para seguir escribiendo: «*La bocca mi bacciò tuto tremante / Galeotto fu il libro e qui lo scrisse: / quel giorno più non vi leggemo avante*». El primero de ellos sirvió a Bécquer para añadir nuevos amantes que se besan mientras leen, esta vez, la *Commedia*: «Solo sé que nos volvimos / los dos a un tiempo, / y nuestros ojos se hallaron, / y sonó un beso» (rima XXIX/53). Los otros dos le sirven a Higuieruelo para seguir proyectando la imagen de aquel medianero entre amantes (a quien Echegaray calificó de grande): «No hará falta ya mirarnos: / en el siglo veintitanto es Galeotto / una pantalla que es un lago que refleja / nuestros ojos en dos fantasmas que se quieren / peor de lo que tú y yo sabremos. / PD. Tampoco ya nosotros terminamos la película» (31).

No escapa a quien se pasea por estos versos el regusto litúrgico, a veces sapiencial, a veces poético, de los relatos veterotestamentarios, contruidos sobre unos procedimientos retóricos que remiten a la literatura popular del antiguo Oriente y que abrazan la palabra sencilla y profunda con el calor de la tradición. «Muchachas de Jerusalén: yo os invoco», dirá asumiendo el tono del *Cantar de los cantares* para hablar del amor y de la importancia del instante. Ni escapa la huella baudelaireana de ese «soy la herida y la infección; / corte profundo, suciedad inmensa», aunque vire rápidamente hacia la asunción clara de la herida, de esa incompletitud que es tan matemática como humana («No ha de convertirme en cicatriz el tiempo: / si la grieta es condición de vida, / solo la muerte puede cerrarla», 50) y que deriva en la constatación dichosa (y digo bien pues la poeta habla desde el sosiego) de que lo único que existe es el presente, idea con la que se cierra el poemario: «Cuando pasado y futuro se fundan / en el instante —afilado hilo de luz— / brotará la flor que descierra / la puerta de los días eternos» (76).

Algunas ideas me dejo en el tintero, pues es mucho lo sugerido por estos versos de María Elena Higuieruelo. Basten estas palabras como invitación a leerlos y a esperar con ganas otros nuevos que estén por llegar.

CATENA CÓZAR, CARLOS (2019). LOS DÍAS HÁBILES

MADRID: HIPERIÓN.

XXXIV PREMIO HIPERIÓN.

JOSÉ CABRERA MARTOS

Cuando Adam Schaff vaticinaba tanto en *¿Qué futuro nos aguarda? Las consecuencias sociales de la segunda revolución industrial* (1985) como en *Meditaciones sobre el socialismo* (1998) que «el *homo laborans* de hoy será reemplazado por [...] el *homo ludens*, que, no obstante, será también más serio en su preocupación por ampliar conocimientos y funcionará como *homo studiosus* y *homo universalis*» (1998) habría pensado en Carlos Catena Cózar (Torres de Albánchez, Jaén, 1995) como ejemplo evolutivo. Sin embargo, las condiciones impuestas por el sistema económico han perpetuado el paradigma del *homo laborans* por lo que Catena Cózar no ha tenido otra opción que recoger el testigo de Adam Schaff, actualizado por el filósofo deconstructivista Byung-Chul Han «el hombre no es un *homo laborans*, sino un *homo ludens*» (2009), para conformar su primer libro de poesía rotulado mediante el tecnolecto económico que pretende desmoronar, *Los días hábiles*, radiografía del trabajo desde el acantilado neoliberal de la inestabilidad de lo estable. Con tal fin, el poeta contrapone, sin síntesis dialéctica hegeliana posible, dos ideologías espacio-temporales: la labor tradicional de sus raíces familiares ancladas a una tierra serrana, organicista en su sentido religioso (estampitas de Vírgenes, Ángelus...); y el trabajo actual desarraigado del espacio-tiempo a través de eufemismos tales como flexibilidad y deslocalización, en aras de un animismo capitalizado.

Tras habitar esta doble vía para el ganado trashumante entre el sector primario y el terciario, esta cañada, Catena rechaza la autoexplotación y la vacuidad, la servidumbre voluntaria (Žižek) o la moral del esclavo (Nietzsche). Pero también constata la imposibilidad de la salida de emergencia o de la liberación en un sistema fundamentado en el individualismo, si no es mediante el suicidio, la muerte y/o la jubilación,

salidas negadas por el propio engranaje debido a su carácter improductivo. Consecuentemente utiliza apotegmas épicos dilapidarios «la mayor hazaña del hombre moderno / es cotizar hasta jubilarse» y bienaventuranzas escépticas por su acidez y desencanto, donde el amor ha dejado paso al sexo como comercio sin compromiso, fracaso o responsabilidad ante un legado futuro insostenible: «bienaventurado el sexo anal porque no da hijos».

Los días hábiles no abolen el pecado original a través del sudor y su ganancia o se hacen necesarios como en Gil de Biedma, no redimen, sino que se presentan como trampantojo exponencial del modelo destructivo capitalista que iguala vida con trabajo y éxito porque «El ocio se ha convertido en un insufrible no hacer nada» (Byung-Chul Han, 2009). Por ende, la *opera prima* de Catena Cózar desasosiega (Pessoa) no solo a través del significado, sino también del significante que refleja el contenido fragmentario a través de composiciones sin puntuación ni titulares comprensivos, luminosos o sintéticos, generando un fluir sin marcas de comprensión, porque al carecer la vida de sentido, todo tiene el mismo valor. «Mantener el orden» de lo heredado es imposible: Los grandes metarrelatos han muerto y la apariencia de automatismo de corte surrealista (sirva de ejemplo Louis Aragon en «Licantropía contemporánea») únicamente es apariencia y crítica del aborregamiento de la razón y del automatismo humano. Una genialidad semántica en la forma significante convertida en diario y fragmento, en un yo acuso la premeditación aparente y la lógica del capitalismo tardío (Jameson) liberando a la sintaxis y al verso, únicos espacios de libertad... ¿O es un reflejo de un espacio caótico arrastrado al servicio de la cuarta revolución industrial? La narratividad, lógica temporal en un mundo hiperconectado e incoherente, se desmorona en una sucesión de unidades (nuevamente como relejo del individualismo aplicado a la estructura), en una adición sepultada de vivencias sin dirección o proyecto o estabilidad o finalidad practicable, contraviniendo la lógica unidireccional (Marcuse) y la eficacia, mostrando el mercado de la libertad desregularizada y desigual, la incertidumbre del fondo y la forma, el existencialismo precario del desempleo... La soledad unánime del hombre posmoderno que recurre al diálogo fingido, ya sea con el amigo de la infancia que ha triunfado en la vida marcada, Ricardo, ya sea con el familiar que perpetúa el

mecanicismo laboral reduccionista fundamentado en la optimización utilitaria del laborans alicatador, Alberto. Un monólogo perpetuo en el plano público y privado globalizados para rellenar el hueco construido por la ansiedad en el trabajo o su ausencia depresiva y su deseo en *La era del vacío* (Lipovetsky), sea el caso de las redes sociales (*Twitter, Instagram, Facebook*) como espacios de reconocimiento y soledad ante la destrucción de las raíces, «intento construir una casa donde quepa mi abuela», y las costumbres, «freír con aceite de oliva», en el tiempo del no ser.

Ante el desierto, Catena Cózar maldice el trabajo como cadena de herencia humana y familiar impuesta desde su origen bíblico, y como autorrealización ilusoria en el mercado laboral de la explotación, «un horario de cinco martirios: / uno por cada día hábil de la semana». Sentir unísono de una generación perdida desde la crisis financiera global del 2008 hasta la actualidad que ha tenido que quedarse en el paro, claudicar dictatorialmente ante las leyes del mercado o exiliarse en la precariedad extranjera de los recursos humanos deslocalizados: «he visto a las mejores mentes de mi generación / destruidas por un contrato basura de cara al público» actualizando el *Aullido* de Allen Ginsberg.

El poeta, traductor fiel en el plano público, traduce esta traición infiel en el plano privado fundada en la conciencia y la autoexploración social desclasada en la que el esfuerzo familiar de padres y abuelos, admirados respetuosamente con perplejidad y rechazo, «no ser nunca como él», ha traído consigo el triunfo de las expectativas familiares, «mi padre me dice: / tardé cuarenta años en cobrar lo que tú cobras», y, simultáneamente, el fracaso vital del hijo infelice a pesar de trascender la clase social agraria original: «al único de los tres [hijos] que ha cubierto el lodo / con una multinacional y un contrato fijo».

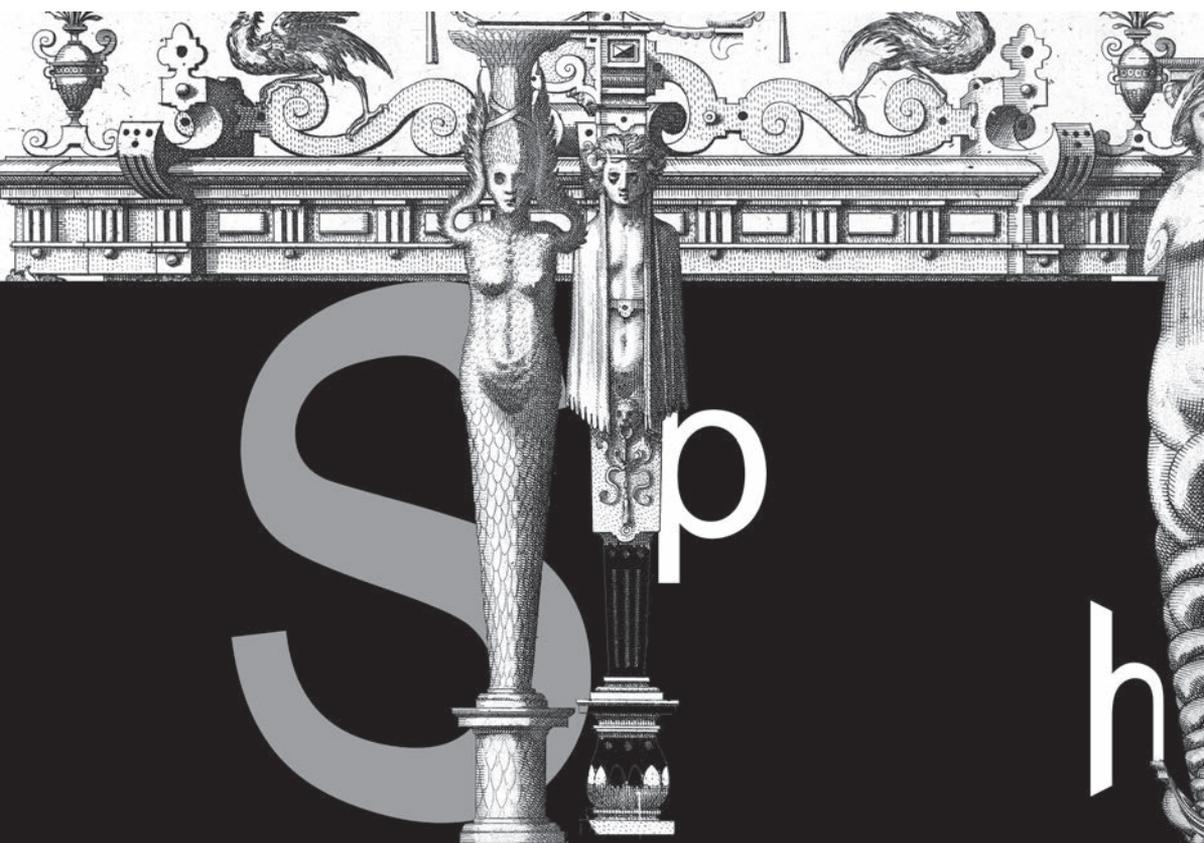
El poemario posee la virtud de estallar ante lo imposible de la conjunción entre la tradición telúrico-religiosa y la modernidad artificial-laica. La desaparición del afecto que produce el grito solitario, neutral y silencioso de Munch en el poeta expatriado en Londres, frente al Ángelus de Millet en el terruño familiar. La desubicación «Desde este tiempo sin memoria» produce una mutación de la realidad en términos únicamente económicos: «en el extranjero una transferencia bancaria / es el único abrazo que mi padre puede darme.» Y en esta tierra le-

jana el emigrante-poeta escribe un diario y comprende el valor de los orígenes mediante hallazgos simbólicos deslumbrantes. Sea el caso de lo totémico de la herramienta de labranza (escardilla, almocafre, azadilla...), convertida en símbolo de un clan familiar adscrito a la tierra en su sentido organicista-medieval, cuyo nombre desconoce el poeta porque ha sido fagocitado por otros sistemas de producción, por «Todos los nombres extranjeros que la pueblan», fundamentados en el animismo posmoderno: «la primera diapositiva reza: / no malgastes la única vida que tienes / viviendo la de otra persona», parafraseo de una axioma publicitario del fundador de Apple, Steve Jobs. No constan la mayúsculas en todo el poemario, con excepciones emblemáticas: 1. La toponimia extranjera (Brooklyn, Londres, Rin, Islandia), no hay rastro de la toponimia oriunda del autor; las siglas o acrónimos extranjeros (WiFi, VHS, A5) y las marcas de prestigio (iPhone, Mc Donald's, Mercedes) 2. Frente a lo anterior, los nombres de familiares y amigos: Ricardo, Alberto, Carlos, Felisa y, sobre todo, Regalada Palacios, única voz reiterada en el libro; y una palabra clave de bóveda del primer poema, «Ángelus».

Aquí reside el signo ideológico del poemario trasladado desde lo económico, al plano semántico, simbólico y formal. El enfrentamiento silente de dos mundos entre los que el poeta actúa de gozne en un proceso de revisión constante. El organicismo medieval del clan familiar, simbolizado en lo telúrico-religioso, el «Ángelus» —única mayúscula del libro más allá de lo moderno— y el tótem representado en una herramienta de labranza de Regalada Palacios, abuela de Catena Cózar, que puede igualarse con el cuadro *Los zapatos* de labranza de una campesina de Van Gogh (1886) como compensación utópica de un mundo perdido (Heiddegger), frente a la frívola superficialidad animista moderna todavía, por icónica, en Warhol (Jameson) y posmoderna, por la hiperrealidad interconectada, de Steve Jobs que igualan el triunfo artístico o laboral con la felicidad a partir del símbolo manipulado y subvertido del pecado bíblico original o el cientificismo newtoniano: la manzana. El ocaso de los símbolos o su transformación vacua para el espíritu en entretenimiento o anhelo laborable para adquirirlos. Frente a ello, el poeta esgrime en la última composición tres nombres en mayúscula para designar a tres pintores de paisajes, William Leech —tan concomitante con Sorolla por la luz y la naturaleza en armonía con el

ser humano—, Manet —a partir del cuadro *Argenteuil*, lugar de residencia homónimo de Monet—, y Hopper —urbano y ventanal en su silente quietud contemplada—. Finaliza el libro con el mismo título con el que arrancó a modo de apotegma definitivo y peligroso para el *status quo* «lo que importa de verdad ocurrió siempre / tan lejos de los días hábiles».

En conclusión, si «Todo hombre es un ángel», gritaba Allen Ginsberg en 1957, un *Ángel fieramente humano* «con grandes alas de cadenas», afirmaba Blas de Otero en 1950, Carlos Catena Cózar descubre ese «Ángelus» con cadenas laborales y ociosas cada vez más sofisticadas y lo transforma en poemas que se imponen como fármaco y consuelo descubriéndonos a un poeta imprescindible, catalizador de una generación por su capacidad de radiografiar el presente posible a través del conocimiento, la ternura y la necesidad de una poesía joven insultantemente lúcida frente al entretenimiento mediático de una manzana electrónica y su posesión baldía. Un claro en el bosque de símbolos que se transforma: «Se puede medir la vida de un hombre y su éxito / por la cantidad de *souvenirs* inútiles que acumula / al final del viaje: teléfonos móviles / la llave de una casa a la que nunca volverá...».



**VALERO, JULIETA (2019). LOS TRES PRIMEROS AÑOS
MADRID: VASO ROTO.**

IDOIA ARBILLAGA

Julieta Valero es una poeta española cuyo reconocimiento se ha visto plenamente instituido tanto en el seno de la crítica de sesgo más formal como en el de la crítica divulgativa, de menor calado retórico, pero de mayor difusión. El rigor y la profundidad de su voz se ven avalados por títulos como *Altar de los días parados* (2003), *Los heridos graves* (2005), *Autoría* (2010), o *Que concierne* (2015), —uno de los mejores tres libros del año según *ABC* y *El Cultural*. La obra de Valero ha sido traducida a numerosas lenguas y recogida en las más respetadas antologías de poesía de los últimos años. No requiere presentación, pues. Ahora bien, hay que incidir aquí especialmente en el carácter pionero de incidencia social que presenta *Los tres primeros años*. Antes conviene recordar que no han sido escasos los libros de poemas acerca de la maternidad escritos en España por mujeres durante las últimas dos décadas, una lista de títulos que no referiremos aquí por razones de espacio, pero sin duda merecen ser recordadas algunas de sus autoras como son Yaiza Martínez, Esther Ramón, Miriam Reyes, Beatriz Russo o Raquel Lanseros, o incluso otras que incluyeron poemas sueltos o partes de temática materna en sus obras como han sido Olga Muñoz Carrasco o Cecilia Quílez, por citar unos escasos nombres de una trayectoria de autoras muy amplia. Existe no obstante una diferencia fundamental, *Los tres primeros años* está dedicado al objeto de una maternidad concebida entre dos mujeres, y ello con una disposición de proclama, más o menos consciente, que se aprecia desde el poema segundo que se abre con unos definitorios versos: «Entre sus madres, / el bebé duerme». No es casual que tales versos se presenten casi en la apertura del libro. Como advirtiera Morales Barba acerca de Julieta Valero en su obra crítica *Poéticas del malestar*, «aunque no sea lo fundamental de su poética, hay preocupación social desde el poema», en Julieta Valero siempre hay reivindicación de fondo. Esa referencia emblemática vuelve a repetirse más adelante, de nuevo

al referir la maternidad compartida de «Dos mujeres», en el magnífico poema breve de la página 31. La modalización del discurso, la anáfora y la catáfora le sirven asimismo a la autora para reiterar en otros poemas esta forma de maternidad: *su madre otra, su otra madre, nosotras...*

Las cuarenta y cinco composiciones que conforman el libro presentan la más habitual disposición formal de la autora, quien usualmente presenta sus trabajos mediante la sucesión de párrafos breves o fraseos aislados de prosas poéticas. El lenguaje prescinde parcialmente del habitual hermetismo de la Valero y presenta una mayor apertura en los fragmentos diarísticos dedicados a «Lara», la niña objeto de la obra; mientras que en el resto del conjunto prevalece el estilo de metáfora que le es más propia: siempre compleja pero a la vez abierta, sugestiva, casi como un reto lingüístico que atraparán al lector culto o medianamente formado. Insiste en sus juegos de elipsis, asíndeton, hipérbatos que se encabalgan, versículos inicialmente crípticos cuya doble lectura nos conduce siempre a algún tipo de revelación semántica y poética de notable sugerencia.

Como ya afirmara, en *ArtesHoy*, Luján Atienza a propósito de la obra de Yaiza Martínez, que autoras de este estilo se ocupen del objeto cotidiano de la maternidad «parecería más bien propio de una estética realista, y sin embargo, el relato de la cotidianidad abre el espacio para la pura imaginación», ello mediante un discurso lírico de metáfora pura e imagería desbordante, lo que reporta en Valero —como en su día en Martínez— un inusitado logro estético que comparten igualmente autoras de este estilo como Russo o Muñoz Carrasco, quienes también se desenvuelven en estilos de idéntica raigambre, la poesía culta que rehúye el discurso explicativo concesivo y se aleja del registro coloquial de sesgo más popular.

Formalmente resultan igualmente destacables las metáforas figurativas, como cuando refiere directamente figuras como la *sinécdoque*, la *elipsis*, la *anáfora*, la *catáfora*, el *paralelismo*, la *enumeración* o léxico filológico especializado como *gerundio*, *lexema*, *sintaxis*... Además del juego literario que los términos filológicos le permiten (*sin sujeto, sólo queda transitivo el amor*), la formación hispanista y filológica de la autora se aprecia desde el dominio del lenguaje, desde el conocimiento profundo de nuestro idioma que depura tanto en esta como en todas sus obras. De igual manera, esa formación se refleja en el uso de la intertextualidad, al referir y citar versos o creaciones de autores como Federico

García Lorca, Simone Weil, Inger Christensen, Wittgenstein o la artista multidisciplinar Sophie Calle.

El libro posee un tema principal en torno al cual giran otros tópicos menores. El tópico de la maternidad en sus tres primeros años se adelanta en el título, el objeto estético-literario y su evolución vital, la sorpresa ante el mundo, la reivindicación infantil de la palabra, los sentimientos connaturales a la crianza, al amor por *el hijo*, conforman el tema que articula la obra; si bien, la autora insiste —como le es propio— en la inclusión de subtemas que le sirven de reivindicación social. Unas veces en relación con el tema principal: otros niños en situaciones sociales de exclusión, otros conceptos de maternidad patológica que culmina en el filicidio y permite a la autora expresar su perplejidad al respecto (magnífica la serie breve dedicada a «Victoria Martens, la niña de diez años violada y asesinada por orden de su madre»). Otras veces son situaciones de injusticia social extraídas de noticias de *El País*, *El Mundo*, *Público*, etc. En este orden sirven de motivo temático tanto la memoria histórica y sus hallazgos (p.18) (categórico ese *morir es aleatorio, matar no*), como el Estado Islámico en África (p. 27), como las violaciones reiteradas que sufren las inmigrantes, o Yemen (p. 50), Perú (p. 66), etc.

El lenguaje, la indagación acerca de la palabra, emerge como tema en numerosos poemas, muchas veces asociada a la sorpresa que produce la adquisición de la lengua materna en el ser humano, en el sujeto *Lara*, centro de la obra: «Lenguaje que asoma no roto, bajorrelieve / del ímpetu, sílaba / comestible, alegría tónica...»; «Pomelo / La luz / ¡Aquí está! / Persigue por sus vocales estas palabras y no otras»; «...la niña, en su castellano kinésico y quintaesenciado, reinventa». Pero la indagación en el verbo, trasciende la adquisición de una primera lengua («cae el adjetivo de lo alto de sí, pierde riego, no alcanza tampoco la imagen»), también, en ocasiones, se traslada al orden metafísico («El espacio toma la palabra en forma de forma»).

Finalmente, hay un último motivo menor que se manifiesta a lo largo del libro mediante mínimas pero efectivas muestras poéticas, se trata del distanciamiento físico respecto del objeto sentimental, la lejanía de los cuerpos, la disolución del sexo, el matrimonio... Estos motivos se sirven del lenguaje más críptico muchas veces; la preocupación por el sexo y su naturaleza en sentido abstracto se desarrolla en cuatro poemas distribuidos a lo largo del texto, se trata de muestras extremas del lenguaje

ricamente experimental de Julieta Valero, metáforas puras, de extrema sugerencia, en donde la referencialidad y la mención directa del objeto se difuminan con premeditación. En otras ocasiones las referencias a este campo semántico se aprecia más claramente: «no digamos bestiaros matrimonio cosa que pasa pero no siempre acontece», «tú/yo, sin párpados, sin sexo...», «matrimonial apresto del Sí sigo queriendo higiénicamente...», «envidia a esa mujer [...] en previsión de los sexos que se moverán por la noche», «van juntas a la cama como un árbol que comprueba sus raíces. [...] Las palabras gentrifican los cuerpos. El sexo: lenguaje de los objetos sobre el mundo. A punto de perecer», o rotundo el breve poema que se abre con el sintagma *sexo diluido*, para dos versos después cerrarse con el sustantivo *insatisfacción*.

Hallamos, en conclusión, un libro amplio, que recoge distintos motivos que se agrupan bajo el marco semántico de la maternidad, pero presenta una muy novedosa indagación de esta condición únicamente femenina. Va más allá en esta indagación, no solo por ocuparse de una maternidad interfemenina, sino por la ausencia de prejuicios al referir a la parte de su femineidad que se aferra a la independencia, a la prevalencia del Yo, del *Ego* ajeno a la maternidad, muy relevantes en este sentido los versos «...y yo sigo sin comprender qué (me) ha pasado. Hay una mujer en mí que aún no es la madre y que está detenida y nunca será la que es madre...»), también notable en su reivindicación del compromiso y reto que la maternidad conlleva «he de ser digna del recado de lo que comienza». Rotundos los versos que cierran el libro: «La pasión de mi vida ha sido/ no imaginarte y que estuvieras en mí». La maternidad es el cauce temático que acoge todos los subtemas, incluso los temas de reivindicación social, de preocupación ante el mundo, se plantean como una extensión más de este tópico. Ahora pues, el mundo preocupa más, si cabe, en tanto que contexto y futuro para *el hijo*.

Tanto por la riqueza de los tratamientos de estos tópicos, como por la madurez de una voz poética ya plenamente constituida, también por el desenvolvimiento preciso del idioma, del discurso lírico, por el apabullante dominio del recurso de la metáfora, concluimos que estamos ante otro de esos libros de Julieta Valero que la sitúa entre las más notables voces líricas de este país. Una obra ésta que bien merece un reconocimiento canónico por la relevancia, por la novedad y por el carácter pionero de su tratamiento de la maternidad.

ESPEJO, RAFAEL (2018). MADRIGUERA (1995-2018)
PRÓLOGO DE CARLOS PARDO,
EPÍLOGO DE DARÍO JARAMILLO AGUDELO,
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

JUAN MANUEL ROMERO

Escribir un poema «suscita algo así como un estado de excepción de la conciencia», afirma Rafael Espejo (Palma del Río, Córdoba, 1975) en la nota que antecede a la selección de su poesía en *Madriguera (1995-2018)*, su primera antología personal. «Estado de excepción de la conciencia» es una lúcida acuñación que recoge, por un lado, la sensación de singularidad y rareza que supone la escritura poética y, a la vez, la disposición emocional a la que lleva la lectura de poemas verdaderos, una experiencia de intensidad en las percepciones, el pensamiento y el lenguaje. Por otro lado, este sintagma con resonancias de teoría política fija claramente la poesía al territorio de los momentos fuera de lo común, de lo memorable por anómalo. Espejo describe la emoción poética como situación extrema, libre de las cadenas con que el ciudadano corriente se aferra a sus rutinas mentales creyéndose sensato. Y reacciona frente a la sentimentalidad de la costumbre cínica neocapitalista sin alharacas iconoclastas y sin pose sapiencial, aunque hay algo de romántico y de sabio en versión humilde del tao en esa huída hacia los instantes de plenitud, de placer o de apertura. La realidad en la que se ancla la voz de Espejo es, sin embargo, nítida, concreta y efectiva, pero se expresa en su poesía como fábula sin moraleja o como magia. No se describen las cosas o los cuerpos sino que se entra en comunión con ellos. No hay efusión sensiblera sino epifanías de materialidad minuciosa, humanidad turgente, imperfecta y espléndida. Su poesía no se sitúa fuera de lo real (no se disfraza de hermetismos proféticos) sino que se presenta en un continuo movimiento de salida de lo real para arriesgarse a la incertidumbre sin olvidar su origen. «De lo seguro salieron a reposar en lo inseguro», en la terminología de Martínez Rivas. O como dice con valiente sencillez el propio Espejo, una aspiración a vivir en «una casa sin puertas, / sin ventanas, sin techo».

Libre, despojada, elegantemente irónica, la poesía de Rafael Espejo no se ha impuesto precisamente por su abundancia. Sólo cuatro libros en casi veinticinco años demuestran una trayectoria casi exigua, ajena a las prisas extraliterarias, dedicada a la acumulación de energía en el silencio y la lentitud hasta elegir el momento irreplicable de la auténtica inspiración. *Madriguera* muestra, no obstante, a pesar de las dilatadas pausas entre las publicaciones, una obra concentrada y coherente, sin evoluciones más allá de la extensión de determinados caladeros y el enriquecimiento natural de la madurez y las lecturas. Ya en su primera entrega, *Círculo vicioso* (Finalista del Premio Federico García Lorca, 1996), del que se incluye un solo poema, se percibe la cadencia demorada del ritmo, la dicción limpia pero engastada en imágenes brillantes y el regodeo melancólicamente feliz en la sensualidad del cuerpo, que serán rúbrica distintiva del tono singularísimo de Espejo en toda su obra. Un tono que se afianza en *El vino de los amantes* (Premio Hiperión, 2001), donde la carnalidad del deseo y la fugacidad del tiempo convergen en poemas estilizadamente voluptuosos («Como ascuas que crepitan en una chimenea, / así nos encendíamos») y de una vitalidad barroca por sus matices nihilistas: «La mano que indagaba en las esencias / sólo plasmó lo estéril. / (Ni polvo quedará de aquellos dedos...)». La predilección del escenario erótico como motor del vuelo imaginativo del lenguaje y de la fascinación y el vértigo ante la existencia ha convertido a Rafael Espejo en el poeta de su generación que con mayor acierto ha hablado del amor sin caer en clichés sensibleros o idealistas. Como hicieron Ovidio o Catulo, Espejo celebra un amor cifrado en lo físico como instinto de goce y de supervivencia («dos mamíferos / que luchan contra el medio por conservar no más / que su sangre caliente»), pero también desde el anhelo existencial de una relación más íntima con el mundo. En ese sentido ha sido un acierto subir al título de esta antología su poema «Madriguera», en el que la actitud de disfrute sensual, pérdida y fusión en la humanidad completa de los cuerpos, incluyendo lo en principio repugnante, hace descender a los que se aman hacia estados cada vez más antiguos, hasta rescatar «al animal humillado y al vegetal soñoliento que vive en cada uno de nosotros», como diría Octavio Paz, en un impulso extremo de retracción hasta el propio nacimiento: «Así la quiero yo: hedionda, / envuelta en la placenta de los días, / presta a nacer entre mis brazos».

Observa Carlos Pardo en el prólogo del volumen que, desde *Nos han dejados solos* (Premio Emilio Prados, 2009), gana terreno un «extrañamiento nombrado de manera sencilla», una música de la inteligencia que trae ecos de Rilke, Juan de Mairena o Alberto Caeiro. Los versos de tono conversacional cobran más profundidad sin perder su gracia natural, fluctúan del humor estoico («las decepciones / que me tienen humilde») hasta la paradoja iluminadora («tampoco tienen un lugar las nubes / pero pasan»), y se tensa el desarraigo con el mundo («desertamos del tiempo de los otros») en busca de una nueva quietud, un anonimato, un vivir hacia dentro, consciente: «vivir como si sólo / fuese real la vida». La indagación en la identidad de un sujeto descentrado, transitorio, libre de asideros, feliz en su ingenuidad, inclinado al presente inasible, se proyecta en poemas impagables como «Autorretrato», mientras la contemplación de la naturaleza (la orilla del mar, una abeja que liba en una flor, unas nubes) suspende el yo, lo desvanece en un tiempo en paz, sin miedo a las equivocaciones o a quedar modestamente atrás (una posición tan insoportable para muchos en esta época narcisista). *Hierba en los tejados* (Premio Ojo Crítico de Radio Nacional de España, 2015) culmina por el momento la trayectoria de Rafael Espejo con poemas juguetonamente terrenales, celebratorios del prodigio de vivir y conscientes también del «antimilagro puro» de la muerte. Destacan los versos breves y casi artesanales de «Día», el tono tan personal marca de la casa (entre la ironía y la inocencia) de «Semilla de diente de león» o los poemas panteístas o cosmológicos como «Génesis» o «Lágrima de San Lorenzo», en los que la veneración de la existencia alza la vista con perplejidad hacia el universo «buscando realidad a lo que significo». Los dos inéditos de la antología crean grandes expectativas ante el libro por venir y atestiguan igualmente la honestidad y la capacidad de distancia que Jaramillo Agudelo encuentra, según señala en el epílogo que cierra el libro, en los poemas de Espejo. Poemas directos y exactos, antisolemnes y contenidos, que retratan su tiempo y lo contradicen, lo traspasan; poemas que se niegan a dar lecciones morales a nadie pero que nos enseñan un vivir más acendrado, detenido y feliz («feliz porque salvaje»); poemas escritos desde un estado de excepción de la conciencia por uno de los poetas más excepcionales de los últimos años.

**HERNÁNDEZ MOLINA, TOMÁS (2019). NADIE VENDRÁ
MADRID: REINO DE CORDELIA.
XXII PREMIO DE POESÍA CIUDAD DE SALAMANCA.**

REINALDO JIMÉNEZ MORALES

«**A** los amigos, todos», dedica Tomás Hernández Molina uno de los poemas de *Nadie vendrá*, «*De amicitia*», que acaba con estos versos: «es un don que encontramos como el fuego primero / que llevan nuestras manos de una casa a otra casa». Del mismo modo ofrece Tomás su poesía, testigo de qué don, herencia de un fuego primero que se aviva en este «libro de enorme limpieza y claridad», merecedor del XXII Premio de Poesía Ciudad de Salamanca y que edita de manera espléndida Reino de Cordelia.

Resulta llamativo que el libro comience con la complicidad de la dedicatoria, «Para Almudena, con quien oigo los pájaros», que la mayoría de poemas estén dedicados y, sin embargo, parece edificarse desde un territorio, una atmósfera, de soledad. No es un recurso estéril, a mi parecer, pues propicia una interpelación, un requerimiento que avisa al lector de que lo que hay en sus páginas le concierne. Y, así es, Tomás Hernández Molina, desde ese mirar en lejanía viene a desbrozar —«sin el adorno del mundo exuberante»— ese sendero de lo esencial, el verdadero valor del tiempo como un don que es posible malgastar cuando nos despojamos de lo innecesario y la escasez es esa ventana al asombro y la belleza del mundo.

La primera parte del libro, «Nadie vendrá», que rinde homenaje a César Simón y que abre con una cita suya referida a Marco Minucio Félix y un primer poema con el título del nombre del escritor latino ya nos deja clara esa visión del mundo en retirada, la vuelta a «la casa en la colina más humilde / la sombra que bendice los cuartos en silencio. / Le basta esa quietud». No obstante, lo que para Marco Minucio Félix fuera hallar «consolación en la desdicha» del destierro, en este primer poema, sopesar lo que había sido su vida y su obra, se vuelve aceptación plena, interiorización del paisaje y nueva forma de mirar el mundo:

«Amó estas tierras que fueron su destierro, / la desolada belleza de los páramos, / [...] Algo de esa belleza prendió en él», es el comienzo del poema «El regreso de M. M. F.», que cierra la primera parte del libro.

Entre ambos poemas se enmarca el resto de la primera parte, que si bien en su extensión es menor que la segunda, no parece tener menos peso, ni provoca descompensación alguna en la obra. El tono clásico, la intemporalidad de los temas abordados, las poderosas imágenes, la propia simbología de las palabras núcleo de los títulos de estos poemas: cenefas, sombras, límites, ruinas, noche, piedra, entre otras, condensan esa sabiduría del propio autor —acaso en situación similar a la de M. M. F.—, propiciada por la cultura, el pensamiento, la reflexión, pero sobre todo por la experiencia y la emoción que destilada la vida, y lo expresa en unos poemas que parecen heñir la luz y la sombra contra el aire y el tiempo.

Tanto en esta primera parte como en el desarrollo de la segunda, hay un empeño en la búsqueda de ese lugar propicio para contemplar el mundo, simbolizado en varios momentos en la colina desde donde se divisa la «opaca vastedad, / nuestro misterio. El límite sin fin / al que ciegos miramos»; hay un afán por desnudar el tiempo, por romper sus límites, evidenciado en poemas como «Cenefas de ocre» o el conmovedor «Sombras»: «Me acompañan al fuego o relleno la copa / y comparo este vino / [...] Luego bajo a los cuartos / en donde están las camas. Ellas siguen arriba, / esperando».

«Días de viaje», la segunda parte del libro, pudiera ser ese periplo vital que llevó a Marco Minucio Félix, a ver la belleza en una tierra desnuda y olvidada, el mismo que conduce a Hernández Molina a percibir la grandeza de lo cotidiano, de lo que nos pasa desapercibido y a elevarlo, haciéndolo trascender, convirtiéndolo en materia no solamente de la palabra, sino de una forma de vivir. «Experiencias de una vida a través de viajes, paisajes, emociones, recuerdos», no exenta de referencias clásicas: Safo, Séneca, Eurípides o el mito de Orfeo, pero versos anclados en la actualidad, que hunden raíces en el clasicismo como aval y como recurso literario en ese diálogo entre la historia y el presente que se entabla en este libro (también en otros libros del autor como *Última línea*).

Justifica la cita de Francisco Brines, «No es vano andar por el camino incierto / de un extraño país», este viaje por la propia vida, que Tomás

Hernández Molina nos muestra en la segunda parte, a veces en poemas de gran altura lírica, «Más fuerte que el cemento el cuerpo frágil», en «Mientras canta ese pájaro», o «Culpables y dichosos. Heridos / del amor, alanceados»; otras desde la emoción que provoca el paisaje, «Esta mañana gris», «El mar de cada día», «Primeros de septiembre»; desde la reflexión sobre la condición humana, «las fronteras que el hombre levanta contra el tiempo, / en el tiempo perecen»; en un tono elegíaco, como en «Aquí no estarás solo» que dedica a su hermano: «y vendrán las hormigas a beber tu alegría»; otros pulsán lo social, «Mar de Alborán» o «Aporofobia». Cierra el libro con el poema «Días de viaje», que comienza, ¿casualmente?, con un regreso, como el de M. M. F. al lugar de su destierro: «Hoy regreso a la casa y en las habitaciones, / en el aire cerrado de estos días, / una vida de antes me recibe / [...] una piadosa espera que envejece en nosotros».

Decía César Simón, amigo de Hernández Molina y con el que coincidió en la Universidad de Valencia, cuando se le preguntaba por su forma de escribir, por su poesía, que él era un «poeta contemporáneo». También Tomás Hernández Molina es un poeta contemporáneo, porque una vez más en este libro ha logrado hilvanar con maestría, ese poso heredado del mundo clásico, su certera mirada sobre el mundo actual y, sin lanzarse a estériles abismos, la originalidad del decir en versos perdurables, en «palabra que te diga».

**AGUILAR, JUAN DOMINGO, BERBEL, ROSA
Y VEGA, MARIO, SELEC. (2019).
PIEL FINA. POESÍA JOVEN ESPAÑOLA
OVIEDO: MAREMÁGNUM.**

ÁNGEL ALONSO

Piel fina destaca el «sentimiento generacional de fracaso y quiebra de las expectativas» que tan bien ilustra el poema «Hijos de la bonanza» de Rocío Acebal. Todos los autores, 35, nacidos entre el 1990 y 2001, «generación posnoventista» para Luna Miguel, demuestran experiencia suficiente: libros (en editoriales de renombre como Renacimiento, La Bella Varsovia, Hiperión, Valparaíso, Pre-Textos), colaboraciones en revistas y antologías, trabajos como traductores, autores teatrales, novelistas, periodistas. Otro elemento destacado es la abundante presencia femenina: a diferencia de los varones, que recuperan la problemática de *matar al padre* (Cristian Alcaraz en «He nacido para contemplar...»); Ismael Ramos en «En cada unidad familiar hay un carpintero, fabrica ataúdes», y en «La muerte son los hijos»), las mujeres ensalzan a sus madres o abuelas (Ana Castro en «Un dedal en el pecho»), o la maternidad (Luna Miguel en «Hana»). El hogar está presente en Narciso Raffo: «Te bañaste en esta casa [...] / Ya nunca más fuiste extranjera». En afortunada coincidencia, esa misma idea se repite en Lorenzo Roal: «No importa que tu ducha sea pequeña / o vieja, porque es tuya / y eso basta».

Podemos distinguir dos líneas: aquellos poemas, deudores de corrientes más o menos dispares (surrealismo, vanguardia, experimentación, *underground*), que abandonan la logicidad. Así, Carlos Recamán muestra una dicción reflexivamente verborreica, poemas-río con toques de flujo libre de conciencia, sin signos de puntuación, con títulos que, a manera de un guión cinematográfico, indican el lugar y el momento del día: «Bergoño – Mediodía». Sara Torres ofrece una poesía con aristas, cortante, fría, cerebral, violenta, con retorcimiento sintáctico, gran complicación imaginística, y con cierta tendencia a la brutalidad (óxido, larva, oruga, lombriz, langosta, escarabajo): «Perforar / abrir

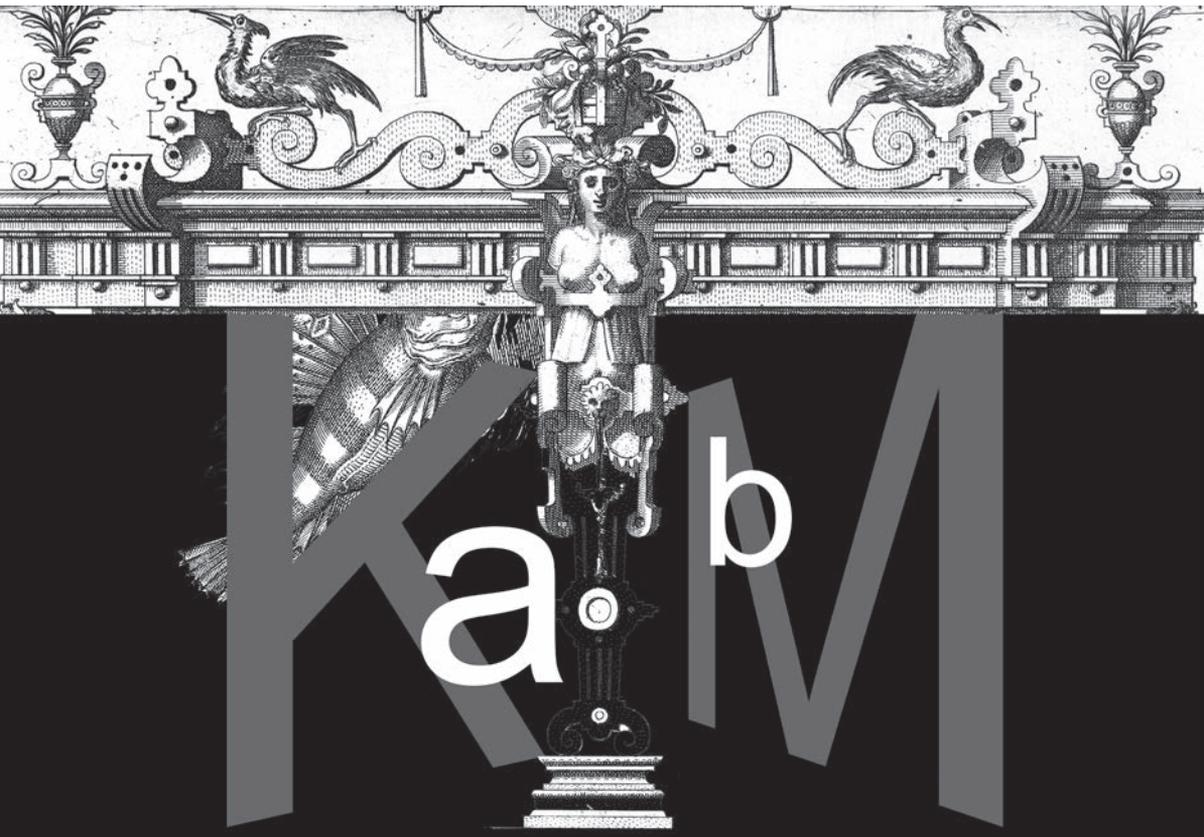
en el abdomen / como otro esfínter como otra boca». Dimas Prychysly se muestra más próximo a la línea clara en «Mamá», donde desarrolla el tema del alzhéimer, con hábil manejo del dramatismo: «Le vuelvo a prometer a ese Dios enemigo [...] / ¡Cualquier cosa! ¡Lo que sea! / A cambio de que me devuelva a mi madre». Tonos pop presenta Alba Flores Robla en «Apocalipsis»: «yo ya hice lo que tenía que hacer: / llegar a tu vida. / Tú ya hiciste todo lo que podías hacer: / abrazarme [...] / dejar que me quedara a tu lado». Otros, como Xaime Martínez, Juan Ángel Asensio o Irati Iturritza Errea, se decantan por una mayor oscuridad. Xaime Martínez se muestra *underground* en «Out on Highway 61»: «Nuestra manera de vivir el sueño americano / [...] en un desierto de Almería.» Laura Villar se decanta por la experimentación gráfica, con versos separados por /. Idéntico recurso presenta Andrea Abreu López, combinado con el uso de la asintaticidad e ilogicidad. Por su parte, Lorenzo Roal se sirve de los guiones en poemas que recuerdan a la Dickinson. Rodrigo García Marina mezcla ilogicismo, imágenes surrealistas, y cotidianeidad en «Para algunos teóricos...»; experimental es el poema con nota a pie de página («Un cernícalo se llevó...»), o versos escalonados. Inclinación hacia la significación simbólica presenta María Elena Higuieruelo.

La segunda línea, heredera de la llamada *línea clara*, se muestra más comunicativa y transparente. Así, Cristian Alcaraz introduce en sus poemas la cotidianeidad, con referencias a internet, al igual que Diego Álvarez Miguel, quien incorpora la figura del rapero a sus poemas, sazonado todo ello con una ironía desacralizadora. Cotidianeidad también presenta Javier Calderón en «Doce alarmas hacen falta...» y en «Cambio de rueda en la cuneta», que denuncia el estilo de vida convencional («soñar con más de dos habitaciones, / pasar la ITV, hacer la declaración de la renta, / saber hacerla.»). Carlos Allende muestra una poesía muy apegada a la realidad, denunciando el *bulling* en «Columbine High School», o la situación de los inmigrantes muertos en «El Mar». Víctor Bayona nos muestra su autorretrato de Facebook en «Radiografía de la impostura»; o se adentra en el análisis de la identidad y la herencia genética en «Origen de la impostura». Por su parte, Carlos Catena Cortázar añade la denuncia de «los clichés del poema» en «Al salir de la facultad...» («¿Será que somos solo la palabra?») y la *inopia verborum*.

Sobre la imposibilidad del decir también se han volcado nombres como Lorenzo Roal o Estefanía Cabello, quien se sirve de Única Zürn para ahondar en la incomunicabilidad. Y muy interesantes ideas sobre la inutilidad de la poesía para cambiar el mundo presenta Jorge Villalobos; en «Solicitud de trabajo al McDonald's» mezcla modernidad, ironía, prosaísmo y metapoésía. A veces prevalece el tono elegíaco, como en Gonzalo Gragera, cuyo soneto «Playa de la antilla» condensa la nostalgia de la infancia, tema que retoma en «Metas»: «Éramos como dioses / y todo nos estaba permitido».

La tradición se manifiesta temáticamente, como la Ítaca de María Martínez Bautista; la recreación tecnológica de Helena en «*Input, output*», de Juan Fernández Rivero; la invocación a Yocasta en clave familiar en «1999», de Ismael Ramos; o el «Filemón a Baucis» de Sala A. Palicio.

Una prueba más de la profesionalidad y rigor de la editorial Maremágnum, *Piel fina. Poesía joven española* es ya testigo imprescindible de la actualidad poética.



MANILLA, ANTONIO (2019). *SUAVEMENTE RIBERA*

MADRID: VISOR.

XXI PREMIO DE POESÍA GENERACIÓN DEL 27.

JOSÉ LUIS MORANTE

La cronología poética de Antonio Manilla (León, 1967) arranca en 1997, casi en el cierre de siglo, y ha mantenido una línea estética continua, sin claroscuros experimentalistas, trazada por la profundización en sustratos temáticos y una cadencia escritural que hace de la caligrafía del poema un machadiano estar en el tiempo. Con esos parámetros, su último trabajo hasta la fecha, *Suavemente ribera*, consiguió el Premio de Poesía Generación del 27 en la vigésimo primera convocatoria. La poeta, traductora y ensayista Aurora Luque comenta esta salida como «una apuesta a contracorriente por la lentitud, por el detenimiento, la contemplación, la conversación con el paisaje». En suma un libro de intimidad trascendida, centrado en la condición efímera del ser y en las destiladas incisiones del temporalismo en la identidad.

En el discurrir, la existencia se convierte en privilegiada concedora de entresijos coyunturales; el estar se construye fragmentado entre la fugacidad y el inconformismo, como si el avance de los días empujara, con firme decisión, hacia el motivo inmutable que clausura el hecho de estar vivos: la muerte. Pero no hay desgarrar ni solemnidad declamatoria en ese aceptar la noche vital como coordinada referencial.

El título *Suavemente ribera* sintetiza la voluntad de la mirada y el concepto del paisaje como construcción interior. El lugar se define a través de un impulso de contemplación, que es germen de la experiencia recreada después en la memoria. En la evocación se proyecta el sujeto a través de sus sensaciones. Una manera de alentar el rol del espectador que tiene algunas afinidades con el haiku japonés tradicional y su captura del instante mientras sucede. La estela de la estrofa se percibe en «Preces», un poema construido con una sucesión de haikus que difunde el empeño del sujeto en ser presencia anclada junto al incansable fluir. El pensamiento deviene en mudo elogio del paso contenido, da voz a

un discurrir, casi detenido, que suma en su retina las apreciaciones visuales del espacio cercano.

En ese marco de trascurso varado se escriben poemas como «Jardines» o «Mundos perdidos», donde se oye el rumor de lo mínimo en la conciencia individual: «La maraña del mundo / mostrándose encarnada en un patrón / impenetrable y frágil a la vez». Todo parece monotonía y quietud, como una amanecida que repite el paso monocorde de lo laborable. La realidad levanta un escenario frágil y propicio a la inexistencia. Cualquier afán parece marcado por la herrumbre y el óxido, como si aceptara de buen grado su disolución.

Este estado carencial del primer apartado, se hace claridad crepuscular en la sección «Caminos de la tarde», donde se refuerza el intimismo confidencial; la presencia del exterior da paso al ensimismamiento. Todo parece recubierto por una luz tamizada, por los últimos rescoldos de la tarde que preservan la pálida belleza de las formas. Esa evocación de lo perdido ya forma parte del ayer: «Ahora que se alza en canto la nostalgia / de todo lo vivido y por vivir / y el melancólico herrero palpita / con ritmo encabalgado, / pienso por un instante en el destino». Como si la ausencia preservara su hueco, la senda vital repite su despojamiento, esas variantes del curso de las cosas que deja entre las manos la observación.

En ese estar y pasar, al mismo tiempo, la presencia de la muerte sigue siendo una corriente oscura que lleva a la inquietud. Está en poemas como «Lápida», que aporta una reflexión estoica de la finitud del yo concreto. También sobrevuela en versos de otras secciones como «Espacios despoblados», con poemas abiertos a una interiorización de la naturaleza y al regreso cálido de lo sentimental. Expuestos a la intemperie del tránsito, los lugares proyectan un perfil de soledad deshabitada, hablan con los mudos signos de un lenguaje disipador de sueños y mañanas. Lo que queda en el presente es una tierra extraña que solo tiene asiento en la memoria o en el soliloquio de aquellas compañías que ahora son oquedad y vacío. Su voz se recuerda con la fuerza conclusiva del epitafio: «La muerte me alcanzó cuando por fin volvía, / después de tanto tiempo, anciano ya / al pueblo en que nací: / no quiso reposar en las verdes laderas que miran a mi casa, / junto al rumor del río, entre los altos chopos». Esa ceniza igualatoria de la última costa exige una ac-

titud de intensidad y entrega, mientras dura el paréntesis: «¿Eternidad o nada? / Escucha mi consejo: / sé hormiga o sé cigarra? ».

De nuevo, la conciencia del estar encuentra sitio en el tramo final del volumen. En «El tambor de la noche» regresan esas sensaciones que invitan al disfrute sedentario. Así sucede con la lluvia nocturna, que pone su redoble entre la sombra, o en la visión de un litoral donde se funden los vaivenes del mar y el azul explorado por gaviotas en vuelo. La sensación de permanencia nace también de ese reflejo del poeta que mira la pantalla o el folio para sembrar en ellos esa vana ilusión de la permanencia. Y hay también un sesgo de optimismo renacido en el despertar del tiempo al lado de la aurora. El alba ofrece la melodía oferente de una voz en el avance estacional. Con la luz retornan las percepciones singulares que visten de asombro lo cotidiano.

Sirve de coda el poema «La llanura del tiempo», donde se plasma el paso profundo del recorrido existencial camino del anochecer. Al cabo, estar es una tierra de nadie donde no hay sitio para la permanencia.

Vibra en los poemas de *Suavemente ribera* un sentir de contrastes. En el nomadismo del caminar, los pasos existenciales marcan huellas perecederas. El ser ensimismado encarna un intenso proceso reflexivo, de autoconocimiento, que busca estaciones y puntos de apoyo. La mirada auroral va perdiendo espacio para retornar hacia dentro y protagonizar un diálogo desdoblado entre presencia y entorno cotidiano. Ser es habitar la incertidumbre.

**RIVERO TARAVILLO, ANTONIO (2019). SVARABHAKTI
SEVILLA: MCLEN Y PARKER.**

JUAN LAMILLAR

Tres años después de *El bosque sin regreso*, Antonio Rivero Taravillo regresa al bosque inagotable de la poesía con *Svarabhakti*, título exótico de origen sánscrito, palabra que hace referencia a una vocal de unión que en las lenguas indoeuropeas se pronuncia aunque no aparezca escrita. Se nos explica levemente en el poema de igual título, que sirve para darnos la clave del libro: «el amor nos sostiene / y da su soplo».

Amor y pedagogía tituló Unamuno una de sus novelas. *Amor y filología* podría ser el subtítulo de esta nueva entrega que, formalmente, se basa en poemas de tono discursivo pero que no desdeña la distintas formalidades del soneto (se incluyen cuatro) y del haiku, e incluso se acerca a la breve intensidad del aforismo («Letra pequeña», «Malas lecturas»).

Si la filología es el amor a las palabras, las palabras sirven aquí precisamente para reflexionar sobre el amor, usando metafóricamente términos de esa disciplina. Como en un juego de espejos (a los que Antonio Rivero dedicó una colección de aforismos, *Especulaciones ciegas*), palabras y amor se enfrentan y se reflejan.

Un enfrentamiento más provechoso que cruento ejemplificado por el poema que abre el libro, «Vida y Literatura», en el que los temas que pertenecen al territorio de la vida se acercan a ella literaturizándola: lo que podemos dominar con reglas y medidas frente a lo incierto de los días, a la vida dislocada.

Queda claro que, en su diversidad, se trata de un libro de amor, en el que la intensidad erótica de los encuentros aparece con claros disfraces, con límpidas metáforas de distintos ámbitos culturales: el erotismo esencial de «Excalibur» reflejado en la espada mítica, la lectura sensual del mundo celeste en «Esferas» y, más reflejos, el mundo de la lectura («Notas de lectura») como soporte de una interpretación en la que cuerpo y alma se equilibran. (Un anticipo de esta metaforización del erotismo lo podemos encontrar en el poema «Editor», de su anterior libro).

Antonio Rivero Taravillo es un excelente escritor de viajes, y también aquí se tiñen de literatura, y más si se está en Grecia leyendo la *Iliada*: civilización fundadora de la cultura europea, libro esencial de esa cultura: «En Grecia me llevaron hasta Grecia»...

A los orígenes de la épica nos traslada el poema «Vitrina», porque en su función heroica las espadas se convierten en «útiles de escritura de epopeyas». (Y cómo no recordar la famosa foto de Juan Eduardo Cirlot, biografiado por Rivero Taravillo, ante su colección de espadas).

Diseminados por el libro, nombres clásicos (Teseo y Ariadna en cuestión de laberintos, Arturo y Camelot, los gongorinos Píramo y Tisbe) pero también los de Juan Rulfo, protagonista de una significativa anécdota, y de Emilio Prados, a cuya tumba se dedica la hermosa meditación que cierra el libro, con la presencia cercana de Luis Cernuda, para hablarnos de exilios, de abandonos, de «la afasia de los años».

Como contrapunto a los nombres propios, las piezas de madera de una arquitectura sirven para evocar escenas de la infancia, igual que en el poema en el que recuerda una visita a las tías abuelas, y el asombro ante ese cuaderno nuevo abierto aún a tantas posibilidades de escritura.

Sabe Antonio Rivero Taravillo que, en esa «patria intransferible» que es para él el poema, cobra importancia el silencio. Entre las palabras «coloco con cuidado mis silencios», y en ellos quizás el poeta reconoce el peso de una tradición («la voz de los otros en la suya») que no le resta originalidad sino que enriquece su poesía.

La vida de Antonio Rivero Taravillo está dedicada a la literatura: como lector infatigable y como autor en campos muy diversos y complementarios. Su patria es la poesía, pero también ha publicado aforismos, novelas, ensayos y artículos, biografías (Cernuda, Cirlot, y, desde el ángulo de la narración, Octavio Paz, Yeats o José Antonio Primo de Rivera). Sin olvidar su amplia labor traductora desde el inglés y su tarea como director de la revista *Estación Poesía*, que le obliga a estar muy atento a los poetas nuevos sin olvidar a los antiguos.

Conociendo esta implacable dedicación al oficio, no debe extrañarnos que Vida y Literatura hayan establecido una fructífera alianza y que entre las dos seguirán haciendo posible que Antonio Rivero Taravillo continúe sellando con poemas las páginas de su ya nutrido pasaporte de la imaginación.

GÓMEZ-CASTELLANO, IRENE (2019). *SWIMMING*
TRADUCCIÓN DE J. G. MCCLURE,
CLAYTON, GA: VALPARAÍSO-USA.

MICAELA PAREDES BARRAZA

Ganador del Premio Victoria Urbano de Creación 2015 (otorgado por la Asociación Internacional de Literatura Femenina Hispánica) y publicado el mismo año en Leiden por la editorial Bokeh con el título original en español, *Natación*, el primer de poemas de Irene Gómez-Castellano (Valencia, 1979), ahora se suma al catálogo de Valparaíso-USA, en versión bilingüe y traducido por J. G. McClure.

El antecedente del premio otorgado al conjunto de poemas puede darle una clave de lectura a quien se aproxime a este libro incluso antes de abrirlo, y es que uno de los principales valores de *Swimming* reside en la plasmación de la —de una— experiencia femenina y del imaginario que esa vivencia específica propicia y articula en el lenguaje, a través de referentes propios y colectivos, vitales y literarios.

Construido sobre la base de metáforas acuáticas, el universo que proponen los poemas de *Swimming* se mueve entre el delimitado y seguro espacio de una piscina recreativa y el hundimiento indagatorio en las profundidades submarinas de la propia subjetividad. Al menos así lo explicita el poema inicial «Apnea», que funciona como prólogo y esboza un arte poética fundado en el arte de vivir, y de vivir como mujer: «Descender por un abismo hecho de palabras y guardar el aire el tiempo suficiente en el armario de los pulmones para contarlos» (p. 22). Esa es la premisa que guiará la configuración del conjunto: la del lenguaje como mediador entre el silencio obligado por las circunstancias (acallamiento) y la codificación de la experiencia interior. La frustración que acarrea la imposibilidad de *cantar* (del sentir vuelto voz) deviene en *contar*: exteriorización de *eso* que se agita en una etapa previa a la palabra y que no puede sino desplazarse, registrarse con dificultad a posteriori. Las palabras, piedras en los bolsillos, propician la inmersión, lo abisal,

pero no se constituyen como abismo en sí. La poética que nos plantea ese primer poema y que atraviesa el resto del libro es una ponderación del lenguaje no como fin en sí mismo, sino como medio problemático: la experiencia que aloja el poema no es *en* ni *con* el lenguaje, sino a pensar de él.

Dividido en tres secciones, «Cresta», «Valle» y «Espuma» (las tres fases de una ola), el libro recorre diferentes momentos de una vida signada por el conflicto que supone enfrentarse al mundo y habitarlo en cuerpo y alma —palabra aquí todavía no censurada— de mujer. Lo privado y cotidiano se viste de ropajes arquetípicos y a veces adquiere dimensiones universales mediante el diálogo con la tradición literaria, desde la mitología grecolatina hasta la escritura contemporánea de mujeres, como también con referentes de la cultura popular, como el príncipe de Beukelaer (el de las galletas), Luis Miguel y Sergio Dalma.

La poesía de Gómez-Castellano se pasea por diferentes registros y, así como alcanza momentos de vuelo lírico, no tiene problema con aterrizar y quedarse en una realidad cotidiana y cruda, con una soltura y desenfado propios del lenguaje coloquial de todos los días, como sucede sobre todo hacia el final, en el poema-manifiesto «*Walking Around* (anuncio de compresas)», en el que la hablante sube a la palestra a Neruda y junto con él a todos los hombres anónimos que perpetran una estructura de mundo en que el ser de la mujer se limita a cumplir un rol ornamental y complaciente con el deseo ajeno, específicamente masculino: «...me cansa que los políticos hablen de mi vientre / como si fuera suyo / y que me miren el culo» (p. 124).

Diversa no sólo en referentes y registros sino también en tonos se presenta esta primera entrega poética de Gómez-Castellano. Poemas como «Café con sátiro» y «El príncipe de Baukelaer» dan cuenta de un humor irónico, a veces sarcástico, herramienta utilizada para dismantelar ciertos discursos implícitos y modos de interacción normalizados en una sociedad propensa a dicotomizar los diferentes planos de la experiencia, entre ellos el de la identidad de género y el sexual. En *Swimming* estas dicotomías no se disuelven ni resuelven; tampoco se problematizan; más bien tienden a la censura y la denuncia desde una animosidad que se sabe y se quiere confrontacional. Sin embargo, así como la mordacidad

de un lenguaje directo y expositivo está presente en una parte no menor de los poemas del conjunto, también hay pasajes en los que se suelta el megáfono, la voz se repliega y la mirada se vuelve hacia adentro. Entonces el cuerpo, sus sentidos y sentires entablan diálogo con la materialidad de los objetos circundantes y con las palabras que los nombran: «... navegando entre crujientes / algas cristalinas. Beso / lentos peces que duermen / con los párpados abiertos» («Hielo negro», p. 54).

La escena inicial del poema «Piscina» que abre la «Cresta» de esta ola escrita llamada *Swimming* puede leerse como el espacio concreto y metafórico desde el que la subjetividad poética enuncia durante todo el poemario. En él aparece un yo femenino desdoblado en una segunda persona gramatical, que se interpela mientras pasa y repasa sus gestos sobre el agua. Desde allí, en ese ámbito reducido, sin un punto de partida ni llegada, atrapada en un movimiento que vuelve sobre sí mismo, la hablante de *Swimming* evoca y escribe sus silencios. Se bate con la memoria al recordar naufragios pasados, imagina la amenaza que representan los venideros, desea aventurarse mar adentro, a la intemperie de sí misma, pero no puede desentenderse de la ardua negociación con esa acuosa materia que la envuelve, la nombra y desdice: las palabras.

**CRUZ, FRANCISCO JOSÉ (2019). UN VAGO ESCALOFRÍO
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.**

JUAN CARLOS SIERRA

En el tiempo del *hit*, del éxito fugaz, del pelotazo artístico... es difícil encontrar obras orgánicas, bien armadas de principio a fin y coherentemente cohesionadas. Si uno compra un cedé; mejor dicho, si aún hay quien compre cedés, por poner un ejemplo lo más parecido a comprar un libro de poemas, es muy frecuente que lo que adquiera no sea más que un ramillete de canciones sueltas, de *prothits* pretendidamente exitosos y poco más. O quizá es que uno con el paso del tiempo ha ido perdiendo facultades y sensibilidad para apreciar la organicidad de una obra musical, que también podría ser.

Pues bien, este fenómeno compositivo por acumulación de elementos peregrina y frágilmente conexos, a mi modo de ver y leer, también se está produciendo en la poesía más reciente o, al menos, en mucha de la que últimamente llega a mis manos, especialmente en aquella cuyo origen hay que buscarlo en las redes sociales. O yo no me entero de nada, que es una posibilidad muy plausible, o estamos asistiendo a la disolución de un concepto creativo coherente, compacto y unitario en favor de la dispersión, el aluvión y el caos.

En una primera lectura, quizás algo apresurada, *Un vago escalofrío*, el último poemario hasta la fecha de Francisco José Cruz (Alcalá del Río, Sevilla, 1962), podría responder a esta tendencia tan actual, tan posmoderna. Sin embargo, a pesar de la sensación de dispersión, hay algunos elementos que confieren unidad orgánica al libro.

En principio, podemos afirmar que la lógica que atraviesa *Un vago escalofrío* reside en la construcción de textos a partir de una realidad aparentemente insignificante, intrascendente. El poeta percibe la realidad, siente el escalofrío que le produce esa contemplación y ataca los

versos que acabarán en una serie de poemas que tratan de reproducir ese escalofrío o de trascender lo anecdótico —o ambas cosas a la vez—. Francisco José Cruz transforma esas vivencias mínimas dotándolas de un significado que abandona lo anecdótico, aunque a veces —pocas— no quede claro hacia dónde se dirige, hacia dónde apunta la posible simbología que se esconde detrás de lo circunstancial, porque no siempre los versos despegan los pies del suelo cotidiano anodino —«La rata» (p. 42), por ejemplo—.

No obstante, en la mayor parte del poemario esa intención de trascendencia se cumple. En este sentido, probablemente los poemas más afortunados del conjunto sean los que tiran de la potente simbología del mar, la playa, las mareas,... con el paisaje de Sanlúcar de Barrameda al fondo en muchas de ellas —«Canción de la marea» (p. 23), «Bajar» (p. 31) «Carrera de caballos» (p. 36) o «En la playa» (p. 53)—.

Otro de los ejes temáticos potentes del poemario que nos ocupa es el amor en tono menor, en voz baja, sin alharacas; una suerte de *sermo humilis* del corazón. La cercanía, la ternura, el agradecimiento, el tacto, la intimidad con sus complicidades y sus guiños privados son los materiales con los que Francisco José Cruz nos habla de un amor que se hace cotidianamente, sin tragedias ni ayes sísmicos. Especialmente relevantes son en este aspecto y desde mi perspectiva lectora poemas como «Desde entonces» (p. 22), «Arte poética» (p. 37) o «Testamento» (p. 56).

Detengámonos un momento en el segundo poema de los enumerados, «Arte poética». En él queda clara la importancia del amor, de la persona amada, pero no solo en este poemario sino en el conjunto de la obra de Francisco José Cruz, como demuestra su arranque: «Cómo voy a olvidarme / de que sin ti yo nada hubiera escrito, / si eres tú quien les da / a mis prosas y versos / la humedad afectiva y su sentido». Pero no se trata de una cuestión superficial, de un cumplido o de uno más de los tópicos en torno a la temática amorosa, sino que este sentimiento se transforma en motor en el sentido de que proporciona un ritmo, vital y poético —compositivo—: «...poniendo tus ideas en mis ritmos» termina diciendo el poema al que aludimos.

Y esos ritmos, esa manera de escribir, limpia, casi coloquial, narrativa mayoritariamente, también confieren unidad dentro de la aparente

dispersión de *Un vago escalofrío*. Otra suerte de *sermo humilis*, como antes apuntábamos respecto al amor, pero referido a la composición; otra manera de contribuir a la organicidad del poemario. A esto hay que sumar el gusto del poeta por su ritmo, es decir, su musicalidad —a la manera del Rubén Darío de «Ama tu ritmo» pero con menos exuberancia—, una melodía que habla en voz baja, susurrando, a través de metros clásicos, tradicionales, tirando hacia la sencillez de lo popular y hacia el disimulo que proporciona la rima asonante, que es clara dominadora de las maneras líricas de Francisco José Cruz en *Un vago escalofrío*. Hay muchos poemas en el libro dentro de estas claves de escritura, pero creo que el más significativo, junto con el antes mencionado, es «Ante la tumba de Joseph Brodsky» (p. 25).

En fin, llegados a este punto podemos sostener que afortunadamente *Un vago escalofrío* merece una lectura, un rato placentero y sosegado, para disfrutar de unas virtudes líricas alejadas de modos posmodernos y cantos de sirena. O también podría ser que no me haya enterado de nada.



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 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 VÁRO 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
IDIOIA ARBILLAGA
JAVIER PAYERAS
JOSÉ CABRERA MARTOS
JOSÉ JULIO CABANILLAS
JUAN MANUEL ROMERO
MARTA LÓPEZ VILAR
XAVIER GUILLÉN

Paraíso perdido

VICENTE SÁBIDO
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 FELIÚ ARQUIOLA
FERNANDO OPERÉ
JAVIER RODRÍGUEZ MARCOS
MARÍA RUIZ OCAÑA
MARTHA ASUNCIÓN ALONSO
PATRICIA GARCÍA-ROJO

Paraíso perdido

JUAN GELMAN
JOSÉ EMILIO PACHECO
MARCO FONZ
FERNANDO ORTIZ
FÉLIX GRANDE
DOMINGO F. FAILDE
ANTONIO MUÑOZ QUINTANA
RAFAEL DE CÓZAR
GERARDO DENIZ

Los alimentos
26 reseñas

NÚMERO 12. AÑO 2016

Tres morillas

PEDRO LUIS CASANOVA
XAVIER OQUENDO TRONCOSO
JOSÉ MARÍA BALCELLS

Poesías completas

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

Bonus track

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

Altavoz

Entrevista a Joan Manuel Serrat
KETRÍN NACIF GODDARD

Campo de Baeza

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

Paraíso perdido

RIGOBERTO PAREDES
HUGO GUTIÉRREZ VEGA
JOSÉ ROMÁN GRIMA
LUIS JAVIER MORENO

Los alimentos
21 reseñas

NÚMERO 13. AÑO 2017

Tres morillas

ANA RODRÍGUEZ CALLEALTA
JUAN JOSÉ TÉLLEZ
JOSÉ ÁNGEL LEYVA

Poesías completas

La poesía de Alberto Santamaría
LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

Bonus track

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

Altavoz

JOSÉ MARÍA BALCELLS

Ya se ven

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

Paraíso perdido

EDUARDO CHIRINOS
EDUARDO GARCÍA
ENRIQUE FIERRO
ADOLFO CUETO

Los alimentos
19 reseñas

NÚMERO 14. AÑO 2018

Tres morillas

MIGUEL ÁNGEL GARCÍA
NIEVES MURIEL
JOSÉ ÁNGEL LEYVA

Poesías completas

La poesía de Francisco Díaz de Castro
JOSEFA ÁLVAREZ

Bonus track

Identidad e insularidad en la poesía
puertorriqueña actual
VERÓNICA ARANDA

Altavoz

AITOR L. LARRABIDE

Entre Torres y Canena

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

Paraíso perdido

ANGELINA GATELL
JOSÉ IGNACIO MONTOTO
ISABEL ESCUDERO

Los alimentos
28 reseñas

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 CARRERA
ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR

Los alimentos
15 reseñas

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 FRANCO
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



