

DIPUTACIÓN  
DE JAÉN

**PARAÍSO** REVISTA DE POESÍA

20

# PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA

Jaén  
PARAÍSO INTERIOR

**PARAÍSO**  
REVISTA DE POESÍA



# PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA



Jaén  
PARAÍSO INTERIOR

# PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA. NÚMERO 20. AÑO 2023

### 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

Ángeles Mora

Fanny Rubio

Francisco Brines †

José Manuel Caballero Bonald †

Luis García Montero

Manuel Urbano †

María Auxiliadora Álvarez

### Ilustraciones

Marco Lamoyi

### Maquetación e impresión

Diputación de Jaén / Unidad de Diseño e Imprenta

[paraiso@dipujaen.es](mailto: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

A propósito de la lentitud	
JUAN MANUEL MUÑOZ AGUIRRE .....	9
La playa de los muertos	
MANUEL BORRÁS .....	15
Ana Luísa Amaral o la claridad de las cosas oscuras	
LUIS MARÍA MARINA .....	21

## Poesías completas

La poesía de Gloria Gervitz	
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ .....	33
La poesía de Yirama Castaño	
VERÓNICA ARANDA .....	37

## Bonus track

Tradición y vitalidad de la poesía boliviana	
GABRIEL CHÁVEZ CASAZOLA .....	41

## Altavoz

A lomos de un potro oscuro	
IRENE GÓMEZ CASTELLANO .....	53

## Arrogante justamente

BEATRIZ PÉREZ PEREDA .....	65
CARLOS CATENA CÓZAR .....	70
DANIEL CALABRESE .....	74
GABRIELA AGUIRRE .....	81
JOSÉ EUGENIO SÁNCHEZ .....	85
JOSÉ HOMERO .....	89
MARTA SANZ .....	92
MIGUEL ALBERO .....	97
RAFAEL MUÑOZ ZAYAS .....	103
SELENA MILLARES .....	108

## Paraiso perdido

DOLORES CASTRO (1923-2022) . . . . .	115
ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA (1942-2022) . . . . .	116
GLORIA GERVITZ (1943-2022) . . . . .	118
EDUARDO LIZALDE (1929-2022) . . . . .	120
FINA GARCÍA MARRUZ (1923-2022) . . . . .	122

## Los alimentos

<i>A cántaros</i> , de Eduardo Mitre, por GABRIEL CHÁVEZ CASAZOLA . . . . .	127
<i>Amo de casa</i> , de Xavier Guillén, por JUAN ANTONIO BERNIER . . . . .	128
<i>Anuario</i> , de Elena Felú Arquiola, por JUAN CARLOS SIERRA . . . . .	131
<i>Condición de los amantes</i> , de Juan Vico, por RAFAEL SARAVIA . . . . .	134
<i>Creación y vacío</i> , de Idoia Arbillaga, por ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA . . . . .	136
<i>El territorio blanco</i> , de José Luis Gómez Toré, por VIVIANA PALETTA . . . . .	140
<i>El umbral insalvable</i> , de Miguel Sánchez Gatell, por IDOIA ARBILLAGA . . . . .	142
<i>Fruto previo</i> , de Juan Antonio Bernier, por ELENA FELÚ ARQUIOLA . . . . .	145
<i>Hospital del aire</i> , de Ernesto García López, por ÁLEX CHICO . . . . .	148
<i>Incendio mineral</i> , de María Ángeles Pérez López, por KETTY BLANCO ZALDIVAR . . . . .	150
<i>Infinito día</i> , de Eduardo Langagne, por JOSÉ JAVIER VILLARREAL . . . . .	152
<i>Los amores sucios</i> , de Juan José Téllez, por JOSÉ-REYES FERNÁNDEZ . . . . .	156
<i>Miguel Hernández y los poetas hispanoamericanos y otras páginas hernandistas</i> , de José María Balcells, por AITOR L. LARRABIDE . . . . .	158
<i>Nadie, salvo el mundo</i> , de Margarito Cuéllar, por ÁLVARO SALVADOR . . . . .	161
<i>Noche en París</i> , de Antonio Jiménez Millán, por MARIO BENAVENTE MACÍAS . . . . .	163
<i>Periplos / Periploi</i> , de Salvador García Ramírez, por NADIA LÓPEZ-PELÁEZ AKALAY . . . . .	165
<i>Quince días de marzo</i> , de Enrique Nogueras, por JOSÉ JULIO CABANILLAS . . . . .	168
<i>Retablo de nuestra guerra: Rafael Porlán, Eduardo Lloset y Miguel Hernández</i> , de Juan M. Molina Damiani, por JOAQUÍN FABRELLAS . . . . .	170
<i>Río que vuelve</i> , de Juan Malpartida, por JULIO CÉSAR GALÁN . . . . .	173
<i>Tanto es así</i> , de Antonio Méndez Rubio, por RAFAEL MORALES BARBA . . . . .	176
<i>Todas las despedidas</i> , de Rafael Juárez, por JOSÉ CARLOS ROSALES . . . . .	180
<i>Tres cuartas partes</i> , de José Ángel Leyva, por JORDI VALLS . . . . .	182
<i>Un pájaro naranja atraviesa mi sangre</i> , de Lorenzo Plana, por LUIS BAGUÉ QUÍLEZ . . . . .	183
<i>Vikinga</i> , de Isabel Tejada Balsas, por EDUARDO A. SALAS . . . . .	187

**TRES MORILLAS**



## A PROPÓSITO DE LA LENTITUD

### JUAN MANUEL MUÑOZ AGUIRRE

*Ejercítate en la lentitud*  
NOVALIS

**E**ste año se cumplen treinta y cinco desde que apareció el primer libro de los que he publicado. De más está decir que no es una efeméride importante, ni siquiera para mis familiares más próximos y a decir verdad tampoco para mí, pero el caso es que así es. Era una hermosa edición, además: blanca y con el detalle de un grabado de Doré en la cubierta, el albatros de *La oda del viejo marinero* de Coleridge a punto de ser atravesado por una flecha. Ya sabía entonces que nunca sentiré, al menos en asuntos editoriales, una emoción mayor de la que sentí entonces. A lo largo de esos treinta y cinco años —sin contar las novelas y los relatos, que pertenecen a otro negociado y no vienen ahora a cuento—, he publicado en total cuatro libros de poesía. No es gran cosa, sin duda, aunque son muchos más de los que imaginé que escribiría cuando empecé con esta extraña costumbre de contar las sílabas.

Escribir —y hacerlo con voluntad literaria, esto es, con intención evocadora y hasta con afán de conocimiento— ya es algo bastante extraño; si lo que escribes es además poesía, la extrañeza es todavía mayor. Como solía decir Jaime Gil de Biedma, lo normal, lo placentero, lo agradable, es leer; una tarde lluviosa, tiempo por delante y un libro: eso es la felicidad; pero ¿escribir?

Lo diré para empezar: escribir poesía solo puede calificarse como una perversión de la atención. Hacia la adolescencia, cuando se vive un torbellino de emociones y hormonas, cuando uno cree saberlo todo y sin embargo cada día trae un nuevo descubrimiento, de pronto se intuye que toda esa confusión puede resolverse en términos de lenguaje sometido a

rigor, es decir, en un poema. Y no es misterioso ni inexplicable: es simple imitación. Empezamos a escribir poemas porque alguien, en unas líneas que no alcanzaban a ocupar toda la página, nos dijo algo de nosotros que no sabíamos y seguimos sin saber, pero que gracias a lo leído creemos intuir. ¿Cómo va a ser de otro modo? Somos adolescentes, casi niños, y no sabemos nada aunque creamos saberlo todo. Solo lo creemos, claro está, y seguramente estamos engañados; pero también sobre el engaño se construye una vida, una identidad, y esto no es exclusivo de los poetas: incumbe a cualquiera que haya pisado este mundo. Sin engaños —valga decir sin ilusiones— estaríamos condenados a la inmovilidad.

No recuerdo el primer poema que escribí ni lo conservo y bien olvidado estará; pero sí recuerdo el primer libro de poesía que compré, aunque todavía no acierto a explicarme por qué lo hice. Debía tener doce o trece años y andaba con mis padres por un centro comercial cualquiera. Llevaba algún dinero en el bolsillo, tal vez la paga semanal o algún regalo de cumpleaños, y quería gastarlo. Pude haber elegido algo de ropa o cualquier otra cosa, pero al pasar junto a un expositor vertical, junto a otros que no me llamaron la atención, vi un librito de Miguel Hernández. Todavía lo conservo, muy deslucido y casi desencuadernado, con la cubierta negra y el contorno de unos labios en blanco. Era una antología de su poesía amorosa. No sabía nada de aquel autor, pero decidí, ante la sorpresa de mis padres, gastar el poco dinero que llevaba en comprar aquel librito. Aún no sé por qué lo hice. Aún me alegro de haberlo hecho.

Gracias a ese libro descubrí que había una forma de estar en el mundo que yo ignoraba. Más allá de las dudas, los miedos y las incertidumbres propias de la edad, más allá de la multitud de cosas que ignoraba aunque no supiera que las ignoraba, aprendí que las palabras podían servir para avanzar hacia adentro, para nombrarse a uno mismo, para revelarse algo que no sabía a ciencia cierta —y sigo sin saber— qué era. Vale decir para reconocerse.

Y un día, al cabo de los años, casi por sorpresa, entre la incredulidad y el miedo, eso que había ido escribiendo en la intimidad de una libreta apareció en forma de libro. Junto a la emoción, sin embargo, descubrí una inquietud que desde entonces me ha acompañado siempre que he publicado otro libro: el miedo a ser descubierto. ¿Qué poeta, al publicar

un libro o al mostrar un poema, no ha sentido eso que, digámoslo de una manera irónica, podría llamarse *el síndrome del farsante*? ¿Quién no ha pensado: van a descubrirme, alguien alzará la mano y gritará: «no es cierto, yo lo conozco, ese de ahí no es un verdadero poeta, sino solo un vulgar imitador»? A pocas lecturas, a poca capacidad crítica, a poca vergüenza que se tenga, todos hemos sentido ese vértigo. Y si hay alguien que no lo haya sentido, alguien que presente su Obra al mundo con la certeza de que está haciendo un gran regalo a la Humanidad, no lo duden: ese, aunque lo ignore o finja ignorarlo, es el mayor de los farsantes.

Y aunque no en ese momento sino algo más tarde, hubo otros vértigos. Publicar es algo conveniente para la vanidad, pero muy peligroso para la conciencia poética, para ese camino de introspección —me disculparán la licencia: no sé llamarlo de otro modo— en que termina por convertirse la poesía cuando uno insiste en practicarla. Un poeta, además, suele solidificar pronto. Cuando tiene el acierto o la fortuna de encontrar su voz, sea esa voz más alta o más humilde, mejor o peor timbrada, lo habitual es que profundice en ella, pero no que la modifique. Publicar cristaliza, como ocurre con los precipitados químicos; convierte en estatua de sal lo que, mientras solo te pertenecía a ti, era pura posibilidad, maravilla, asombro de haber escrito algo que no sabías que podías escribir. Cuando eso se entrega a la imprenta, de pronto te encuentras situado en otra posición, casi diría que en otra dimensión: ya no la de quien avanza hacia dentro, sino la del que muestra hacia fuera. Y eso es algo inevitablemente arriesgado, banalizador, casi diría impuro de no ser porque no se trata de pureza. Dice un célebre adagio de los antiguos fenicios: *Vivir no es imprescindible; viajar sí*. Adapto: escribir es necesario (para quien lo sea); publicar no. Publicar es a fin de cuentas una traición.

Quizá por eso decidí, por decirlo como Novalis, ejercitarme en la lentitud. Miento, no fue una decisión. No fue un acto, sino más bien un proceso. Fue consecuencia natural del respeto que me provoca la poesía, no como esencia mística, sino como ese largo camino donde tantos —gigantes, menos gigantes y aun enanos—, han dejado su huella. Descubrí que a veces escribía poemas correctos, dignos, poemas que al menos cumplían mis exigencias de rigor; pero con cierta consternación descubrí también que esos poemas ya los había escrito antes. Hay una diferencia sutil y al mismo tiempo abismal entre perseverar en la

voz propia e imitarse: que el estilo se resuelva en copia de uno mismo —en parodia— dice poco de nuestra entrega y mucho de la atención que prestamos a quienes van a juzgarnos. La diferencia entre encontrar una manera propia de usar la lengua y repetir lo que en un momento tal vez fuera un hallazgo feliz, puede ser pequeña, pero termina por convertirnos en estatua de sal. La respuesta correcta, cuando se llega a una encrucijada, es optar por el camino que aún no has recorrido. El resto es consuelo.

Tenía además ejemplos ilustres, maestros que admiraba y de los que procuraba aprender. Siempre me han gustado los escritores lentos, los poetas de obra escasa, quienes tardan en acabar algo y quienes no insisten en repetir lo que ya hicieron. En este terreno, la circunspección —por no mencionar la hoguera— me parece una virtud y de las más nobles. Claudio Rodríguez, por ejemplo, que en mi opinión es el mayor poeta de la lengua castellana en la segunda mitad del siglo XX, solo publicó cinco libros a lo largo de su vida y no necesitó más para construir una obra que es, a fuerza de profundidad, inabarcable. Gabriel Ferrater, un poeta que me deslumbró y al que vuelvo una y otra vez, publicó todavía menos: solo tres libros; pero tres libros que bastaron para volver del revés la poesía y la lengua catalanas contemporáneas.

Habría que mencionar por otra parte circunstancias personales que condujeron a esa querencia por la lentitud. Uno no vive en las nubes ni fuera de la realidad, sino que vive en el mundo y el mundo le dicta el rumbo. Es difícil ganarse la vida como bibliotecario, y ese es mi caso, y no acabar teniendo una perspectiva algo escéptica respecto a la Historia —valga la mayúscula inicial como sarcasmo— de la literatura. Todos los años, todos los meses, casi a diario, se publican libros que se proclaman perfectos, definitivos, imprescindibles. Columnas, reseñas y artículos nos alertan cada día de una nueva maravilla que debemos leer sin falta para no perdernos al más reciente *Stupor Mundi*. Con el tiempo la mayoría de esos libros se olvidan y nadie, salvo el bibliotecario que se ocupa de expurgarlos, se detiene a reflexionar sobre lo deprisa que envejecen las vanidades.

Y sin embargo tampoco eso tiene mayor importancia o no debería tenerla. Si ante alguien debemos responder —en la vida y en la literatura— no es ante nuestros contemporáneos, sino ante nuestros muertos,

ante quienes ocuparon un lugar, pusieron un ladrillo, añadieron un guijarro al montón mientras pasaban. Si con algo tiene que ver la poesía es con el tiempo. Más aún: la poesía es tiempo encarnado en lenguaje, su origen pero también su consecuencia, el manantial del que brota y al que ha de volver mediante procesos complejos y no siempre limpios. Lo dijo mejor Joseph Brodsky: «La prosodia sabe más acerca del tiempo de todo lo que a un ser humano le gustaría admitir».

Y ya que he mencionado el tiempo como único asunto poético posible, ¿qué puedo decir yo, treinta y cinco años más tarde, sobre esta costumbre tan extravagante de escribir versos? Poco. Muy poco. Confieso además que carezco del bagaje suficiente para intentarlo siquiera: no me dedico a la crítica literaria, no soy un estudioso y mis conocimientos sobre teoría literaria son escasos. Hace años me propusieron impartir un curso de escritura creativa (creo que se llaman así) sobre poesía. No acepté, pero no porque menosprecie esos cursos. ¿Qué podía enseñar yo? Ahora mismo, mientras escribo esto, tengo ante mí unos cuantos folios con tachaduras, anotaciones al margen, llamadas o ideas que no llevarán a parte alguna. No sé lo que quiero decir, aunque lo intuya, y eso es lo que ocurre cuando escribo un poema. Como mucho, tengo la esperanza de descubrirlo. Me equivoco y vuelvo a intentarlo hasta que ya nada me molesta: esa es toda mi poética. Gottfried Benn escribió un poema sobre Chopin en el que describe lo torpe que este se sentía cuando escuchaba a Delacroix disertar sobre pintura; él, en cambio, era incapaz de explicar su música. «Cuando Delacroix desarrollaba teorías, / se inquietaba, porque no podía / fundamentar los Nocturnos». Y añade Benn más adelante: «Al final dijo: / Mis ensayos se consumaron solo de acuerdo / a lo que me era posible alcanzar». Así pues, bien poco es lo que sé e incluso de eso no estoy muy seguro.

Sé que cualquier poeta desea ser comprendido, pero no a cualquier precio. La claridad es un don, desde luego, y puede que hasta venga del cielo, pero también una amenaza. Si un poeta debe optar entre la complacencia y el lenguaje, siempre elegirá este último porque no puede hacer otra cosa. Lo contrario sería negarse, rendirse. Y no se ha elegido esa forma de estar en el mundo para que todo se resuelva en una rendición.

Sé también —y tal vez me contradiga— que si la poesía no se puebla de realidad, de palabras y de objetos cotidianos, de rostros, de cuerpos,

de olores, de todo cuanto nos rodea, queda colgando en el vacío. Y cuando eso ocurre, el único mensaje que transmite el poema es de ensimismamiento, de condescendencia y por último de irrelevancia.

Sé que si la poesía trata del tiempo, el único recurso que tenemos para reflexionar sobre el tiempo es la memoria. Leemos, escribimos, aprendemos o creemos aprender no para descubrir o adivinar el futuro, sino para nutrir nuestra memoria, para dar un sentido al pasado y reconocernos. Para elegir un pasado y llamarlo tradición.

Sé que no es con sentimientos como se construye un poema digno, sino con palabras necesarias, con ritmo y con disciplina; y que si fuera preciso elegir, antes el ritmo que las palabras; y que si falta la disciplina nunca se obtendrá ni el ritmo adecuado ni la palabra exacta.

Sé que un poeta no es un elegido y que incluso llamarse a sí mismo poeta es una temeridad. A lo más que podemos aspirar es a dejar tras nosotros algún poema que no desmerezca mucho a cuantos nos precedieron. Y que si es un esfuerzo que nos supera y nosotros unos farsantes, seámoslo al menos muy sinceramente. Digo: sin consuelos. La poesía desvela, rara vez consuela. Nada nos debe.

Sé que, a diferencia de lo que ocurre con la narrativa, un poema no puede esconderse. Es un artefacto, claro está, un mecanismo, pero un mecanismo a la vista, como esos relojes con carcasa transparente que dejan a la vista todos sus engranajes. No caben disimulos ni atajos ni recursos.

Y sé por último que la poesía no es un género literario. Lo diré de una manera absurda por indemostrable: la poesía es la verdad. Que rara vez los poetas alcancemos a estar a su altura, no disminuye la exactitud de esa afirmación. No la verdad espiritual, ni mucho menos la religiosa, ni tampoco la científica: la verdad, la simple verdad de cada día, humilde e inclemente. La verdad que nos espera; o, mejor, su promesa, su intuición, el pasado entrevisto, el futuro desdeñable.

## LA PLAYA DE LOS MUERTOS

**MANUEL BORRÁS**

*A Roberto Cambronero*

**R**econozco ser una criatura afortunada. Alguien que, como yo, ha podido ejercer a lo largo del tiempo y de modo sostenido su vocación, no puede sino considerarse un individuo con suerte. Es indudable que en la base de esa vocación estuvo y sigue estando mi pasión lectora. Leer nunca me impuso un ejercicio de aislamiento del mundo por más que esa actividad requiera de la soledad y el silencio. Al contrario, para mí siempre fue un modo de vincularme al mundo, aparte de que me permitió transitar por caminos antes no hollados y entrar en contacto con aquellos que ya no están. Es decir, con carácter precoz tuve la suerte y el privilegio de saber que el mínimo esfuerzo que iba a requerirme aquel silencio y aquella soledad exigidos me compensaría con muchas ventajas. En mi caso, la de sustraerme muy específicamente de un sentimiento de orfandad fraternal de origen que, sin duda, de no haber mediado la existencia de los libros en mi vida, me hubiera llevado a un irreversible estado de melancolía.

En consecuencia, editar ha supuesto para mí la prolongación vital, natural de la lectura. Me temo que nos hemos olvidado de que antes que el editor está el lector y que si no sabemos armonizar el uno con el otro difícilmente podremos dirigirnos a nuestros prójimos con la naturalidad que nos exige el hombre educado y culto. Me parece horrible que se haga del conocimiento un arma de poder antes que de seducción, aún más cuando en la base de nuestra condición de mediadores de la cultura debería subyacer siempre un seductor. O sea, alguien capaz de crear, sin ningún afán de dominio, estados de perplejidad positiva en

los otros a fin de trasladar un conocimiento previamente adquirido. O lo que es lo mismo: a fin de compartir con los otros aquello que fue antes útil a nuestras vidas. Porque de eso se trata, de compartir, entre otras cosas, nuestra felicidad, nuestra inconcusa fidelidad a la vida y a nuestros prójimos.

Con frecuencia repito que editar es una de las formas posibles de «hacer pedagogía». Si nos tomamos la molestia de profundizar en la etimología del vocablo «pedagogo» (del griego *pai-paidós*, «niño», y *agó*, «yo conduzco»), este es «el acompañante del niño». Y hallaremos también un matiz interesante: «pedante», que es una deformación cometida en el siglo XV con el cultismo «pedagogo» por identificación popular jocosa con la voz vulgar italiana preexistente *pedante*, que significa «soldado de a pie» o «peatón», alude al hecho de que el acompañante de niños es un peatón constante. Es mucho más comprometido y arriesgado decir lo verdadero a los niños que hacer trazar gazmoñerías a un patito disfrazado. Es mucho más fácil engañar que afrontar la verdad. A los niños se les debe respetar no sólo por el niño que son, sino por el adulto que serán. Por eso los adultos deberíamos preguntarles más de lo que se les pregunta, sabiendo que quien nos responderá es un niño, pero con personalidad y acento propios.

Aristóteles ya decía que el asombro era el origen del pensamiento, pero en una era en que todo parece favorecer el ocultamiento de la existencia de cada cosa, el fondo, como decía alguno, ahistórico y singular de lo real, resulta muy difícil aunque las instituciones participen de esa incontestable evidencia que nos reveló el filósofo heleno. Si añadimos a ello la creencia de que en nuestra tarea de editores nos debemos antes a la información que a la intuición, ya tenemos delimitado el marco idóneo no sólo para ser expulsados de la academia, sino también del ágora.

Intuir es tratar de ver lo invisible, y en nuestro caso, en el de los editores, debería comportar ver el libro antes incluso de que este se haya escrito. Muchos se preguntarán, es lógico, cómo se consigue tanta quimera. Si intuir quiere decir mirar dentro, adentrarse, asomarnos a nuestra esencia y a la de los otros, la tarea no resultará tan compleja como aparenta. Intuir, pensar, sentir, decidir son verbos que abarcan campos semánticos no tan lejanos, tienen mucho que señalar-

nos a ese respecto y nos abren las vías para ver dónde todavía no hay, dónde está a punto de producirse ese milagro que solemos denominar autenticidad.

Cuando uno se asoma, como lector, como editor, a un escrito, uno se asoma tanto a un infinito como a un abismo. La condición fundamental para que una obra se nos manifieste como auténtica radica en la capacidad que tenga para revelársenos por sí misma, para exhibir su peculiar esplendor y hasta para aislarse por su fuerza intrínseca del contexto en que fue concebida. Una obra singular sólo puede comprenderse objetivamente desde cierta subjetividad. Y aquí se inicia la eterna cuestión de la pertinencia en la aplicación de los criterios objetivos para valorar una obra. A mi juicio, tamaño sofisma se sometió a discusión, una vez más, antes para despistar que para aclarar. Sólo la obra puede atestiguar su propia validez y, en consecuencia, no hay más criterios de excelencia que los subjetivos. Mientras seamos sujetos y no objetos deberemos seguir utilizando criterios subjetivos; dejémosnos de falacias que únicamente nos sirven a los editores para poner nuestros respectivos yoes a salvo de ulteriores errores. Uno no debería acobardarse por exponer su criterio a la intemperie de los otros, incluso a riesgo de poner su propio yo en crisis. Ser también es permitir ser percibido.

Puedo aseguraros que he viajado mucho. Tuve la grandísima suerte de educarme en el seno de una familia cosmopolita cuya máxima era que aprendiéramos a incorporar a nuestras vidas lo diferente de la manera más natural y desprejuiciada. Por ejemplo, para nosotros estudiar otras lenguas era lo mismo que aprender a acoger al extranjero en nosotros, y no como algo diferenciado, sino igual. Aunque eso sí, sin hacer de ello ostentación alguna ni asumirlo a modo de signo diferenciador de nuestros prójimos. Al revés, se nos educaba con un claro sentido ecuménico a fin de que el mundo, cuyos problemas no se pasaban por alto, se incorporase en nosotros del modo más amable posible.

Mi primer viaje transoceánico en el terreno simbólico transcurrió el día en que mi padre, siendo yo todavía un niño, me indujo a consultar la enciclopedia Espasa Calpe a la búsqueda de un país ubicado en el istmo centroamericano. Se trataba de Nicaragua, y a aquellas edades buscaba uno esa nación para saber dónde estaba el lugar de nacimiento

de un poeta llamado Rubén Darío, al que me había conducido mi madre, mi primera prescriptora literaria. Quiero indicar con ello que nadie descubre a nadie, que tras nuestros hallazgos literarios por fortuna siempre hay alguien. Ofenden mi sensibilidad aquellos colegas que se vanaglorian de haber sido los primeros en llamar la atención sobre un autor o una obra. Por fortuna, siempre hay alguien antes que nosotros. Nosotros somos sólo el producto de una germinación de orden mayor. ¿O acaso no somos una suma de identidades, algunas incluso no identificables, sedimentada en nosotros?

Yo al menos he disfrutado siempre de alguien que me señalaba el camino hacia un libro, incluso cuando creía haber descubierto yo a algún autor en una mesa de novedades, sin que nadie me hubiese animado a ello. Siempre he sabido que alguien antes dispuso ese descubrimiento para mis ojos o hubo una voz que desde mi interior me impelía a reconocerlo. En consecuencia, me parece petulante que en nuestro medio cultural algunos se atribuyan estar en el origen de un hallazgo. En todo caso, en la base de cualquier descubrimiento hay tantas personas como otras tantas animan la escritura de un libro, sin negarle, por supuesto, la mayor al autor.

No existe el azar, el azar es la conciencia de la necesidad. Cuando nos acercamos a un libro lo hacemos convocados desde muchos lugares. Uno es el de la curiosidad, otro el de la necesidad de establecer vínculos con el mundo, un tercero el ánimo de aprender y un cuarto, entre otros, aun mucho más recóndito, que responde al afán que tenemos de comunicar con los que no están y en cambio nos han dejado un rastro indeleble, una vía por la que quizá transitar juntos. Nadie sabe lo que puede un muerto.

En el trayecto hacia la literatura nada se pierde, a lo sumo se descarta. En los libros, como en la vida, siempre se recibe más de lo que se da. Y esa es una verdad que debería contemplar todo lector gustoso. A veces hay que tomar lo perdido como índice de lo que hay que salvar. Igual que la condición del creyente es la duda, nuestra fragilidad es la que garantiza siempre nuestra fuerza.

En chino, «leer» y «solo» son palabras homófonas. Leer nos exige silencio y soledad, algo que aterra a muchos de nuestros prójimos, a tal punto que creo que son dos de las principales razones por las que la ma-

yoría de la gente, y más en nuestro templado país, rehúye la lectura. No sabemos estar con nosotros mismos, no queremos transitar por nosotros. Pocos, y es un dolor, son los que se aguantan a sí mismos. Y es una pena, porque no nos permite distanciarnos para vernos en perspectiva y, en caso de necesidad, cambiar la orientación de nuestras acciones. Dicha imposibilidad se me antoja lo más limitador, pues aquel que cree saber quién es también es quien peor se conoce. Leer, además de hacernos viajar por lugares inusitados, nos permite a la vez viajar por nosotros mismos.

Leer me ha ayudado a vivir en la realidad, a aceptarla de modo más natural. El hacer de la lectura mi vocación me ha permitido adquirir cintura para tratar de vivir en aquello que entiendo como verdad, para entender el significado de la belleza. ¿Qué busca un editor cuando lee? Busca, repito, autenticidad. Quizás haya sido esa búsqueda la que me ha ayudado a tratar de vivir de forma virtuosa y de ser obediente a la realidad. Sin duda, fue la que ayudó a amar mucho mejor a todos y todas aquellas a quienes amé por lo que eran y no por lo que yo quisiera que fuesen.





**ANA LUÍSA AMARAL**  
**O DE LA CLARIDAD DE LAS COSAS MÁS OSCURAS**  
**LUIS MARÍA MARINA**

**P**rueba de lo azaroso del tránsito de la poesía entre las lenguas peninsulares más habladas es el hecho de que *Oscuro* sea el primer libro de poemas de Ana Luísa Amaral (Lisboa, 1956)<sup>1</sup> traducido al español en España. Laguna que sorprende por partida doble. Primero, porque la trayectoria de Amaral es, hoy, una de las más consolidadas en el panorama lírico del país vecino, merecedora de los premios más renombrados y del reconocimiento general de la crítica y, lo que es más difícil, de los colegas de profesión (por encima de las banderías que en todo lugar separan a los poetas). Y, segundo, porque algunos de sus libros pueden desde hace tiempo ser leídos en otras lenguas en teoría más lejanas a la de Camões (francés, alemán, holandés o sueco), y aun en la nuestra, pero en ediciones publicadas al otro lado del Atlántico (en Colombia, Venezuela y pronto en México). Solo, pues, a la circunstancia de que la traducción de cualquier libro de poesía constituye, aun entre lenguas de origen y destino cercanas, un cúmulo más bien fortuito de casualidades y empeños cabe atribuir el que la poesía de Amaral haya tenido que esperar casi un cuarto de siglo, el que separa su libro de debut, *Minha Senhora de Quê* (1990), de este *Escuro* (publicado originalmente en portugués en 2014), para ser leída en nuestro país.

Y no deja de resultar paradójico que para presentar ante el lector español a una poeta en esencia luminosa, hayamos elegido un libro que

---

<sup>1</sup> Ana Luísa Amaral falleció lamentablemente el 5 de agosto de 2022. Descanse en paz.

lleva por título *Oscuro*. Pero la paradoja es solo aparente. Amén de reveladora. Y ello porque este libro sirve como ejemplo certero de una manera de actuar sobre la realidad que Ana Luísa Amaral ha convertido en marca de agua de su escritura en estos veinticinco años, y que en uno de sus poemas ella misma define como «una mirada diagonal a las cosas». Desde aquellos primeros versos de *Minha Senhora de Quê*, que constituyeron una revelación en la poesía lusa de los primeros noventa, Amaral ha conseguido formular una verdadera «poética del reverso» que privilegia, en su modo de nombrar, la función paradójica del lenguaje. Donde paradoja no equivale a figura retórica, sino a teoría sensible, esto es, a una peculiar vía oblicua de penetración en lo real. Una función que, si se atiende a los orígenes de la poesía en cualquier cultura (mito, esfinge, zarza ardiendo o sibila), no es accesorio, sino constitutiva: lo característico del decir poético es su aptitud para revelar lo real a través de aquello que normalmente permanece oculto; o, por decirlo en palabras de Raúl de Carvalho, uno de los fundadores de la revista *Árvore*, lo poético es: «la santa claridad con que los Poetas hablan entre tinieblas de las cosas más oscuras».

Antes de *Oscuro*, una de las materias predilectas del bistori de Amaral ha sido el mundo que conforma aquello que nos rodea, y que con errada displicencia hemos dado en llamar cotidianeidad. Como lo mejor de la poesía lusa del XX (en una veta que une a Álvaro de Campos con Mário Cesariny de Vasconcelos, Alexandre O'Neill, Luísa Neto Jorge y Adília Lopes), sus poemas son una continua y vibrante demostración de que ese mundo de la evidencia, lejos de ser simple y reiterativo, está lleno de dobleces y, por tanto, de hallazgos para los ojos que sepan interrogarlo, para las palabras que puedan nombrarlo. Así, las casas de Ana Luísa Amaral suelen estar repletas de sótanos y desvanes; sus joyeros, de fondos dobles; los pianos de pared, de recovecos donde se ocultan las cartas de amor de la abuela; los recetarios de antaño, de hechizos hechos de palabras de hoy. Si el gran proyecto de la poesía portuguesa del siglo pasado fue, en elocuente expresión de Cesariny, la «rehabilitación de lo real cotidiano», la palabra de Amaral es viva demostración de que ese proyecto se ha cumplido a carta cabal. Consciente de su lugar en su tradición, la poeta se sumerge en los terrenos semiocultos de lo real con absoluta espontaneidad, sin preguntarse siquiera si esos medios son los propios de la poesía. Tal y como ha observado Rosa Maria Martelo: «[Amaral] descreo de la posibilidad de recuperar una poética de lo que fuese “absolutamente grande”

[...] y antes atiende a los “pequeños brillos”, buscando en ellos otras formas de infinitud y absoluto». Y la zambullida resulta en ocasiones gélida (por refrescante) y otras cálida (por *aconchegante*), pero siempre sensible (por lúcida), esto es, porque ordena e ilumina el ser, restituyéndole el sentido que la cercanía de vista nos impide habitualmente percibir.

Con el paso de los años (y la constante afinación de los instrumentos de su arte), Amaral ha alcanzado un absoluto dominio de su personalísima mirada sobre lo real. Tan así, que en *Oscuro* sus ojos inquietos son capaces de descubrir esos «pequeños brillos» no ya en lo íntimo y cercano, sino en «lo absolutamente grande», en uno de los magnos conceptos que rigen la vida del hombre contemporáneo: el de nación. Este libro es una nueva vuelta de tuerca al, por decirlo en palabras de Eduardo Lourenço, «psicoanálisis mítico del destino portugués». Una reflexión que no es, ni mucho menos, nueva en la poesía lusa. Bien al contrario, Portugal entendido como conjunto de poderosos mitos e imágenes, es uno de sus asuntos predilectos. Aunque de nuevo hablamos, como se verá, solo (ni más ni menos que) de apariencias. En «A literatura como interpretação de Portugal», uno de los ensayos que conforman *O Labirinto da Saudade*, el propio Lourenço ha demostrado que el destino histórico de Portugal es objeto privilegiado de la literatura hecha en esa antiquísima nación —y, *a sensu contrario*, que su literatura es elemento privilegiado de expresión de la identidad de un país que, con el historiador Oliveira Martins, surge y se sostiene por obra de una voluntad de naturaleza esencialmente épica. Esa afirmación, aun cuando reclame una modulación histórica (tarea que Lourenço lleva a cabo con brillantez en ese ensayo, al que nos remitimos), resulta a grandes rasgos válida para un arco literario que se extiende de *Os Lusíadas* de Luís de Camões al *Mensagem* del Supra-Camões, Fernando Pessoa, y aun más acá. Pero a nuestros efectos, antes que la modulación histórica, interesa la conceptual. Porque si la poesía lusa se ocupa de la nación, lo hace desde una perspectiva original: en una de las lecturas más definitivas del poema épico de Camões, Jorge de Sena considera que aquello que lo convierte en una obra maestra de la literatura universal no es el ensalzamiento de los valores míticos de la nación, sino el hallazgo del «valor intrínseco y precario de la vida humana como tal». En medio de las epopeyas literarias, la de la nación lusa destaca, así pues, porque subraya la dimensión finita de lo humano: en ella el poeta se descubre igual a sus congéneres, y así la historia es temporalmente actualizada en lo humano; lo humano, trascendido por la historia.

Y no otra cosa que desdoblar la dimensión humana de lo histórico buscan buena parte de los poemas de *Oscuro*. No es, por ello, casual que el dintel de su pórtico lo halle Amaral en nuestro San Juan, concretamente en aquel pasaje de la *Noche oscura del alma* en que el de Fontiveros se refiere al faro que orienta el marchar del alma por entre las tinieblas de lo sensible: «sin otra luz ni guía / sino la que en el corazón ardía». Un pasaje que alumbra el sentido del conjunto y sirve, por añadidura, de inspiración inmediata a «Las memorias más puras: o de lumbres», el poema que abre la primera sección del libro, «Clarooscuro», y así comienza: «Ayer por la noche y antes de dormir, / la alegría más pura / de un cielo / en medio del sueño que se escapa, solemne / la emoción y la alegría más pura / de un día entre niña y casi grande». Un poema central, pese a su posición, en la estructura de la obra. Quizás el más subjetivo, y sin duda el más conmovedor: deslumbrante reconstrucción del sentido histórico de lo humano («Pero era estar allí, de pie, y joven, / y la muerte tan lejana, / y no había muertos ni su desfile / solo vivos, risas, el olor / la luz / era la vida, el poder de elegir / o eso parecía»); demostración de la imposibilidad de cualquier apropiación objetiva de la noción del paso del tiempo: («¿Dónde cabe la alegría recordada / frente al incendio que vi ayer por la noche? / ¿dónde los colores de la alegría? su perfil tan nítido / como sin fuesen alimentados con átomos / en explosión / ¿cómo volverse tiempo? ¿cómo fingirse tiempo?»); actualización, por fin, de la tarea más compleja y radical que compete a la poesía, la reconstrucción de la flecha de la existencia (y que Eliot explicó en su teoría del «correlato objetivo»).

Situada ya dentro de su intrahistoria más íntima (¿acaso es posible otra intrahistoria?), y aprestada con el candil inagotable de lo humano, la poeta inicia una jornada —«viaje mítico y simbólico» lo llamará Lourenço— a través de la historia de su civilización, con un objetivo: «reaprehender» el sentido de sus mitos fundadores, vistos ahora a través de la lente de lo humano. Comenzando por la propia noción de mito que, en «Entre mitos: o parábola», es reinterpretada en esta clave: «... el enigma, / que poco importa a los dueños del equilibrio, / pero que dicen ser la fuente de la poesía. / Y es la fuente de la que la carne despierta, / a las orillas de lo humano». Y siguiendo por otros pasajes de la historia patria, europea y occidental (conceptos que se superponen en el libro como en la realidad). Aquí, la lente pulida del poeta sirve ora para evidenciar la oscuridad de ciertas almas ora para iluminar pasajes de la historia que pa-

recían (eran) oscuros. En ambos casos, el hallazgo esencial es el vínculo indisoluble que me une, en cuanto hombre, al resto de mis congéneres. Así, por ejemplo, lo acredita la dupla de poemas —«La Génesis» y «Otras voces»— que Amaral consagra a un asunto de tan hondas implicaciones para Occidente y su relación con el mundo como es la dominación colonial, y en los que la *História trágica-marítima* del monje del Císter Bernardo de Brito se funde con *Heart of Darkness*. Un espejo en el que el lector sincero verá reflejada, no sin dolor, la ambivalencia radical y constitutiva de lo humano, y se verá al cabo obligado a conceder que tan humanas son las tinieblas de la explotación colonial («La codicia de los poderosos proliferó siempre. / [...] No menor es la codicia, / la sed de los más pequeños por monedas, / maneras de cubrir el frío que el hambre trae. / Juntas —ahí está lo oscuro / del alma. / Por eso y juntos embarcaron») como las luces del sueño civilizatorio del mestizaje («Las plumas coloridas sobre un yelmo, / la cota de malla lanzada al aire como una flecha / los cantos de los pájaros sobre la cabeza. / imitar sus cantos / [...] No elegir mar ni horizonte. Y embarcar sin mapa hasta el fin / de la oscuridad»).

Cuando de lo general descienda a lo más cercano (y extremo) —del Occidente a Portugal— Ana Luísa Amaral se encontrará a Pessoa —en cierto modo, toda poesía portuguesa empieza en Camões y acaba en Pessoa. Y aquí su referente no se hallaría tanto en la empresa épica de *Os Lusíadas* por los caminos del Imperio, cuanto en el triste y a la vez luminoso regreso por esos mismos caminos que representa el *Mensagem* de Fernando Pessoa, aquel libro-mito en el que el genio acomete la compleja tarea de recrear la historia-mito de Portugal. Y no, como el autor de *Os Lusíadas*, pertrechado con las sonoras trompetas de la épica —y amparado tras el sólido yo renacentista; sino valiéndose únicamente de aquellos instrumentos, en apariencia más livianos, de la lírica contemporánea —y a la intemperie del escindido yo hodierno. De esos instrumentos pessoanos de lenguaje se sirve Amaral para llevar a cabo una cuidada tarea de apropiación y, más tarde, reconstrucción de los mitos fundadores de la nación portuguesa y su universo literario. A modo de peculiar Mary Shelley (consciente de que «el tren de juguete / puede ser / de juguete en serio»), Amaral infunde nueva vida a una galería inolvidable de personajes: D. Dinis, el rey-poeta, («El sueño»); D<sup>a</sup>. Filipa de Lencastre, madre de la «ínclita generación» de los grandes reyes de Portugal («La ceremonia»); el Infante D. Henrique, patrón de las navegaciones («El promontorio»); D. Pedro, cuyo amor inmortal por D<sup>a</sup>. Inés es recreado

desde un original punto de vista («El retrato»); el mítico D. Sebastián, que vuelve rodeado de la misma niebla que se lo llevó en Alcazarquivir («La niebla»); Mariana Alcoforado, autora de las originalísimas *Lettres portugaises* en que inevitablemente se ve reflejada Amaral («La carta»); o el propio Pessoa («El *drama em gente*») —engendros acostumbrados a deambular, sus caras lívidas, por los pasillos de la Historia, y que en «Por qué otra noche cambiaron mi oscuridad», la segunda sección de *Oscuro*, desfilan antes nuestros ojos en carne y hueso, rubicundos, vivos.

Personajes, y aquí nos acercamos ya a lo esencial, que hablan un idioma antiguo que sin embargo es nuevo («Otra habla» lleva por título la tercera y última sección del poemario), ese lenguaje exquisito, en cierto sentido quirúrgico, que se ha convertido en otra de las señas de identidad de la poesía de Amaral. Y cuya habla demuestra, una vez más, el oficio de aquella que les presta la vida, y les da la voz: el hábil manejo de los metros, el forzar las costuras de la sintaxis con un efecto que algunos de sus críticos han llamado «cubista», y al que, en *Oscuro*, a diferencia de lo que ocurre en libros anteriores, solo acude de manera puntual, y por ello con mayor resonancia; recursos, en fin, que demuestran el acendrado oficio de la poeta, su exigencia para con su propia manera de nombrar y nombrarse. Una habla proferida por esos personajes hechos de nada y, sin embargo, tan reales: «La lumbre que rodea / a estas voces, / no está hecha de sol, aunque de este / haya heredado un rastro de paisaje, / ni ha sido moldeada con luz, / puesto que la noche fue siempre su estado natural / La lumbre que las sustenta, / a estas voces, / viene más de dentro, y yo soy incapaz de nombrarla». Una habla que sirve, repitémoslo, a una finalidad manifiesta: porque, por detrás de todas las oscuridades, de todos los vacíos, de todas las tinieblas, en lo más profundo de cada uno de los poemas de *Oscuro*, brilla esa «pequenina luz» de la esperanza a la que Jorge de Sena dedicara uno de sus poemas más definitivos. Esa luz ínfima e insustancial que late en el corazón mismo de lo humano. De lo que con su fulgor —con su existencia— continúa orientando el sueño de nuestro viaje, venciendo a lo oscuro.<sup>2</sup>

*Pinar de Chamartín, 18 de septiembre de 2015*

---

<sup>2</sup> Publicado originalmente como prefacio a Ana Luísa Amaral, *Oscuro* (Luis María Marina, ed. y trad.), Zaragoza: Olifante, 2015, 9-16.





# **POESÍAS COMPLETAS**







**GERVITZ, GLORIA (2020).**  
**MIGRACIONES. POEMA 1976-2020**  
**MADRID: LIBROS DE LA RESISTENCIA, COL. ΠΟΙΗΣΙΣ [POÍESIS].**

**JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ**

La muerte ha puesto punto final, como quería la propia autora, a las *Migraciones* de Gloria Gervitz, un libro que ha ido creciendo con el tiempo y que es y no es su poesía completa. Gervitz, mexicana procedente de una familia de judíos ucranianos, recupera aquí la tradición del libro único, que va sumando rama tras rama la imagen de un solo árbol, al modo ya clásico de *Las flores del mal* de Baudelaire o las *Hojas de hierba* de Whitman. Pero Gervitz da un paso más allá, al insistir, en el subtítulo, en el singular de ese «poema» que ha ido haciéndose más y más extenso a lo largo de más de cuarenta años de escritura, como si fuera reflejo de la vida misma. Y en cierto modo es así, puesto que la identidad, el mero hecho de estar viva se convierte en una línea de fuerza del poema-poemario. Con todo, esa identificación entre poesía y vida no se da de manera ingenua. A pesar de la apariencia de crudo realismo de algunos pasajes, estos no dominan el conjunto, sino que son más bien uno de los polos entre los que, con sorprendente soltura, se mueve la palabra de Gervitz: entre lo real y lo imaginario, entre la memoria y el sueño, entre el cuerpo y su fantasma. En ese sentido, el inicio del libro puede resultar sorprendente, al combinar la referencia a una masturbación con referencias a la espiritualidad judía: «bajo el grifo de la bañera abro las piernas / el chorro del agua cae / el agua me penetra / se abren las palabras del Zohar». No creo que haya en ello tanto una provocación como una necesidad de explorar la propia identidad: autoexploración del cuerpo, del lenguaje, de la memoria. Explorarse para, en cierta medida, construirse, puesto que la palabra *migraciones* en el título resulta determinante: aquí se va dando forma a un yo migrante, mestizo, reflejo de una lengua igualmente mestiza y migrante, una mirada que debe probablemente mucho a la herencia judía, en la que la Diáspora alcanza una doble condición, histórica y metafísica, que en la Cábala es también exilio del Verbo. Por ello, no

cabe leer como un simple anexo el glosario final, en el que abundan los mexicanismos (donde se mezclan elementos morfológicos del castellano con la etimología de lenguas como el náhuatl), pero también las palabras hebreas o yiddish. A la postre no importa hasta qué punto el libro refleja experiencias reales, puesto que la biografía resulta inseparable del lenguaje que recoge los hechos, pero también los sueños, los deseos, las proyecciones imaginarias... tan verdaderas en la construcción del sujeto como lo meramente fáctico.

Hay que insistir en que ese yo que emerge es un yo femenino. Ahí volvemos al motivo de la masturbación que aparece en otro de los pasajes, en el que la evocación de una experiencia onanista se enmarca en el paso de la niñez a la edad adulta, en un espacio íntimo pero abierto a un afuera, el de un mercado, en el que se exponen todo tipo de alimentos. La evocación de esos productos, que echa mano de una serie de elementos recurrentes en todo el libro (enumeraciones, estructuras paratácticas, anáforas, paralelismos, uso abundante de la conjunción copulativa «y», supresión de comas...) despierta a la vez la sensualidad de los sentidos y del lenguaje, cuya exuberancia parece revelarse como correlato de la fecundidad del mundo. Hay así una erotización del idioma, pero también de lo real, expresado en una naturaleza desbordante. El mundo, como el cuerpo, está ahí para ser explorado y gozado, goce doble también de la boca que prueba los sabores y dice los nombres, recreándose en su fonética como si pudieran morderse también las palabras: «y en los canastos desbordándose de tanto chile / el chipotle el morita el ancho el cascabel [...]». Por momentos hay casi una épica del mundo, pero que no anula el polo lírico. Y es que el texto en su conjunto, también en su defensa del placer, quiere ser una afirmación de la vida frente a la muerte. En ese vitalismo de fondo, la dialéctica interior/exterior cobra todo su sentido: por momentos ello parece apuntar a una imagen corporal, el dúo boca/vulva, puesto que tanto la vagina como la cavidad bucal señalan una abertura, un espacio de comunicación con el mundo, pero también hacia un adentro. El lenguaje, como matriz fecunda, supone también un adentrarse en la propia memoria, en las lenguas que la voz lírica habla y por las que es hablada.

No es un elemento secundario del libro el diálogo con los muertos, o más bien, con las muertas: con la abuela y, especialmente, con la ma-

dre. Como si esos sucesivos pasos (migraciones) en los que se constituye la propia voz necesitara reconciliarse con la figura materna, no sin antes marcar distancias: «qué me dañaste madre / déjame salir de ti / déjame salir». Así, de una manera en el fondo no paradójica, la autoafirmación vital del libro convive con una elegía, o mejor, con un Kadish, la oración judía por los difuntos que, según nos informa el glosario, «no habla nunca de la muerte». No hay que olvidar, sin embargo, que, tradicionalmente, esta es una oración masculina, cuya recitación corresponde a los hombres de la familia. Tal vez aludan a ello parcialmente versos como el siguiente: «ella que no sabía decir Kadish». ¿Por qué no sabía decir Kadish? ¿Por su edad, por haberse alejado de sus orígenes judíos, por su condición de mujer?

Sea cual sea la intención de la autora, lo cierto es que *Migraciones* es, en no pocos pasajes, un hermoso Kadish, a contrapelo de la tradición, dicho por una mujer a las mujeres de su familia. Porque la vida para afirmarse necesita contar, contarse, aunque ello parezca imposible: «¿quién puede decir su propia vida?» En esa imposibilidad habita el poema, su constante peregrinar. Lenguaje que no se conforma con ser puro lenguaje, puesto que decir implica siempre querer ir más allá del idioma: «¿qué hago / con tanta / belleza? / ¿y si me quedara / sin palabras?»

Luna

vacío

**CASTAÑO, YIRAMA (2022).**  
**EN LOS LABIOS DE LA NOCHE. POESÍA REUNIDA**  
**(1990-2022)**

**PRÓLOGO DE MIGUEL IRIARTE,**  
**BARCELONA: ANIMAL SOSPECHOSO.**

**VERÓNICA ARANDA**

**P**oeta, editora, activista cultural y cronista con una dilatada carrera en el periodismo, Yirama Castaño (Socorro, Santander, Colombia, 1964) se ha convertido en una de las voces más relevantes de la poesía colombiana actual. Su frecuente participación en festivales internacionales de poesía tampoco cesó durante la pandemia, gracias a las nuevas tecnologías.

*En los labios de la noche*, bellamente editado por Animal Sospechoso en su colección mínima, reúne la poesía de la autora nacida en Socorro en 1964 y afincada en Bogotá. Treinta y dos años de poesía, dispuestos cronológicamente a través de sus poemarios *Naufragio de luna*, *Jardín de sombras*, *El sueño de la otra* y *Memoria de aprendiz*, que culminan en una serie de poemas inéditos, bajo el título *Es la noche y todo vuelve a su revés*. Éstos últimos dan cuenta de una voz muy hecha, en constante expansión, donde el sujeto poético se convierte en escribano que intenta descifrar la realidad a través de una «emoción destilada», parafraseando a Josefa Parra. Cabe mencionar, asimismo, los ajustes y cambios realizados por Castaño de los textos originales, en un ejercicio de edición y rigor poético. Pues si algo distingue la poesía de la autora colombiana es la contención, y más a la hora de pulir y trabajar los poemas, que, por otro lado, nunca se acaban de corregir.

La noche es el hilo conductor de los textos, como bien indica el título. Entendida

como espacio de epifanía, confesión, sensualidad (de ahí las metáforas de labios) y búsqueda de los enigmas de la existencia, en «la embriaguez de sus murmullos» podemos hallar ecos de la tradición romántica y, sobre todo, modernista. De hecho, hay un claro guiño al «Nocturno» de José Asunción Silva, y es en el momento de la noche cuando aflora «el dolor agudo» y la mirada escruta lo que no se percibe a simple vista: «Hay algo ahí / en los labios de la noche [...] / una luz a la deriva /

aparece en la montaña / Hay algo ahí que yo no veo / un poema / un  
soplido / una hebra de vida / una pestaña».

Por otro lado, está muy presente en el libro la búsqueda personal en torno a la memoria, tanto la personal, donde se entretije un relato impulsado por la memoria oral y los viajes para visitar la tierra de los ancestros, como la memoria histórica, dentro del contexto de Colombia. Y en este punto, es inevitable el tono elegíaco para hablar de un país atravesado por la violencia y el conflicto armado. No faltan poemas dedicados a los desaparecidos, los asesinados, los heridos, «las ánimas confusas», y crónicas poetizadas de pueblos arrasados donde reina lo espectral y las sombras, por ejemplo, en el enigmático «Rumor del valle»: «Pequeño pueblo, / ahora que vuelvo con el camino despejado, / ahora que la brújula señala el norte sin equívoco / hay algo que no entiendo, / todos callan / y una fila de cantadoras / con velas en las manos / alumbran la marcha [...]»

La autora recurre además a personajes bíblicos y de la mitología clásica (Lázaro, Salomé, Ulises, Zeus, etc.) como alegoría de un país donde la muerte «es nuestro gran espejo», ahondando, a la vez, en la búsqueda de un canto, de un ritmo contenido en la música popular y en la propia naturaleza frondosa. Como señala Miguel Iriarte en el brillante prólogo, «la de Yirama es una palabra que dice el mundo como por primera vez. Sus referentes [...] están en los elementos metafóricos intangibles de esa otra realidad que es nueva, esa realidad alterna en donde, sin serla de manera absoluta, el lenguaje del poema se vuelve autónomo y autorreferencial: nombra el mundo y éste se vuelve una escritura que se dice a sí misma».

Por otro lado, el espacio de los poemas se desplaza hacia los bosques y montañas. A partir del vínculo estrecho con las fuerzas telúricas, la autora hace continuas referencias a un silencio apenas perceptible, como el de «la mudez» que mueve las alas del pájaro o «el sonido del relámpago».

En la poesía de la autora colombiana encontramos una reflexión metapoética constante. Se trata de un intento de definir el ejercicio laborioso de juntar y cincelar palabras, imprimiéndoles tanto belleza como hondura para reflexionar sobre los grandes temas de la literatura universal: el amor, la muerte, el paso del tiempo. La visión del poeta como alfarero que va moldeando la palabra conforma su personal poética, pero va más allá, alcanza la catarsis, tornándose demiurgo, en un acto de sacrificio mítico. Lo resume en su «Arte poética» de *Naufragio de luna*: «Cuando al final se callan las / palabras, / un enredo en todo el cuerpo. / El poema ha hurgado las entrañas / con su mano».

# **BONUS TRACK**



uvia en  
fesc  
a tar  
un  
a

## DE LA INSULARIDAD AL DIÁLOGO: TRADICIÓN Y VITALIDAD DE LA POESÍA BOLIVIANA

**GABRIEL CHÁVEZ CASAZOLA**

**U**n signo de interrogación. Un signo que guarda un enigma a su vez escondido entre montañas. Así suele *verse* a la poesía boliviana *desde fuera*. Y aun esto es un decir, pues casi no se la ve, a pesar de que Bolivia tiene una rica, fecunda —y sobre todo vital— tradición poética. Y pese también a que las montañas andinas son solo la porción occidental de un vasto territorio de valles y selvas, que desciende al naciente con los ríos abiertos.

Para que la poesía boliviana se encuentre invisibilizada conspiran varios factores: un muy pequeño mercado editorial; crónica falta de apoyo estatal; ausencia de publicaciones (libros, revistas, portales) con alcance internacional; escasos canales y contactos con autores, críticos, editores, traductores y divulgadores de otras naciones, lo que recién ha comenzado a superarse en la última década. Pero, sobre todo, en el trasfondo, planea una suerte de enfermedad nacional que aqueja también a muchos poetas: la mediterraneidad espiritual.

Ésta consiste en creer, en niveles más o menos conscientes, que la ausencia de una salida al mar —el país perdió su costa en la Guerra del Pacífico (1879-1884)— encerró a los bolivianos, condenándonos a una suerte de confinamiento más allá (o más acá) de lo geográfico, tan determinante que de él no pueden escapar ni las palabras. Mucho hay de victimismo en esta mirada, en este mito que nos deja suponer que existen grandes barreras para la difusión internacional de nuestras creaciones y para el conocimiento de las creaciones de artistas y escritores de otros países.

En el caso de la poesía boliviana, este aislamiento, ante todo perceptual, se extendió hasta principios del siglo XXI desde la Guerra del Chaco (1932-1935), cuando una ola nacionalista ensimismó la mirada de numerosos autores, aislándolos de las nacientes vanguardias y trun-

cando los fluidos intercambios internacionales que habían iniciado los modernistas.

Dicho ensimismamiento se tradujo, durante varias décadas, en insularidad y asincronía. Una insularidad mediterránea, si tal cosa cabe, atribuible, en términos prácticos, al hecho de no existir un libre flujo de influjos, pues se tendía a leer poco a poetas de otras latitudes, a viajar poco los poetas y sobre todo a *dejarse estar*, sintiendo cierto recelo del mundo y de las propias capacidades, lo que muchas veces devenía en abulia y umbilicalismo; aunque otras pocas veces, por fortuna, se concretaba en el surgimiento de poetas insulares dotados de «una valiosa originalidad y una gran potencia creativa, crecidas a las márgenes de otras poéticas, constituyendo una suerte de *periferia central* del continente».<sup>1</sup>

Hablamos también de asincronía (el concepto lo tomo del poeta Gary Daher) pues muchas veces los influjos —las escuelas, las corrientes— llegaban al país con varios años de retraso, o simplemente no llegaban (escasamente puede hablarse de surrealismo en Bolivia, por ejemplo), estableciéndose así unos ritmos muy particulares e inclusive atípicos en nuestra producción poética «respecto a las corrientes o a las vertientes estéticas, e incluso respecto a las discusiones que atravesaron y atraviesan la poesía escrita en nuestro idioma».<sup>2</sup>

Y, sin embargo, Bolivia es, como decía al principio, un país de una rica y extensa tradición poética, desde los románticos del siglo XIX —como la poeta ciega María Josefa Mujía— o la poesía social *avant la lettre* de Adela Zamudio a principios del siglo XX, hasta los autores contemporáneos.

Incluso también podríamos —y deberíamos— remontarnos más atrás de la fundación del país (1825), a la notable poesía religiosa que se escribía en la Audiencia de Charcas durante el periodo indiano, en paralelo al Siglo de Oro español; o más lejos aún, a la poesía oral de las culturas originarias tanto del occidente como de las tierras bajas del oriente.

El caso es que la tradición poética boliviana se fue formando con diversas influencias europeas y occidentales, entroncadas con las vivas

---

<sup>1</sup> Ver «La poesía boliviana, esa desconocida», *Círculo de Poesía*, epílogo al dossier de Poesía boliviana actual, 7 de febrero de 2012, en <https://bit.ly/3dNKRS9>

<sup>2</sup> *Ibíd.*

raíces de esas culturas originarias —pienso en Franz Tamayo y su peculiar modernismo helénico-andino—; hasta encontrar una voz propia, o varias, nítidas y a menudo notables voces propias.

Hablando de esas voces, Ricardo Jaimes Freyre, Franz Tamayo, Óscar Cerruto y Jaime Saenz pueden ser considerados las piedras miliarias —o los insoslayables tótems— de la poesía boliviana. Los dos primeros tuvieron su momento de irradiación en la primera mitad del siglo XX; a la luz y bajo la sombra de los dos últimos transitamos los poetas bolivianos actuales, pero hay mucho y muchos más por leer y descubrir.

De Óscar Cerruto (1912-1981) y Jaime Saenz (1921-1986), descienden a su vez dos corrientes o maneras de entender la poesía. El venero cerrutiano es cristalino y reflexivo, de un trabajo muy depurado con la palabra y no exento de la búsqueda (o de la experiencia) trascendental, con un tono pesimista y desencantado que preanuncia el anti-Élan vital (o mejor: el *mood*) posmoderno.

El venero saenzeano es hermético, atractivo e imantador, ligando la poesía con el alcohol, la noche, la marginalidad, el espíritu de la ciudad de La Paz y el altiplano, que Saenz supo combinar en un poderoso brebaje alquímico que recién comienzan a probar en otras latitudes gracias a ediciones y traducciones realizadas en los últimos años.

Además de estos dos autores fundacionales, comparten esta condición otros poetas más antiguos, nacidos en el siglo XIX, pero que escribieron buena parte de su obra en el XX, influyendo decisivamente en la poesía de esa centuria y que, por ello, pueden ser considerados poetas de ese siglo, como los mencionados Ricardo Jaimes Freyre (1868-1933) y Franz Tamayo (1879-1956), modernistas al igual que Gregorio Reynolds (1882-1948) y José Eduardo Guerra (1893-1943).

Junto a Guillermo Viscarra Fabre (1901-1980), Horacio Rivero Egüez (1905-1973), Raúl Otero Reiche (1906-1976), Hilda Mundy (1912-1980), Yolanda Bedregal (1913-1999), Fernando Ortiz Sanz (1914-2004), Julio de la Vega (1924-2010), Alcira Cardona Torrico (1926-2003) y Héctor Borda Leño (1927-2022), poetas de referencia nacidos en los primeros años del siglo XX, encontramos un caudal de autores cuya obra se desplegó y alcanzó madurez en la segunda mitad del siglo, como es el caso de cuatro importantes escritores nacidos en los años 30: Edmundo Camargo (1936-1964), Jorge Suárez (1931-1928), Antonio Terán Cabe-

ro (1932) y Roberto Echazú (1937-2007), a los que podríamos sumar a Alberto Guerra Gutiérrez (1930-2006), Eliodoro Aillón (1930-1992), Ruber Carvalho Urey (1938) y a los injustamente olvidados, pese a su calidad, Walter Arduz Caballero (1934-2007) y Mary Monje Landívar (1936-2004).

Próximo y vigente está un racimo de relevantes poetas nacidos en los años 40: Pedro Shimose (1940), Jesús Urzagasti (1941-2013), Nico-medes Suárez (1942), Eduardo Mitre (1943), Matilde Casazola (1943), Blanca Garnica (1944), Norah Zapata Prill (1946) y Blanca Wiethüchter (1947-2004), todos ellos autores centrales de la poesía boliviana contemporánea. De ellos, Mitre y Shimose han tenido mayor visibilidad internacional no solo por la calidad de su poesía sino porque llevan muchos años residiendo fuera de Bolivia. También pertenecen a esa década otros interesantes creadores, como Jaime Nistthahuz (1942), Fernando Rosso Orozco (1945), Aníbal Crespo Ross (1948), Álvaro Diez Astete (1949) y Luis Andrade (1949).

Ya nacidos en la década del cincuenta, hallamos un puñado de poetas liminares, de transición, puesto que tienen obra representativa publicada en las últimas décadas del siglo XX y en los primeros años del siglo XXI: Humberto Quino Márquez (1950), Edgar Arandia Quiroga (1950), Alfonso Gumucio Dagrón (1950), Juan Carlos Orihuela (1952), Jaime Torga Velarde (1952), Jorge Campero (1953), René Antezana Juárez (1953), Blanca Elena Paz (1953), Edwin Guzmán Ortiz (1953), Guillermo Bedregal García (1954-1974), Oscar Barbero Suárez (1954), Gary Daher (1956), Cé Mendizábal (1956), Marcia Mogro (1956), Ricardo Ballón (1956), Amilkar Jaldín (1956), Julio Barriga (1956), María Soledad Quiroga (1957), Alejandro Suárez (1957), Homero Carvalho (1957), Juan Cristóbal Mac Lean (1958), Rubén Vargas (1959-2015) y Eduardo Nogales (1959), entre otros.

Más adelante nacieron Vilma Tapia (1960), Gustavo Cárdenas Ayad (1961-2022), Benjamín Chávez (1971), Oscar Gutiérrez Peña (1971), Mónica Velásquez (1972), Paura Rodríguez Leytón (1973) y Jessica Freudenthal Ovando (1978), cuya producción —junto a la de Campero, Mac Lean y Daher— forma parte del corpus más sólido de la poesía boliviana en lo que va del siglo XXI.

Entre los nacidos a partir de los años 60 existen también otros nombres a mencionar, como Rosario Arzabe (1960), Patricia Gutiérrez

(1960), Juan José Pacheco (1960), Máximo Pacheco (1961), Juan Carlos Ramiro Quiroga (1962), Mario Alberto Herrera (1965), Alex Aillón (1969), Rodolfo Ortiz (1969), Claudia Peña Claros (1970), Alfredo Rodríguez (1971), Orlando Montesino (1971), Alejandra Barbery (1973), Ana María Arana (1973), Alex Salinas (1975), Vadik Barrón (1976), Daniel Ayoroa (1976), Ada Zapata (1976), Marcelo Canavire (1976), Mauro Alwa, que escribe en lengua aymara (1977); Elías Caurey (1977), que lo hace en lengua guaraní; Verónica Delgadillo (1977), Adriana Lanza (1978), Juan Marcelo Castro (1978), César Antezana/Flavia Lima (1979), Jorge Carlos Ruiz de la Quintana (1979), Pablo Carbone (1980), Edson Hurtado (1980), Diana Taborga (1980), Janina Camacho (1981), Elvira Espejo (1991), que escribe en quechua y aymara; Guillermo Ruiz Plaza (1982), Mariana Ruiz Romero (1982), Emma Villazón (1983-2015), Sergio Gareca (1983), Claudia Vaca (1984) y Pamela Romano (1984), *inter alia*.<sup>3</sup>

Ya en el pleno *ahora* en desarrollo, encontramos a otra —cada vez más creativa e inquieta— generación literaria, de valiosos poetas nacidos a partir de 1985, con nombres como Nicole Vera Comboni (1985), Albanella Chávez (1985), Pablo Osorio (1985), Sebastián Molina (1985-2015), Omar Alarcón (1986), Roberto Oropeza (1986), Paola Senseve (1987), Milenka Torrico (1987), Melissa Sauma (1987), Giovanni Bello (1988), Felman Ruiz (1989), Pablo César Espinoza (1989), Yamil Escaffi (1989), Iris Kiya (1990), Valeria Sandi (1991), Mariana Ríos Urquidi (1991), Anahí Maya (1992), Marcia Mendieta (1992), Lucía Carvalho (1993), Sarah González (1994), Carlos Fernando Tapia Vaca (1995) y Graciela María González (1996).

Cada uno de estos poetas nacidos después de la mitad del siglo XX, cuenta con una voz singular y distinta, lo que dificulta hablar de una o varias generaciones con rasgos comunes, salvo quizás la inquietud por los temas socio políticos que en alguna etapa de su producción mani-

---

<sup>3</sup> Mención particular merecen algunos poetas que eligieron vivir en Bolivia, habiendo nacido en otros territorios, y que de alguna manera son ya poetas bolivianos al haber desarrollado aquí la mayor parte de su obra, como los chilenos Juan Araos Uzqueda (1952-2022), Gigia Talarico (1953), Fernando van de Wyngard (1959), Ariel Pérez (1960), Mauricio Gatica (1974) y Juan Malebrán (1979), el uruguayo Emilio Martínez (1971) y el mexicano Anuar Elías (1983).

festaron los más antiguos de ellos ante las circunstancias históricas (exclusión social, gobiernos dictatoriales de los años 70 y tempranos 80); o la correspondencia de varios a los veneros cerrutiano o saenzeano ya anotados anteriormente (a los que autores como Mónica Velásquez añaden otras dos ramas, nacidas de las obras de Edmundo Camargo y Blanca Wiethüchter).

En lo personal, como poeta nacido en 1972, desde mi adolescencia he leído mucha poesía, con independencia de si era escrita por autores nacionales o de otros países, aunque en una primera etapa leía sobre todo a poetas de la tradición hispanoamericana. Reconozco influjos de unos y otros, y simpatías diversas hacia unos y otros (en el caso boliviano, por ejemplo, hacia Cerruto y Mitre, con quienes dialogo en algunos de mis textos y me parecen fundamentales, mientras que, admirándolo mucho como poeta, tomo distancia de Saenz-mito).

Sin embargo, al hacerme poeta no era consciente de que me estaba haciendo un poeta «boliviano». Era, simplemente, un boliviano que se iba haciendo poeta. Aspiro, como otros de mi generación y las siguientes, a una mirada más universal (lo que es comprensible, incluso como reacción, en un país tan localista), pero al mismo tiempo, al mirar en el espejo de lo universal, y sobre todo desde que mi poesía y su portador hemos comenzado a romper el aislamiento y la mediterraneidad con cierta fluidez, voy descubriendo ciertos rasgos en mi escritura que solo podrían ser de alguien nacido en este país e inscrito, «sin querer comerlo ni beberlo», en su tradición híbrida, en su mestizaje de culturas, en este maravilloso «*ch'enko* total» que somos los bolivianos (definición creada por Manuel Monroy Chazarreta, poeta desde la orilla de la canción, que al intentar explicar lo que es un *ch'enko* —palabra en lengua quechua— lo equipara con la paella).

En ese *ch'enko* (o en esa paella) somos, nos movemos y existimos quienes escribimos poesía en la Bolivia de este siglo XXI, ya con dos décadas, una pandemia y algunas guerras encima, en un momento en el cual, como dije, la poesía boliviana, si bien de manera incipiente, ha comenzado a dialogar más y mejor con otras poéticas.

Es así como en algunos de nosotros se va haciendo realidad el comienzo del fin de la insularidad de la poesía boliviana. Muchas barreras, imaginarias y no, han dejado caer sus máscaras, imaginarias y no. Hay

una más libre y amplia circulación de textos y de ideas, lo que en Bolivia no era habitual; fenómeno que va alcanzando también —aún tímidamente— a la poesía, pues comienza a leerse y publicarse más a poetas de otras naciones y a difundirse fronteras afuera lo que se escribe aquí, de la mano de la tecnología, las transformaciones globales y, sobre todo, de la activa curiosidad de las nuevas generaciones de poetas, ya curados de los males del siglo pasado (o al menos en franca mejoría).

Lo dice la narradora y crítica Giovanna Rivero en el libro *Un río que crece. 60 años en la literatura boliviana (1957-2017)*:

[...] El aura de la mediterraneidad había permeado la psicología y la personalidad del artista boliviano del siglo XX, imbuyéndolo de un estoicismo muy parecido a la resignación y por el cual el arte y, en concreto, la literatura, eran asumidos como caminos sin retorno, en el sentido existencial y material de la expresión. El escritor del siglo XX parecía profesar una suerte de ontología que, lejos de conectar al hacedor de arte con una comunidad creadora, lo conducía a una búsqueda existencial que lo desgarraba del mundo.

[...] En este tramo del siglo XXI, el quehacer literario en el territorio boliviano experimenta un fenómeno en el que vale la pena detenerse por su potencia transformadora. Se trata del imparable proceso de internacionalización, en apariencia sostenido principalmente por la voluntad de crear redes, tejidos y diálogos con campos culturales de otros países, pero en su dimensión más profunda gatillado por una conciencia distinta de la literatura, es decir, por un cambio de paradigma.

Apuntada esta transformación, a la que obedece este propio acercamiento a la poesía boliviana, me remitiré a dos textos de mi autoría, *Vuelo nocturno* y *Vuelo Nocturno 2*, que dejan sentado lo que creo acerca de la poesía y del sentido de hacer poesía, y además pueden dar razón de este ensayo que, para muchos lectores, tal vez no sea más que un rosario de nombres desconocidos, reunidos por el quehacer común de haber hecho o hacer poesía en un determinado territorio, delimitado por fronteras arbitrarias —acaso todas lo son— en el corazón de América del Sur.

De alguna manera, los poetas, con cada uno de nuestros textos, agregamos al mundo algo que no existía: creamos algo, en sentido estricto; no sé si un objeto (hay quienes piensan en el poema como tal),

pero al menos unas palabras articuladas con determinado sentido para un lector que pueda comprenderlas.

Muchas veces me he preguntado si el mundo no está ya suficientemente lleno de textos y de objetos para andar agregándole otros. Pero a la vez el mundo está lleno de dolor, de mal, de sinsentido. Y el poema —como un cerillo o como una hoguera— puede, de cierta forma misteriosa, hacer que el mundo sea menos horroroso, menos caótico, menos cruel.

También el poeta puede sumarse al absurdo, claro, y a la vacuidad y a la banalidad imperantes, pero mi elección es que, si a través mío ha de fluir la poesía, debe ser para intentar restituirle algo de trascendencia, de belleza y de sentido al mundo (así sea a través de la interpelación a la belleza y al sentido).

He aquí pues ambos poemas, uno nacido en un viaje aéreo sobre la Argentina y publicado inicialmente en mi libro *El agua iluminada* (Santa Cruz, 2010); el otro, publicado en *La mañana se llenará de jardineros* (Quito, 2013; Santa Cruz, 2014), creado tras una conversación con el poeta Gustavo Cárdenas, recientemente fallecido, quien me refirió lo que hizo la noche en que el eje de la Tierra se movió algunos centímetros:

## VUELO NOCTURNO / ARTE POÉTICA

Esa luz que se apaga  
no es un imperio  
ni una luciérnaga.

Antoine lo sabía, lo supo volando sobre la Patagonia.

Esa luz que se apaga es una casa que cesa de hacer su ademán  
al resto del mundo,  
una mansión

—una humilde mansión si cosa cabe: todas las casas del hombre son una mansión, todas las mansiones del hombre una cabaña—

una mansión, decía Antoine, que se cierra sobre su amor. O sobre su tedio.

Una luz vacilante a la que  
—frío al calor—  
unos labriegos reunidos  
se aferran

náufragos que balancean un fósforo  
ante la inmensidad  
desde una isla desierta.

## VUELO NOCTURNO / ARTE POÉTICA 2

*Para Gustavo Cárdenas*

El eje del mundo se ha movido hoy diez centímetros

a la izquierda o a la derecha quién lo sabe  
pero los poetas esta noche andan revueltos

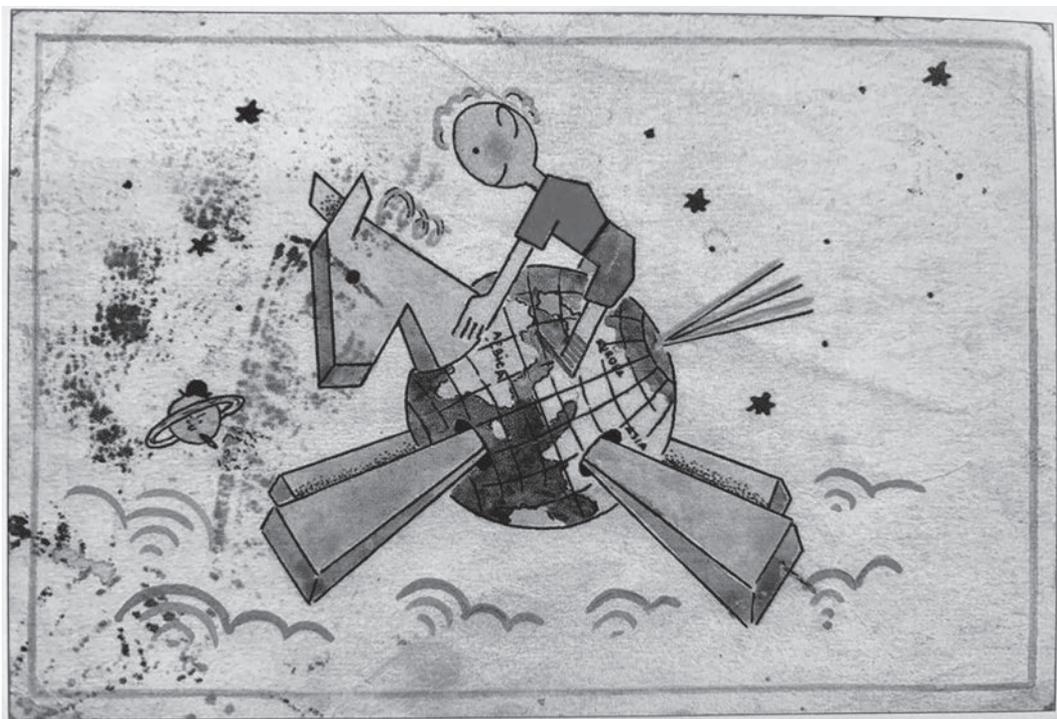
y se descalzan  
y entran al río  
y se ponen  
a atrapar  
el resplandor  
de las estrellas

a atraparlas  
con las manos  
en el agua.

Esto es, me temo, lo que hacemos siempre los poetas, nacidos donde hayamos nacido: balancear fósforos ante la inmensidad y tratar de atrapar estrellas, o apenas el resplandor de las estrellas, en el agua indecible de los días.



**ALTAVOZ**



## A LOMOS DE UN POTRO OSCURO

**IRENE GÓMEZ CASTELLANO**

**R**ecientemente, y un poco después de la casi graciosa carestía de papel higiénico que afectó a los numerosos usuarios de este escatológico producto durante la pandemia, vine a enterarme de que la última obra de Miguel Hernández no estaba escrita en las paredes de su celda, como suponía y contaba en mis clases entre toses imaginarias, sino en hojitas de papel del váter. Y esta obra tenía como destinatario a Manolillo, el segundo hijo del poeta y su amada Josefina Manresa. Tengo que confesar que, al principio, imaginé a Miguel solo en un camastro, tosiendo y muy débil, en la enfermería del penal de Alicante que le vio morir. Pero tras leer documentos proporcionados por estudiosos como José Carlos Rovira, el primero en publicar una versión de los dos primeros «cuentos a Manolillo» en 1988 en el contexto de la exposición *La sombra vencida*, mi visión solitaria de Miguel se ha visto alterada por la conciencia de que su gesto de escribir cuentos para consolar y acompañar a su pequeño no era una anomalía sino que formaba parte de un movimiento mucho más grande de padres y madres presos que utilizaban su vocación artística para acompañar a sus hijos en la distancia y darles un poco de alegría con cuentos, poemas, partituras y elaborados dibujos-juegos, como por ejemplo la creación de libros para colorear y para aprender a leer con un componente claramente educativo. Tal y como afirma Rovira, esta aparentemente singular acción del poeta se enlaza con un gesto común en los prisioneros políticos a principios de la década de los 40, muchos de los cuales sintieron el mismo impulso de entretener a sus pequeños en la distancia usando sus capacidades artísticas.

Un 4 de enero de 1939 nace el segundo hijo de Miguel Hernández, al que llaman Manuel Miguel Hernández Manresa, Manolillo, justo cuando la Guerra Civil está a punto de acabarse. Como le sucedía a José Martí, el «Libertador» de Cuba, con su hijo, al que apodó como «Prínci-

pe Enano» (*Ismaelillo*), Miguel Hernández no pudo pasar mucho tiempo con el suyo por entregarse a la causa republicana durante el conflicto. En estas páginas propondré una lectura personal del primero de los cuatro cuentos que, desde el penal de Alicante, el pastor-poeta dedicó al hijo ausente, en medio de un momento de grave crisis personal y política. Los cuentos, breves y sencillos, recientemente publicados en forma de álbum ilustrado con el título de *Cuentos para mi hijo Manolillo*, son un gesto de cariño desesperado por parte del poeta y pueden considerarse su última obra, y la única de todas las del poeta que puede calificarse de claramente infantil. Aunque su autor escribió numerosos poemas donde la infancia ocupa un papel protagonista («El niño yuntero» o los poemas dedicados a la muerte de su primer hijo), estas obras no son de ningún modo infantiles y están orientadas a un público adulto. Por el contrario, los *Cuentos para Manolillo* están diseñados de forma pedagógica para ser disfrutados por niños pequeños. Protagonizados por animales personificados que viven sus aventuras en un ambiente que alterna entre lo realista y lo onírico, las historias se caracterizan por su brevedad, su sencillez y por un uso logrado de mecanismos asociados a la literatura dirigida a los más pequeños tal y como la repetición, la combinación de prosa y verso, el uso de onomatopeyas, la apelación a la empatía y a la ternura, los avisos tipo moraleja para facilitar la convivencia/supervivencia, el uso del humor y la presencia de tramas sencillas con estructuras opositivas y bimembres para facilitar la comprensión, crear un ritmo hipnótico y el llamado lúdico al lector a participar en la lectura del cuento mediante acciones y la apelación directa al niño-lector por medio de diálogos en estilo directo. A la vez, se nota un esfuerzo por parte del poeta por preservar un lirismo desnudo y popular, universal, cuya intención es sin duda ofrecer a su hijo el consuelo de crear una vida imaginativa donde refugiarse de un mundo que se muestra todo garras. En síntesis, en los *Cuentos a Manolillo* el poeta dará al niño el refugio del mundo de la imaginación (el sueño) pero también dará lecciones sobre los peligros del individualismo, sobre la importancia de la familia, y sobre la necesidad de preservar la inocencia, ya que una vez rota esta, no puede volver. El primero de estos cuentos, diseñado para ser acompañado por un caballo de madera hecho por el propio poeta, es «El potro oscuro» (sic).

«El potro oscuro» es un cuento-nana, creado con el propósito de ayudar a su hijo a dormir y a tener sueños tranquilos. El cuento gira

alrededor de la figura de un caballo que «Siempre se llevaba a los niños y las niñas a la gran ciudad del sueño» (19). En esta ciudad, alegoría del sueño, «no hay pena ni dolor» (22). Sobre sus lomos irán montándose un niño, una niña, un perro blanco, una gatita negra y una ardilla gris. El cuento termina con la llegada, tras mucho galopar, a la ciudad del sueño, es decir, al momento donde todos los protagonistas logran quedarse dormidos. A lomos del caballo «Todos eran muy felices. Todos cantaban, y cantaban y cantaban» (23). Miguel Hernández quiere ayudar al pequeño Manolillo a quedarse dormido con un mecanismo de meditación positiva que nos trae a la mente la idea de contar ovejitas, o canciones infantiles donde se van acumulando elementos de forma infinita hasta llegar al momento de la caída en el sueño. En este sentido, el cuento-viaje es realmente una nana, pero apta para el público infantil, una nana que, a diferencia del potro, no es oscura sino toda alegría, sin una mancha que perturbe los momentos anteriores al sueño del pequeño. Una nana que, siendo nana y teniendo un caballo como protagonista, no puede estar más lejos de la ominosa nana lorquiana del «Caballo que no quiso el agua» de *Bodas de sangre* (1931).

En la mitología griega, un Pegaso era, literalmente, un caballo alado. Fue el primero que habitó el Olimpo, y se le asocia con el personaje heroico de Belerofonte y con su capacidad para vencer enemigos tan poderosos como las amazonas y a la mismísima Quimera, el monstruo de varias cabezas de animales que destruyó las tierras de Licia. Subir a lomos de un caballo alado tiene connotaciones subversivas en su acepción mitológica inicial que sin duda forman un sustrato sobre el que leer esta criatura marcada por su autor como «oscura». Recordemos también el significado de espiritualidad que los caballos azules tenían para los expresionistas alemanes del grupo *Der Blaue Reiter*. Además, la idea de ascenso y verticalidad como sinónimos de libertad puede enriquecerse con la lectura paralela de poemas como «El vuelo de los hombres», un elogio a los aviones y sus pilotos que se publicó en *Nuestro ejército. Revista militar*, en mayo-junio de 1938, y que luego formó parte de *El hombre acecha*. Destacan los siguientes versos para interpretar el vuelo-escape de «El potro oscuro»: «El vuelo significa la alegría más alta, / la agilidad más viva, la juventud más firme» (133). Y en el mismo poema, la misión de los aviadores es «echar abajo el pájaro fraguador de cadenas, / las ciudades podridas abajo, y más abajo, / las cárceles, las penas. // En

vuestra mano está la libertad del ala, / la libertad del mundo, soldados voladores» (133).

Y si tenemos en cuenta que, junto con su admirado Vicente Aleixandre, Pablo Neruda —quien fue un horroroso padre para su hija Malva Marina— fue el otro gran influjo y amigo del poeta en su etapa más comprometida, creo que podemos colocar «El potro obscuro», encarnación en barro de la idea mitológica y etérea del Pegaso olímpico, en la misma línea de la poética establecida por el poeta chileno en el primer número (octubre de 1935) de su revista *Caballo verde para la poesía*. Allí Pablo Neruda defiende su programa poético en el que abraza la carne y la melancolía, en el que avisa que huir del sentimiento es acabar en el hielo, justo en el momento en el que el debate sobre poesía pura y deshumanización y poesía humanizada están en su punto álgido:

Así sea la poesía que buscamos, gastada como por un ácido por los deberes de la mano, penetrada por el sudor y el humo, oliente a orina y a azucena, salpicada por las diversas profesiones que se ejercen dentro y fuera de la ley.

Una poesía impura como un traje, como un cuerpo, con manchas de nutrición, y actitudes vergonzosas, con arrugas, observaciones, sueños, vigilia, profecías, declaraciones de amor y de odio, bestias, sacudidas, idilios, creencias políticas, negaciones, dudas, afirmaciones, impuestos.

[...]

Sin excluir deliberadamente nada, sin aceptar deliberadamente nada.

Estos cuentos de Hernández, que su niño mojó con lágrimas al leerlos según el testimonio de su madre, son la encarnación misma de este deseo de Neruda. Nos muestran el deseo del poeta de imaginar a su Manolillo subido a un caballo volador que le llevará a un lugar seguro donde ningún daño puede ocurrirle. Podemos comparar este deseo con la representación que José Martí hace del hijo ausente en su *Ismaelillo*, donde el propio poeta se representa a sí mismo como el caballo al que se sube su hijo, al que llama «mi caballero». Hernández sabe que va a morir, y por eso el caballo al que se sube el niño de su cuento sirve para ayudar a su lector primero, Manolillo, a escapar a las alturas del sueño.

En la dedicatoria a Neruda de *El hombre acecha* (1939), Hernández resalta el papel de ambos «como viudos y heridos de la luna» e insiste

en simbolizar la guerra con la imagen de «un niño de sufrimiento»: «Pablo: Un rosal sombrío viene y se cierne sobre mí, sobre una cuna familiar que se desfonda poco a poco, hasta entrecerarse dentro de ella, además de un niño de sufrimiento, el fondo de la tierra» (113). Habrá que recordar esta imagen y contrastarla con la verticalidad y ascenso de las imágenes de cuentos como «El potro oscuro» y «Un hogar en el árbol». En el primer cuento de Hernández destaca la gran simplicidad de recursos que se mueve entre la síntesis y la repetición para reforzar elementos clave:

Una vez había un potro oscuro. Su nombre era Potro-Obscuro.

Siempre se llevaba a los niños y las niñas a la gran ciudad del sueño.

Se los llevaba todas las noches. Todos los niños y las niñas querían montar sobre el Potro-Obscuro.

Una noche encontró a un niño.

El niño dijo:

*¡Llévame, caballo  
pequeño,  
a la gran ciudad  
del sueño!*

—¡Monta! — dijo el Potro-Obscuro.

Montó el niño y fueron galopando, galopando, galopando. (19)

El proceso se repite y se refuerza a medida que van encontrándose a una niña y otros animales, todos los cuales son invitados a subir a lomos del caballo, diciendo todos «¡Monta!» para invitarles a unirse a ellos. Cada personaje pronuncia una variante de los versos, reclamando su deseo de irse a la ciudad del sueño. El perro, por ejemplo, dice: «¡Guado, guado, guado! / ¡A la gran ciudad del sueño / quiero ir montado!» (20) Al final del cuento, el niño le pide al potro que vaya más deprisa, «Pero el Potro-Obscuro iba despacio, despacio, despacio» (23). Se repite de forma casi hipnótica el deseo de quedarse todos dormidos, reforzada la idea en forma de quiasmo: «Había llegado a la gran ciudad del sueño. Los niños, el perro blanco, la gatita negra y la ardilla gris estaban dormidos. Todos estaban dormidos al llegar Potro-Obscuro a la Gran Ciudad del Sueño» (23). Las invitaciones directas a subirse al caballo refuerzan el mensaje y el sentido performativo del cuento.

Hernández tiene con estos cuentos una intuición similar a la que teoriza el psiquiatra austriaco Viktor Frankl en su famosa obra *El hombre en búsqueda de sentido*, publicada en 1946 a raíz de su experiencia en varios campos de concentración y que culminó en Auschwitz, de donde fue liberado. Más allá de servir como testimonio de los horrores de la vida en el campo, cuyo momento central es la descripción de la dolorosa muerte de un niño, Frankl propone la hipótesis de que para sobrevivir es necesaria la esperanza, aun si esta esperanza no constituye más que un autoengaño para sobrevivir. Una de las meditaciones más efectivas para los presos era precisamente pensar en sus hijos y en sus esposas, sumiéndose en la idea de amor aun si, como sucedió en muchos casos, estas familias ya no estaban vivas para esperar a los supervivientes. Miguel Hernández cerró su último libro de poemas (*Cancionero y Romancero de ausencias*) con el verso: «Dejadme la esperanza». En una carta de enero de 1942 que Miguel Hernández escribe a su amigo, el también poeta Carlos Rodríguez Spiteri, justo dos meses antes de morir, nos deja su última verdad: «No hay nada más importante que dar una solución hermosa a la vida» (cit. en de Luis y Urrutia, 26).

Quizás el poema más conocido de Miguel Hernández sean las «Nanas de la cebolla», que he analizado ampliamente en otra parte. Conviene recordar que las nanas combinan elementos que están dirigidos al niño que debe dormirse pero también tienen la función indirecta de calmar a la figura materna, y contienen también elementos oscuros y amenazantes que sirven la función catártica de dar forma contenida a los terrores de la paternidad, ampliamente visible en la desesperación que Hernández expresa a Josefina en su epistolario por la fragilidad de sus pequeños, nacidos en un momento de hambre, carestía e incertidumbre y marcado por la alta mortalidad infantil. Así, «El potro oscuro» es un regalo, casi un peluche o juguete, con el que Hernández quiere acunar al hijo ausente y acompañarlo de criaturas afines sin recordarle la ausencia propia. Hay que relacionarlo además con los juguetes (ver Rovira) que el propio poeta tallaba para su pequeño. En el apéndice de la edición de 2017 para la Editorial Nórdica, Víctor Fernández incluye varias páginas-facsimil de las libretas del autor en las que aparecen varios dibujos de interés; entre ellos, destaca el dibujo a lápiz sobre papel cuadriculado de un caballo-balancín, un juguete clásico con sus dos listones de madera paralelos en su base a los que se fijan las patas.

El movimiento oscilante, similar al de mecerse en una cuna pero que puede convertirse en trote según la voluntad del niño que lo monta, es aprovechado por Miguel Hernández en los efectos rítmicos y la tensión entre el ritmo lento y el rápido que alterna en su cuento, y en la repetición del *leitmotiv* «galopando, galopando, galopando».

Puede tomarse como trasfondo para la interpretación de «El potro obscuro» el poema 93 (225) que forma parte del Apéndice de la edición del *Cancionero y Romancero de ausencias* de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, y que se publicó en la revista Halcón con el título de «Niño», que fue copiado por Cossío, que incluyó la dedicatoria «Para su hijo recuerdo de Pascua. Ocaña, 1941»:

Rueda que irás muy lejos.  
Ala que irás muy alto.  
Torre del día, niño.  
Alborear de pájaro.  
Niño: ala, rueda, torre.  
Pie. Pluma. Espuma. Rayo.  
Ser como nunca ser.  
Nunca serás en tanto.

Eres mañana. Ven  
con todo de la mano.  
Eres mi ser que vuelve  
hacia su ser más claro.  
El universo eres  
que guía esperanzado.

Pasión del movimiento,  
la tierra es tu caballo.  
Cabálgala. Domínala.  
Y brotará en su casco  
su piel de vida y muerte,  
de sombra y luz, pifiando.  
Asciende. Rueda. Vuela,  
creador de alba y mayo.  
Galopa. Ven. Y colma  
el fondo de mis brazos. (225)

«El potro oscuro» también puede leerse con el trasfondo de varias obras donde los caballos voladores tienen un papel importante. El primer referente es la idea de los «Pegasos» arriba citados, criaturas mitológicas que a los que Antonio Machado compuso su famoso poema a partir del poema de Paul Verlaine (1844-1896), «Tournez, tournez, bons chevaux de bois». A diferencia del hipnótico, mágicamente circular poema de Verlaine, donde se repite en estrofas de cuatro versos la invocación ilusionada, casi desesperada, a que la rueda del tiovivo nunca pare («Tournez, tournez...»), que Machado depura y acerca a la experiencia melancólica de una fiesta de pueblo pequeño, Miguel Hernández elige como protagonista a un caballo volador que, en vez de girar en un carrusel, sube hacia arriba, el lugar donde se encuentra «la gran ciudad del sueño». Para mí, esta gran ciudad es una trasposición de la idea del cielo cristiano que Miguel Hernández quiere ofrecer a su hijo (y quizás a sí mismo) en forma de consuelo.

## XCII

*Tournez, tournez, chevaux de bois.*

VERLAINE

Pegasos, lindos pegasos,  
caballitos de madera.  
.....  
Yo conocí, siendo niño,  
la alegría de dar vueltas  
sobre un corcel colorado,  
en una noche de fiesta.  
En el aire polvoriento  
chispeaban las candelas,  
y la noche azul ardía  
toda sembrada de estrellas.  
¡Alegrías infantiles  
que cuestan una moneda  
de cobre, lindos pegasos,  
caballitos de madera!

En vez de cantar a varios caballos de madera, Hernández ofrece a su lector (su hijo) la fantasía de un Pegaso primigenio pero que, en lugar de resultar etéreo, está marcado por el color del barro y de la tierra, igual que el propio poeta cuando en el soneto 15 de *El rayo que no cesa*, donde afirma: «Me llamo barro aunque Miguel me llame. / Barro es mi profesión y mi destino / que mancha con su lengua cuando lame» (99). El adjetivo «oscuro», que se repite siempre como un epíteto épico para calificar al Potro sin nombre, al que va unido con un guion («Potro-oscuro»), hace de complemento a los colores de los animales que se subirán a su lomo, junto al niño protagonista, para poder alcanzar despacio, despacio, la ciudad del sueño. Junto al niño y a la niña, subirán a lomos del potro un «perro blanco», «una gatita negra» y una «ardilla gris», convirtiendo al cuento en un cuento en blanco y negro, como el *Guernica* que Picasso estaba pintando a comienzos de la Guerra y donde el caballo con ojos desorbitados también tiene un papel protagonista. El adalid de la poesía pura, Juan Ramón, es también autor de otro de los grandes personajes equinos del período, el franciscano burrito Platero, con quien «El potro oscuro» hernandiano tiene la terrestre humildad en común. Su espíritu se reencarnará en la figura del burrito de *Au Hasard*, *Balthazar*, película de culto francesa dirigida por Robert Bresson en 1966.

En las últimas cartas que Hernández envía a su esposa, el poeta se complace en su labor de artesano juguetero. Para Rovira, estos juguetes son una trasposición de los personajes que aparecen en cuentos como «El potro oscuro». En una carta (reproducida en Rovira en *Últimas ausencias para un niño. Algunas notas a dos cuentos traducidos por Miguel Hernández*) del 27 de julio de 1941, Hernández escribe: «He pensado dedicarme a fabricar juguetes para que pueda ganar algo aquí y alimentarte un poco», o bien se representa en plena labor de ternura, creando regalos para el hijo, sin perder el sentido del humor: «Si me vieras: llevo varios días hecho un pintor ... pintando los juguetes para Manolillo. El caballo, que es una jirafa al fin, está acabado y mañana quedarán los otros dos muñecos igualmente» (Ocaña, mayo de 1941). Y en enero de 1941 insiste el poeta en que «Hoy he acabado el carro y el caballo: un juguete muy bonito para mi Manolillo. ¿Y tú qué dices, hijo?».

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- FERNÁNDEZ, Víctor (2017). «Cuentos desde su celda», en *Miguel Hernández. Cuentos para mi hijo Manolillo (Para cuando sepa leer)*, Madrid: Nórdica Libros, 11-16.
- FERRIS, José Luis (2022). *Miguel Hernández. Pasiones, cárcel y muerte de un poeta*, Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- HERNÁNDEZ, Miguel (1984). *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, Ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia, Madrid: Cátedra.
- (2010). *El rayo que no cesa*, Ed. de Juan Cano Ballesta, Barcelona: Espasa, colección Austral.
- ROVIRA, José Carlos (2010). *Miguel Hernández [exposición]: la sombra vencida, 1910-2010*, coord. por José Carlos Rovira y Carmen Alemany Bay, Vol. 1, Madrid: Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 20-21.
- (2020). *El taller literario de Miguel Hernández (Entre los clásicos y la vanguardia)*, Jaén: UJA Editorial, 169-181.
- TORRES-BEGINES, Concepción (2017). «Lecturas para la libertad: *Cuentos para mi hijo Manolillo* de Miguel Hernández», *Ocnos: Revista de Estudios sobre Lectura* 2, vol. 16, 85-94.

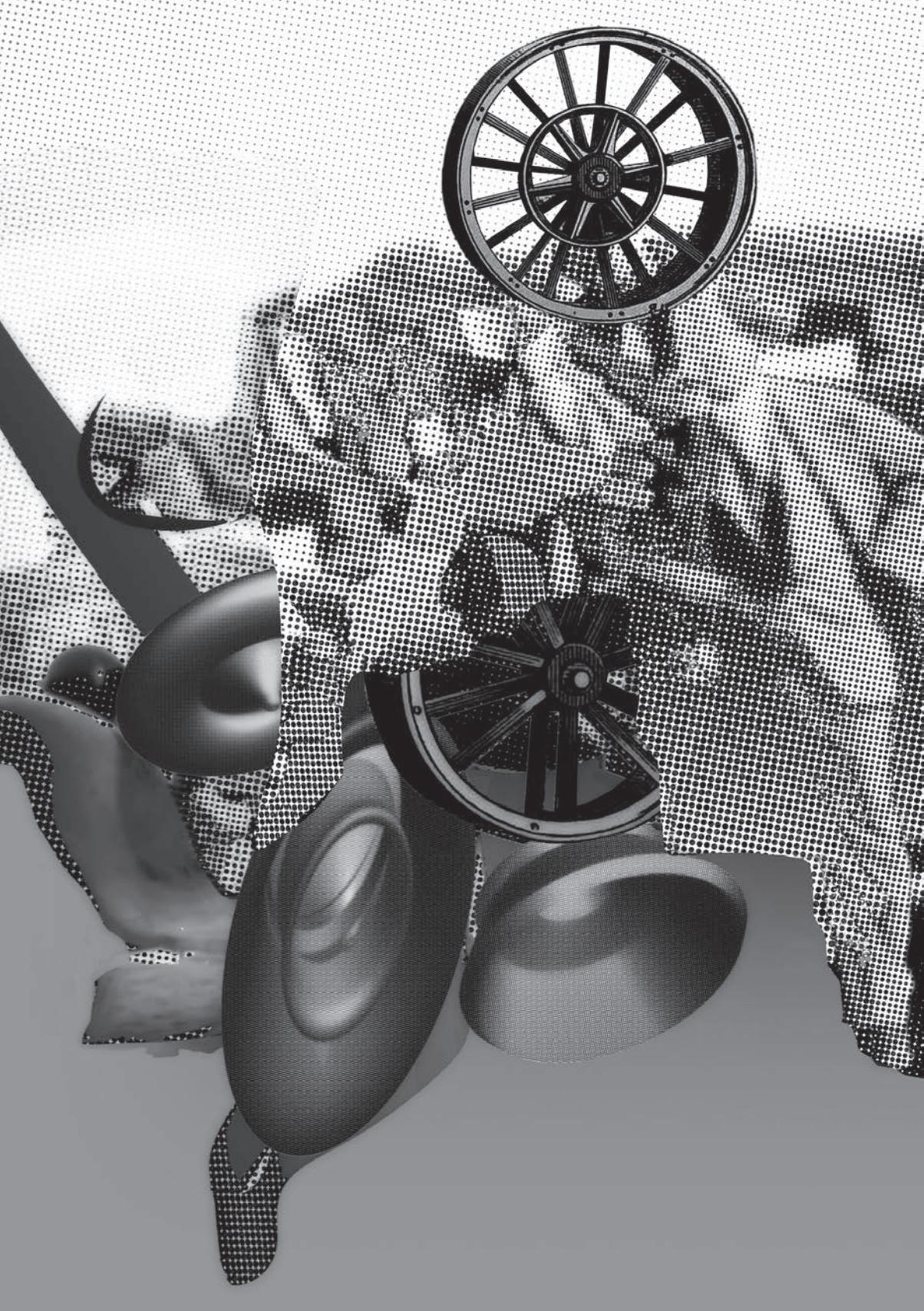
# ARROGANTE JUSTAMENTE

Linares, arrogante justamente,  
a la voz de la fama alzó la frente  
por Pedro de Padilla,  
Padilla, de aquel siglo maravilla,  
en que las Musas, aunque hermosas damas,  
andaban en los brazos de sus amas.

(fragmento)

*Laurel de Apolo* (1630)

LOPE DE VEGA





sin aspavientos  
inmutable durante millones de años

No ser un astro de reputación inestable  
que explota mostrando su matriz al espacio  
aunque al morir su brillo burle el tiempo y las distancias  
como un tatuaje de plata y diamantes  
ardiendo en *la piel del cielo*

Lo dicho  
ser una enana roja  
escuchar desde tu segura butaca en el universo  
el último alarido de una supernova



*UNIVERSAL SCIENCE* me dio una explicación inédita para todo esto  
 más allá de la Teoría de cuerdas y sus nudos  
 del colisionador que busca las invisibles partículas  
 con que Dios está hecho

De la física cuántica y su incertidumbre  
 (su imposibilidad para unir la profunda atracción de los cuerpos  
 y la flecha imparable del tiempo)

*Universal Science* me ha dado una respuesta:

Me explica que

                  como todo lo que toca la luz  
 existe un universo espejo  
 que en el principio  
 en el Big Bang  
 o cualquier nombre que demos a nuestra ignorancia  
   a nuestra soledad  
 surgió un mundo como este pero invertido  
 El narciso original frente al lago cósmico

Todo esto habla con argumentos de paciencia  
 directo a mi ansiedad

No es una solución  
   es una posibilidad  
 pero conforta mi corazón helado

En esa realidad  
 donde el universo fluye hacia atrás

aún no te conozco  
y viajo al segurísimo punto donde no eres  
o eres poco menos que olvido  
donde no existes ni en mis presentimientos

Ahí los efectos suceden antes que las causas  
y yo te amé desde hace muchos soles  
y me explico la razón del equívoco antes de conocerte

Recupero la calma  
sabiendo que también habito ese universo  
que en sueños vencí mi reflejo  
y atravesé el cristal de plata

Y que tal vez esa fuerza que no entiendo  
que no puedo diseccionar en una ecuación  
para exhibirla junto a la gravedad o la luz  
también fluya a la inversa en ese cosmos  
y seas tú quien me ame  
y yo la que no comprende los cardos que el silencio  
va apretando sobre el cuello del que espera una respuesta  
una llamada

Quizás allá tú me estás amando  
y yo finjo que no  
porque en dos billones de galaxias  
me es difícil creer que hay una  
desde donde yo te escriba con indiferencia

Pero no quiero ser cursi  
*Universal Science* nunca mencionó esa posibilidad

## FISIOLOGÍA DE LOS ERRORES

TE VOLVERÁN una mañana de domingo,  
un viernes en una fiesta  
o en la cama insomne.

Cuando bebes —qué gusto—  
te salen solos de la boca.  
Remiendas la historia, cortas el final.  
Algunas mentiras las has contado tantas veces  
que no sabes dónde empiezan  
ni cómo acaban.

Si estaba o no con otro  
la tarde en la que ocurrió el accidente  
yo ya no estoy seguro.  
Sí de mi boca: los dientes, la lengua,  
la sensación de éxtasis  
que es mentir con un cuerpo entero.  
Sí de cómo hice llorar  
y lo fácil que habría sido evitarlo.

Para modificar la trayectoria de los errores  
no sirve el perdón.  
Una vez instalados pesan,  
exigen cuidado y tiempo.  
A medida que crece  
el cuerpo les va dejando espacio:  
la muela del juicio, el apéndice,  
sé que algunos llegan a ser adultos  
tras perder el bazo o una pierna.

La medicina sirve  
para abrir todos estos huecos.  
Pero no puede nada contra el vacío  
que se abrió en ti  
la tarde del accidente.

## MIRAR A OTRO

*Obedecer a la gravedad. El pecado mayor. Se corrompe de ese modo la función del lenguaje, que es la de expresar las relaciones de las cosas.*

SIMONE WEIL

### I

SOLO TE MIRÉ durante tres horas  
y ya soy capaz de delinearte:  
las arrugas, el ojo vago, tu pasión  
por temas ligeros como la física,  
la manía de echarte el pelo hacia atrás  
cuando yo te hacía sentir incómodo.

Podríamos haberlo hecho:  
en aquel parque ofrecernos desnudos,  
llamarlo *cruising* o cualquier otra cosa,  
con la cabeza apoyada en tu hombro  
decir que no quieres separarte de mí nunca.

Aún podríamos hacerlo:  
buscar sin éxito una descendencia,  
encontrar una ascendencia  
y compartir los cuidados a nuestras madres.  
Envejecer juntos,  
ignorar que te estoy mirando  
como tú nunca serás capaz  
de mirar a un hombre.

### II

Lo vi más tarde en tus poemas:  
melenas largas, besos en público,  
partes del cuerpo que no tengo

y una serie de olores y texturas  
para mí inalcanzables.

Por no ver que ante ti  
había un cuerpo como el mío,  
mirabas todo el rato a la hierba.

Cómo habría de escribir un poema  
sobre tu mirada si todo el tiempo  
vi en tus ojos que no querías verme.  
Podría invitarte a mi escritura,  
convertir el tú en un yo,  
hacer de ti el sujeto.

### III

La tarde de nuestra cita  
quedé antes con un amigo  
que me miraba de la forma  
en la que imagino miran los poetas:  
los ojos exorbitados en busca del hallazgo,  
mis manos ciegas en busca de tu cuerpo  
de mujer la primera vez que dormí  
en casa de tus padres.

Dice mi amigo  
que la poesía es un método para conservar  
lo precioso de los días.  
Se mantiene intacta mientras alrededor  
lo demás envejece.  
Creo que es como una fórmula:  
se aprende de memoria,  
se aplica luego al problema.

Un cuerpo que encaja perfecto  
con otro cuerpo es una fusión  
de dos partes antes separadas:  
una bola de materia que rueda cuesta abajo  
obedece dócil a las leyes de la física.

Así te quiero yo a ti —según mi amigo.  
Y es cierto que desconozco  
el significado de la palabra *obstáculo*,  
pero por nuestro peso  
y el grado de pendiente,  
sé que lo salvaríamos.

#### IV

La poesía se opone  
al determinismo biológico:  
las partes del cuerpo que no tengo  
nunca se enunciarían en un poema.

La poesía se opone  
a la ley de la gravedad:  
explica las cosas inexplicables.  
Porque todo el mundo entiende qué  
ocurre  
cuando un balón rueda cuesta abajo,  
no necesita el balón que nadie lo mire.

Ojalá me oigas al escribirte  
que merece la pena vivir  
lo extraordinario de dos cajas  
rodando colina arriba  
sin que nadie las empuje.

## UN METRO DE NIEVE

DANIEL CALABRESE

LAS ISLAS eran como dos manchas de humedad  
y yo un chico recién salido de la escuela.

Me dieron un fusil viejo  
que tiraba hacia cualquier parte.  
Enemigos hay en todos lados, decía  
el teniente burlándose de mi puntería.  
Siempre iba a dar en el blanco.

En la sombra de la espalda me colgaron  
un aparato de radio  
más pesado que el primero de los cuerpos.

El frío me sacaba las manos del campo sensorial.  
Yo tenía por entonces algunas  
pobres referencias acerca de la nieve:  
no la conocía en los poemas de William Carlos Williams,  
menos en los de Artur Lundkvist.

Aquella mañana  
había que salir de las carpas  
y meterse en los camiones,  
y salir de los camiones y meterse en un avión,  
y salir del avión y meterse en las trincheras,  
y salir de las trincheras  
pero un metro de nieve lo impidió.

Aquella mañana desperté adentro  
del blanco del ojo,

donde pasaba un río de ladrones  
como un rayo ciego apoderándose de todo.

Desperté adentro de la luz  
que se devoraba los puentes, las carpas,  
los camiones, el avión,  
la interpretación de los diferentes,  
la teoría del desarrollo moral,  
las trincheras.

Crucé el río de ladrones  
y desperté en la otra orilla, una orilla  
donde nadie se ahoga porque la nada  
es un lugar donde ya no respiran ni los vivos.

Las islas eran como dos manchas  
que nunca me dejaron ver.

## RÍO DE CUCHILLOS

*a Raúl Zurita*

**DANIEL CALABRESE**

TE VOY A CONTAR una historia, amigo mío:  
hace muchos años, en los años del óxido,  
me enseñaron a odiar tus países.  
O me pareció.

Yo no sabía qué clase de amor era el odio.

La herrumbre del puerto cegaba tus ojos,  
ahí donde se enredan los ríos chilenos  
con los barcos sudamericanos.

Los milicos argentinos traían  
cuchillos muertos, de esos que nadan  
en el plasma oscuro de las arterias  
como peces desafilados.

El que no corre es un río,  
pensé que decían en las llanuras tediosas.  
O me pareció.  
Y me molían a patadas por culpa de tus países.  
Sentí asco, te digo, alguna especie de asco.

Vos escribías como los ríos  
que bajan de la cordillera a los saltos  
y se llevan de a poco el color de los cerros.

Los milicos chilenos venían  
con sobredosis de una tierra confusa  
porque esas montañas se mueven, amigo,

y la gente presiente que moverse  
es una tradición del agua.

Entonces los ríos, el idioma  
de la tierra cuando le habla al mar,  
empezaron a correr por nuestras venas.  
Eran ríos circulares y rojos  
como las fronteras de dos países  
que giran y se friccionan,  
heridas con la forma de Chile,  
manchas de humedad que parecen islas  
en un mapa argentino.

Corrían y corrían los sedimentos  
de aquella memoria que arde  
y nos quema la piel  
cuando adoptamos la forma de los poderosos.

Solamente esos ríos pueden correr  
sin que los persiga una milicia de sombras  
y muchos animales creen que son demonios.  
Ellos también tienen la costumbre  
de pisarte los talones.

Te digo que nadie nos quería  
y el desamor, amigo mío,  
hace desaguar a los ríos en cualquier parte.

Ojalá nos persiguieran sombras o animales  
antes que esos demonios.

En los torrentes de sangre  
nadie se atreve a nadar  
por miedo a la mordedura de un pez oxidado  
o a que te rocen esos cuchillos,  
pero no falta el que cierra los ojos y se mete,  
y los demás repiten, repiten.  
Hasta puede resultarles dulce,

fácil de flotar, gelatinoso,  
tibio como los perros amarillos de la calle  
que siempre miran hacia atrás  
a ver si los persigue un país de milicos.  
O dos.

Vamos, que si te odian los odiados  
no es amor, es matemática.  
Y rezamos para que no se repita.

Los milicos me enseñaron a odiar tus países.  
Por suerte no aprendí.  
Aunque me persiguieron, no aprendí.

Y eso que muy pocas veces tuve suerte rezando.

## ALLÁ A LO LEJOS

*a Jorge Boccanera*

EL SOL me golpea y siento que pasa  
la calle dura bajo mis pies  
a toda prisa.

No comprendo si soy el indeciso  
que avanza y camina  
o la sombra misma que va pegada al animal,  
ese tractor que me arrastra como a una pesada  
capa mojada por la lluvia.

Este animal en el que voy metido,  
en sus ratos libres escribe poemas  
y después dice: soñé.

La negación de la luz me sigue  
a todas partes con su materia  
blanca, roja, húmeda,  
porosa y deficiente que la acompaña.

Este animal me lleva por el mundo  
haciendo lo que sabe.

Ve a otros animales  
que se despedazan entre ellos.  
Se acerca para comprobar si el río ya está muerto:  
todavía se mueve, entonces  
toma un poco de agua.

Esa tarde conocí a uno que tallaba letreros  
en madera de ciprés.

**DANIEL CALABRESE**

Se lo veía cansado,  
es el polvo de las obras, dijo,  
que me viene comiendo los pulmones desde chico.

La tristeza puede ser interminable  
para el que aprende a conocer a los demás.

Escuchando canciones italianas  
recordé a mi madre a la salida del cine:  
habíamos llorado, habíamos reído,  
y uno piensa que momentos como ese  
mueven a los ríos y detienen las guerras  
para siempre.

Un día el animal entiende que esa helada  
bajo la que durmió cuando era un cachorro  
en las estepas del Sur  
ahora está llegando adentro de sus huesos.  
Siente que las imágenes  
empiezan a saltarse el control de su mirada.

Es hora de organizar la resistencia.  
Sabe que la guerra tendrá siempre  
el mismo resultado:  
ganará la muerte, quién más.  
La belleza está en la estrategia.

Y en medio de tanto manoseo,  
aunque no lo parezca,  
hasta desesperarse puede ser un alivio.

Este animal en el que voy metido  
a veces se queda mirando  
y no me doy cuenta bien qué cosa ve.  
Pero es algo lejano, muy lejano.

Este animal, que en sus ratos libres  
escribe poemas y después dice: soñé.

ESCRIBO ESTE POEMA BAJO LA PROMESA DE HACERLO.

O tal vez debiera decir:

«Este poema es una promesa que se cumple».

Tanta distancia y sin embargo  
puedo escucharte rompiendo el frío de una casa,  
atravesando el dolor de los cajones cerrados.

Ojalá fuera yo el piso que caminas todos los días  
de la cama al baño, del baño a la camisa,  
de la camisa al automóvil,  
de ti al mundo.

Te dije

«Estoy escribiendo un poema del *después*».

Pero ignoraba el después cuando lo dije.

Desconocía la bolsa de papel que guarda

—sin distinguo—

las frutas y las espinas.

Ignoraba lo que de mí se quedó en los callejones  
de noviembre.

Ojalá pudiera construirte un palacio con mis palabras,  
un reino donde el dolor y la ausencia  
no ganaran esta guerra de los días.

Ojalá pudiera rescatarte con estas sílabas torpes.

Ojalá pudiera regalarte sin metáforas

un pueblo pequeño,

un río dócil.

Perdóname si equivoco la manera de acercarme,  
no sé qué hacer conmigo cuando se trata de ti.

Perdóname porque hoy solo tengo estas palabras,  
rotas como un vaso hecho pedazos en la cocina.  
Perdóname porque no sé cómo lidiar con lo irreparable  
sin equivocar el discurso.

Solo tengo mi nombre para consolarte.  
Mi nombre como el rastro de un animal herido  
que camina sangre para que lo sigas.

Déjame detenerme en el umbral de tus preguntas  
para que se alejen como los pájaros  
que descubren la salida de la jaula  
e inventan un canto que no viene del pecho  
sino de encontrarse nuevamente  
con la posibilidad del vuelo.

No he olvidado la promesa:  
este poema es tuyo.

Y apresuro la escritura para llegar antes a la cita,  
para ensayar el gesto de tocarte mientras lees.

*Después* es una palabra tan grande a estas alturas  
que no me atrevo a pronunciarla aquí por miedo,  
por no romper el conjuro de la imaginación  
y de lo posible.

En el intento de no decirlo  
un aventurado *después* escapa de mi boca  
y mi mano apura tarde el movimiento de acallararlo.  
Así se me sueltan las frases, madejas  
de entramados que podrían ser  
en esta página,  
lejos de ti —pero tuyos.  
Ojalá pase para ti lo que estoy escribiendo:  
el consuelo, el abrazo,  
la fruta dulce y tersa,  
el higo brillante del sosiego.

## ALLÁ A LO LEJOS

*Hoy es siempre todavía.*

ANTONIO MACHADO

*Siempre es hoy [...]*

GUSTAVO CERATI

VINISTE A BENDECIR ESTA CASA CON TU PRESENCIA,  
con tus manos de santo que embellecieron la noche  
y la volvieron plegaria y oración y milagro.  
¿Desde dónde has venido para llegar hasta aquí?  
No pregunto. Solo sé  
que por ti florecen las violetas y llueve  
como si cantara la lluvia.

Cómo explicarle al mundo que estuviste,  
que no te soñé enredado a mí aunque todo parezca un sueño  
donde la fiebre se mezcla con la cordura de decir tu nombre.  
Cómo explicar que repasé con mi saliva cada línea  
de la tinta de los tatuajes en tu cuerpo.  
No sé decir que soy un barco desde entonces,  
que no hablo yo cuando hablo porque estoy en otros mares:  
lejos, tan lejos.  
Viajera en otras aguas,  
extranjera en otro acento que es el tuyo.  
Porque no puedo dejar este mundo sin contarlo,  
ahora intento leer la huella de lodo que dejaste en el piso  
y la marca de tus labios en el filo de un bote de cerveza.  
Intento comprender tus mejillas sonrosadas  
atravesando el quicio del tiempo,  
y todos esos años cruzando la puerta  
de una habitación atada de pies y manos,  
rendida ante el mandato de tu llegada.  
Quería abrir el tiempo, romper los horarios y las cosas  
como la niña que jugaba a hacer otra vez el mundo,  
la pequeña casa de muñecas,

GABRIELA AGUIRRE

el dibujo malhecho, las letras mal trazadas por la prisa.  
Quería tacharlo todo,  
quería gritarlo todo,  
que todo empezara a ser de nuevo:  
otra vez el bar con lámparas de lava,  
el primer beso largo y con sabor a whisky.  
Y luego el departamento del otro lado de la frontera,  
el gato gris y las montañas que llamabas por su nombre.

Quería salir al mirador de la noche y detener el auto  
poner mi cuerpo como cerca para que no se fueran las ovejas  
que esa noche no contamos porque no hizo falta.  
Quería ser yo la oveja y hablarte con otra voz  
decirte quédate como dicen los animales  
como dicen los perros cuando el amo se aleja  
porque se hace tarde y hay tráfico.  
Pero me callé y escuché el sermón de la vida,  
la voz pequeña y sutil de las violetas en el baño,  
el vapor de la regadera confundido con el vaho de tu boca.

Guardé silencio y después recorrí la casa bendecida  
por las plantas de tus pies,  
por las palmas de tus manos.  
Escuché mi respiración de adolescente confundida y feliz  
que al otro día del encuentro de las pieles  
se reconoce habitada por otra que es ella misma.

Y el lodo dibujando tu huella enrarecida  
como una pequeña ciudad en el mapa del piso de la casa...  
Habla el cascabel de mi cuerpo y dice que amanece  
que ayer y hoy y mañana está amaneciendo desde entonces  
en esa ciudad lejana, tan lejana  
donde es siempre,  
siempre y todavía.

ESTÁ PROHIBIDO cantar kalinka en la ducha  
 está prohibido el enebro el kazachok el lago de los cisnes  
 pedro y el lobo y el cascanueces  
 no se escuchará a stravisnky prokófiev tchaikovski  
 ni veremos blanco sobre blanco  
 ni leeremos memorias desde el subsuelo  
 ni la guerra y la paz ni el jardín de los cerezos  
 bueno: en realidad nunca lo hacíamos  
 por eso no será tan grave  
 ni supimos de malévich ni leímos a dostoyevsky ni a tolstoi  
 y aunque nabokov eternamente ha estado prohibido  
 ni nos enteramos de diáguilev nureyev nijinsky  
 ni anastasia volochkova ni anna pavlova  
 nada de eso:  
 lo único que existe es el deseo de ser feliz (*chéjov dixit*)  
 bye bye sharapova bye bye isimbayeva  
 lo más ruso que tenemos es el odio a rusia  
 y es de agradecer que no tenemos acceso a esa cultura  
 porque nuestra pobreza es mayor  
 y no es la pobreza que tenemos lo más pobre de nuestra pobreza  
 sino la pobreza interior que en su interior tiene otra pobreza interior  
 que tiene otra pobreza interior  
 que tiene otra pobreza interior  
 que tiene otra pobreza interior  
 como matrioshka

**PENSÉ QUE ERAS un cabrón y ya (me dijiste cuando nos conocimos):  
resabios de una balada en seattle**

el humo de los cigarrillos nos llevaba a una conversación más profunda

: ya veo que eres romántico —comentaste mordiéndote los labios—

y eso es peor/ no necesitas que alguien te meta en líos:

y sí: uno nunca sabe cuál va ser la forma de las nubes

y la única razón por la que somos imperfectos es el amor

si no amáramos nos cogeríamos a primera vista

y nuestras noches serían un tapete volador con buena música

pero casi siempre no lo son

o vuelan platos plancha ceniceros

y el control remoto de la tele se convierte en un codiciado proyectil

o aparece la luna clara y sonriente como una guitarra detrás del lago

y hoy es una noche de esas

por lo que me iré a dormir a las vías del tren

con la esperanza de amanecer muerto

antes de que se te ocurra hacerlo a ti

TE LA METÍA

y olía las verduras que cocinábamos a la parrilla  
te la sacaba  
y llegaban a mi nariz los vapores del estofado  
te la metía y me embarrabas los postres  
los desayunos las meriendas que pasábamos juntos  
te la sacaba  
y adivinaba los deseos que le pediste a las estrellas  
al ver el color de los malvaviscos que quemamos en la fogata  
pegados en mi glande  
te la metía y una estufa encendía sus quemadores  
te la sacaba y la mesa estaba lista  
y así pasábamos las tardes  
te la metía  
te la sacaba  
te la metía  
te la sacaba  
vuelta y vuelta como pollos rostizados  
pero ya no son los días así  
ni lo serán  
ni sabré qué comes  
ni qué guardas en el refrigerador

CUANDO LOS pobres se mueran y ya  
y los ricos hereden y ya  
o sea: cuando todo vuelva a la normalidad  
y en el mar los peces se enreden en cubrebocas  
y frascos de antivirales  
y empaques de sopas instantáneas que se cocinan  
en los borbotones de petróleo  
o sea: cuando todo vuelva a la normalidad  
y el cielo esté enrojecido de gases y partículas  
y las aves en extinción se precipiten sobre animales en extinción  
que se pudren sobre otros animales en extinción  
como fiambres y jamones de un sándwich  
o sea: cuando todo vuelva a la normalidad  
y los pederastas reinicien sus actos rituales  
los asesinos limpien sus armas con la saliva de sus víctimas  
y consigan orgasmos con cadáveres y billetes  
o sea: cuando todo vuelva a la normalidad  
y andemos buscando amor drogas empleo deudas  
o cualquier cosa que te haga sentir vital  
o motivado para acabar con la existencia  
los enemigos del poder seguirán furiosos porque no lo tienen  
y los amantes del poder lo amarán tanto  
imaginando que es un descubrimiento científico  
ignorando que las moscas que nos zumban alrededor  
nos huelen como una mierda apetitosa  
o sea: cuando todo vuelva a la normalidad

LA PRIMAVERA PUJÓ IMPETUOSA

sacudiendo cristalizadas telarañas  
removiendo con vehemencia  
lápidas apeñuscadas  
en los abscesos  
de las galerías

La primavera pateó con ímpetu  
desfaciendo costras carámbanos  
de hielo

yertos rostros

inmutables en su recóndito refugio

abriendo

arcaicas cicatrices/zahiriendo

dolencia antigua

otros traumas

rompiendo  
en risa de raíces

rauda al aire

La primavera emergió ufana  
con un ralo copetín

y un tallo turbio

proclamando esbelta

su retorno a los campos

como un pendón raído

clavado abruptamente

en el suelo

**JOSÉ HOMERO**

reacio aún  
agreste  
una conquista  
apenas insinuada

Sobre el montículo reticente  
la primavera irguió  
mandíbula altanera y frágil  
lucubrando proclamar  
la duración de su reinado  
superando  
el periodo  
los emblemas y la solemne fiesta  
cómo disponer las huestes  
aún gestándose y ya en gesta

**JOSÉ HOMERO**

*...y la noche fijada para anunciar el retorno  
de la reina al reino en sombras  
la noche en que luminarias destellaban  
como iris de musarañas arrodilladas  
ante el pábilo del casullo*

*arreció el viento  
levó el escuálido festón  
de los emblemas  
hinchó carrillos  
derruyó la pica tímida  
y raquítica  
arrasó los campos  
deslavó el montículo  
esparció las lápidas*

*y silbó su ocarina en los huecos troncos  
oscuros y rojos  
calcificados  
destruido  
como un hormiguero*

## NOCHE DE WALPURGIS

Veo al mundo a través de la cajita  
la cera del día escurre en los  
pálidos huesos de los árboles  
pirulís  
dulce  
como el gas en la mañana invernal  
que va envolviendo goloso el cue-  
llo de los espinos-zorros  
azul era tu cabello  
de tan rubio  
en los diminutos osarios de los champiñones  
una flama cristalizada  
saltaba  
estrella niña  
de una rama a otra  
y era la flor del sueño  
la mancha  
en los cosacos  
de los soldados  
diminutos  
contra el telón pintado

noche de Walpurgis

hay niños  
ofreciendo un trato

yo prefiero  
reducir la vida  
a este cuadro  
donde estarías  
...tú

JOSÉ HOMERO

## SERMÓN DEL CUERPO

MARTA SANZ

1

Ahora que siento que me penetra el espíritu de Samuel L. Jackson, en sentido recto y figurado, su negra polla ya flácida y la voz de su doblador impregna mis cuerdas vocales y llena de furia la oscuridad de mis ojos; ahora que siento que he visto una luz que no es la de ectoplasmas ni arcángeles, sino la de la resurrección de la carne a la que aspiraron los místicos y Graham Greene, ahora, voy a hablaros del cuerpo que siempre es mi cuerpo y todos los cuerpos con los que cohabitamos, nos calentamos, nos infectamos, nos reconocemos. Mira el efecto simpático de la sonrisa del niño y de la niña —al rico helado de piña— y entiende, de una vez, que la muesca de tu risa no es lo que te hace única entre las mujeres, sino la posesión de una arcada dentaria total que te diferencia de las orcas nadadoras y de las enciclopédicas lechuzas. En este mismo instante debemos reconocernos en el torso de la derecha y en el torso de la izquierda, es el momento de darnos la primera paz. Démonos la paz sin la pudibundez de siempre. Démonos la paz con dulzura o restregones, sin la cicatería de la mano que aprieta blandamente una mano extraña. Démonos la paz como siempre quisimos dárnosla. Primera paz del cuerpo que se atreve a jugar al Twister, Tornado o Kamasutra. Paz palpitante y palmípeda. Os propongo una paz gimnástica para vencer la timidez —al fin y al cabo, hablamos del cuerpo—: rodilla derecha con rodilla derecha, mano izquierda en oreja izquierda de quien esté a vuestro lado. Venga, daos esta paz.

2

Del cuerpo me interesa, en un sentido religioso, la resurrección de la carne no como entelequia en la que todos a la vez seremos

convocados para que un dios inclemente y macho nos inflija un dolor y un castigo, sino esa otra resurrección que esperaban místicos y místicas, en la ascensión jadeante y sudorosa —decididamente pornográfica— de los acróbatas del rezo, en la ascensión al monte Carmelo o en la congelación berniniana de un éxtasis de Teresa que nunca jamás fue tan estático y pétreo. Me interesa, pues, esa resurrección de la carne en la que ésta renace de entre las fauces de la muerte para convertirse de nuevo en pedazo, cuarto y mitad, kilo, loncha y rodaja de un amor que aprieta y no pierde la memoria del tacto, la temperatura; esa carne no arrebatada por la parca de la que se ha olvidado el timbre de voz o el olor preciso del punto de confluencia de la piel de la axila con la piel del casi hombro. Os hablo, hermanos y hermanas, de la carne del milagro, que no muere nunca o resucita nada más haber sido abatida por la vejez o los virus, la carne que se levanta, fragante y adormilada, de la propia tumba o del propio fusilamiento para poder ser otra vez abrazada por el amante y la amanta. La carne que convierte el Cantar de los Cantares o los poemas de Juan en elevada oración, misterio órfico, y simultáneamente en vulva palpitante, delicado esfínter, pecho de almíbares. Y el dulzor del azúcar y las maceraciones me recuerdan que es el momento de darnos nuevamente la paz sin temblor, la paz danzarina, la paz atlética, la rijosa paz de quienes no respetan las distancias de seguridad y toman el brazo cuando les tienden la mano. Porque, aunque sabemos que no es no, hoy nos permitimos jugar un rato. Propuesta de paz: pie derecho en muslo izquierdo, mano derecha en el ojo derecho de quien esté a nuestro lado. Venga, la paz.

3

También hablo de la carne que se aprieta para dejar un resto en los orinales y la carne que necesita engordar con otras carnes o viandas más refrescantes y verdes. Hablo de la carne de los niños que no hacen tres comidas completas al día y de la carne de la beneficencia y de la carne que es tasajo de hospital y tiembla, tiembla, tiembla porque pasa frío, espasmo, necesidades. Esa

carne, condenada a la insuficiencia, que se olvida del aroma y de la música de las décimas que conecta a los hombres y mujeres con sus cartas astrales impresas en el cielo y con el sonido de los dedos de un dios —macho— sobre su órgano y su órgano. Sobre su carne erecta y su instrumento polifónico. Carne que no oye y se consume. Carne sorda que necesita del abrazo y de la paz. Propuesta de paz: haced lo que queráis con vuestros labios. Venga, la paz.

4

Al oído, en el fondo de mi tímpano y de ese implante coclear que ya se ha encarnado en mí como el verbo se hace carne en María y habita entre nosotros, como la escritura que se encarniza en los libros de una señora francesa que se llama Marguerite, al fondo, Samuel L. Jackson, mi garganta y mi gargarismo profundo, el demonio que me habita, hasta que un exorcista con la voz más grave que él, me niegue el alimento para no nutrir a mis demonios y me deje delgadita como un junco y más poseída de rabia que nunca, con las uñas mordidas y herpes labiales y coágulos de excrementos secos en la entrepierna —lávate, me dice Samuel L. Jackson, la boca con agua y con jabón, ráspate la boca con un níquel nanas inmediatamente—, en el fondo del tímpano me dice Samuel L. Jackson: «Y si hablas de la carne, has de hablar de las neveras. Y de los atlas humanos. Y de la distribución de la carne en las anatomías. Y de las debilidades linfáticas de la carne. Y de los cárnicos pétalos de las orquídeas amazónicas que enrarecían y envenenaban el oxígeno del invernadero del padre de Carmen Sternwood que se metía el dedo en la boca y se chupaba el pelo y miraba con la carne de su ojo a Philip Marlowe antes de que papá lo contratase para que Carmen no acabara triturando kilos de carne en su vagina prensil o terminase con ella misma a mordiscos, canibalizada y onanista, comenzando por el dedito meñique del pie y devorando y devorando como Saturna gulosa y masturbatoria, comiéndose a sí misma, hasta comerse por dentro los riñones azules y el higadito encebollado. Así no sea. Amén. Démonos la paz por Carmen Sternwood y por los devoradores y devoradoras

del steak tartar. Démonos la paz por Francis Bacon y los bodegones de Soutine». Todo esto me ha dicho Samuel. Y que debemos renegar de los cuerpos biónicos que no son nuestro cuerpo ni son los antiguos raspones de nuestras rodillas. Los arañosos dejan en el papel una huella indeleble. Nuestra escritura y nuestras escrituras. Renegamos de las Google glasses, pero no tanto de las prótesis de titanio. Somos poetas, pero no completamente idiotas. Propuesta Sternwood de paz: chupaos el propio pelo o coged por los hombros a quien tengáis al lado y miradle muy fijamente a los ojos. Venga, la paz.

5

Samuel L. Jackson tiene los ojos inyectados en sangre y no puede, por tanto, devolverme la medida para expresar la armonía de los cuerpos en sí mismos y de los cuerpos junto a otros. De la carne organizada en los brazos y en las piernas y en los innumbrables músculos apretados por los fisioterapeutas. Los cuerpos de la danza y de las manifestaciones. El cuerpo de Simone Biles y mi cuerpo y el de las demás mujeres menopáusicas que poco a poco descubrimos las grietas y las magulladuras que habitan por debajo de la piel. Así que, al final, olvido los ojos de licántropo apestoso de Samuel L. Jackson y me reorganizo porque más que una predicadora con el cuello duro y las metáforas del cuerpo siempre en la cabeza, más que una mujer con los dientes perfectos, yo soy una pensadora ilustrada que comparte con vosotras y vosotros, como maestra Ciruela, una bella entrada del diccionario para ordenar los átomos en moléculas y las moléculas en células y las células en pellejos de la enfermedad y el amor que serán representados grotesca, obscena, groseramente por los pintores del Barroco y los caricatos británicos y las Artemisias Gentileschis, adoradoras del escorzo y la contractura y todos los colores vivos del dolor y del placer. Después de esta última lúbrica paz, llegará la tersa mansedumbre de los diccionarios. Propuesta de paz: entrechoquemos los tobillos con los tobillos, palpemos la suavidad de las uñas de nuestros compañeros y compañeras. Venga, daos la paz. Con o sin lengua.

Podéis abandonar este potro de tortura. No giréis la cabeza para no convertirlos en cloruro sódico. Recordad siempre que estáis llenos de magnesio y que vuestra piel se recubre con una capa, repugnante y hermosísima, que se llama microbiota. Mi abuela era una mujer muy educada que, ingresada en el hospital, les grita a las enfermeras: «Putas, zorras, marranas». Las enfermeras sonrían tapándose sus pequeños dientes limpios y yo no reconozco a mi abuela. Las enfermeras y Samuel L. Jackson me informan: «Tan solo es una bajada de potasio». Moraleja: reflexionad sobre la importancia de los líquidos y los minerales del cuerpo. La carne es el cuerpo. El espíritu es el cuerpo. También la asimilación de las anfetaminas. Y la fe. Todo está en el cuerpo. No hay sin el cuerpo. No hay. Podéis ir en paz o, venga la paz, como preferáis.

## DONDE LOS LIBROS HABLAN, CÁLLATE

Aquí,  
Las mejores conversaciones ocurren en silencio,  
Aquí,  
Aquí y en ninguna otra parte,  
Cientos de diálogos sabrosos entre vivos y muertos,  
En silencio,  
Entre vivos presentes y vivos ausentes,  
En silencio,  
Charlas simultáneas como eternas partidas de ajedrez  
Sin fichas ni tablero,  
En silencio,  
Charlas iluminadas por las muy estudiosas lámparas,  
La hipálage que tanto gustó a Borges,  
Otro de los muchos nombres de este lugar sagrado.

Te obligan a guardarlo,  
Te echan si lo rompes, te miran mal,  
Porque aquí la norma es una norma bienvenida.

Ven aquí,  
Para hablar en silencio y no en voz baja,  
Para que nadie te moleste con su ruido,  
Para encontrar la paz de las palabras,  
Para escuchar sin ser interrumpido.

Y verás cómo el tiempo pasa sin notarlo,  
Como nada enturbia esa paz ni sus bondades,  
Como llega la hora de cerrar sin darte cuenta.

Entonces, despacio,  
Cierra el libro con prudencia y buena letra,  
Que no suene al plegarse ni moleste,  
Y vuelve a salir al mundo enloquecido,  
Chillón, que te agrade a cada instante,  
Sin descanso,  
Y vuelve, en cuanto salgas,  
A pensar en cuándo regresar.

Mañana, sin ir más lejos.

## CONTICINIO, EL SILENCIO ERES TÚ

NO ES UN LUGAR, ni una enfermedad,  
Ni un animal de compañía,  
Y sí un tiempo, un instante,  
Definido no por una hora exacta,  
Y sí por una condición.  
El silencio.

Sucedía en la noche,  
En los campamentos romanos alguien daba la voz,  
Tal vez un grito, o una campana,  
En todo caso una llamada de atención.

Y se hacía el silencio.

Pero en la naturaleza existe sin que nadie lo imponga,  
Allí es más bien milagro y no orden sin derecho a incumplir,  
Un momento donde el bullicio de repente se detiene,  
Y, por arte de magia, como si esa ausencia lo invocara  
—Porque es ella quien lo invoca Se hace el silencio.

Conticinio,  
Voz antigua y olvidada, también tú,  
Al no pronunciarte nadie,  
Al no recorrer nadie tus sílabas,  
Tus tres seguidas tristes íes,  
Eres ya silencio, de día y de noche,  
Siempre.

Conticinio,  
En este mundo que no se calla nunca,  
Somos nosotros quienes invocamos  
Desesperados tu curativa presencia,  
Quienes te pedimos, te imploramos.

¿Por qué no te expandes como una enfermedad?  
¿Por qué no le das, generoso, tu nombre a la vida?

## CON RUIDO NO HAY SUEÑO

EL SILENCIO es del sueño la antesala imprescindible,  
Es él quien lo convoca, sin él no surge,  
No se da, no vive, no es.

Así el ruido invita generoso a la vigilia,  
El silencio incita, igualmente espléndido,  
Al mejor de los sueños, el breve y no el eterno,  
Aquél del que felizmente te despiertas.

Por cierto,  
Incitatus era el caballo preferido del emperador,  
Y, para permitirle soñar,  
Dormir a pierna suelta bien alimentado y a su vera,  
Calígula mandaba callar la víspera de la carrera,  
So pena de muerte, a todo el asustado vecindario.

Incitado así por el silencio, Incitatus dormía, soñaba,  
Y al día siguiente vencía feliz y descansado,  
Eso sí,  
Con cierta ventaja sobre el resto de sus pares,  
Porque, para ellos y más aún para su auriga,  
Dejarse ganar era sinónimo de conservar la vida.

El sueño es pues un mero producto del silencio,  
Su dichosa secuela, sin el uno el otro no aparece,  
Sin su llamada no llega jamás a ser.

Y ese sueño puede, una vez conciliado,  
—Conciliar es, de hecho, su verbo preferido—,

Poblarse perturbado de ruidos imposibles,  
De historias tremendas con gritos y lamentos,  
Estruendos y bombazos.

Pero sin silencio no hay sueño, sólo insomnio.  
Y, por cierto,  
A Calígula no se le ocurrió llamar así a ningún caballo.

Insomnio era él.

## CUANDO SE PONE EN MARCHA LA INTELIGENCIA BÚLGARA

ES ALGO imprevisible

la tierra responde a sus señales y tiembla  
se producen pequeños cataclismos en el asfalto  
se funden las bombillas de las farolas  
se derriten por impacto las velas del salón  
como si una deflagración lo alcanzase todo

no sabemos de qué manera su jefa de inteligencia  
planea nuestro futuro  
qué armas desmedidas esconde  
en los pliegues de su ropa  
qué sutiles venenos camufla  
con su nuevo olor  
de manzanas suavemente ácidas

es algo imprevisible  
como el juego de los niños que desencadena  
el miedo de los padres o su sonrisa  
la puesta de sol entre las olas  
la lengua insaciable como un buzo  
donde su cuerpo se abre en otra boca

la ansiedad fértil de su espalda  
el feraz abandono de su olor  
sobre cada uno de los elementos  
que componen este yo  
dispuesto a recibir instrucciones  
a estar en posición

**RAFAEL MUÑOZ ZAYAS**

a llegar al piso franco en la hora señalada  
a tener fe hasta en los mensajes  
de los azucarillos  
que compartimos  
y a consultar el horóscopo en el diario  
y reírse de las tiras cómicas  
donde nos vemos reflejados

quiero tener fe donde antes no la había  
creer en el verbo y en los ladridos de Turrón  
ahora que todos duermen y la vida es esto

:  
una fuga y una contrafuga  
los días de Bach  
el sueño de Shostakovich

las baladas de Satie  
el corazón de un ángel trenzado en sus manos

fe  
en la jefa  
de la contrainteligencia búlgara.

Fe en ti.

## CUANDO QUISIERA SER UN QUÍMICO QUE DESCOMPONE TUS OLORES

POR UN LADO, están  
los colores que toman las cosas.

Tienen que ver con tu luz.

A veces las tonalidades del mundo  
son la rabia tranquila de cada momento  
en la que los otros dioses  
se asombran al verte aquí  
sembrada en mi mente como un cielo lleno de aviones  
en los que viajan a Bulgaria  
cientos de personas  
con sueños  
parecidos a los nuestros.

A veces pienso que eres algo venido de otro mundo,  
un ángel sembrado de reflejos  
algo vivo y precioso que está  
a miles de kilómetros  
oculto  
en tu interior

algo que te hace transparente  
o que te vuelve opaca

algo que me hace brillar  
o que me apaga

la pura esencia de la kryptonita  
que incidiese a nivel molecular

con efectos contrarios  
en mi ADN.

Pero a veces siento algo como frío en el trópico  
pero a veces siento que este sonido que me llena  
es un cascabel atado al corazón

algo que sólo me permite  
virar hacia ti  
indemne  
en la tormenta  
la luz con la indicas  
la costa de algo bello  
como Alejandría

algo sumamente incontrolable

sin embargo, soy un gato transparente en la noche  
que sigue la luminaria de tus ojos en mitad de la  
maleza,  
mientras camino por el falso bosque  
que me rodea

pierdo todo sentido

y solo es cierto  
que huele tu mano en la mía aún  
que está presente la huella de tu cuerpo  
en los pliegues que marcan mi pasado  
en las arrugas que indican mi futuro  
lo que vuelve este presente  
herida de tu perfume  
si fuera un químico sabría  
que el olor de tu alma se destila en tu piel  
se amasa en mis manos  
se percibe en tu cuello  
se ahonda en el loma  
de esta vida en juego

formularía la estructura de carbono e hidrógeno  
de esta condensación viva  
de lo que emana de ti en mis sentidos

por eso añoro las facultades del olfato de los perros  
ese súper poder que no me ha sido negado  
y que me hace ser  
como Wolverine, Daken, Drax el Destructor o Pantera  
Negra,  
y que me permite descubrirte  
en cada uno de los espacios  
que has habitado

a veces pienso que somos dos ángeles caídos  
gatos venidos a la noche para que se ilumine  
la potencia de los químicos y sus formulaciones  
héroes para un mundo sumamente extraordinario  
:  
lo que es nuestro  
los instantes que nos pertenecen  
el mundo que se invoca en nuestros ojos.

## ÁNGEL DEL VINO

SELENA MILLARES

UNA COPA de vino, una bóveda celeste del revés  
las estrellas se derraman por sus paredes frías  
y en la baranda que espera a tus labios hay una estrella  
que cae hacia lo oscuro y te guiña y reverbera

Mírame soy planeta o pájaro soy diamante y vuelo,  
repto y simulo o me escondo pero soy paloma y gaviota  
mírame al fondo de esta copa de vino negro y también carmesí  
mírame bébeme te traigo el corazón de tu sueño

Porque aquí en mi fondo oscuro y secreto todo es soñar  
mírame ahora soy púrpura y granate o del color  
de la noche, soy tu copa bébeme azul engañemos la noche  
ésta y las otras y la última que nos mira y no sabe

que podemos ser también noche ser luz ser manzana, sólo  
bébeme amor al fondo de esta copa de vino negro  
o rojo o rubí, en el fondo de esta copa te miro y te espero  
para bañar tu corazón de noche tu corazón de luz

## EL BUQUE

APENAS una luz  
en medio de la noche

Solamente una voz  
a orilla del silencio

Tan sólo un recuerdo  
que trae la madrugada

Ése es el árbol de los adioses  
en la partitura de la respiración  
inspiras y bebes su algarabía  
espiras y suena a barco olvidado  
en un muelle solo de velas dormidas  
esas velas que un día se izarán para ti  
cuando tu sábana sea otra gaviota  
y tu sangre vuelva a tu sangre  
en ese mar antiguo de los adioses

SELENA MILLARES

QUÉ LE IMPORTA su destino de ceniza  
a la polilla que ronda enamorada  
la danza sinuosa de la llama altiva?

Acaso serían tan intensamente bellas  
las alas de nácar rojo de la amapola  
lejos del borde tembloroso de su fin?

Y cómo imaginar algo más breve  
que el instante en que ofrenda su dulzura  
el durazno bajo el sol de junio?

Sin embargo qué hermoso ese sueño:  
ser la salamandra que puede habitar el fuego,  
la ola que muere donde nace su canción,  
la luz que vuelve siempre con el día.

## LA FLOR DE VERNET D'ARIÈGE

*Hondo  
en la grieta de los tiempos,  
junto  
al hielo panal  
espera, un cristal de aliento,  
tu irrevocable testimonio.*

PAUL CELAN

FLOR DE ALBA contra las alambradas,  
piel desnuda para vestir el sueño  
de los no nacidos y de los ausentes

Voz de agonía en el jardín del silencio:  
copa de pétalos, copa de cenizas,  
copa del llanto de los olvidados

Flor de la sed, rosal de los tejados  
que con la lluvia se beben la noche  
para amanecerla en el color de la llama

Breve pañuelo del viento y su lágrima  
en la soledumbre de un paisaje yerto  
alma sola de sangre escarchada

Miel de hielo, panal congelado  
memoria encendida del gozo y su espada  
en la blanda canción de las horas

Corona de la sombra: desde tu corazón  
nos miran los ojos de los enterrados  
que quieren ser rocío perfumado de luz

Cárcel del deseo, manantial helado  
del dolor y de la rabia vencida  
frente a la sábana blanca del cielo

Ave varada que nombra primaveras  
porque la muerte también tiene su sol  
y su mañana, allí donde se tocan  
la palabra nunca  
y la palabra  
aún

# **PARAÍSO PERDIDO**



## LA SANGRE DERRAMADA

AL BORDE del camino  
lo encontramos  
el mismo pantalón, la blusa blanca:  
sobre su espalda  
amapola de sangre.  
Llaman de gracia al tiro  
que enmudeció su boca,  
ahogó su amor  
y me dejó baldada.  
El estallido  
de aquel tiro de gracia  
aún retumba  
y aúlla en el aire, aúlla.

**DOLORES CASTRO (1923-2022)**

## LITURGIA DEL CUERPO

*Himno*

**ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA (1942-2022)**

TE MIRO con ojos que fueron míos  
—los de la juventud—,  
ahora que ya viejo estoy a exilio, y a niño crezco, y hombre me  
siento a la puerta de la Casa;  
con lucidez y resignación,  
con vida y muerte,  
con amor,  
y eres tú, y eres tú, y eres  
tú  
reconocida y salvada, a mi lado siempre,  
sola,  
sola ante el mar, ancla de hierro,  
reclinada para vivir, albor de concha y algas,  
—¡oh desamparada!—,  
y eres tú  
voz que todavía llama al niño mío allá, allá en el umbral  
de piedra, en el remanso de la consolación,  
y eres tú,  
cuerpo que todavía llama por el hombre que contigo  
llegó a esta tierra, a esta Casa de naranjos, al lecho  
ungido de racimos,  
y eres tú,  
mano que todavía guía a quien ya triste de horas y de  
vejez, de exilio y vida, de cuenco y de agua,  
ahora, ahora,  
junto al mar de ceniza y arenal contigo está,  
contigo  
está,

contigo —¡oh desamparada!— mira el atardecer, la luz de  
los naranjos caídos, las olas, siempre las olas,  
y regresa, regresa a la Casa derrumbada,  
se arrodilla en el horno quemado,  
se acuesta en el lecho cuando la noche no es más que Noche,  
mármol de gaviotas contra la ventana de la desolación,  
y entonces reconoce,  
y entonces

reconoce todo lo que fue canto, salmo, zanfona de  
exilio,

Tierra maldita de la que con cadenas de procesión, y gritos de  
hierro, y cuchillos, y guadañas de fuego me desterraron hace  
ya toda una vida,

horas y horas,

años de genuflexión, de perdón, de corazón, de rezo,

de caminos y caminos y caminos,

de mirar, como ahora, en el atardecer del vino, ante el mar,

sus manos de vejez cruzadas sobre el pecho,

malditos,

malditos,

malditos...

Te miro con ojos que fueron míos,

compañera mía,

—¡oh desamparada!—,

ahora que paso a paso me llevas, ahora que paso a paso me guías,

y queda el mar atrás,

y está la Noche,

y encienden las estrellas tu cuerpo de juventud,

y vas conmigo,

y el mar desde atrás briza y limpia tus pies,

baja el mar desde atrás entre tus manos de nácara mi alabada,

y llegamos,

y llegamos algún día,

y abres la puerta de la Casa, pones el mantel de las viandas, el

cuenco, la lámpara de la majestad,

y así solos,

y así solos

me regresa la mirada de vivir.

Y estoy vivo.

**PYTHIA**

I

TODAVÍA ESTOY dentro de la luz  
Pero eres tú la que ha de decirme  
Tú la palabra vacía la que guarda el nombre  
Desbordada luz  
en la confluencia de los sueños  
anegándose en el corazón  
Absuelta luz  
en la extensión del instante  
Luz sola sin más  
Desasida  
Mínima en su raíz  
Quebrada luz áspera  
Detenida en su grito  
Temblando entre las manos

II

Y dije tu nombre  
Y el lugar era de aire  
Y la palabra  
la presa  
en la desolación de la fe  
Y la palabra cierva  
en la amplitud del silencio  
se desploma

dócil en su infinita contradicción  
en su misericordia  
Y el corazón se cierra  
Y el corazón se abre  
Deslumbrado

III

Quietísima la luz  
apenas polvo

**GLORIA GERVITZ (1943-2022)**

## **HAY UN TIGRE EN LA CASA**

HAY UN TIGRE en la casa  
que desgarrar por dentro al que lo mira.  
Y solo tiene zarpas para el que lo espía,  
y solo puede herir por dentro,  
y es enorme:  
más largo y más pesado  
que otros gatos gordos  
y carniceros pestíferos  
de su especie,  
y pierde la cabeza con facilidad,  
huele la sangre aun a través del vidrio,  
percibe el miedo desde la cocina  
y a pesar de las puertas más robustas.

Suele crecer de noche:  
coloca su cabeza de tiranosaurio  
en una cama  
y el hocico le cuelga  
más allá de las colchas.  
Su lomo, entonces, se aprieta en el pasillo,  
de muro a muro,  
y solo alcanzo el baño a rastras, contra el techo,  
como a través de un túnel  
de lodo y miel.  
No miro nunca la colmena solar,  
los renegridos panales del crimen  
de sus ojos,

los crisoles de saliva emponzoñada  
de sus fauces.

Ni siquiera lo huelo,  
para que no me mate.

Pero sé claramente  
que hay un inmenso tigre encerrado  
en todo esto.

## DE NUEVO, POESÍA

**FINA GARCÍA MARRUZ (1923-2022)**

ME LAS PASO bastante bien sin ti,  
poesía,  
camino (con bastante buen ánimo)  
los desiertos  
o (no vamos a exagerar)  
las pequeñas arideces.

Pero, cuando llegas,  
cuando te veo venir,  
mi adorada, mi radiante,  
cuando te reconozco desde lejos,  
perdona si pierdo la compostura,  
si no espero, educadamente,  
con el vaso frío en la mano,  
si pego la boca a tu chorro de agua  
y dejo que me salpique las comisuras  
y riegue con ímpetu las paredes de mi seca garganta.



Woo~Woo~Woo



# **LOS ALIMENTOS**



**MITRE, EDUARDO (2021). A CÁNTAROS  
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.**

**GABRIEL CHÁVEZ CASAZOLA**

**E**duardo Mitre (Oruro, Bolivia, 1943) es uno de los poetas hispano-americanos más relevantes de su generación y uno de los primeros autores bolivianos en haber alcanzado reconocimiento internacional, no solo por su calidad sino por su cualidad de permanente forastero; ya que desde la juventud residió fuera de su patria como estudiante y luego como docente universitario, hasta recalcar por muchos años en Nueva York, que es otra manera de estar en todas partes y en ninguna.

De hecho, como afirma el colombiano Santiago Espinosa, «la poesía ha sido para Mitre el arte de leer en la distancia. La forma en la que escriben los forasteros» y, hasta podría decirse, los exiliados, los emigrantes, los viajeros, ya que en su escritura poética y ensayística se recogen todos los matices de esas extranjerías y esos extrañamientos.

Hace ya muchos años que Pre-Textos es su casa editorial, donde apareció su *Obra poética (1965-1998)*, que reúne, entre otros, algunos libros fundamentales de la poesía boliviana de la segunda mitad del siglo XX, como *Ferviente humo* (1976), *Mirabilia* (1979) y *La luz del regreso* (1990). En el sello valenciano se publicaron también todos sus poemarios escritos ya en este otro siglo: *El paraguas de Manhattan* (2005), *Vitrales de la memoria* (2008), *Al paso del instante* (2009) y el hermosísimo *La última adolescencia* (2016), acaso su libro más íntimo.

A su vez, el reciente *A cántaros* (2021) puede que sea —por los años del autor y su lúcida comprensión del decaer— el más nostálgico; si cabe tal valoración de grado para referirse a una poética que, desde su origen, está fundada en la memoria como catalizadora de la identidad, sea del poeta en tanto individuo, sea en relación con otros seres que lo habitaron o a quienes habitó, y con las comunidades humanas de las que forma o se ha sentido parte.

Así, en este libro, el extrañar y el extrañarse se encarnan en poemas titulados con —o atravesados por— el nombre y apellido de amigos muertos, que los lectores bolivianos conocemos pero que, para otros, de principio dirán poco o nada, pues como el propio Mitre anotó hace mucho tiempo, «el olvido es como el mar: no devuelve sino nombres».

Y sin embargo, detrás de esos nombres (o de las sombras de anónimos estudiantes «de risa unánime», que el autor tuvo y evoca), sin importar si sus portadores existieron o si los conocimos, pronto la poesía nos revela el alma de las despedidas, su médula aún vibrante; como vibrante es aún la vida del aeda que asoma a su ventana en Brooklyn y «aparta con ímpetu / la sábana diaria de la resurrección».

Una ardilla, una pelota, una avenida, las aguas de un río... cruzan luego —luminosas— las páginas, a la manera del Mitre inicial, capaz desde temprano de capturar la esencia de seres, cosas y elementos en palabras sencillas como el pan y los higos y los columpios y las alcachofas: revelaciones, advenimientos, cotidianas epifanías, que ahora son también poemas borrados por descuido en la pantalla o teléfonos perdidos en la memoria pero conservados en el tacto.

En suma (y en resta), leer *A cántaros* —que toma su nombre del extenso poema final— es atravesar «ese instante en que uno mira nevar / y, de pronto, cae en la cuenta / de que ya todo lo que hace / no es mucho antes de morir».

Por fortuna, el poeta ha marcado su rastro en esa nieve y dejado caer una hoja desde un árbol: una «hoja de ruta» que su escritura ha seguido fielmente y nos propone, casi sin quererlo, como itinerario de vida y ética de muerte (o viceversa): «Desandar la senda del tiempo / hasta que el niño que fui / vuelva su mirada hacia mí / y me reconozca de viejo».

## **GUILLÉN, XAVIER (2021). AMO DE CASA**

**VALENCIA: PRE-TEXTOS.**

**JUAN ANTONIO BERNIER**

**A**mo de casa es el segundo libro del poeta Xavier Guillén. Nacido en El Masnou (Barcelona) en 1981, su formación inicial académica y literaria se desarrolla en Granada. Tras licenciarse en Filología Hispánica, trabajará en Georgia como lector de español en la Universidad Estatal de Tbilisi, experiencia fundamental para la escritura de su primer libro, *Mar negro*, publicado por la editorial Renacimiento en 2016 tras haber merecido el Premio de Poesía Andalucía Joven. Actualmente reside en Córdoba, donde forma parte activa de la escena artística de esta ciudad a través de distintos proyectos de gestión cultural.

Acerca de su debut, *Mar negro*, Virginia Cumplido ha escrito: «plasticidad y lirismo, o inteligencia y emoción, se avienen de manera natural, en versos que impregnan de misterio cada objeto que tocan, tanto que casi podemos tocarlos nosotros [...] Un auténtico tratado de la imaginación como estado de alerta, como cualidad de la atención generadora, a su vez, de realidades donde lo inmediato y lo onírico son uno y lo mismo». Por su parte, el poeta Andrés Navarro lo ha caracterizado del siguiente modo: «panorámicas, viñetas sin trama, finales abruptos. Sin ofender ni seguir estrictamente la corriente fragmentaria de los últimos años, el libro se articula como un diario en el que las entradas han ido coagulando en poemas casi siempre breves, piezas que se buscan y se interpelan trazando una red de imágenes visuales y axiomas al más puro estilo zen». Yo añadiría que se trata de un libro plenamente consciente de la gravedad de su potencia lírica, lo que lleva a su autor a valerse del contrapeso humorístico. En cuanto a su contenido, como el oleaje oscila entre el Mito con mayúsculas y el mito de la intimidad. La lectura de esta obra de ritmo sincopado, poemas breves y versos de arte menor constata que nos encontramos ante una nueva voz cuyas características principales son la brillantez y la inteligencia.

Posiblemente del mar Negro proceda la corriente humorística, mucho más adelgazada, que observamos, ya desde el título, en la obra que nos ocupa, *Amo de casa*. La intimidad, en este caso, aparece representada por el hogar. La brillantez y la inteligencia siguen presentes, agudizadas, si cabe. Lo cierto es que si el joven argonauta que protagonizaba los poemas

del primer libro de Xavier Guillén hubiera hecho caso a la máxima de Pascal que inaugura su segunda obra («todos los males del hombre provienen de no saber quedarse en casa», según mi traducción), *Mar negro* no existiría. Del mismo modo, *Amo de casa* posiblemente nunca habría sido escrito sin la experiencia previa del joven aventurero. Parece claro que nos encontramos, sin cambiar del todo la ruta, ante un cambio de rumbo.

Recorridos los puertos y las islas, el poeta detiene su atención en la familia, lo doméstico, la vida conyugal (ascendencia, descendencia y convivencia) desde un punto de vista en absoluto complaciente, pero tampoco agrio. Una apuesta valiente para una voz masculina, que sólo una lectura superficial podría asociar a la poética de otros poetas varones que han situado a la familia como uno de sus objetos fundamentales de reflexión, aunque desde una perspectiva mucho más conservadora (pienso, por ejemplo, en algunos autores de la generación del 36: Vivanco, Panero, Rosales...). En un contexto social como el presente, en el que lo más tentador sería «molar» (ya sea en redes, declaraciones públicas o incluso en poemas), Xavier Guillén prefiere no hacerlo.

Tal vez ahí se halle la radicalidad de su propuesta: en un rechazo distanciado, irónico y levemente melancólico de lo que se espera de nosotros como padres, como hijos, como hermanos, como esposos, como amigos, como seres sociales enredados en un mundo que podría gustarnos, que de hecho nos gusta, pero no como se nos presenta o como nos vemos inducidos a presentarlo. De ahí que el poeta escriba, por ejemplo: «¿Queda algo de ti, / naturaleza? Eras hostil, eras atroz. / Ya no, te volviste temática». O que reivindique la poesía como un espacio privado: «Lo admito: encuentro en las palabras / arrojé. No es aislamiento. / Se llama intimidad, también reserva». O que prefiera el juego sedentario y de inteligencia a cualquier deporte de riesgo y aventura: «La vida es demasiado corta / para jugar al ajedrez, / pero eso no es culpa de ajedrez. / Es culpa de la vida».

Por supuesto, en *Amo de casa* no faltan ejemplos de adhesión a la vida (pero a la «vida buena» de la tradición filosófica), como en el extraordinario poema «Día sencillo», uno de los mejores del libro y uno de los más brillantes que yo recuerde sobre la felicidad conyugal, en el que una pareja toma el desayuno durante una gélida mañana de invierno: «Al final, el amor llama a tu puerta, / pero por dentro».

Como a esta pareja, *Amo de casa* también nos llama por dentro. Nos despierta del ensueño de nuestra falsa repercusión y nos pregunta, en el momento actual, por el verdadero sentido de nuestra aventura.

**FELÍU ARQUIOLA, ELENA (2022). ANUARIO  
SEVILLA: LA ISLA DE SILTOLÁ, COL. POESÍA.**

**JUAN CARLOS SIERRA**

Lo primero que llama la atención de *Anuario*, el último poemario de la escritora valenciana afincada en Jaén, Elena Felíu Arquiola, es su estructura medida, casi matemática: cuatro secciones en estructura abrazada —11, 7, 7 y 11 poemas respectivamente—. Además, a esto habría que añadir la coherencia temática de cada una de estas partes. Frente a cierta tendencia actual hacia el poemario en torrentera, es decir, sin orden ni concierto aparentes en la disposición y en la lógica de sus textos, Elena Felíu Arquiola nos ofrece un conjunto bien armado, de arquitectura sólida y meditada; frente a la sensación entre abrumadora y confusa que a veces producen esos libros de poemas a saltos, el de Felíu Arquiola nos asienta en su lectura, nos acoge amablemente, a pesar de que algunos tramos, especialmente los textos pertenecientes a la primera sección, nos pongan delante una de nuestras experiencias últimas más terribles, la del confinamiento por la COVID-19. En cualquier caso, se trata de una poesía que no añade más confusión a la que cada uno lleva ya consigo, sino que propone una mirada particular, diferente, reveladora, como ha de hacer la poesía que merezca ese nombre.

Recorramos el itinerario poético marcado por Felíu Arquiola en *Anuario*. De la primera parte, llamada «En medio de estas sombras», lo más relevante se encuentra en la toma de conciencia, sin trampas ni cartón, sin artificios ni retórica hueca, acerca de nuestra fragilidad y de la verdad del tiempo que vivimos —«El tiempo se subleva: / todo es presente», adelanta en el primer poema de esta sección—. Pero sobre todo se trata aquí de la consideración real del próximo prójimo, como nos enseñaron Mario Benedetti y Jaime Gil de Biedma, del vecino de al lado sobre el que apenas habíamos reparado y al que ahora escuchamos atentamente subir en el ascensor —poema IX— o del que observamos su ropa tendida —poema VII— y sacamos conclusiones, en Elena Felíu Arquiola desde la fraternidad de una crisis existencial compartida.

En cuanto a la segunda parte, «Transición», en diálogo poético con Antonio Lucas y su poema «Casa nueva», el personaje poético se embarca en un juego literario original y líricamente hablando muy productivo: se trata de leer, que es otra forma de crear, de escribir o reescribir, pero esta vez trascendiendo el limbo de las metáforas hermenéuticas para convertirlas en praxis poética que extiende versos, que los llena de otra vida, en otra casa, en otra mudanza, que alcanza hallazgos tan fértiles como el último poema de la serie, el número VII, que se cierra así: «...ir forjando el metal de la costumbre; / modelar ese vidrio / caliente de los días, / soplando poco a poco».

La memoria es la protagonista de la siguiente sección titulada «Mirar atrás»; una memoria sin trampas, sin *sus* trampas, una memoria honesta, ajena a mitificaciones y autoengaños. De entre los versos que la definen, probablemente los que cierran el poema III sean los más ajustados: «Íntima arqueología del olvido» o la clarividente advertencia del poema IV: «Resulta necesario / avanzar con cautela: / hay trampas en cada galería; / en cada pasadizo, cepos». En cualquier caso, lo más destacado de esta parte se encuentra en el cruce que propone Felú Arquio-la entre la memoria y el lenguaje, porque al fin y al cabo la primera no es nada sin el segundo. Este la soporta, la incluye, la contiene; se trata de una relación imprescindible y necesaria acerca de la que se profundiza en los tres últimos poemas de la tercera parte de *Anuario*.

Llegamos párrafo tras párrafo a la última sección del libro, llamada «Los asideros». Si en la segunda parte asistíamos a un diálogo explícito con un poema de Antonio Lucas, en esta última sección resuena al fondo implícitamente, salvando, por supuesto, algunos matices, el poema del granadino José Carlos Rosales «Declaración de dependencia», de su libro de 2019 *Años larguísimos*. Probablemente esto no es más que una intuición lectora demasiado personal, incluso puede que hasta errada, pero en estos tiempos de movimientos centrífugos y ombliguistas en todos los sentidos, resulta reconfortante para cualquier lector de poesía que autores tan cercanos temporal y geográficamente hablando dialoguen, aunque ellos quizá ni lo sospechen, apuntando hacia la tendencia contraria a la dominante, la de los afectos, que será la que nos salve, sin duda.

Es, por otra parte, esta cuarta sección de *Anuario* la de mayor tensión emocional y la más luminosa del libro, porque aquí nos topamos

con las cadenas gozosas y agradecidas que forjan el amor y la amistad. Independientemente de los homenajes, de los agradecimientos, de las dedicatorias —todos los poemas van encabezados por uno o varios nombres—, se trata de celebrar lo insignificante, lo sencillo, lo cercano, particularmente lo inesperado y gozoso que hay a la vuelta de una cotidianidad supuestamente anodina: una conversación, un libro de Brines, la contemplación de los hijos, una pieza de Mahler... Desde la comunión afectiva, aquí leemos el asombro y la gratitud, la toma de conciencia amable de la realidad, a pesar del dolor y de la dureza de la primera parte del libro; frente a la oscuridad, el enclaustramiento y el miedo, la luz, la expansión y el amor. No hay mejor manera de cerrar un año poético que empezó con tan mala pinta o, mejor, no hay forma más potente que cultivar los afectos para sobrevivir a un *annus horribilis*, con o sin pandemia.

Finalmente, habría que destacar en *Anuario*, insistiendo en la idea que apuntábamos al principio, su tono, sus maneras líricas, que guardan una coherencia envidiable con lo que se cuenta en este libro. Ese acercamiento de primera mano a la realidad, a la memoria, a la cotidianidad... que propone Elena Felú Arquiola desde el primer poema, sin trucos ni artificios, demanda un verso a su medida, un verso igual de real y cotidiano, un verso sencillo en su factura pero profundo, una suerte de *sermo humilis* del siglo XXI. Y tras la lectura de este *Anuario* se puede afirmar que el reto está más que superado y, vuelvo a las apreciaciones más que personales y probablemente erróneas, más que agradecido por esa facción de lectores de poesía cansados de los tenores huecos y del coro de grillos que cantan a la luna, como advertía Antonio Machado allá por el principio del siglo pasado.

**VICO, JUAN (2021). *CONDICIÓN DE LOS AMANTES*  
SEVILLA: LA ISLA DE SILTOLÁ, COL. POESÍA.**

**RAFAEL SARAVIA**

Cuando de un libro de poemas se puede decir mucho más que las propias palabras que lo contienen, algo en sus símbolos está funcionando a la manera en que la poesía ha de funcionar. Porque lo indecible siempre forma una sustancia que hace crecer lo dicho; sus silencios, sus combinaciones imposibles, sus andares por lo quebradizo de un terreno lingüístico que se mueve en el límite de lo discursivo.

En *Condición de los amantes*, de Juan Vico, el autor hace ese ejercicio de orfebrería que requiere el poema: contar desde los contornos para intuir lo profundo de las sensaciones más delicadas. Asumir que en el no decir se conforman los discursos estéticos necesarios para el desplome sensorial, su magia, su compromiso con lo erizable.

Por el título uno puede ver el viaje que plantea Vico a la hora de dolerse, cubrir el amplio espectro que ha supuesto en la literatura ser amante en este baile indefinible y que ha llenado páginas memorables del destino humano. Este libro es un recorrido de piel. Y en ella entraremos más adelante. Pero si algo ejerce el poder de la seducción desde que el ser humano supo dejarse en favor de las pulsiones más atávicas, es que el nombre del ser amado funciona como clave inexplicable de un todo que siempre ahoga.

Nombrar al ser amado, intentar definir los dolores y placeres incontenibles en el lenguaje, es uno de los lugares donde descansa e insiste el poema de Vico «del delicado bulbo que la tinta ofrendará / en el remate de esta línea: tu nombre / confundido en otros nombres: tu / nombre arrepentido en otros nombres: / resquicio / en cada nombre» (13). Es la manera de diferenciar lo genérico del palpito personal. Es la manera de dar el tributo merecido a la persona amada. A pesar de ser un recorrido más en las partes comprensibles de ese cuerpo que pue-

den ser todos, con la inquietud de lo físico, con la insoportable necesidad de diferenciar lo intenso y único del momento vivido, acercarse a la plenitud sólo puede hacerse desde la singularidad de un yo imposible de replicar; ese yo siempre será el amante perfecto, indefinible desde otro punto de vista «nombrarte es persistir, / es saquear / la lengua, el sol, / la rabia que convenga» (41).

Pero no existiría condición de amante sin las lacerantes heridas que la carne le hace a la carne. Lo carnal como única verdad que nos trasciende. La parte contraria al pensamiento limitante, el lugar ajeno a la moralidad que coarta. Si la libertad se puede entender, se entiende desde ese lugar. «Filósofos y delincuentes: para el amor / nos basta con el precepto y su fractura, / con la violencia de la reiteración. / La fórmula es casi exacta / en su estupidez, pero funciona, / confirmas, / moviendo los labios junto a mi cama / mientras silabeas desde la habitación contigua» (20).

Lucha... una escucha entre lo físico y sus reacciones más profundas. Juan Vico encuentra la verdad fuera de toda intelectualidad. Los amantes son verdad casi sólo desde la carne «la silla reclama tu cuerpo / porque hubo un cuerpo previo. / Piernas cruzadas, / taza humeante, la / vida es una charla corregida / por las caricias de un geómetra» (15).

Pero digo que los amantes son verdad sólo casi desde la carne porque hay un volumen mayor en esa verdad. Y es donde Juan Vico desanuda su exquisita mirada cinéfila para concertar ese otro lugar. Ese que anota la pérdida, la decadencia, la derrota que viene dada cuando la rutina mata ciertos hambres. Hay localizaciones con clara evidencia cinematográfica en Vico. Ahora, con la reciente muerte de Godard, uno ve en muchos versos de Juan recorridos subrayados por un imaginario fílmico que siempre ha crecido dentro de la obra poética y narrativa de este autor. Intenten ver al citado Godard en estos versos «También podríamos vagar / por las calles, medio desnudos, / cantarle al casco de una botella / sin desdeñar los peores versos» (27) y comprenderán buena parte de este libro exquisito que sin duda recomendamos.

**ARBILLAGA, IDOIA (2020). CREACIÓN Y VACÍO**  
**INTRODUCCIÓN DE FRANCISCO JAVIER FERNÁNDEZ VALLINA,**  
**PRÓLOGO DE ESTHER BENDAHAN,**  
**MADRID: HUERGA & FIERRO, COL. RAYO AZUL.**

**ÁNGEL LUIS LUJÁN ATIENZA**

Idoia Arbillaga ha apostado siempre por una poética que asume riesgos explorando la complejidad, lingüística y estructural, como un territorio en el que hacer propios descubrimientos y deslumbramientos procedentes de diversas tradiciones estéticas, gracias a un trabajo intenso con la palabra y con las ideas, como ya lo demostraron sus poemarios anteriores (*Pecios sin nombre*, 2012 y *Los márgenes del agua*, 2014). En esta ocasión la autora se adentra en el mundo de la cábala y del misticismo judío para acceder a las raíces del ser, cuya génesis coincide con la de la palabra.

La relación entre poesía y cábala ha alimentado buena parte de las mejores poéticas del siglo XX, con fructíferos resultados, como ha estudiado, entre otros, Elisa Martín Ortega (*El lugar de la palabra. Ensayo sobre Cábala y poesía contemporánea*, 2013). Baste recordar el ejemplo de José Ángel Valente, con *Tres lecciones de tinieblas* o *Variaciones sobre el pájaro y la red*. La cábala y la mística han sido, sin duda, dos de los modelos principales de la estética de la opacidad para una línea predominante en la poesía contemporánea, que ha optado por el hermetismo como opción expresiva. No solo el surrealismo, sino también el expresionismo y las estéticas derivadas de la práctica poética intransitiva de Celan, tienen en común ese hundimiento en lo incognoscible y la apuesta por lo misterioso, apoyado muchas veces en doctrinas exotéricas.

De esta línea deriva la poesía de Idoia Arbillaga, que ya había mostrado en sus entregas anteriores la preferencia por una poesía de la excepción, deudora de las vanguardias y con hondos matices místicos, pero en una reelaboración totalmente personal y bien asimilada. En *Creación y vacío* la autora lleva esta tendencia a su expresión más acabada (en cuanto completa y acertada) hasta el punto de que el libro se presta a una doble lectura: la del iniciado, que reconoce las referencias,

conceptos e implicaciones del entramado cabalístico que da coherencia al libro; y la del neófito que se deja asombrar por la rica imaginación, la exploración verbal del volumen y la coherencia de su planteamiento. Una posible tercera lectura, y quizá la más cercana a lo que pide esta exigente escritura, es que el lector se sumerja en las aguas traslúcidas de lo místico-cabalístico haciendo como si conociera todos sus secretos, que en realidad son misterios, y llegue así a ese saber no sabiendo, para compartir la experiencia del centro de ignorancia y de misterio que tiene todo saber y todo conocimiento.

Porque *Creación y vacío* apunta desde su título a la doble condición de la plenitud y la carencia. Bajo ese epígrafe esperaríamos encontrar un ensayo filosófico o un poemario metafísico (al modo de los sabios presocráticos), pero lo que nos alcanza es una escritura intensamente lírica, pléoras de sentido e imagen concentradas en poemas breves, compuestos a su vez por versos cortos, como estallidos del ser que pugna por expresarse, con la fuerza de un verso libre que contiene y expande la expresión. La alternancia entre lo sentencioso y lo expresionista y surreal ya lo había explorado la autora, y tiene que ver con la corriente mística, en cuanto tendente a un minimalismo en que prima la sugerencia sobre lo explícito, gracias al montaje en superposición o yuxtaposición de imágenes, que obligan al lector a explorar los vínculos subyacentes de lo enunciado, que resultan coincidir con los vínculos de lo real.

El libro se estructura en cinco partes formando una suerte de Pentateuco, que abarca los distintos aspectos de ese tema central que es la creación a partir de la nada, como en el relato del Génesis, o, visto desde otra perspectiva, el tema de la totalidad y la ausencia, la complementariedad del todo y la nada, que tiene su antecedente en la poética de Mallarmé basada en su declaración de que «La destrucción fue mi Beatriz» y los poemas en los que intenta expresar y dar forma al vacío.

La concepción del poeta, incluso de la palabra, como demiurgo es la que ocupa la primera sección del poemario titulada «La gran creación: universo y poesía», donde cosmogonía y escritura se funden. La idea de aniquilación o anonadamiento como paso previo a la creación («Ser nada en la nada», 27) da paso a una serie de símbolos que van a ir apareciendo a lo largo del discurso y combinándose de distinta manera: símbolos acuáticos y fluidos, como el del lago, y símbolos de la dureza

y rigidez como el de la piedra o los huesos, estableciendo un contraste continuo entre lo resistente y matérico y lo evanescente e inmaterial, que refleja muy bien esa dicotomía que se encuentra y marca la poética de la autora entre lo compacto, incluso hiriente («El golpe que fractura la poesía / es úlcera incansable», 35), y lo sutil. Simbología contrastante que propone, en última instancia, la disolución de los límites y un continuo trasvase entre el todo y el yo: «soy en el todo. Él es yo» (90), paralelo a lo que, para la poeta, es la definición de la poesía: «Abrir márgenes, / violentar límites, / escribir poesía» (91).

La imagen del útero como el hueco del que todo se engendra vincula la creación poética con la procreación, de manera que toda génesis supone un principio femenino: «el Ser cruza un útero siempre» (32); idea que se desarrolla de manera paradójica en el libro II: «La creación humana: *Nákel*, la no-concepción», pues en él la maternidad supone la ausencia de la no concebida, dándose de nuevo la fusión del vacío que llena un espacio, en este caso con tonos que se acercan a lo siniestro o inquietante de que habló Freud (*Unheimlich*).

El espacio urbano, como representación de la creación artificial, es el protagonista del libro III, donde se detectan ecos lorquianos de *Poeta en Nueva York* y donde el amor aparece como el único rescate del vacío de la vida moderna, con una hermosa imagen de retracción vegetal: «Llega tu rostro, hoja en raro temblor, / protección de mis estambres» (77). Aquí aparece el aspecto social, que no podía faltar en un poemario con pretensión totalizadora como es este, pues no se puede hablar del Ser sin su entorno social: «En la baja ciudad / un pobre pierde piel / y escamas y barro, / es abono de asfalto / de la alta ciudad» (92).

El libro IV está dedicado a la muerte del padre, con predominio de imágenes marinas, y donde se apunta a otra de las ideas centrales del libro como es la de resurrección o regeneración: «No debes cerrar las alas, padre, / otro cuerpo te espera» (108). En esta sección es donde vemos más claramente cómo el uso de los símbolos e imágenes del agua, los pájaros, los huesos, la sal, forman un entramado combinatorio que es profundamente coherente con la concepción cabalística del libro.

Por último, el libro V contempla «La creación desde dentro», de manera que se convierte en un metatexto al exponer de manera poética, con un didactismo que no resta nada a la intensidad lírica que domina

el poemario, los distintos tipos de cábala y, en definitiva, la fundamentación conceptual del poemario.

*Creación y vacío* es un poemario que no se agota en una sola lectura ni puede dar cuenta cabal de él ninguna reseña. El tiempo de lectura es también un tiempo de creación de manera que los momentos se intersectan en una finitud que tiene las dimensiones de la permanencia, en una formulación que nos recuerda al Eliot de *Cuatro cuartetos*: «el pasado y el futuro se confunden» (33). Un mundo de asombros y paradojas («en un fuego de mar», 37), como corresponde a un poemario que se sitúa dignamente en la mejor tradición mística, que no tiene fin, porque siempre es comienzo: «Es el final. Es el comienzo» (37).



**GÓMEZ TORÉ, JOSÉ LUIS (2022). EL TERRITORIO BLANCO  
SEVILLA: LA ISLA DE SILTOLÁ, COL. POESÍA.**

**VIVIANA PALETTA**

**A**l cruzar el umbral de *El territorio blanco* volvemos a leer, a modo de dintel, versos de «Sacrificio» perteneciente a *Fragments de un cantar de gesta* (2007): «en qué infancia que no es nuestra niñez / se dice la renuncia». Gómez Toré intuía el principio de un pensamiento ligado ahora a este libro que supone un crecimiento notable dentro de lo que ya era una obra exigente, iluminadora, plena de lirismo y reflexión.

La primera parte se abre con «El cuarto de Van Gogh», poema que gira alrededor de la observación de un niño que, al ver el famoso cuadro, constata que hay dos puertas y pregunta qué esconden. Los adultos reconocen entonces que han avanzado por el «pasillo sin regreso» de la vida y perdido la capacidad de esa mirada, resignados a una anonadada quietud.

Lo «blanco» encarna el tiempo de la niñez, ese «oficio incesante» en que consiste una existencia desmedida que se «desvive» por experimentar: «El niño prueba el mundo con la boca, / el mundo que no es, / el mundo que se hace con la boca»; «Mi hijo pequeño se despide y vuelve a su trabajo, a su oficio incesante, tacto y ojo. Acarrea de un lado para otro piedras, ramas, palabras...»; «Casi no sabe andar / y ya le tienta el vuelo».

Pero en la segunda parte del poemario la infancia ha perdido su idealización, postulado de su memoria: «Hay nieve, // no pureza. // Un lugar más doloroso, / aún más extraño que la vida. // Si ello fuera posible». Lo blanco no se identifica con la inocencia o el candor; más bien, circunscribe la masa ingente de experiencias, colores, sonidos, imágenes, emociones, saberes, que finalmente desaparecen en «un lugar más doloroso, / aún más extraño que la vida».

Blanco sería el vacío que se revela, el hueco que somos. El hijo es la imagen de lo que fuimos sin conciencia, y deja la memoria a la intemperie: «Cruzan la noche caballos de Tarkovski. / Desde mi cama los escucho trotar. // Imposible saber / de qué lado del muro cae la lluvia // ni adónde regresamos / cuando se vuelve a casa».

Atraviesa el poemario el hilo oscuro de la pérdida y sus formas, que acecha por todas partes, en la insistencia del sobrevivir: «Para quién tocas, corazón, / tu tambor de ceniza. // A cada golpe saltan / las semillas / en el fondo del pozo».

La muerte está siempre presente. Y se expresa en la paradoja: «si hablamos, / si todavía hablamos, / si escribimos en una lengua que arde, / es porque no queremos dejar rastro».

Cómo expresar la fugacidad de la vida y el sentido inaprehensible. Se menciona para no extraviar; sin poder librarse de la conciencia de no estar: «No sabes cómo has llegado aquí. / No hay huellas en la nieve»; «En la luz fría / se persiguen sin tregua las imágenes. // No puedes detener las imágenes».

Como una vía de resistencia, el deseo despierta en la niñez el ansia y la avidez por experimentar, la obstinación vital de la sensualidad. De modo que, como afirman Berger y Trivier (*La belleza*), «origina un complot» con objeto de «ofrecer un respiro ante el dolor del mundo». Igual propósito se vislumbra en el erotismo de Gómez Toré: «Árbol de carne, / solo ramas, raíces. / La danza que comienza / y recomienza. / Y todo es exorcismo»; «Las manos, / culpables de sí mismas, / recorren / de memoria esa falta. // Acaricia este hueco, / protégelo / al borde de la asfixia, // un no lugar posible».

La tercera parte, «Melusina (novela)», recrea, en prosa poética, la historia cantada por Jacques d'Arras, de una ninfa que oculta su naturaleza ante su amado. Irrumpe de nuevo el ansia infantil por lo prohibido. Pero retardando la revelación, quiere evitar lo que no puede expresarse y aplazar la muerte: «el narrador cultiva una infancia sin saberlo».

Del saber acerca de la muerte, solo prodigan un descanso el ansia, la avidez, ese rescoldo. El enigma presente en la imaginería infantil —travesías por el bosque, guaridas bajo la cama— no procura sino evitarla: «El miedo es no reconocer apenas el rostro en el espejo, el futuro que llega con aspecto cansado y los primeros muertos [...] el armario que siempre estuvo ahí». El apartado final, «Siete variaciones sobre un tema de Wallace Stevens», aborda la aceptación de la imperfección que somos; el blanco al que se aboca toda experiencia: «Lo imperfecto es el ser, su rastro tan fugaz, su luminosa huella sobre el fondo perfecto de la nada».

No poseemos sino sueño y vacío; la vivencia se disfruta un instante y se diluye; aprendemos a soportar la ausencia, pronunciar lo inefable, confrontar los cuerpos y asumir el tránsito: «Apenas este acorde quebradizo en el tiempo, instrumentos de un concierto imposible y, sin embargo, senderos que se cruzan, que se borran, y esta sed que es la misma y no es la misma, más antigua que nosotros».

Atravesaremos, nos detendremos en un *territorio blanco* donde un pensador profundiza en su búsqueda vital y poética, y nos conmueve tanto como nos ilumina.

**SÁNCHEZ GATELL, MIGUEL (2021).**  
***EL UMBRAL INSALVABLE***  
**MADRID: BARTLEBY EDITORES.**

**IDOIA ARBILLAGA**

**E**l sexto libro de poemas de quien fuera Premio Adonáis en 1988, Miguel Sánchez Gatell, aúna cuarenta y siete poemas distribuidos en tres partes. Afirmaríamos que se trata de un poemario neoculturalista, si no fuese por las connotaciones que la nomenclatura conllevaría, quizá, a causa de los extremos innecesarios en los que algunos autores del grupo de los 70 llegó a incurrir; pues, si bien el libro se presenta mediante una poesía muchas veces pura, metapoética, de indagación de la forma, el color, la línea y otros parámetros de la obra de Arte, en cambio, el poeta no pierde la referencialidad, en ningún caso sofoca la sustancia poética con malabarismos formales, no se pierde en exhibicionismos huecos. La aparente dispersión temática que, inicialmente, deja una impresión de excesiva fragmentación o falta de unidad al libro, se va tornando revelación unitaria según se avanza en la lectura.

El libro se conforma mediante la hibridación interdisciplinaria, tan del gusto del Arte coetáneo, que lleva a Sánchez Gatell a recrear obras pictóricas, litográficas o de dibujo artístico, a homenajear líricamente piezas musicales o a adoptar una voz lírica que encarne a estos mismos artistas mientras creaban sus obras. En la Parte I recrea cuadros de Paul Cézanne, Edvard Munch, Wassily Kandinsky y Paul Gauguin —cuyas obras aparecen reproducidas junto a los poemas en un formato a color—. Se ocupa igualmente del músico culto Arnold Schönberg, quien a principios del siglo XX fundase el dodecafonismo musical, al eliminar la tonalidad y jerarquía, sin dejar prevalecer ninguna nota musical que adquiriera el protagonismo en la pieza. De este músico cita y homenaja poéticamente el Cuarteto de cuerda número 2, en concreto, y las series de 12 notas le sirven a Sánchez Gatell para crear estructuras internas en el libro en torno a este mismo número. El poema dedicado al cuarteto se reparte en doce composiciones nombradas con un color distinto que recrea poéticamente.

La Parte II la dedica al pintor y grabador Egon Schiele (1890-1918), alguna de cuyas composiciones pictóricas es reproducida y posteriormente homenajeada mediante la adopción de una voz lírica que encarnaría al pintor, quien imaginaria y poéticamente escribiría exquisitos alejandrinos a su esposa Edith Harms, «En su lecho de muerte», a su amante y principal modelo, Wally Neuzil, y a su propia hermana Gerti Schiele, con quien mantuvo una ambigua relación. Egon Schiele, muere tres días después que su esposa, también su amante fallece en la veintena. Esta relación intensa y triangular, que no detallaremos aquí, también acontecida entre creador, modelos, pintura y enfermedad, recuerda a la trágica historia de Dante Gabriel Rossetti, su esposa Elizabeth Siddal y la amante de este. Parte de esta historia y algunos cuadros del fundador de la Hermandad Prerrafaelita constituyeron el eje temático de *La prisión delicada* (Calambur, 2007), de Beatriz Russo, que, tanto por la indagación de su libro —pintor célebre, esposa y amante— como por el estilo y la pretensión, no puede menos que ser recordado en asociación al excelente libro que nos ocupa.

El sesgo cultural y de poesía pura se aprecia también en la prolijidad y contenidos de las citas. La cita inicial de Goethe en torno a la luz y al color adelanta los principales tópicos, adviértase que solo el sustantivo «luz» aparece cerca de treinta veces en el libro, también «tiempo» y «ángel» son reiterados. Con la misma intención de arrojar cierta luz acerca del contenido de cada parte, a modo de clave de lectura en ocasiones, cita textos de Egon Schiele, Else Lasker-Schüller, Erns Mach, Rilke, Karl Klaus y H. von Hofmannsthal, se trata en algunos casos de citas notablemente extensas.

Formalmente el libro alcanza una elevada altura lírica, la factura de los metros resulta impecable tanto en los sonetos como en los alejandrinos, en los endecasílabos que se entreveran de heptasílabos, en el verso libre de exquisita prosodia interna siempre, y en toda estrofa. El epílogo final que cierra la parte III incluye poemas más breves, densos y puros, usualmente metapoéticos, de gran calidad. Las indagaciones en los parámetros del Arte (línea, color, forma) muchas veces se realizan mediante poetizaciones de la naturaleza de gran belleza estética, los poemas acerca de la tierra, el verde de la naturaleza, la noche o el mar (32, 77 y 79, etc.), reverberan una extrema delicadeza en la recreación de la sustancia poética natural, y como en el resto del libro, se sirve procedimientos antitéticos «tierra y cielo», «color en la tiniebla», «agua encadenada», «golpea tu paz».

Es de subrayar, en debida conclusión, la impecabilidad del estilo de Sánchez Gatell, su extremo dominio del discurso lírico, de la figuración del lenguaje, del juego de voces líricas que emplea, de la desenvuelta disposición del metro y de la fluidez de la prosodia. Cuesta en el presente panorama de la poesía en lengua castellana hallar libros de esta calidad, profundidad y belleza estética. Su lectura reportará al lector neófito, aprendizaje, al culto un notable placer estético, literario y cultural, e incluso al artista plástico o al dibujante y pintor, le supondrá una experiencia estética gozosa. No podemos cerrar esta recensión, sin elogiar la labor aquí de Bartleby Editores en esta publicación que incluye reproducciones de grandes obras de Arte junto a poemas magníficos. Un libro extraordinario de obligada lectura.



**BERNIER, JUAN ANTONIO (2021). FRUTO PREVIO**

**VALENCIA: PRE-TEXTOS.**

**I PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA CIUDAD DE ESTEPONA.**

**ELENA FELÍU ARQUIOLA**

**E**n este nuevo poemario, Juan Antonio Bernier propone al lector «un acercamiento sutilmente ético del mundo», en palabras del jurado que le concedió el I Premio Internacional de Poesía Ciudad de Estepona. En efecto, *Fruto previo* nos invita a construir una nueva relación con la naturaleza a través de una manera sabiamente estoica de habitar el presente, en la que el mundo se concibe como la divinidad y cualquier objeto —natural o artificial— tiene dimensión sagrada, tal como se proclama en uno de los poemas fundamentales del libro, «Un juez mineral» («Tu silencio se parece / al silencio de un dios / y, por eso, / Naturaleza, tu naturaleza es divina»), así como en el poema que lo cierra («Es preciso notar, / pensar en lo sagrado / como pienso en tu ropa»). El camino hacia una vida en armonía con la naturaleza pasa por un desapasionamiento bien entendido. Así se expresa en el poema «Dominio», en el que la voz poética afirma «Si he de sentir nostalgia, / que sea / la del deseo», para a continuación proponer como camino vital el amoldamiento a los ritmos naturales: «Si la vida se inclina, / se somete al dominio / y obedece al mandato, // tal vez nos elevemos / sobre nosotros mismos». En la misma línea apunta otra de las composiciones clave del poemario, titulada «El anuncio de una nueva economía»: «En las distintas formas / de vida que orientaban / sus yemas hacia el sol / podía vislumbrarse la belleza / de un mundo sin nosotros. / Las formas nos miraban desatentas, / sin apasionamiento, / centradas en su curso / de aves o de nubes. / Era el tiempo y la hora, / floración inminente. / Todo / nos remitía / al deseo de antes». Como tema secundario, podemos destacar la reflexión sobre la recreación del mundo a través de la mirada y su plasmación artística («Como el primer astrónomo, / anoto los fenómenos / sin saber explicarlos»). Finalmente, también constituye un tema relevante el proceso de construcción y reconstrucción de la identidad individual.

El poemario presenta una estructura circular. Tras la dedicatoria a aquellos a quienes dejaremos el mundo como legado («A mis hijos, Antonio y Gorán y a los amigos de mis hijos»), encontramos cinco sec-

ciones. La primera y la quinta, formadas por tres poemas cada una y enlazadas por sus títulos —«Fruto previo» y «Duración del durazno», respectivamente— podrían entenderse como un prólogo y un epílogo. En medio se hallan las tres secciones principales.

La observación de la realidad y su reproducción a través de la mirada, de la imaginación y de la pintura constituyen el tema de los seis poemas que conforman la sección titulada «Inundación del área de fractura» («Para pintar un paisaje nocturno, / ¿es preciso imaginarlo de día, / hacer / que anochezca en la mente?»). Destaca el poema que da título a esta parte del libro, en el que la observación de la naturaleza se describe con imágenes sorprendentes y poderosas: «Breves erizos verdes, / observo el oleaje de lo alto lumínico, / el oquedal marino de los árboles, / la cúpula conífera / que corona el espacio / con agujas de pino, / el trazo circunflejo / que simula en el óleo / cristalino del cielo / la deriva del ave, / el helecho que anima, / movimiento instintivo / la ficción de la roca».

La siguiente sección, «Un juez mineral», constituye el eje del libro y entre sus diez composiciones encontramos algunos poemas esenciales sobre la relación del ser humano con la Naturaleza, como los ya mencionados «El anuncio de una nueva economía», «Un juez mineral», «Dominio» o «Curación del ciego de Betsaida». En este último se entrelazan los versos de Bernier y dos citas del Nuevo Testamento con un resultado muy sugerente: «*Justicia nueva, / superior a la antigua. / Intento comprender en qué consiste, / supongo que es así como resisto. / Veo a los hombres, pero / los veo como árboles / que andan.*».

La última de estas tres secciones centrales, titulada «Aspiraciones fuertes», está constituida por ocho poemas en los que se mencionan ciertos anclajes con la realidad que no aparecen en el resto del libro. Encontramos referencias a personas concretas —los hijos, la madre, quizá la pareja— y a lugares determinados —Trasierra, Algeciras, Higueras de la Ribera—, piezas del puzle inacabado de la identidad individual. Destacamos un fragmento de «Tránsito general», en el que se aborda esta cuestión: «¿Cuándo cesará la hostilidad / de esta guerra de identidades? / Quien quiera hablar del hombre / debería vivir / otra vida completa». Especialmente emocionante resulta el poema «Canción para acunar a una madre», en el que se relata con delicada sencillez el intercambio de papeles entre madre e hijo a causa de la enfermedad: «Canción para acunar a una madre»: «En el mismo edificio / donde me diste a luz, / inhóspitas, benditas / vigiliadas de hospital. // Es mi turno esta vez, // qué temprano es aún. / Si te duermes, seré / quien preserve tu luz / y tu fragilidad».

Para el tratamiento de los distintos temas mencionados, Juan Antonio Bernier recurre a la sencillez expresiva, a un estilo sobrio y sintético, en ocasiones enigmático, en el que son frecuentes las expresiones nominales («La claridad, / sus alucinaciones»; «Depósito de nuestros ojos, / señuelo / de la jovialidad»; «Las flores y los juegos, / aspiraciones fuertes»). Otro recurso muy efectivo son las interrogaciones retóricas, situadas a veces al final del poema, con las que se interpela al lector y se le asigna la tarea de encontrar —o al menos de buscar— una respuesta («¿La tierra no parece diminuta / si se observa de cerca?»; «Pentecostés de lo inerte, / te haremos sitio. / ¿Seremos dignos?»). En esta sobriedad expresiva encontramos destellos lúdicos, de un decir alegre, incluso travieso, cercano a la poesía popular, como en el poema «Espigas recogidas en sábado»: «En la era de oro, / el oro era de aire. // Aire, oro, era, / *mare*». Los juegos sonoros que salpican el libro toman también la forma de aliteraciones («Se suceden los días, sedimento de sed, / sólido huésped del sol sobrenadante»), de rimas consonantes y asonantes («Una idea, su nube. / El pinar que sucumbe / a adornar su cabeza / con la blanca maleza / de la nieve que sube») y de paronomasias («Duración del durazno»), que contrastan con el misterio y la elipsis que caracterizan otros poemas.

Destaca la armonía de los versos, generalmente breves, heptasílabos y pentasílabos, y sorprenden los encabalgamientos inesperados, que desautomatizan la lectura: «Éter húmedo, caos / sin límites, estrellas que circulan / por la sangre. Asuntos de la antigua / tenaz filosofía, intermitente / como el sol en las hojas». El mismo efecto se logra con cambios de estrofa imprevistos, en los que el lector se ve obligado a hacer una pausa que invita a la reflexión, como en este fragmento del poema «De lo que hemos logrado», perteneciente a la primera sección del libro: «Campo de sembradura, / quisiera hablar contigo / en primera persona // de los milagros, / de la persecución».

Juan Antonio Bernier nos ofrece en *Fruto previo* un libro maduro y en sazón, a un tiempo reflexivo e impresionista, a la vez serio y liviano, quizá desde la consciencia de que los opuestos se conforman y se requieren mutuamente, pues «Es el haz el que agita / el envés de las hojas». La lectura de este excelente poemario invita a que encontremos nuestra propia respuesta a la pregunta «¿Que por qué soy así?», que la voz poética plantea al final del libro y cuya contestación íntima y personal comparte generosamente con el lector: «porque el cuerpo es soluble / y nos precipitamos».

**GARCÍA LÓPEZ, ERNESTO (2022). HOSPITAL DEL AIRE  
PRÓLOGO DE DIEGO SÁNCHEZ AGUILAR,  
BARCELONA: CANDAYA, COL. POESÍA.**

**ÁLEX CHICO**

**E**n la última sección de *Hospital del aire*, la que corresponde al diario, Ernesto García López escribe: «Este libro empieza a comportarse como un agujero negro. Se lo traga todo, lo absorbe todo [...] Estoy metido en él las veinticuatro horas del día». Que un autor esté secuestrado por el libro que tiene entre manos no es garantía de que vaya a ser una gran obra. Sin embargo, creo que esa es la condición indispensable para que un texto llegue plenamente a sus lectores. Y con tan buenos resultados, como es el caso. Ernesto García López ha construido un libro único en el que el lector percibe y celebra que se le haya ido la vida en él. Por eso nos resulta tan magnético. Su estructura y su voz nos atrapan desde la primera página. La atmósfera es envolvente. Lo mismo que su planteamiento, que, lejos de resultar culturalista, nos proporciona una experiencia que nos aferra a la vida. Como la escritura.

El punto de partida es arriesgado: rescatar del olvido una tragedia aérea. El 27 de noviembre de 1983 el vuelo 11 de Avianca sufrió un accidente en el aeropuerto de Barajas. Entre sus víctimas se encontraban diferentes personalidades que se dirigían a Bogotá para asistir al I Encuentro Hispanoamericano de Cultura. Ángel Rama, Marta Traba, Jorge Ibargüengoitia, Manuel Scorza, por citar algunos nombres. No obstante, el autor no se detiene en un suceso concreto, en un pasado cada vez más remoto. Lo que logra es que la realidad se dispare y consiga hablarnos del presente, del peso de una ausencia que aún sobrevuela sobre nuestras conciencias. Es la voz de los fantasmas, de aquellos que están frente a nosotros sin que lo sepamos. Es el último rumor que profieren los que viven atormentados ante la idea de su desaparición. García López nos enseña que no es lo mismo desaparecer que olvidar, porque hay desapariciones que dejan un rastro sólido, como la arena o las palabras que suceden a una página. La emoción consolida el recuer-

do, apuntó Siri Hustvedt. Aquí se percibe esa emoción sin aspavientos. Sí con la amenaza de quien sabe que al diluirse se vuelve amenazante. Esa es la virtud y la condena de los fantasmas que nos persiguen.

Frente a esta tragedia, a todas las tragedias, López se pregunta hasta qué punto es suficiente el lenguaje, porque el idioma no alcanza la avasalladora plenitud o ausencia del otro. «¿no es paradójico que silencio y voz procedan del mismo instrumento?», se cuestiona. «¿hasta dónde alcanzan las palabras en su decir y su existir? / ¿para qué dicen? / ¿qué dicen?», escribe más adelante. Esa tensión entre el decir y no decir, entre lo que se expresa y debe callarse, tensiona todo el libro. Nos lleva a preguntarnos si «los silencios pesan más que las palabras» y toda escritura no es más que una titánica tarea contra el silencio. ¿Cómo embriagar en un mismo texto poesía e historia? El autor asiste a esta paradoja como un ser perplejo, extrañado, lo que le conduce a experimentar con el lenguaje. Ante la asepsia y la distancia de la voz periodística, de los informes que se intercalan entre poema y poema, García López incluye la cara oculta del poema, de un aquí y un ahora ya no temporal o concreto, sino con la intensidad de un surrealismo lírico que trata de encontrar palabras a lo que no tiene idioma alguno. Tampoco género, porque esta obra es, para bien, inclasificable. Suelo defender que la máxima aspiración de un escritor no debería ser llenar los mismos estantes de una biblioteca, sino que sus libros sean capaces de saltar de balda en balda. *Hospital del aire* es una de esas obras que logran acceder a muchos rincones de una librería. Estamos ante una pieza híbrida, mestiza, anfibia. Ensayística y narrativa. Diarística y memorialista. Puede considerarse un reportaje lírico o una «novela poematizada», como la define el propio autor en su nota final. Desde mi percepción lectora, opto por un término que no me es ajeno: *Hospital del aire* es una obra de ensayo ficción que no renuncia a nada, ni al informe periodístico, ni al vanguardismo lingüístico ni a la idea de realidad literaria que proponía Wallace Stevens. De la misma manera que no renuncia a múltiples referencias. Algunas de ellas magníficas, como el *Libro de Buen Amor*, de Arcipreste de Hita.

Todo cuenta porque todo nos cuenta. Y este libro, bello, profundo, intenso, nos cuenta muchas cosas.

**PÉREZ LÓPEZ, MARÍA ÁNGELES (2021).**

**INCENDIO MINERAL**

**EPILOGO DE JULIETA VALERO,**

**MADRID: VASO ROTO.**

**PREMIO DE LA CRÍTICA DE POESÍA 2021.**

**KETTY BLANCO ZALDIVAR**

**E**l último poemario de María Ángeles Pérez López (Valladolid, 1967), *Incendio mineral*, está compuesto de quince poemas en prosa poética con una clara conciencia constructiva. Lo primero que llama la atención del libro es el cambio de la métrica —empleada en sus obras anteriores—, al verso libre, como si se tratara de un ejercicio de acomodar el verso a la prosa. Cambio que, por otro lado, podría responder a la propia temática tratada, que requeriría esa expansión y disposición en la página, sin la contención de los metros clásicos, que tan bien domina la autora. Se trata de nombrar con amplitud y más allá, hasta abarcar todo un cosmos. Julieta Valero, en el lúcido epílogo, se refiere a «aquella necesidad de la voz de hacerse transitiva con los habitantes y materiales del mundo», en lo que califica de «proceso de extimidadión», apoyándose en Lacan.

Cada poemario de la autora y profesora universitaria es distinto y lleva al lector a lugares diversos. Lo que sí mantiene es el diálogo fértil con poetas cercanos: María Ángeles Maeso, Gonzalo Rojas, Aníbal Núñez, José Emilio Pacheco, Claudio Rodríguez, Fernando Pessoa y Antonio Machado. Esto le da pie a investigar la relación de las palabras con la luz, al modo de Claudio Rodríguez o la metafísica del yo frente el ejercicio de nombrar (Maeso): «Mi cuerpo choca contra los pronombres. No sé a cuál de sus exigencias obedezco [...] ¿Y ahora? ¿Quién crees que eres yo? / Sólo soy una herida en el lenguaje».

Estamos ante una poética de la conjunción, donde la palabra se transmuta en sensación física y se vuelca en el mundo. De hecho, los poemas de *Incendio mineral* se podrían definir como ecosistémicos y multidimensionales. En su esencia constructiva hallamos una mirada sobre lo diminuto y lo ninguneado, que el sujeto lírico urge al lector a mirar. Así, lombrices, avispa, hormigas, ramas de avellano funcionan como hilo conductor en algunos poemas, donde la autora indaga en las conexiones invisibles de los insectos con el mundo. En el poema dedicado a la lombriz de tierra, dice Pérez López: «Cuando entran en el mundo sin

temor, las lombrices conocen lo baldío, lo seco, lo atrapado en la intemperie. Pese a ello, descienden a la luz. Bajan por ascensores de cristal en los que entra pastoso el territorio y trasladan la dicha a todas partes. Sacramento y unción de la materia».

Si bien Krishna asoma en un par de ocasiones en los textos, lo que nos da una pista de las conexiones con el hinduismo y la filosofía oriental, especialmente en el concepto de la no jerarquía entre lo humano, lo animal y lo vegetal, la mirada, por momentos, se transforma en curiosidad científica. Porque en el imaginario de la poeta vallisoletana la biología, la anatomía o la fisiología son lugares de búsqueda y pueden fusionarse con lo onírico. Así se evidencia en el texto dedicado a las avispas: «Tampoco sé de su apetito, de su organización territorial o sus banderas. Ni siquiera si se excitan cuando lamen el miedo. [...] Me pregunto si en sus pesadillas hay también un caballo ensangrentado».

En otro plano, el peso de la estirpe está muy presente en el poemario, donde la conciencia individual se hace colectiva y el presente abraza también el pasado. La genealogía otorga identidad, más allá de la etimología («López, hijo de Lope, hijo de lobo») y, sobre todo, coraje: «Cuando llega la noche y tengo miedo, reconozco en mi nuca la correa con la que estoy atada al apellido. Pero en la sombra suenan mis hermanas. Su aullido me permite levantarme de mi propia estatura, de la legislación de lo real».

A través del recuerdo del abuelo minero crea la autora una interesante analogía entre la minería y la escritura poética, en esa forma de abrir capas para aproximarnos a las cosas. Asimismo, hay una fuerte relación del sujeto lírico con la piedra para transmitir al lector la idea de que estamos en lo mineral: mirar lo inerte es mirar lo vivo, lo personal, lo colectivo. Se produce entonces un diálogo con lo inerte que no lo está, pues la vida no deja de ser esa experiencia extrema de capturar algo vivo, incluso debajo de la piel.

Quizá la búsqueda fundamental de Pérez López en esta obra radica en la indagación por las zonas de lo invisible, porque allí está también lo real y la conciencia de que el lenguaje no alcanza. «Somos a la vez la bóveda y el microscopio», comentó la propia autora en una de las presentaciones del libro.

Por último, habría que añadir otra búsqueda paralela de conocimiento en el lenguaje sorpresivo, lo cual implica una desautomatización. Se trata, sin duda, de «una escritura en permanente estado de ebullición», en palabras del poeta y crítico Luis Bagué Quílez, que, partiendo de lo individual, logra abrazar lo universal.

**LANGAGNE, EDUARDO (2021). *INFINITO DÍA*  
MONTERREY: UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE NUEVO LEÓN,  
COL. POESÍA.**

**JOSÉ JAVIER VILLARREAL**

**L**egamos a un punto después de haber jugado los noventa minutos más el alargue suplementario. Desde ese punto, o islote en medio del río, rodeados de nuestras ovejas y ganados, nos ponemos a cantar. No sé si éstas —las ovejas— se olvidarán de pacer obnubiladas por el canto y la música; lo que sí es cierto es que nos identificamos plenamente con los versos de Garcilaso que rezan: «y en medio del trabajo y la fatiga / estoy cantando yo, y está sonando / de mis atados pies el grave hierro».

Eduardo Langagne, desde esta orilla, nos presenta *Infinito día*. Esta colección de poemas abre un paisaje particular, una nueva aventura que consiste en saberse de vuelta, o muy próximo a ese punto. Antes de que aparezca Antonio Machado, o después, hay un verso que nos aclara o propone un determinado camino que vendría a ser una determinada lectura del libro. Dice el verso: «Venimos de otros poemas».

Esta línea me parece un hallazgo, el Logos poético que sustenta el concierto de estos poemas. Pero no sólo se enuncia el pensamiento melódico del que hablara Antonio Gamoneda, sino que todo el libro obedece a la presentificación misma de dicha inteligencia melódica. Me parece que el primer texto, «El ingenioso Hidalgo», hace las veces de advertencia. Estamos ante un libro sentencioso, una serie de poemas que obedece a una criba producto del mucho vivir, o como apuntara Rilke sobre la naturaleza del poeta: tiene que ser un ser que haya vivido mucho, expuesto al mayor número de experiencias, y parece que *Infinito día*, de Eduardo Langagne, se apega totalmente a la máxima rilkiana. No obstante, la brújula del libro es nerviosa. De Garcilaso y Juan Boscán, sin olvidar que Cervantes, 80 años después, seguía ponderando su admiración por las églogas y sonetos del toledano, Eduardo Langagne nos presenta un poema que, aparentemente, se

nos va de lado como una bola perdida, y finalmente atina en el centro, en la diana de su vuelo. Me refiero al titulado «Marin Sorescu». Pensemos en una canción cuyo *ritornello* nos jala permanentemente, nos subraya un destino donde la vida, la demasiada vida, se va adensando en los pequeños detalles del día a día. «Venimos de otros poemas» dice la primera línea de «Trayecto», y efectivamente, como ya apuntamos, se trata del recuento de un largo caminar. Joseph Brodsky escribió en un memorable ensayo que el escritor escribe para su santoral; es decir, se debe a una tradición, una poética vital, emocional y literaria que lo anima e impulsa. Pareciera, entonces, que *Infinito día* fuera el ajuste de cuentas, o la gratitud del poeta hacia sus dioses domésticos que le son más cercanos y queridos. Siguiendo un patrón, una dinámica de sorprendentes rutinas por aquello de las reiteradas epifanías, el libro, en su armado, nos presenta un poema titulado «Apuntes» donde las estrofas son una suerte de recapitulaciones sapienciales. Puntos de llegada, maderos en mar abierto que pueden salvarnos la vida en medio de la borrasca. Y es ahí donde el santoral del poeta se manifiesta como una rama dorada. Las vidas de santos se nos vuelven homenajes a poetas y poéticas que van desde José Emilio Pacheco, Jorge Luis Borges, Carlos Drummond de Andrade, Francisco de Quevedo o Hans Magnus Enzensberger.

Pero comenzamos hablando de un campo de juego, de esa lección que le debemos al conjunto teutón de fútbol: el juego no termina, pase lo que pase, vaya como vaya, hasta que el árbitro no dé el silbatazo final. «*Les amateurs*» es un perfecto epigrama que encontramos en el *Infinito día*, de Eduardo Langagne. La ironía, el juego, la cadencia, el tono delicado y aseverativo explotan y hacen erupción en la última línea que, como todo epigrama, no sólo enseña la lanceta, sino que la hunde en su víctima. Las múltiples sombras de esta riquísima tradición se hacen presentes en este poema que, al revés de la máxima rilkiana, ya ensayada en el libro, de que la primera línea del poema está dictada por los dioses, aquí, en la tradición del epigrama, pareciera que fuera la última línea la que dictara un dios belicoso, o como escribiera don Luis de Góngora: «un ángel fieramente humano».

Pensemos en Arquíloco, en Marcial, en la poesía jocosidad de los siglos XVI y XVII; en Ernesto Cardenal, en Antonio Cisneros y en José

Emilio Pacheco —otra vez—, en la poesía hispanoamericana llamada del medio siglo. El poema en cuestión es el siguiente: «Los amateurs se cortan el pelo / a surcos de navaja, lo tiñen con colores explosivos. // Se tatúan los brazos y la espalda, / los muslos, el corazón, el pecho. // Ensayan cabriolas para festejar el gol. / Pero aún no han jugado los noventa minutos».

Otro ejemplo de esta tradición epigramática, más cargada a un lirismo, a una delicadeza y puntillismo en el trazo, pero igualmente contundente en su repercusión social, es «Caza» que, mi entusiasmo me permite citar: «La bandera de Canadá / es blanca y roja; / la nieve de Canadá / es blanca; / la sangre de las focas / es roja / sobre la nieve blanca».

Pienso que el siglo XVII fue prodigioso, por un lado, don Francisco de Quevedo, desde la ironía y la inteligencia, pulía su expresión; por el otro, Matsuo Bashō intervenía su contemplación escrita con el silencio de una mirada que repercutió en su expresión poética. La sutileza del haiku y el dardo del epigrama se mezclan en un río expresivo que nos regala joyas de estos quilates. «Lid» es un poema que rezuma ingenio a la manera de un Gabriel Zaid o de una Wisława Szymborska. Su desarrollo apretado, a la manera del retruécano del silogismo, nos enfrenta a un imaginario limpio y frío, cortante como el hielo. Dice el poema: «Ella dijo que, si yo quería marcharme, me marchara. / Yo entendí que ella quería que me marchara. // Dudé en marcharme. / Aunque pensé que ella quería que me marchara. // Ella insistió en que me marchara si quería marcharme. / Entendí que ella insistía en que me marchara. // Entonces respondí que sí me marcharía. / Ella entendió que yo quería marcharme. // Aunque dudé si ella quería que me marchara. / Yo no quería marcharme y me marché. // Tal vez ella no quería que me marchara. / Pasado el tiempo pensé que yo no quería marcharme. // Y entendí que ella no quería que me marchara. / Aunque dijo que, si yo quería marcharme, me marchara».

Sigo con mi lectura y voy descubriendo huellas, homenajes a poéticas que nos han iluminado por los senderos del belicoso siglo pasado, y creo percibir los ecos de un Bertolt Brecht o, de plano, de la «Epístola moral a Fabio». Pero también el termómetro del acontecimiento coti-

diano que se nos vuelve trascendental y nos sitúa en la línea del milagro, y pienso en cierta poética de William Carlos Williams. Una poética que, desde la intimidad, incide en el plano social que la rodea. Otra línea que me desasosiega, y abre una puerta que me conmueve, es la siguiente, después de haber leído «Cosas ridículas» y el espléndido poema «Siglo antepasado». La línea dice: «Inventaré mi epitafio, narraré mi propia muerte».

No se trata del cínico Arquíloco, ya antes mencionado, sino de un joven/viejo, como podría ser Rubén Darío, o un viejo/joven como sería el caso de Antonio Machado, también ya nombrado. El libro, en su recuento, se va cerrando bajo la protección de dos fuerzas tutelares que hacen las veces de Virgilio en este peregrinar por tan extensa y plural galería, las de Ramón López Velarde y la de Fernando António Nogueira Pessoa. Dos poetas provincianos; los dos, los mejores poetas de su cuadra que nos revelaron un mundo particular e íntimo, tan pequeñito que nos abrió un horizonte inconmensurable, cuya vastedad nos marea en su profusión. Sigo pensando, al cerrar este libro de poemas, escrito por Eduardo Langagne, que venimos, oh afortunados, de otros poemas.

**TÉLLEZ, JUAN JOSÉ (2021). LOS AMORES SUCIOS  
MADRID: AGUILAR, COL. VERSO Y CUENTO.**

**JOSÉ-REYES FERNÁNDEZ**

**T**ras una primera y ávida lectura impactante, dejé el libro por unos meses y vuelvo ahora a releerlo para ver si se confirma o no aquella primera impresión. Y no solo se confirma, sino que creo que me quedé corto al valorar la magnitud, el calado y el alcance de este libro. Un libro que, según su autor, le ha servido para romper diez años de silencio; y no podía ser de otra manera, pues los grandes libros necesitan un tiempo de gestación y maduración muy alejado de los imperativos mercantiles de las editoriales. Porque este no es un libro de Juan José Téllez, este es el libro de Juan José Téllez.

Me precio de haber leído toda, o casi toda, su obra poética y narrativa, y creo que este libro es el mejor de todos, cosa harto complicada considerando la valía de los anteriores. Un acierto de principio a fin. Desde el título, *Los amores sucios*, acertadísimo para los que ya tenemos más amores recordados que vividos, o los que pudieron ser y no fueron, y que nos lleva indefectiblemente a ese espacio de derrotas donde se estrellan nuestros sueños sobre un paisaje de nostalgias quizá nunca vividas.

Desde el primer anhelo del deseo, que lleva a la invitación: «Tómate un café con mis ganas de verte», continúa con la generosa ofrenda: «También te nombro propietaria de la tarde», hasta seguir en la súplica de: «Convídame a la fiesta de tus brazos», para incurrir luego en la melancolía de la nostalgia: «Qué noche la de sus labios, qué patria la de su gozo», o recordar, finalmente: «Cuánto relámpago había en tus mordiscos / cómo gritaba tu falda en las tinieblas».

Es el gozo que, con reiterada persistencia del deseo, invita: «Entra de nuevo a saco en la nevera de mis días. / Pide un taxi para buscar otra vez el deseo, / aunque vuelvas a irte como un maremoto / que dejara un rastro de catástrofe y de espuma».

Patria gozosa que, sobrevenido el naufragio «de la avenida de tristezas», se convierte en «tu patria, las señas que llevas en el bolsillo / para que el taxista sepa dónde llevarte borracho». Ese naufragio de la desolación y

la madrugada confiesa que cuando: «Me piden el carnet, pero les muestro en cambio / ese tatuaje sin cicatrizar que lleva el nombre / de la mujer de mi vida y de mi muerte». Porque «La muerte lleva escrito un nombre de mujer en sus respuestas», aunque vanamente se advirtiera: «Tatúame la fecha de tu último desastre, / pues yo seré quien te salve de mí mismo».

Creo que Téllez alcanza aquí un punto de plenitud y expresión que solo nos ofrece la madurez. Y con esa tinta del desamparo traza un mapa de cicatrices que emborronan nuestra alma hasta convertirla en el plano aturdido de la soledad y de un infierno recuperado que ya nadie puede escamotearnos, pues «... ganaremos derrotas / [...] y tal vez nos crea Dios».

Tengo la costumbre o el defecto de leer siempre con un lápiz en la mano. Si me quitan el lápiz ya no puedo leer, no puedo avanzar. Y suelo ir subrayando todas aquellas ideas, palabras o frases que, de alguna manera, me impactan o me motivan. De tal manera que, al final de la lectura, mis libros terminan emborronados, llenos de subrayados, asteriscos, llamadas y palabras o frases escritas en los márgenes. Por la cantidad de estos signos y marcas se puede evaluar hasta qué punto el libro me ha interesado, gustado o motivado. Y puedo decir que *Los amores sucios* ha quedado hecho un Cristo después de mi lectura. He subrayado muchísimo, prueba de que me ha gustado aún más. Incluso hay poemas que los he subrayado todo, todos sus versos, aunque subrayar todo sea no subrayar nada, pero es mi forma de mostrar la excelencia. Es el caso del titulado «Divorcio». Me he quedado con sus ocho versos. Sólo los que hemos pasado varias veces por ese trance podremos comprender que hay que huir de los que nos quieren demasiado, o como nos llega el rencor con aguacero, o podemos comprender qué significa que se nuble el libro de familia, o que se apague el árbol de navidad, o que nadie vuelva a pronunciar nuestro nombre en las veladas o celebrar los cumpleaños de la soledad. Todo un hallazgo delirante. Y como ese casi todos los poemas en los que se ve la madurez, la decantación de la experiencia, la larga reflexión del tiempo grávido y la sensibilidad curtida en un currículum de derrotas.

Sin duda alguna creo que estamos ante uno de los grandes títulos poéticos del 2021. Es un libro de larga trayectoria y creo que vamos a tener ocasión de comprobarlo.

Mientras tanto, apresurémonos, Juan José Téllez, no vaya a ser que nos cierren el último garito de guardia y concluyamos naufragando, una vez más, en las aguas inciertas de una madrugada que nos confunda con perros vagabundo.

**BALCELLS, JOSÉ MARÍA (2020).**  
**MIGUEL HERNÁNDEZ Y LOS POETAS HISPANOAMERICANOS**  
**Y OTRAS PÁGINAS HERNANDISTAS**  
**ORIHUELA: FUNDACIÓN CULTURAL MIGUEL HERNÁNDEZ.**

**AITOR L. LARRABIDE**

La generación de estudiosos hernandianos nacidos en la década los años cuarenta (entre otros, Francisco Javier Díez de Revenga, Jorge Urrutia, Agustín Sánchez Vidal, José Carlos Rovira, el propio José María Balcells...) fueron los primeros que impulsaron, a partir de dos décadas después, trabajos en el ámbito universitario español.

Los maestros, hispanistas como Juan Cano Ballesta, Claude Couffon, Dario Puccini o Gabriele Morelli, publicaron sus investigaciones desde los años 50. Pero los entusiastas profesores que desarrollaban sus carreras profesionales en una universidad española poco receptiva a la figura del poeta oriolano tenían como aliados no sólo a sus colegas de otros países (Estados Unidos, Francia e Italia fueron los principales, sin contar con los de América Latina, más escorados hacia una crítica de corte político y reivindicativo), sino también a escritores que conocieron al poeta, como Vicente Aleixandre, Gabriel Celaya, José Luis Cano, Leopoldo de Luis, Manuel Molina, Vicente Ramos, etc.

El hernandismo de todos ellos radicaba en una sintonía humana con Miguel Hernández, compatible con un conocimiento exhaustivo de la obra hasta entonces conocida (y autorizada por la censura) del oriolano. Todos coinciden en resaltar la profunda huella que les dejaron las primeras lecturas o las imprescindibles visitas a Orihuela, y buena prueba de ello es su fidelidad en el tiempo a Hernández con continuados trabajos, y no sólo en las efemérides conmemorativas (congresos internacionales de 1992, 2003, 2010 y 2017).

El caso de José María Balcells es insólito: barcelonés de nacimiento pero oriolano de adopción durante su primera juventud, conoció y trató durante sus estancias en Orihuela a personas muy importantes en la vida de Miguel Hernández, como a su hermano Vicente, a su mujer

Josefina Manresa, al abogado José Martínez Arenas o al poeta-panadero Carlos Fenoll. Su primer artículo sobre el oriolano es de 1968, y su autor contaba entonces con 25 años de edad. Dos años después preparó su tesis de licenciatura sobre Hernández. La tesis de doctorado sobre Quevedo le proporcionó un imprescindible conocimiento de las letras del Siglo de Oro, que ha sabido utilizar posteriormente en sus trabajos sobre *El rayo que no cesa* y su conexión con el petrarquismo, una de sus principales líneas de investigación, junto con la de la relación de Hernández con los toros, especialmente como tema poético, al que ha dedicado dos monografías. También es preciso destacar que el magisterio de Balcells en los diversos centros educativos por los que ha dejado lectores contumaces de poesía y discípulos (tanto institutos de Educación Secundaria como la Universidad de Barcelona (campus de Tarragona), en la Universidad Rovira i Virgili de Tarragona, y en la de León, en donde concluyó su carrera docente como catedrático de Literatura Española), no sólo se ha limitado a dar sus clases y ofrecer sus investigaciones. También ha sabido, especialmente en León, impulsar congresos y encuentros científicos que han profundizado en figuras señeras de las letras castellano-leonesas.

En las 311 páginas y diecinueve capítulos que comprenden el volumen que reseñamos, se compendian los frutos más granados de los más de cincuenta años de trayectoria como estudioso hernandista de Balcells, la mayoría publicados anteriormente pero que para esta ocasión han sido ampliados y revisados. También se incluyen cinco estudios inéditos. Podemos leer capítulos como el dedicado al examen de los ecos y las voces del modernismo de Rubén Darío, Amado Nervo y Julio Herrera y Reissig en Hernández, pasando por las influencias de Nicolás Guillén, Octavio Paz, César Vallejo, Raúl González Tuñón, Pablo Neruda o Walt Whitman; las referencias de tipo chino, árabe y clásico en la obra hernandiana; un interesante trabajo hasta ahora inédito sobre la presencia de Unamuno en Hernández y en Ramón Sijé; un magistral comentario de la célebre «Elegía»; una glosa a la fotografía en la que aparecen Miguel Hernández, Julio Arroyo y Antonio Aparicio en Barcelona en enero de 1937; el sugestivo trabajo sobre una antología poética publicada en 1940, *Musa redimida*, con poemas escritos por presos; los ecos de Hernández en la poesía de Rei Berroa y en el teatro de César López Llera; dos reseñas a otras tantas publicaciones hernan-

dianas; y un capítulo final con el listado de las publicaciones de Balcells sobre el poeta oriolano, que resulta asombroso y da la medida de su dedicación hernandiana: seis libros, publicados entre 1975 y 2017 (en este último año la Universidad de Jaén le publicó *Nacidos para el luto. Miguel Hernández y los toros*); tres ediciones, entre 2002 y 2015; diecinueve estudios recogidos en libros, entre 1975 y 2018; dieciocho artículos en revistas, entre 1974 y 2019; cinco prólogos a monografías sobre el poeta; tres reseñas de otros tantos libros hernandianos; una edición didáctica de la poesía de Hernández; y dieciséis artículos de tipo divulgativo, publicados entre 1968 y 1992. Sin contar las innumerables conferencias, ponencias, charlas, etc., ofrecidas en todo tipo de encuentros, simposios, congresos, etc.

Además, y me parece importante resaltarlo, Balcells es un reconocido especialista, entre otros, de Quevedo, Rafael Alberti, Ángel Crespo, José Corredor-Matheos, Dionisia García o Jesús Hilario Tundidor.

Balcells sigue manteniendo la misma pasión e ilusión por la figura de Miguel Hernández, de la que buena muestra es ahora este libro, testimonio de una pasión de vida entregada al hernandismo militante.

**CUÉLLAR, MARGARITO (2020). *NADIE, SALVO EL MUNDO*  
HUELVA: DIPUTACIÓN PROVINCIAL, COL. DE POESÍA J. R. J.  
XL PREMIO HISPANOAMERICANO DE POESÍA  
JUAN RAMÓN JIMÉNEZ 2020.**

**ÁLVARO SALVADOR**

**M**argarito Cuéllar (San Luis Potosí, México, 1956) es un poeta de una trayectoria conocida y reconocida, no solo en su país, en el que ha obtenido importantes premios y reconocimientos, sino internacionalmente también ya que sus poemas han sido traducidos a distintas lenguas de cultura y sus libros publicados en distintos países de Hispanoamérica y en España.

No nos sorprendió, por tanto, que en el año de la pandemia obtuviera el prestigioso premio Juan Ramón Jiménez de la Diputación de Huelva, tampoco que el libro ganador tuviese una factura tan adecuada a los tiempos en los que fue escrito. *Nadie, salvo el mundo* es, sin duda, uno de los mejores y más maduros libros escritos por Margarito Cuéllar. Un libro que nos convoca desde sus primeras páginas al inventario de una vida, de una trayectoria personal, pero también y simultáneamente a la escenificación simbólica de los rasgos más sobresalientes, de los mitos, incluso de los tópicos y las leyendas de un espacio cultural muy concreto y que no solamente coincide con un país o una nacionalidad, sino más bien con un territorio mayor en el que están grabados a fuego por encima de las fronteras esos rasgos. La cita que da título al poemario y que lo preside, una cita del poeta salvadoreño Jorge Galán, alude al tono de acabamiento, de inventario, que de algún modo actúa como energía que mueve el libro todo («Atrás de mí no queda nadie, salvo el mundo»). Aunque «Nadie», como sabemos, es también el compendio de la literatura occidental, que inexorablemente quedará después de nuestro paso, verde y eterna, como diría Borges.

El libro, de un modo desacostumbrado, está dividido en cinco partes: «Matria», «Es otra nuestra historia», «Pájaros de fuego», «La lluvia que no cesa» y «*Traditio perfidae*», perfectamente estructuradas. La primera, «Matria» constituye, en cierto modo, el núcleo temático del libro, que no es otra cosa que una especie de inventario, un recuento vital, que se centra en primer lugar en una temática familiar y, dentro de esa temática, en el nudo de la misma, esto es, en la «madre». Desde el primer verso, los ecos de la obra maestra de la literatura mexicana, Pedro Páramo, son cla-

ramente perceptibles: «Vine a la antigua casa / a resanar los días nublados de mi madre...» Este recuento se escenifica, por tanto, como una regresión, como un viaje a los orígenes, al vientre materno. Las referencias son continuas en los poemas siguientes: los gallos, las piedras, la mamá grande, los sueños, los fantasmas, los muertos... Y de fondo la música, «la que tiene que ver con alguien que se ha perdido», las populares Mañanitas. Pero el término «Matria» no sólo se refiere a la familia, individual, privada, del personaje poético que habla. El término «Matria» quiere ser una extensión o un reflejo modificado del término «Patria». Es decir: la «madre colectiva», el país despojado de su marca patriarcal. Y en este sentido, la lógica del poema cabalga paralelamente a la cultura popular y también culta del México más profundo: la historia de la colonización, los «hijos de la chingada» y los bastardos del patrón, del terrateniente. Al decir «Matria» en México se quiere aludir a la verdadera nacionalidad, la de la madre, la única auténtica y la única conocida. Porque el Padre, desde los orígenes remotos de los primeros núcleos familiares mestizos, desde el origen de la nacionalidad, es un desconocido, un extranjero, un violador o un ausente. El Padre del mundo de este libro no aparece hasta el poema 17 de la primera parte y la tercera, que está dedicada a él, es mucho más breve, sólo doce poemas: «Despierto y tu figura se diluye».

El ambiente fantasmagórico, onírico, va ganando terreno a medida que el poemario avanza. El personaje poético va narrándonos cómo se produce su propia huida: «Nos vamos despidiendo... / hasta que de la casa sólo queda la puerta». Crecen los ecos y suena ahora otro poeta de los pobres de América, César Vallejo: «Vi sus huesos / y jirones del traje / que no vistió mañana / pero mi padre ya no estaba». No obstante, esa huida y el posterior retorno, no se plantea en el libro únicamente como una aventura individual o familiar, es también una huida y una regresión de y hacia una cultura, una tradición: «En mi país / tradición es traición...» Es lo que el poemario quiere decirnos en las dos últimas partes, arrastrando fantasmas y muertos, padres ausentes, «matrias»: «Vi la belleza, pero a mi madre no». El poemario va evolucionando desde las preocupaciones individuales, familiares, subjetivas, a las preocupaciones de la colectividad. El planteamiento que el personaje poético nos presenta en la última sección «*Traditio perfidiae*», es un planteamiento de la desarticulación de un país que inevitablemente se reproduce en la cultura, en la literatura, en la poesía. Un país en el que «la impunidad es más grande que los héroes». Es por tanto, una apelación política que no encuentra su discurso porque como señala el autor en el último poema: «lo social es lo que se ve y lo que no se ve».

**JIMÉNEZ MILLÁN, ANTONIO (2022). NOCHE EN PARÍS**  
**SEVILLA: FUNDACIÓN JOSÉ MANUEL LARA, COL. VANDALIA.**  
**XII PREMIO IBEROAMERICANO DE POESÍA HERMANOS MACHADO.**

**MARIANO BENAVENTE MACÍAS**

Con esta nueva entrega del poemario *Noche en París*, nuestro reconocido y cada vez más justamente apreciado como uno de los poetas imprescindibles del panorama lírico de las últimas décadas tanto por la crítica especializada como por sus muchos lectores, Antonio Jiménez Millán, nos vuelve a sorprender con una obra madura, equilibrada en su variedad formal y temática, reflexiva y de acertada arquitectura estética.

Libro poliédrico en el que sabe conjugar con gran acierto vida y literatura. Poeta, pues, culto, nada «culturalista», que sabe aclimatar las referencias culturales a su propia experiencia, sin perder el hilo de ese horizonte vital al saber hacerlas suyas, de tal modo, que cualquier lector atento pueda identificarse con las emociones transmitidas.

Personaje que transita por los distintos escenarios poemáticos mostrándonos sus inquietudes vitales, unas veces de forma más velada, y otras desde un mayor desnudo existencial. Quien pretenda encontrar alardes retóricos o despliegue sin más de sus vastos conocimientos del arte contemporáneo, no lo conseguirá, porque Antonio Jiménez Millán nos acerca siempre desde su mirada nostálgica a un mundo vivido en el que trata de desentrañar las trampas del pasado desde un cierto desengaño al constatar cómo aquellos ideales de juventud han tropezado con un mundo distinto de lo que se esperaba. Poesía, en definitiva, que nos muestra los estragos del paso del tiempo sin ningún atisbo de sentimentalismo.

El poemario se abre en la sección «Memoria del agua» con una cita de su amigo Joan Margarit: «*És el temps de fer l'últim solitari / amb les cartes marcades del passat*» Ha llegado pues la hora, aunque el paso del tiempo desdibuje lo que verdaderamente se vivió, de enfrentarnos a nosotros mismos, a nuestra verdad. A continuación aparecen ocho haikus que reúnen los rasgos propios del género con ese sello tan personal del autor. El sujeto poético se mueve en un escenario donde la naturaleza o lo urbano se convierten en confidentes de su sentir: «Jardín antiguo. / Da la sombra el nogal / desde mi sueño». Ya pasó el tiempo de las grandes explosiones del deseo de la juventud y la nostalgia que todo ello conlleva está expresada bellamente en estas breves pinceladas. Tras de estos haikus quisiera no pasar por alto un poema titulado «Una visi-

ta a la Alhambra (1991)» en el que nos relata emotivamente su paseo por tan emblemático lugar junto al poeta Joan Margarit y su hija Joana. El poema es una especie de diálogo entre ambos amigos y el símbolo elegido, un muro mal construido, ha permanecido en pie a pesar de su imperfección y ahora, aunque más débil, como la memoria, sigue allí como testimonio de un tiempo felizmente vivido.

En la segunda sección, titulada «Retratos», Antonio Jiménez Millán se detiene a contemplar determinadas escenas de personajes reales y literarios, entre los que me detendré en el de Fernando Pessoa. El yo poético pasea con su hija por Lisboa donde las huellas del pasado se han diluido y trata de acercarle la figura de mil caras del lisboeta. El padre se conforma al final del poema con que su hija un día necesite inventarse un personaje a su medida o varios como en Pessoa o que sea suficiente su propia vida para albergar todos sus sueños.

En la tercera sección que da título al libro, el poeta nos invita a un paseo por lugares de gran resonancia literaria de la capital francesa o nos presenta con su enfoque de humor a una Madame Bovary actual que habría tenido mucho más difícil engañar a su marido si hubiera poseído ese diabólico aparatito llamado móvil. De entre los poemas en prosa de esta serie, señalaré el titulado «Fuerteventura, 1924. Miguel de Unamuno». El destierro de nuestro gran escritor vasco sirve de marco un siglo después para que el yo poético se identifique con ese sentimiento de abandono y soledad.

En la cuarta sección, titulada «Fragilidad», Jiménez Millán pasa a los sonetos y en ellos encontramos una ciudad fantasmal, la que nos obligó el confinamiento. Encarcelados en nuestro hogar, asistíamos a un tiempo donde el miedo y la soledad conformaban nuestro quehacer diario.

La sección que cierra este libro («*Sentimental Mood*») lo abre una cita del poeta Felipe Benítez Reyes que ilustra el contenido de la misma sobre el poder evocador de la música que se convierte ahora en protagonista de estos versos que nos remiten a artistas que marcaron la trayectoria vital de Antonio Jiménez Millán (Duke Ellington, John Coltrane, Edith Piaf, Luis Eduardo Aute, Janis Joplin, Serguéi Prokófiev, Miguel Ríos, Joan Manuel Serrat...). La música que nos propone Antonio Jiménez Millán en su poemario evoca recuerdos imborrables que, al sonar de nuevo, despiertan en nosotros distintos estados de ánimo que tan espléndidamente sabe nuestro autor plasmar. Poesía de alto vuelo que nos invita a sentir y compartir con su creador esos pasajes de su pasado y al mismo tiempo del nuestro que nunca dejan de volver.

**GARCÍA RAMÍREZ, SALVADOR (2020).**

**PERIPLOS / PERIPLOI**

**TRADUCCIÓN Y COMENTARIOS DE  
LUCIANO GARCÍA GARCÍA - ELIZABETH ADAMS,  
UNIVERSIDAD DE JAÉN: COL. LA RUECA.**

**NADIA LÓPEZ-PELÁEZ AKALAY**

**S**alvador García Ramírez, en su obra *Periplos*, nos traslada como lectores a unas raíces comunes que, de alguna manera, sentimos que forman parte de un colectivo emocional. Encontramos en este libro referencias a la Grecia clásica y actual, que en ciertos puntos se manifiestan indistinguibles, y, en otros, se hace evidente el progreso social y humano que ha resultado tan hermoso como ha sido inevitable. Nos adentramos en páginas que señalan cambios en una civilización que permanece fiel a su pasado. El autor, en sus versos, nos fusiona con una especie de otredad compuesta por los dioses y mitos del pasado clásico literario. El lector llega, así, al entendimiento de que las leyendas son parte de nosotros en tanto que nos componen, y, nosotros, por nuestra parte, establecemos los límites de la sociedad sin perder de vista esa espiritualidad basada en la mitología clásica.

Estos versos parten de una base del ser que podríamos considerar, en cierta manera, incomprendido. La voz poética nos presenta un «yo» que trata de ocultarse, que se avergüenza de su individualidad, y que trata, ante todo, de fusionarse con el otro u otros que encuentra a su paso. Este «yo» se siente un extraño, como si lo hubiesen exiliado de un Edén imaginario; quiere, además, imponer parte de éste en todo con lo que interacciona, para por una parte mantener su vitalidad tan patente, y por otra volverse inmortal. El poema 'Cariátides' alude a esta fortaleza interna que se ha ido congelando con el paso del tiempo, y que aún permanece eterna. «Ellas miran al frente [...] / La belleza coincide con los hombros [...] / Sagrada es la esbeltez, marcial el número / que en sí se multiplica. Su cortejo / ni sale ni recibe simplemente / acompasa la curva entre las túnicas. / En su presencia es todo alrededor. / Las columnas se ocultan a su paso».

La traducción de estas líneas por los profesores Luciano García y Elizabeth Adams mantiene esta sensación de fuerza contenida con el «straight ahead» de la segunda estrofa, que más tarde se encuentra con

el yo femenino «the Stone / is feminine, suggestive, worthy / of genuflexion and of baptism / in temples that forget epitaphs» que, en ciertos momentos parece que funciona como base de la que partimos en el periplo. Esta feminidad se reconoce en su propio potencial, que a su vez retiene, tímida, por querer formar parte de lo que Kierkegaard se refería como al océano físico y emocional compuesto de todo(s) lo(s) otro(s).

Otro poema que circunda este tópico central es «La cronista de los vientos», donde la «yo» poética da oportunidad al lector de abstraerse, con ella, en la memoria que los rodea. El poema avanza despacio, impregnándose de las sensaciones de lo que se alza alrededor «la planicie», «las aguas», «la tierra», «las sillas y la mesa», y donde la naturaleza se intuye incluso en lo que es obra de hombres, desde «un teléfono», pasando por «barcos», «retratos» y «cruces». El lector, hacia la mitad del poema, se entumece por una sobreexposición sensorial, mientras la «yo» poética, de igual manera, siente que no siente. Unos versos de la traducción en inglés por los profesores García y Adams «chiefly here, in this narrow / land, where everything spills itself / over the cliffs of days» transmiten con maestría esta situación en la que todo confluye en nosotros, lectores y viajeros, que cargamos con la deuda histórica de soportar el pasado y el presente, a la vez, y mantenernos firmes. El fragmento traducido se mantiene completamente fiel al original en español, donde todo tiene agencia menos la cronista, y, con ella, el lector. Estos permanecen a la vez impasibles y resistentes al vaivén de los tiempos.

«Puertas en el aire» significa un nuevo ciclo para el viajante, que se adentra en un lugar que supera en profundidad lo que el ser humano es capaz de ver. Manteniendo el rol tan dominante de la naturaleza que ha compuesto la mayoría de estos poemas, el «yo» poético encuentra un modo de incorporarse a ésta y traspasar la barrera espiritual que nos separa de los dioses. Se nos concede, a los lectores al adentrarnos nosotros también en estas líneas tan cuidadas, una visión de la creación casi en primera persona. El «yo» poético aprecia el mundo desde arriba, y parece fusionarse con la magia renovadora de la naturaleza al determinar el orden de lo que sucede a sus pies: «como fragmentos, / las islas se acomodan a su vano. / De sus hojas abiertas se alimenta el infinito». La voz poética, además de adentrarse en una actividad creadora superior, literal y metafóricamente, parece establecer una clase de deidad que domina sometiéndose a los ciclos naturales, de los que también nace. La traducción en inglés denota, con destreza en la aliteración y la rima cuasi-ho-

mónima, esta aparente sencillez que coordina al mundo en «Who put a lock / to the lookout. Staircases sprout / from their frame»; sin embargo, no deja de enfatizar, también mediante el uso aliterativo de las consonantes, que la voz poética se ha entrometido en el proceso, que, a su vez, se torna áspero, cuando se interrumpe la fluidez sonora y se pierde ritmo.

«Acrópolis» se asemeja a «Puertas en el aire» en cuanto al escenario, pero la voz poética mantiene una actitud diferente, mostrándose más espiritual y respetuosa, habiéndose agotado toda curiosidad. La imagen, construida en versos llamativos pero dulces, capaces de aludir a la maravilla de lo concreto, parece descrita desde abajo, a diferencia del poema anterior donde el ángulo cambia. De nuevo, encontramos a un «yo» poético que admira aquello que lo supera, y desea unirse, al menos espiritualmente, a su percepción de la divinidad. El «yo» se distancia de la fuerza suprema de estas deidades, preguntándose por el alcance de sus poderes «Si nos fuera posible la virtud / de lo divino, la armonía, [...] Si al menos los conjueros trasmutaran / la muerte en privilegio, la serpiente / en cuadriga, en rayo el alacrán» y ansía, en secreto, parte de este control. La traducción de García y Adams exhibe hábilmente cuánto la voz poética anhela sumergirse en el océano divino, para pertenecer a esta armonía y, además, arrimarla al mundo imperfecto de los seres humanos: «If in the end all could rise up to a platform / [...] shining between tympanums, the glory / on the Summit». Como mensajero, el «yo» poético pretende contener los dos mundos manteniendo un equilibrio perfecto, para así aliviar las diferencias entre quienes ejercen el control y quienes son controlados.

En conclusión, García Ramírez confecciona una voz poética que no nos da a elegir, pero tampoco nos oprime; nos ofrece la oportunidad de mantenernos neutrales, en armonía, con un pie en el pasado y otro en el presente, y con la mente recordando sin dejar de mirar hacia delante. En «El ciclo de la vida», que Luciano García y Elizabeth Adams traducen como «The Cycle of Life», se pone en evidencia esta percepción del mundo como una rueda eternamente móvil. Al traducir «ciclo» por «cycle» en lugar de la alternativa tan frecuente en inglés, que sería «circle», la palabra de la versión traducida sugiere y destaca precisamente esta condición de oscilación continua, donde al final no se trata de abstraerse en el ayer ni dejarse seducir por el mañana, sino de dirigirse de un extremo a otro, en un periplo que no comienza, que siempre es, y que no cesa. «[...] Será el turno / del molino avistando el horizonte, / la hora del pastor y de otras velas / vadeando en los mapas / los cabos de la incertidumbre».

**NOGUERAS, ENRIQUE (2020). QUINCE DÍAS DE MARZO**  
**PRÓLOGO DE JUAN CARLOS ABRIL,**  
**GRANADA: DIPUTACIÓN, COL. GENIL DE LITERATURA.**

**JOSÉ JULIO CABANILLAS**

**E**nrique Nogueras (Granada, 1956) es profesor de Filología Románica en la universidad de Granada. Conoce los nacidos derivados del latín desde el portugués, el catalán, el gallego, el francés, el italiano y, en la última década, hasta el rumano. Ha traducido la prosa de Fernando Pessoa para Alianza editorial y el libro *Historia del futuro* del clásico portugués Antonio Vieira para la editorial Cátedra, así como la prosa del escritor rumano Mihai Eminescu. El Estado de Rumanía le ha concedido el premio nacional de traducción y reconocido como uno de los impulsores del idioma rumano en España. Tiene estudios muy sólidos sobre la poesía de Ausiàs March.

Pero Enrique Nogueras es ante todo y sobre todo poeta y un sabio humanista, que ha hecho del diálogo y la docencia dos pilares de una inteligencia sólida, cordial y rara de encontrar hoy día. Poesía y humanismo son como las raíces y el fruto de este singularísimo escritor. Como poeta es un raro, un poeta secreto y de muy pocos, y su trayectoria editorial es anómala en la carrera literaria usual de cualquier otro escritor. Ha publicado libros de poemas en rumano y portugués en ambos países europeos. Sin embargo, su obra editada en España consta apenas de unas plaquettes con distribución minoritaria, el poemario *De la resurrección* y el poemario *Quince días de marzo*, que aquí reseñamos. Nuestro escritor es, por poner un ejemplo, como un iceberg del que apenas emerge una décima parte. Enrique Nogueras ha escrito más de lo que ha publicado, ha leído más que lo que ha escrito y pensado más que lo que ha leído. Su obra recuerda a ese mueble —dicen que un arca— de Pessoa de donde han ido saliendo obras inéditas durante mucho tiempo.

*Quince días de marzo* nos cuenta el nacimiento de un amor. De un amor de verdad con una mujer de verdad, de carne y hueso. Una mujer que en este libro no es una ocasión imaginaria para escribir unos versos. El poeta no inventa la fecha ni el lugar; los memoriza, los ilumina y nos lo regala con unas palabras que con frecuencia son un diálogo entre los amantes, pues ese amor no es una ficción sino una verdad, la verdad más humana y esencial que puede albergar cada uno de nosotros. El poeta

puede tener muchos privilegios, pero no el de mentir. Es cierto que en la lírica la verdad no se asemeja a la de la matemática o las ciencias, sino que es más bien una concordancia auténtica del espíritu del creador y de este con el mundo. Decía Alberto Caeiro, el heterónimo de Pessoa, que palabra y mundo de algún modo coinciden, tienen semejanza y cierta unidad de mutua referencia. Aquí quizá radica mucha de la intensidad de estos poemas: la realidad de que nos habla la siente el poeta lo mismo que cualquier lector la conoce. Este libro parece decirnos del amor, lo mismo que el gran Lope, «quien lo probó lo sabe».

Las *Rimas* de Gustavo Adolfo Bécquer nos cuentan una historia de amor que va desde el reconocimiento, la pasión y la más desolada ruptura. Y estas tres etapas encontramos en el libro de Enrique Noguerras. Como muestra un botón:

«Sabe a marzo tu boca  
Y a naranja temprana».  
«Qué loco estás, qué loca yo, pues me gusta oírte;  
si a algo sabe mi boca —mi boca que es tu boca—  
es a [...]

O este otro poema titulado «Final»:

Ahora, cuando no hay nieve o lluvia o humo  
nunca sobre estos techos, cuando  
marzo ya no es abrigo ni proclama, recuérdame  
como yo a tí, no olvides  
que en la gloria de marzo durante quince días,  
durante quince noches,  
que son los días y las noches todas,  
hemos estado para siempre vivos.

Estos poemas poseen un lenguaje coloquial y de diálogo, muy cerca del habla común. El román paladino con que la gente suele hablar con su vecino, que dijo Gonzalo de Berceo.

El lector interesado en este libro también encontrará versos en estrofas clásicas: sonetos admirables, décimas (con lo difícil que es escribir una buena décima), octavas reales, odas en verso libre muy muy largo... El autor no hace alardes métricos innecesarios y todo está alineado en el sentido unitario de este libro de amor, de un solo amor que al final resulta un amor solo.

**MOLINA DAMIANI, JUAN M. (2020).**  
**RETABLO DE NUESTRA GUERRA: RAFAEL PORLÁN,**  
**EDUARDO LLOSENT Y MIGUEL HERNÁNDEZ**

**PRÓLOGO DE PEDRO LUIS CASANOVA,**  
**JAÉN: DIPUTACIÓN.**

**JOAQUÍN FABRELLAS**

No hace mucho, Juan M. Molina Damiani (Jaén, 1958) desmenuzaba las causas de la estancia del poeta Miguel Hernández en la ciudad de Jaén en el transcurso de la guerra civil española, en *Viento del frente, pueblo del sur: Miguel Hernández en Jaén (1937)*, un ameno ensayo que describía los pormenores de la labor poético-política de un autor fundamental para nuestra historiografía lírica y nuestra educación literaria e íntima como pueblo culto; no en vano, Hernández, transita nuestra intrahistoria sentimental de forma directa, como puede verse en el volumen mencionado. Ese es el primer vértice de este intento de rescatar del olvido parte de una época convulsa y de un canon que debe revisarse por parte de la crítica.

Sin embargo, el proyecto de Juan M. Molina Damiani con esta nueva entrega es más ambicioso, es abrir el alcance de una nómina arbitraria, que fue modificada al antojo de unos y otros, poniendo de relieve la necesidad de reclasificar ciertas figuras que han pasado desapercibidas. Por ello, los tres autores que se proponen en este estudio, forman un tríptico fundamental para comprender mejor nuestra literatura y los factores que la conformaron.

En primer lugar, nos recuerda la figura de Eduardo Llorent (1905-1969), sevillano, director de la revista *Mediodía*, productor de cine, empresario teatral, autor de *Sol y luna* (1939), amigo de los poetas del 27, a cuyo acto fundacional en Sevilla asistió, y con los que guardaría una magnífica relación de amistad. Director del Museo Nacional de Arte Moderno desde 1939 hasta 1951, perteneció asimismo a la élite intelectual del franquismo triunfante junto a Luis Rosales, Leopoldo Panero, Luis Felipe Vivanco y Dionisio Ridruejo y, posiblemente, caído en desgracia, como los demás poetas mencionados, por oponerse a la radicalización del régimen en los primeros años de la posguerra.

A Llosent lo unió una buena amistad con Miguel Hernández; así acude este a verlo, tanto a la llegada del oriolano a Madrid, consiguiéndole al poeta su participación en las Misiones Pedagógicas, como a su llegada a Sevilla, para reunirse con Jorge Guillén, a quien tanto Llosent y su mujer, la escritora y jurista Mercedes Formica, habían ayudado de igual modo. Así las cosas, al final de la vida del poeta alicantino, repudiado por el régimen franquista, Llosent le prepara su refugio, («un refugio en la Dehesa del Hornillo, en donde viviría como pastor», cuenta Formica), pero Hernández se negó, con consecuencias fatales, como ya conocemos.

¿Con qué médula helada de marfil y de cieno  
con qué lirio en la noche o qué temblor de junco  
amasas con la sangre tanta carne celeste  
y das vida a la muerte y humanizas la Gloria?

En segundo lugar, trata Juan M. Molina Damiani la figura casi olvidada de Rafael Porlán (1899-1945), poeta y amigo de Llosent, poeta del 27, de un 27 que no sale en los manuales de educación al uso. Secretario de la revista *Mediodía*. Residente en Jaén en la temporada en que también lo hizo Miguel Hernández. No queda constancia, sin embargo, de ningún encuentro entre ambos, quizá por la agitada vida de Hernández de idas y venidas al frente y sus constantes labores de edición en esos meses. Fue Porlán Secretario del Banco de España en Jaén y autor de *Romances y canciones*, con un estilo cercano al purismo estético que recordaba a Jorge Guillén y a la precisión técnica de Pedro Salinas, que remite, cómo no, a Juan Ramón Jiménez:

El no de todo me trae  
la sirena de ese barco  
que se está yendo con lluvia  
[...]  
Qué afán de ser isla verde  
soleado pueblo niño  
cima, vela de balandro [...]

Lo que trata entonces de recordar Juan M. Molina Damiani aquí es la fragilidad con la que el canon hegemónico se construye en la histo-

ria de la literatura, y este trabajo viene suplir ese hueco que, de forma premeditada, ha ido escogiendo a ciertas voces en detrimento de otras. Reivindicación de la obra y del autor por encima de los intereses políticos que a tantos autores ha dejado al margen.

Volumen preparado con mucho esmero, con una amplia muestra de la cartelería y la propaganda política de ambos bandos, así como facsímiles de los manuscritos de los autores mencionados.

En suma, tres figuras diferentes y complementarias que ayudan a entender gran parte de los afectos y desafectos que construyeron nuestro pasado más reciente, nuestra guerra más salvaje: Porlán, Lloset, Hernández.



**MALPARTIDA, JUAN (2020). RÍO QUE VUELVE**  
**VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.**

**JULIO CÉSAR GALÁN**

Un lector apresurado podría pensar que la extensión del poemario, *Río que vuelve*, es escasa en cuanto a paginación (unas treinta y ocho páginas). Pero nos encontramos todo lo contrario: calidad en abundancia, concentración estilística y superposición de planos vitales. Siempre que uno se adentra en la poesía de un autor actual, una de las cuestiones que más me gusta desbrozar es su simbología. El motivo reside en que todos esos símbolos vienen de gestos exteriores, de miradas habituales, de hechos que nos repiten, de destellos que divulgan lo insólito. En el caso de Juan Malpartida empieza por el «río». Atreverse a poner en un título esa palabra y no salir mal parado es ya un logro; y decimos esto en relación al *continuum* que supone cualquier tópico que se apuntala con otro matiz. El amor como fluir, como cierre del mar, como forma del sueño que se va viviendo. Había una falsa etimología que decía que el amor significa «sin muerte». Sea postiza o cierta, esa significación inventada dibuja, en este libro, un paisaje muy cercano a su representación real. De hecho, nos iremos a un poema de título homónimo al del libro y a un verso bellísimo: «Recordando mi vida te conozco». Y es que ese repaso no es un ayer, es un hoy que busca, que se hace y sobrevive. La vida examinada ya es la vida amada. Y el cuerpo se va abriendo en varios cauces: los arroyos, el propio río o el mar. Este último tan presente en la poesía de Juan Malpartida. Así que por constancia lírica pasemos a la dilatación del azul. Como sabemos, la constancia del símbolo del mar en la literatura es enorme, plural e inagotable, y aquí, en tan breve lírica, se hace espacio vivo para una recopilación de esa tradición, así empieza el primer poema del libro, «Puertas»: «Pensé que estaba bien / cerrar con mar / lo que había iniciado entre las olas.». El mar como puerta de miradas, el mar como lecho de nubes, el mar como una canción más del infinito. Lo cambiante y lo unitario, es decir, el entendimiento de la contradicción.

Si el haz la cuestión palpitante es el amor, el envés nos hace deslizar la mirada hacia una bajara de relojes. ¡Tiempo, tiempo, tiempo! No olvidemos decir que *Río que vuelve* está dividido en tres partes («Presencia», «Caracola antigua» y «Helechos») y que esta tripartición nos remite a lo divino, a lo alquímico, a las tres las fuerzas de la materia: acción, reacción e inercia, al principio, medio y fin, así como al pasado, el presente y el futuro. Juan Malpartida nos dice que la palabra poética sirve, se maneja, se crea para que no haya un simple valor de cambio, para que, por un instante, ese en el que se juntan todos los momentos en un mismo momento, haya algo indisoluble, resplandeciente y completo. El amor contra las horas para que el mar se pare y permanezca: «es distinta la hora y es la misma, / va labrando mi cara, que es olvido; / y la nostalgia, sin melancolía, / de todo lo que fue y me ha vivido.» En sí, conforme vamos desenrollando la madeja de las páginas, nos vamos haciendo la siguiente composición: *Río que vuelve* es un libro de poemas que reflexiona sobre el amor y el tiempo; y en ese desenlace nos encontramos con poemas que funcionan como espejos, que establecen un diálogo entre sus diferentes polisemias, me refiero, por ejemplo, a «Jardín» y «Retrato, hacia 1970», en los cuales se vuelve a determinadas constantes simbólicas como el sur. Pero parémonos un instante aquí. En este caso, hay que decir que la palabra «sur» viene de ese sol de mediodía, ese que también gira en estos versos y que lo hacen más claros, más palpables, más accesibles. En este ámbito, de tiempo ya vencido, se nos hace pasar por los mosaicos de los recuerdos; se extiende una memoria que va y viene como la misma agua; se trazan círculos en donde poder colocar algo muy vivo. No nos queda otra que decir, desde este libro, que la poesía es la belleza del mundo.

Otra cuestión que no puede dejarse pasar, dentro de ese tono amatorio y elegíaco, es esa inclinación a la otredad que posee la poesía de Juan Malpartida y que en este libro (y también en otros) se ejercita en un pequeño juego con ese alter ego que es Guillermo de Ventadour. Como otra posibilidad del yo, se atiende a otras vías y en este caso se tiende hacia la ironía, hacia otra mirada del amor, hacia una intersección más distante, según la cual se ejercita otra dualidad (como en esos poemas a modo de espejos). Y es que ese juego de dualidades se va ramificando en otras opciones, una que se hace visible a primera vista es la cuestión espacial, la disposición estrófica y si vamos ahondando, la

bifurcación rítmica, cuestión que observamos a través de un despliegue más clásico, más llano, más conocido por los lectores que nos hemos acercado a la poesía de Juan Malpartida: por un camino vamos hacia esa melodía dual que recorre la segunda parte («Caracola antigua») en pasos de siete y once (mayoritariamente y con cadencia marítima); por otra senda, llegamos a la de la tercera parte, «Helechos» (relacionada con otras secciones de otros libros como «Enredaderas»), que guarda conexión con lo fragmentario, con la sencillez, con el tapiz de la prosa poética, con lo aforístico. En fin, volvamos al inicio y cerremos la puerta: un libro menudo, pero extenso en sus atributos.



**MÉNDEZ RUBIO, ANTONIO (2022). TANTO ES ASÍ  
MADRID: VASO ROTO.**

**RAFAEL MORALES BARBA**

**S**in duda hay una serie de poetas con una escritura radicalmente diferente. Escritores que hacen del lenguaje una resistencia a la representación unívoca y emprenden su aventura de otra manera, tan compleja como sobria y turbadora en su palabra accesible, pero autorreferencial, mientras van destilando inquietudes. Su complejidad es ajena a la efervescencia verbal presente en algunas propuestas alejadas del realismo de ciertos poetas (casi) jóvenes de hoy. Pienso en algunos de los ejercicios más prospectivos y esforzados en la España de hoy (la penúltima Berta García Faet). O en las propuestas más saturadas de «espesor» misceláneo, desde el nuevo querer decir (Ángela Segovia). No hay aquí tampoco nada de eso, neovanguardismo, ni experimentalismo, sino recorte y redes de dubitaciones que se montan y relacionan entre ellas, palabra a palabra, poema a poema, en un mundo cerrado, tormentoso, pensativo y acallado. Y es que esta poesía arrancó en otro momento y planteamientos. Léase la poesía de la conciencia y los años 90 (Alicia bajo cero), y que ahora en su caso, se halla en el cenit de su carrera. Un despliegue es el suyo, de mundos hacia dentro, reflexivos, indeterminados y a la vez claros en su clave de fondo, tan abisal como íntima. Méndez Rubio, se postula así desde una posición hermenéutica marcada (y mucho), por la propia concepción intelectual del mismo (tradición moderna desde el «Lance de dados» y perímetro, hacia el hoy), el idiolecto lírico, uso del ornato y la figuración, para adquirir el estilema del decir y no decir, en un poema sin llave ni centro. Todo se hace estado y objeto en sí mismo, una *epojé*, donde ni se afirma ni se niega nada, mientras se filtran y muestran procesos y emociones (no precisamente optimistas), que se adivinan y se permeabilizan (a veces) en su *trobar clus*. Toda una época cumpliendo años. Priman así, no siempre, la reticencia y la impenetra-

bilidad, la salida de lo convencional y cierta marca de modernidad de «lo oscuro» (en función del teórico al frente, desde Theodor Adorno a Hugo Friedrich, Jean-Pierre Richard o Peter Szondi, por citar por lo breve, en un espacio al que para rematar la cuestión se apuntaron Paul de Man, Jacques Derrida y Hélène Cixous, por citar por lo breve). Antonio Méndez Rubio se postula así desde una moderna «nube del no saber», quiero decir desde la incertidumbre (y la denuncia en ocasiones porque no todo es tan etéreo). Y por supuesto desde los estados intermedios como proceso y merodeo hermenéutico, distinto a la enunciación del poema temático, de representación más o menos unívoca., como hemos adelantado Así el libro es contar un estado vital desde tono y ánimo, sin tragedia ni grito (ni *pathos* a lo Paul Celan), sino poema sin centro radicalmente distinto al de Mariano Peyrou. Aquí sin embargo no hay trauma en el sentido de Celan o Szondi suicidándose también al año siguiente de la muerte de su conmocionado amigo (y dejando inacabado su estudio). Más bien una propuesta de la poesía moderna, tanto como cierta mirada que Valente revitalizó para nuestros pagos. Antonio Méndez Rubio la conoce muy bien desde su origen en Francia con Arthur Rimbaud o Stéphane Mallarmé, y las prolonga en sus lenguajes en su canto cerrado. O si prefieren en su desreferencialización, abismo e impenetrabilidad aparente (pues se necesita un lector atento), orfandad y pérdida, desaliento, que a veces se autorremiten y encuentran en el placer del verbo desnudo y de sucinto ornato, un tono sin fervor.

«Quien va al poema para olfatear metáforas siempre encontrará metáforas» encontramos en los *Microлитos*. Quien se acerque a este libro buscando un asunto, un tema claro va a perderse en su intento. Mucho más quien desee interpretarlos sin tener en cuenta las redes y voces cosidas entre ellos. Voces que traen una confianza silabeada sobre la pérdida, un despojamiento interior con su reflexión agonista y funámbula entre presencia y vacío, ausencias, memorias traídas por la sinécdoque. A un despojamiento de «túes que se van con su “tú” o sienten en el vértigo del yo en el despojamiento (que nunca se precisa), o a la “falta de suelo”». Y a un tono imantador, muy fiel a su voz baja y fórmula, doliente, que se hace estrictamente elegíaco en la segunda parte, «A pulso», en «proemas» o poemas en prosa, de las cinco en que se subdivide el libro.

Y donde se ratifica en la herida: «Aparte de ahora mismo. ¿Cuándo has visto tú el aire escaparse feliz de tu garganta?» dice en el homenaje al poeta de la conciencia Pedro Montealegre Latorre, con quien se hermana. Una sección de elegías donde brotan y se rememoran desde la pérdida poetas y amigos, intelectuales comprometidos, mientras se deslizan las pulsiones abisales del enunciador: «El miedo al vacío ayuda a seguir dentro»; y de la desazón del «Aquí ya no hay por qué», de quien sufre por el desencanto de la palabra fallida y en búsqueda del derecho de todos, pero encuentra silencio y desdén. Y así lo canta al hilo del poema dedicado a Joaquín Herrera Flores. Y es que esa conciencia y resistencia crítica, está muy presente en Méndez, mientras la melancolía irrumpe como inútil consuelo idealizado: «solamente otra infancia va a valer lo que dicen».

Muy marcada en el asunto y los motivos a su alrededor, quizá en exceso por cuanto obliga, es la tercera sección «Bosquimanía». El bosque como telón de fondo a través de los tiempos y gentes, y que Martin Heidegger y María Zambrano han puesto sobre la mesa. No me parece la más sobresaliente del libro, frente a la ya comentada segunda, la primera y cuarta, más personales, o incluso la que funciona de coda, «Diván de A». Y de significativo título en tiempos en que la semiótica del título ha cogido también protagonismo como signo de cuanto vendrá. La soledad y duelo, autognosis e interrogaciones, muertos a los que se interpela, guiños a los «dos banderilleros anarquistas» fusilados, mezclados con Rosa Luxemburgo, entre identificaciones donde el canto propio reflexiona y se identifica en su desazón con quien siente el «cielo de cueva», con el muerto «A». Y con quién se interroga. Un poema, sin duda difícil, estupendo, y poco al uso y de plena madurez, y que también habla de cómo el experimentalismo de otros momentos, sosegado, madura.

«Desde ahora» y «Alfabeto o baraja» podrían haber formado los dos movimientos de una sección, de la misma desazón pensativa y «oleaje / de palabras errantes» cantó Celan. La impotencia en su más amplio sentido, la del hombre y la palabra ante la herida concreta que late (y va desreferencializadamente relatando), arrastra y amplifica la congoja: «Mundo de nada / destello oscuro» dice en oxímoron explícito sobre lo fugaz del paso, de la lucha por ser/seguir como el

fruto en su instinto por ser, y la pugna con lo contingente, presencia y ausencia: «Ninguna mano / sabe lo que eso vale / hasta que otra mano no / la suelta». Y «Así no hay nada más que olvidar». Equilibrio desazonado de un miedo que apela a las palabras albergadoras, pero insuficientes, en ese diálogo con un «tú», que desabrocha algo que se escinde entre dos pronombres. Esa orfandad de keurgumak, de quienes viven en comunidad juntos, bajo un cielo que, si antes era de nada, ahora es un «cielo de nadie». Y en esa lengua que, si en el primer movimiento reflexionaba sobre la herida, ahora se revuelve sobre sí misma para llamarla «labor / sin obra». El estupendo «Vida diaria / vigilia entera» muestra ese mundo asfixiante al que Antonio Méndez Rubio ha llevado por lo general su canto. Ya sea lenguaje o vida desde el decir y no decir, enunciar y velar, someter a una semiosis introversiva, desconfiar de cuanto ve y pronunciar hasta generar un poema altamente intelectual en este libro unitario, pero modulado en cantos diferentes. Un libro sin duda difícil, pero muy sugerente en los mejores momentos (y abundantes), que exigen esa lectura total e interrelacionada, para alcanzar sentido.

**JUÁREZ, RAFAEL (2020). TODAS LAS DESPEDIDAS  
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.**

**JOSÉ CARLOS ROSALES**

**E**l testimonio escondido en uno de los versos más certeros de Rafael Juárez (1956-2019) —«cada vez menos tiempo para las mismas cosas» (*Lo que vale una vida*, 2001)— se fue convirtiendo, con el paso de los años, en un tema recurrente cuya lucidez crecía libro a libro. Me refiero al tiempo, a su disolución contable. En *Medio siglo* (2011), por ejemplo, leemos: «Sabéis que dura lo que tarda el viento / la sensación de plenitud vivida». El tiempo arrasa con todo y sólo la memoria, a pesar de su débil mecánica, logra atenuar tanta demolición: «Lo que dura la rosa dividida / entre la eternidad y el movimiento» (*Medio siglo*).

Desde sus primeros libros (en *Las cosas naturales*, otro ejemplo, de 1990, leemos: «No somos sino alarde, / mutación. No existimos, / como el otoño.»), la conciencia del tiempo siempre estuvo presente en el trabajo poético de Juárez; sin embargo es ahora, en *Todas las despedidas*, cuando alcanza su mayor plenitud. No sólo como consecuencia de una poética atenta a los cambios que el paso de las estaciones imprime en la naturaleza, sino también como constatación punzante de la velocidad con la que el tiempo huye: «Te levantas, caminas / y nada se detiene» (p. 14). Sólo que ahora el tiempo se ha vuelto tiempo interior, tan físico como anímico. Ya no encontramos la naturaleza acostumbrada de otros libros (un olivo, la huerta, membrillos o nogales), ahora el paisaje se ha domesticado: la cocina donde vive el insomnio (p. 22), la lluvia pobre del grifo que gotea (p. 33), una ventana que resume la caída de las hojas (p. 34) o la memoria de un viejo patio que no cambia, ese donde hay un «escalón de piedra / sobre el que nos sentábamos» (p. 18), el lugar de la inabarcable pequeñez de los días: «En este hondón del tiempo / qué son sesenta años».

Dividido en seis secciones, encontramos aquí los registros discursivos o versales más frecuentados por Rafael Juárez. En la primera sección se reúnen ocho piezas que funcionan como un breve muestrario de lo

que luego se desarrollará: el mundo de los libros, alguna vieja foto (de Blas de Otero, por ejemplo), la música en mitad de un puente o una escena doméstica, todo para constatar que «el tiempo que te quede / y el tiempo que has pasado / en nada se parecen» (p. 16). Si la primera sección se titula «Paraíso de paso», la segunda nos trae las siluetas de aquel que lo recorre: ocho instantáneas donde se «alarga el tiempo del adiós» (p. 26) y «todo el cuerpo se deforma / y —si la hubo— la armonía / desaparece, como un ángel / que en el espejo se examina» (p. 27); no en vano aparecen bajo el nombre de «Autorretratos».

La tercera sección se titula «El lápiz verde», viene con una cita de Blas de Otero («Un lápiz verde para mi niño pequeño») y se articula alrededor de gestos mínimos, como salir a dar un pequeño paseo con la excusa de comprar un lápiz verde (la esperanza siempre es verde), acciones mínimas para una leve felicidad sin ambiciones: «Mientras no tengas huerta / para pasar la tarde, / cómprate un lápiz verde. [...] // Pero cómpralo en esa / ciudad dorada, en esa / tienda que nada vende. // Todos los sueños valen / lo mismo y ser feliz / es permitirse el trueque» (p. 35).

Las dos secciones siguientes («Las lecciones del río» y «La espera») nos traen magistrales canciones y sonetos, aires populares y cultos, hábilmente engarzados en ese petrarquismo tenue que tanto le gustaba a Juárez: «Al ordenar los libros me consuela / pensar que no he leído los mejores» (p. 51); o, también: «Llega una edad en que el hombre / cree que ha encontrado su casa / en la piedra que lo esconde» (p. 43).

La sección final se titula «La muerte blanca». Son páginas que Juárez publicó de forma reservada, a finales de 2017, en la colección *El Genio Maligno* y que ahora amplían su valor premonitorio; y erigen un mausoleo para los seres más queridos: sus padres, la madre de un amigo, un primo hermano. Todavía, en la revista virtual *Olvidos*, pueden leerse unas notas de 2011 donde el autor desvelaba la génesis del primer poema de esta sección; y allí pueden rastrearse, tanto los borradores de este poema, como los procedimientos poéticos de Rafael Juárez.

Más allá de su título, este libro desnudo es una despedida; y se abre, ya desde el primer poema (p. 7), con sol y brisa, «con olvido y conciencia», para «en fin, / un paso por delante / del silencio, decir: / ‘todas las despedidas / debieran ser así’». O, digámoslo sin reservas, ojalá todos los libros pudieran ser así: sosegados y sabios, verdaderos.

**LEYVA, JOSÉ ÁNGEL (2020). TRES CUARTAS PARTES  
FRONTISPICIO DE ANTONIO GAMONEDA,  
EPILOGO DE JUAN CARLOS ABRIL,  
BARCELONA: LA GARÚA.**

**JORDI VALLS**

**J**osé Ángel Leyva (Durango, México, 1958) es un poeta de larga trayectoria. En *Tres cuartas partes* nos ofrece una mirada dura, nada complaciente, donde se manifiesta la violencia humana, el miedo, la muerte, las vidas truncadas arbitrariamente por la condición social. Pero también la reflexión ante el paisaje como extensión de lo humano, de lo único bello y tangible que cabe destacar.

*Tres cuartas partes* está dividido en dos mitades: «La eternidad no es tiempo» y «Visual». El libro se inaugura con un poema a manera de prólogo de Antonio Gamoneda, «FRONTISPICIO PARA, CON, EN LA POESÍA DE LÍMITES DE JOSÉ ÁNGEL LEYVA», un poema inusual y sorprendente que parte de los versos del propio Leyva en una recreación empática de poeta a poeta y, asimismo, al lector.

La poesía de Leyva se desarrolla en situaciones y paisajes muy concretos que interpelan al lector y lo deriva a un campo semántico que va más allá de la denuncia, porque Leyva es un poeta crítico con la injusticia, la hipocresía, la maldad. Desde diferentes puntos de vista, los personajes de sus poemas son siempre protagonistas sacrificados ante la obscenidad del horror. A veces, desde la mirada de la infancia que ingenuamente interroga al mundo adulto responsable. Como ejemplo, un niño interroga a su padre: «—Papá, ¿cómo se llaman las voces que ordenan desde lejos la explosión del mundo?— En esta primavera me quedo sin palabras».

Leyva describe las consecuencias, sin evitar la crudeza de la maldad. Se maravilla ante la incapacidad de los buenos para compensar la injusticia. En la poesía de Leyva existe la necesidad de señalar a aquellos que ocultan sus crímenes; aquellos crímenes directos, pero también aquellos que son estructurales organizados con frialdad por un

capitalismo avaricioso que condiciona y justifica la miseria de los más débiles. Estéticamente cede al preciosismo de unas imágenes poderosas que remiten a la contradicción del turista moderno con sus valores modernos y que acepta, sin perplejidad, el horror televisado como un mal al que ya está acostumbrado. En el poema «El campesino del futuro muerto», Leyva nos evidencia el doble rasero de la ética del ciudadano medio, la imagen impactante del campesino muerto televisada en las noticias, y la perversa distracción paralela del museo de Cancún que explica los sacrificios humanos a los dioses.

Hay pues, un principio inmutable entre los dos crímenes y es la ofrenda a «un bien superior» que deshumaniza: así pues, los sacrificios del pasado a los dioses y los crímenes del imperialismo económico del presente. No obstante hay un rastro de vida a lo que aferrarse: «El arma intenta descifrar los pulsos que troncha con su filo / aún con el dulzor de una naranja mondada con paciencia / El desgarrón impide reconocer las claves fugitivas / Hay un mensaje de aridez que enturbia el canto de los gallos / el abrazo a la mujer que siembra en él su aroma / la noche en que tremolan los ocres del otoño». El estupor es descrito con toda su crudeza en el poema «La peste» imágenes de gran aspereza «El miedo pudre la tierra y las ciudades / Ascende la infección de la garganta al ojo».

Sería simplista limitar la poética de Leyva a una sola temática. Nos hayamos ante un poeta que evoca la complejidad derivada por el patrón común del dolor humano, y se nutre de influencias múltiples que van de Juan Gelman a Antonio Gamoneda. Heterogéneo y comprometido, hay una idea de ancestralidad fijada en el fósil, en aquello que queda tras las tres cuartas partes de agua que componen nuestro cuerpo, como aquella esencia de nuestro ser que no es etérea, que no es alma, pues la idea de eternidad solo puede responder a otra dimensión que nada tiene que ver con el tiempo. Leyva propone una espiritualidad corpórea, desde la materia humana, des del testimonio del hueso.

En la segunda parte «Visual» el libro deriva en los primeros poemas hacia la descripción de los paisajes y detalla lo que se oculta. En el poema «Louise Burgeois» observamos más allá de lo que se muestra «¿Qué es el arte sin los códigos, sin la rica información de la vivencia humana? La muestra inicia aquí, en la corteza del producto último, luego nos

abre su envoltura hacia un camino retrospectivo e íntimo. Caminamos y vemos el objeto más de cerca; es, sin serlo, otro objeto».

El poeta avanza en la idea de lo solido: el hueso, la piedra, también sus oquedades, el símbolo de aquello que queda de nuestro ser y que nos comunica con lo ancestral y a la vez con una identidad definida, testimonio de la existencia. Solo una parte de lo que somos es sólida. Tres cuartas partes de nuestro ser es líquido y por lo tanto, mutable. Más allá, queda una mirada nihilista, incoherente, sin refugio, ni esperanza. Pero quedan los signos, un lenguaje de pistas que es interpretado por el artista a partir de su intuición. En «Figuraciones» vemos un ejemplo claro: «Líneas concéntricas viajan en tiempo dactilar / Estampa de huellas en la cara / en la piel de la historia / y de una estrella del color de la alegría.» Los últimos poemas emergen entre homenajes y reflexiones sobre la desolación, la soledad, la muerte. El imaginario crece al final y muestra su registro más arriesgado que demuestra sin estridencias la altura del poeta José Ángel Leyva, un albatros consciente de los límites con los que topa lo humano, pero balbuceando señales para poder trascenderlos desde aquello que llamaríamos: demasiado humano.

En el poema «Parque Guadiana» regala estos versos «Bajo las cejas del valle / los círculos florecen / En la pátina del sol / encuentro / más presagios.» El libro se cierra con un epílogo esclarecedor de Juan Carlos Abril, «La mirada humanista», que ofrece claves de lectura de un libro de poemas con pocas concesiones al optimismo, pero que no deja de ser, un viaje sin engaños ni autoengaños, hacia la esperanza. En palabras de Abril: «La poesía como salvación, con la que renacemos frente al dolor del mundo. Por tanto, enunciar el dolor en el poema, a modo de exorcismo, sirve para ahuyentarlo, quizá para llegar a ese estado atarácico en el que se soporta mejor todo lo que nos golpea. Al fin y al cabo, como dijo Adorno, es un reto escribir después de Auschwitz».

**PLANA, LORENZO (2021).**  
**UN PÁJARO NARANJA ATRAVIESA MI SANGRE**  
**LÉRIDA: MILENIO.**

**LUIS BAGUÉ QUÍLEZ**

**P**ublicado casi un lustro después de *Autorretrato a lo lejos*, el nuevo libro de Lorenzo Plana completa el retrato robot con un regreso a la semilla genealógica. Si bien en *Un pájaro naranja atraviesa mi sangre* perviven los rasgos más significativos de su poesía —la fragmentación del sujeto, la difusa plantilla autobiográfica, la raíz simbolista, una voz enunciativa instalada en la incertidumbre—, ahora la muerte de la madre se convierte en el epicentro del relato. A partir de esa sacudida emocional se despliegan, en sucesivos círculos concéntricos, las tensiones dialécticas que habitualmente atraviesan los versos de Plana: la realidad y el deseo, el crepúsculo y la aurora, la esperanza y el horror, la elegía y el canto.

Ya en el primer apartado, el declive de la figura materna activa una decantada conciencia del paso del tiempo y de los estragos que comporta la edad: «¿Dónde has ido a parar, dulce pasado?», se lee en «Lluvia». Sin renunciar a un poso de fatalismo, las composiciones articulan una narración que avanza desde la crónica de la enfermedad («Ahora estás en una residencia / y nadie toca el piano en nuestra casa») hasta el planto funerario, pues la muerte corta el cordón umbilical e impide reduplicar el latido primigenio. En medio de este «festival / de la muerte», la escritura funciona como antídoto y trampantojo. Prueba de ello es la segunda parte del díptico «Un instante nuevo», donde el sujeto imagina un desenlace redentorista como reverso de la áspera estampa de hospital reflejada en la primera parte: «Y sin embargo, acabas de salvarte. / Dejas atrás la enfermedad. // Me besas desde un lugar lejano. / Más cerca que nunca». La reviviscencia del pasado adquiere protagonismo en el segundo bloque del libro, en el que la evocación de instantes compartidos y la vocación de perplejidad permiten reflexionar sobre las distintas expresiones del amor humano. Partiendo de la preeminencia del deseo sobre la memoria («Has besado cenizas. / Ya solo importa el fuego»), el autor emprende

un viaje que se detiene en la berlinesa Alexander Platz, se sumerge en las profundidades abisales donde naufragan los aviones desaparecidos o busca una curación que solo puede hallarse en el camino *hacia otra luz más pura*: «Te curará la aurora cuando cojas sus manos». De nuevo la geografía (el río Aare, una habitación en Marruecos) funciona como detonante de la melancolía en los dos apartados restantes. En el tercero, el recortado simbolismo del discurso se proyecta en una serie de imágenes en las que se aprecia cierto componente onírico: puertas entreabiertas que invitan al enigma, densos bosques cargados de signos de interrogación o pasillos que conectan la sección de neonatos del hospital con las asépticas salas del tanatorio. La indagación en la esquiva naturaleza de la cronología se concreta en «Las palabras descansan», que explota el paralelismo entre los engranajes del reloj y las palabras del poema, ya que ambos aspiran a atrapar y encapsular el tiempo, pero están condenados de antemano al fracaso: «Basta con que comprendas / que en lo confuso anida un reloj. / Su maquinaria es más sagrada aún / que el propio tiempo». No menos interés tiene el cuarto y último apartado, en el que las viñetas urbanas (enmarcadas en una ciudad ruidosa, gris o «incomprensible») sirven de soporte a preocupaciones de cariz metafísico, como el anhelo de inmortalidad («Estación serenidad») o el tema de la otredad, que se esboza en «El hombre imposible»: «Hay un hombre imposible que es tu hermano. // Sabrá reconstruir recuerdos, / destilar los paisajes de tu infancia». Uno de los textos más conturbadores del volumen es «Ardillas», en el que el sujeto aparta la tentación de suicido para fundirse con el entorno en un abrazo expansivo: «Hay un pequeño frasco en la alacena. // Las ardillas no quieren / que mi historia termine de esta forma. // Me piden que renuncie a mi veneno. / Que mañana la luz sea de todos».

En suma, *Un pájaro naranja atraviesa mi sangre* constituye un paso adelante en una trayectoria que ha ido creciendo de manera orgánica, a pesar de la larga etapa de silencio editorial que separa *Desorden del amanecer* (2008) de *Autorretrato a lo lejos* (2017). Recorrida por un halo de misterio, la poesía de Lorenzo Plana se acoge a una línea figurativa, pero prefiere el temblor de la imagen a la evidencia de la anécdota. En efecto, la disolución referencial y la dicción elusiva siguen presentes aun cuando el trasfondo biográfico y el corolario meditativo entroncan con el conocido aldabonazo con el que Gil de Biedma se despidió definitivamente de su juventud: «envejecer, morir, / es el único argumento de la obra».

**TEJADA BALSAS, ISABEL (2019). VIKINGA  
MADRID: HUERGA & FIERRO, COL. RAYO AZUL.**

**EDUARDO A. SALAS**

**E**s este poemario una muestra más del empeño de Isabel Tejada por conocerse mejor a sí misma y, al par, por gritar a los cuatro vientos las emociones y experiencias singularísimas que alientan su vida cotidiana. No es pionera, sin embargo, en este camino; una ya larga tradición que se remonta al Romanticismo le precede en esa consideración de la literatura en general y de la poesía en particular como medio extraordinario de autoexpresión, como excelente manera de objetivar las resonancias personales que la realidad alcanza en aquellos individuos dotados de especial sensibilidad. En palabras de Benedetto Croce, es la expresión poética de la emoción la que convierte al hombre en poeta, de manera que, hasta que el escritor no expresa su emoción, no sabe de qué emoción se trata, pues es precisamente la expresión la que proporciona el conocimiento adecuado y preciso de la emoción.

Y es que, inevitablemente, en su ambición de conocimiento de la realidad, tarde o temprano a todo poeta le llega la hora de experimentar consigo mismo y con su propia existencia, de mantenerse abierto al conocimiento que reflexiona sobre sí mismo; se trata de esa veta intimista que campea a lo largo y ancho de nuestra más rica tradición literaria y que tan intensos momentos líricos ha creado para regocijo de autor y satisfacción de lectores. Es tiempo de introspección, por lo que las ideas no se presentan en estado puro, sino mezcladas con los sentimientos y pasiones, de manera que esta escritura materializa ya un deseo de indagación en las propias entrañas. Los criterios formales y lingüísticos empleados —libertad de estrofas y versos y lenguaje altamente metafórico— confirman que esa es la verdadera piedra angular: la reflexión sobre el amor, tal y como fluye en la vida y en la conciencia, de manera caótica, incierta, sin hilvanar.

¿Cómo sujetar un torrente?, ¿cómo apresar un inmenso caudal que todo lo anima y todo lo impregna? Porque así vive y expresa el amor la autora: como el motor determinante de la vida, en un sentido pasional y beligerante («Decreto un amor que no sea pacífico»), sensual («Besábame. / Y en cada beso / cerraba un sobre con la lengua»), enfermizo («Él / [...] Acuna en mi corazón / a una niña enferma»), extenuante («Tengo la misma inconsistencia / de un diente de león / ante un soplo de viento. / Sabedlo: / él me mira»); aunque también, como contrapartida, como fuente de calor, de paz y de consuelo, en un sentido —diríase— terapéutico. Así también la escritura misma («Escribir sobre ti / para dejar de escribir sobre ti»); hermosos y elocuentes son, en ese sentido, los versos que cierran: «La historia se ha contado. / Los poemas, dispuestos / como flechas incendiarias / sobre la vela y la cubierta. / Es hora ya / de que este libro de adentre / en la niebla / como un barco funerario.»

Desde la adquirida fluidez que mana de una ya dilatada experiencia en el oficio —se trata de su noveno poemario publicado—, atestiguada también por un inteligente ejercicio intertextual (el título mismo, *Vikinga*, procede de unas palabras de la película *La flor del mal* (2002), de Peter Kosminsky), Isabel Tejada Balsas ofrece, en fin, una muy particular mirada femenina del conflicto humano entre la realidad y el deseo y pone de manifiesto, una vez más, la singular capacidad poética para la expresión de lo inefable.

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 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 VILLENNA  
PATRICIA LUQUE PAVÓN  
RAFAEL ALARCÓN SIERRA  
ROLANDO KATTAN

**Paraíso perdido**

ANGELINA GATELL  
JOSÉ IGNACIO MONTOTO  
ISABEL ESCUDERO

**Los alimentos**

28 reseñas

**NÚMERO 15. AÑO 2019**

**Tres morillas**

ÁNGELO NÉSTORE  
JAVIER HELGUETA MANSO  
LUIS I. PRÁDANOS

**Poesías completas**

La poesía de Benjamín  
Prado  
FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO

**Bonus track**

Breve panorama de la  
poesía guatemalteca  
actual  
JAVIER PAYERAS

### **Altavoz**

FRANCISCO JAVIER DÍEZ DE REVENGA

### **Plateado Jaén**

ANDREA BERNAL

ANTONIO LUCAS

GUILLERMO LÓPEZ

GALLEGO

JOSÉ LUIS LÓPEZ BRETONES

JUAN COBOS WILKINS

KETTY BLANCO ZALDIVAR

MAYCO OSIRIS RUIZ

MÓNICA DOÑA

PABLO ACEVEDO

ROSA BERBEL

### **Paraíso perdido**

PABLO GARCÍA BAENA

NICANOR PARRA

CLARIBEL ALEGRÍA

CARILDA OLIVER

### **Los alimentos**

24 reseñas

## **NÚMERO 16. AÑO 2020**

### **Tres morillas**

JESÚS FERNÁNDEZ PALACIOS

LUIS GARCÍA MONTERO

MARÍA ELENA HIGUERUELO

### **Poesías completas**

La poesía de Ana Ilce

Gómez

SERGIO RAMÍREZ

### **Bonus track**

Carta de poesía mexicana

contemporánea

JOSÉ HOMERO

### **Altavoz**

CARMEN ALEMANY BAY

### **Nuestra época cruel**

ANA MARTÍNEZ CASTILLO

ARTURO TENDERO

BALBINA PRIOR

BEATRIZ RUSSO

CORAL BRACHO

EDUARDO LANGAGNE

FRANCISCO M.

CARRISCONDO ESQUIVEL

MACARENA TABACCO VILAR

MERCEDES ALVARADO

SOLEDAD ÁLVAREZ

### **Paraíso perdido**

FRANCISCA AGUIRRE

PILAR PAZ PASAMAR

ANTONIO CABRERA

ROBERTO FERNÁNDEZ

RETAMAR

### **Los alimentos**

15 reseñas

## **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

## **NÚMERO 18. AÑO 2021**

### **Tres morillas**

ALICIA GARCÍA BERGUA

OLMO BALAM

NOÈLIA DÍAZ VICEDO

### **Poesías completas**

La poesía de Mario

Montalbeti

GUILLERMO LÓPEZ

GALLEGO

### **Bonus track**

Poesía argentina

contemporánea

JUAN ARABIA

### **Altavoz**

JUAN MANUEL ROMERO

### **Primavera en Larva**

CONCHA GARCÍA

FABIO MORÁBITO

FUELA FERNÁNDEZ

GIOVANNY GÓMEZ

JEANNETTE L. CLARIOND

LUIS CORREA-DÍAZ

MARÍA ÁNGELES PÉREZ

LÓPEZ

MIGUEL SÁNCHEZ GATELL

MÓNICA MORALES ROCHA

RAMÓN COTE BARAIBAR

### **Paraíso perdido**

ERNESTO CARDENAL

JOAQUÍN MARCO

### **Los alimentos**

21 reseñas

## **NÚMERO 19. AÑO 2022**

### **Tres morillas**

IRENE GÓMEZ CASTELLANO

JORGE GIMENO

PEDRO LUIS CASANOVA

### **Poesías completas**

La poesía de Manuel Ruiz

Amezúa

MIGUEL ANGEL GARCÍA

### **Bonus track**

Última poesía ecuatoriana

XAVIER OQUENDO

TRONCOSO

### **Altavoz**

JUAN JOSÉ TÉLLEZ

### **La cámara de las estatuas**

ALFREDO LOMBARDO

BASILIO BELLIARD

BERNARDO ATXAGA

JOSÉ ÁNGEL LEYVA

JUAN ARABIA

JUANA CASTRO

MÓNICA ZEPEDA

PAULA DÍAZ ALTOZANO

RAQUEL VÁZQUEZ

VÍCTOR TOLEDANO

### **Paraíso perdido**

JOAN MARGARIT

JOSÉ MANUEL CABALLERO

BONALD

FRANCISCO BRINES

ENRIQUE BADOSA

OMAR LARA

GIOVANNY GÓMEZ

JAIME JARAMILLO ESCOBAR

### **Los alimentos**

22 reseñas



