



Jaén
PARAÍSO INTERIOR

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA



PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA



Jaén
PARAÍSO INTERIOR

PARAÍSO

REVISTA DE POESÍA. NÚMERO 23 EXTRA. AÑO 2024

Consejo editor

Diputación de Jaén

Presidente

Francisco Reyes

Diputada del Área de Cultura y Deportes

África Colomo

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

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

Depósito Legal: J-349 - 2006
ISSN: 1887-200X

ÍNDICE

Tres morillas

¡Sin tiempo, sin alas...! La poesía de Xavier Oquendo Troncoso	9
ÁNGELES MARTÍNEZ DONOSO	
Leyendo a Francisco Brines: aridez y esperanza	
DIANA CULLELL	17
Leer a Brecht, traducir a Brecht	
JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ	29

Poesías completas

La poesía de Angelina Gatell	
MIGUEL SÁNCHEZ GATELL	39

Bonus track

Poesía peruana actual. Dos generaciones	
HAROLD ALVA	43

Altavoz

Las tres batallas de Miguel Hernández	
LUIS GARCÍA MONTERO	49

Bajo sospecha

ÁNGELA VÁZQUEZ	57
CARLOS MIGUEL PUEYO	64
CARMEN BERMÚDEZ MELERO	70
EDUARDO VÁZQUEZ MARTÍN	76
GABRIEL CHÁVEZ CASAZOLA	80
ISABEL PÉREZ MONTALBÁN	86
PAURA RODRÍGUEZ	92
PEDRO DERRANT	96
ROSARIO TRONCOSO	101
SIOMARA ESPAÑA	105

Paraiso perdido

ANTONIO GALA (1930-2023)	114
PEDRO J. DE LA PEÑA (1944-2023)	116

Los alimentos

<i>21 odas de invierno</i> , de David Pujante, por JUAN CARLOS SIERRA	120
<i>Aguas madres</i> , de Leire Bilbao (Ángel Erro, trad.), por NIEVES CHILLÓN	123
<i>Cabeza envuelta en aire. Apuntes</i> , de Andrés Navarro, por MANUEL ARRANZ	125
<i>Corrige los nombres</i> , de Fruela Fernández, por DANIELA MARTÍN HIDALGO	128
<i>Criaturas del momento</i> , de Rafael Espejo, por JUAN MANUEL ROMERO	130
<i>Distopía [En femenino]</i> , de Pepa Merlo, por LUIS DE LOAISA	134
<i>El cuerpo de los colores</i> , de Esther Ramón, por CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ	137
<i>Escribir sobre el cemento</i> , de Valeria Canelas, por DIONISIO LÓPEZ	139
<i>Fábula del fragmento</i> , de Francisco José Martínez Morán, por MARINA CASADO	141
<i>La comunidad inasible. La poesía española de la transición en la crisis del humanismo</i> , de Sergio Navarro, por PEDRO RUIZ PÉREZ	144
<i>La otra sentimentalidad. Antología</i> , de VV. AA., por FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO	147
<i>La piel, la pulpa, el gusano, la semilla</i> , de Daniela Martín Hidalgo, por PAULA FERNÁNDEZ VILLALOBOS	151
<i>La rosa contra el lino. Antología poética</i> , de Verónica Aranda, por ARIADNA G. GARCÍA	154
<i>Los años del hambre</i> , de Olivia Martínez Giménez de León, por VERÓNICA ARANDA	159
<i>Los mapas transparentes</i> , de José María Cumbreño, por SANDRA BENITO FERNÁNDEZ	162
<i>Memoria albina</i> , de María Alcantarilla, por CHARO PRADOS	164
<i>MicroDosis</i> , de Enrique Bunbury, por RAFAEL ESPEJO	167
<i>Mudanzas</i> , de Inés Belmonte Amorós, por FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ MORÁN	170
<i>Nadie nos cuida en el sueño</i> , de Cristóbal Domínguez Durán, por FLORA JORDÁN	172
<i>Orden de alejamiento</i> , de Jesús Beades, por JOSÉ JULIO CABANILLAS	174
<i>Perró fantasma</i> , de José Daniel Espejo, por ELENA FELÍU ARQUIOLA	177
<i>Testamento hecho en Wátani</i> , de Ángel García López, por FRANCISCO MORALES LOMAS	180
<i>Todo era azul. Poemas escogidos</i> , de Miguel Hernández (Luisa Pastor, ed.), por AITOR L. LARRABIDE	182
<i>Todos los pájaros que vimos</i> , de Tes Nehuén, por KETTY BLANCO ZALDIVAR	184
<i>Un adiós abierto</i> , de Julio César Galán, por LUIS BAGUÉ QUÍLEZ	186

TRES MORILLAS



¡SIN TIEMPO, SIN ALAS...!
LA POESÍA DE XAVIER OQUENDO TRONCOSO
ÁNGELES MARTÍNEZ DONOSO

Estimado lector:

He de confesarte muchas cosas, que he andado con genio de m... la vida. Sobre la poesía, ¿en verdad hay tiempo de pensar en ella? Pero he leído este libro de Xavier Oquendo Troncoso,¹ que sí tiene tiempo y alas, y me he puesto feliz porque logró desconectarme, tanto que dejé de seguir en la absurda contesta, con emoticones de *cállate*, a un receptor bobo de WhatsApp, a sus mensajes de ánimo y autoayuda.

La verdad, no sabía cómo empezar esto, imaginé alguna carta —por eso el arranque raro— que se lanza con ciertas confesiones, no demasiado intensas, ojalá tuviese verdades incómodas qué contar, pero no, hoy no, no a esta hora, tal vez más tarde.

Empezaré por decir que estoy profundamente agradecida con el autor, al que la vida me ha unido por su generosidad. Allá en el tiempo, estaba de vuelta después de estar un mes y medio en Inglaterra, pensando a los 21 años que el mundo era mío, como si fuese a volver todas las vacaciones a Europa, cosa que no ha sucedido desde entonces. Y fui casi directa al intercultural y mágico Otavalo con un amigo que ya no es amigo y otro que sigue siendo. Bueno, ahí estaba el gran poeta Pedro Gil (Manta, 1971-2022). Haberle conocido bien vale un espacio en el currículo de la noche. Era la primera vez que leía poesía fuera de Cuenca, y estaba invitada por Pedro Saad y por Xavier Oquendo Troncoso, quien luego nos ofrecería el volumen *Ciudad en verso. Antología de nuevos poetas ecuatorianos* (2002), y quien ha estado detrás de muchas de las vo-

1 Se refiere a la obra poética reunida de Xavier Oquendo Troncoso, *El tiempo y las alas. Obra poética 1993-2022*, Prólogo de Marco Antonio Rodríguez, Epílogos de Xavier Oquendo Troncoso y Vicente Robalino, Quito: El Ángel Editor, col. Plumajunta, 2022.

ces de la poesía del Ecuador como la mía. Quizá sea un poco cursilona, pero quiero contar esto no por hablar de mí, sino porque debemos ser agradecidos y situados.

En fin, volvamos a las contradicciones a un genio de m... y a la alegría de esta presencia, de este libro, que pensé que vino en mi maleta desde el Paralelo Cero (encuentro internacional de poetas que Oquendo Troncoso organiza desde 2003), que busqué y busqué y busqué y busqué, pero parece que se volvió. Me tocó leer el pdf y conocer hoy de primera mano que el libro extrañamente nunca estuvo en mi maleta, ni en mi biblioteca, ni en mi velador, como estaba convencida, y parece que lo hubiese leído en sueños.

Con la pantalla al frente, dije: voy a saltarme el prólogo, voy a oír luego su entrevista, primero primerísimo estaré sola frente a tus letras, sin miramientos y, así, por curiosa, buscaré algunos xavieres en esta obra. Buscaba al doctor en letras y al niño que quería ser *popstar*, al editor *workaholic* y al tranquilo hombre de voz dulce con esa sonrisa que ilumina; al viajero y al lector. Ir por ahí en pos de sus búsquedas y encuentros y más búsquedas, e incluso, quién sabe, algunos versos desafortunados, ¿por qué no? Todos tenemos algunos que se nos escapan.

Mis ojos volaron, se detuvieron, se volvieron como platos en las curvas de esta obra, quise —debo confesar, de pura envidia— robarle algunos versos, como este a Juan Gelman:

Tengo una foto de Juan en mi vitrina.
En ella sonrío y yo le digo a veces disparates:
que si quiere un trago y es domingo
que si quiere ver algún huesito que le queda aún
a esta tierra que soy cuando estoy solo
que si quiere alfalfa para su conejo interior
que si quiere vitamina para el reuma de sus canas

En poesía nada está ahí por descuido, y estoy segura de que cada página, su orden, su qué poner y qué quitar, debió ser pensado sesudamente. La antología recoge varios de sus libros, todo un Aleph o algo así, el infinito dentro del infinito. Oquendo Troncoso decidió, después de cafés, tabacos, insomnios o momentos de iluminación mística (los

aburridos hablarán del trabajo, del esfuerzo, y esas cosas, que son tan ciertas que ya para qué nombrarlas), empezar por el ahora, por las letras que laten aún calientes como saliditas de la imprenta. Entonces esto es un resbalar por la carrera poética de Xavier Oquendo Troncoso, si podemos llamar así a estos saltos largos, *grand jeté* y cabriolas al vacío y al costado y al fondo y hacia arriba muy arriba. Eso, *El tiempo y las alas. Obra poética 1993-2022*, empieza con el Xavier de hoy, y tengo más preguntas que respuestas. Le dejaré aquí solo una, con un alfiler: *cuando mira hacia atrás en sus letras, cuando hurga en sus libros, ¿qué ha perdido y qué ha ganado como escritor?*... Seguro que una de las cosas que se gana es la nostalgia, siempre se gana nostalgia, maduras en nostalgias en mirar para atrás, en contar las ausencias. La colectánea abre con textos de *El tiempo abierto* (2022), prosas poéticas, recorridos, postales, ese viaje, la madre, esos amigos, esa anécdota: «pero sigues oyendo la música de tu pasado y siempre permaneces en el presente que nunca te ha tocado vivir», suelta por ahí, con esa risa suya hermosa, como una daga, de entrada, hecha de vivencias, de memorias, de risas de medio lado. Y de pronto alguien (él mismo) la arranca y empieza a vislumbrarse a borbotones (si esa descripción es la correcta), unos lutos que acompañan como sombras, delicadas pero constantes, a lo largo de las páginas. Sí, son los lutos por los seres queridos y son los lutos por los grandes poetas, acaso también lutos por la estupidez humana, por ejemplo, cuando en *Compañías limitadas* se pregunta por Jorge Enrique Adoum en un París ya imposible con su muerte... ¿es o no es estar empapado de tristeza existencial ante el vacío decir?:

Yo era apenas un servidor de tu sombra,
alguien que se puede manipular con facilidad elástica.
Alguien con quien limpiar el piso o las astillas de los diamantes.
O servía también, en buen grado, para ser solo la nada,
que ya es mucho ser y servir

Hoy nos preguntaban para qué sirve la poesía, sirve, no sé si sirve, yo creo que es una forma de transparentar algo turbio que puede llamarse alma, lado vulnerable, humano, pero puede ser otra cosa. De todas formas, Oquendo Troncoso hace en sus versos que los lectores nos conectemos hasta confesar: sí ese sentido eso, o qué bellas

palabras voy a anotarlas en mi brazo o en la libreta, voy a recitarlas a mi amado o a mis estudiantes, voy a gritarle a mi soledad, a esta ciudad que me tiene harta. Me detengo, la atención puede irse, la gente siempre tiene prisa, la opción de seguir con un análisis cronológico, ignorando además los agujeros que conectan lo uno a lo otro es imposible en los minutos de atención que la posmodernidad o la reina ignorancia generosa nos asigna.

Entonces vuelvo a la idea de los muchos xavieres, quizá cada uno te busque de manera distinta y quiero dejarles miguitas de pan, deliciosas *rodillas de Cristo*... otras veces solo piedras.

En este libro pueden ir por el *Xavier viajero* que se asombra ante paisajes y gentes, caminos de México, de España, de estas tierras mismas. Ambateño errante, las hojas podrían leerse desde los paisajes, no sé si fuese mi opción favorita de entrada, pero es posible para aquellos como curiosidad fotográfica, poemas de Cochasquí a Granada o viceversa.

Los que aman la literatura pueden en cambio ponerse el traje de aventura e ir tras él, *Xavier safari*, con *la fauna de amigos que ha tenido la dicha de conocer* en sus andanzas, gente importantísima, no crean. Entonces, la obra está traspasada en la dermis por la influencia de Gelman y del mismo Adoum, y de Lorca y de Vallejo. Por ahí es un ejercicio bellísimo (no para bajar michelines, aclaro) ponerse a buscar, a adivinar en dónde qué, quién, en cuál poema hay una huella profundísima de otro, de otra, porque nos deja pistas, o al menos eso a mí me parece. Cuántas más lecturas, amplias, amplísimas, engalanan este libro... nadie escribe sin leer, y Xavier Oquendo Troncoso lee muchísimo y sabe muchísimo y juega con ello en sus letras... es un ejercicio que prende la curiosidad, no sé por ejemplo en este:

Solo me fui como una canción de salsa.

Solo me fui como cadera: de lado a lado.

Solo me obtuve en un concurso donde rifaban sonrisas.

Solo me compré unas golosinas.

Solo me asusté por los santos de las iglesias.

Solo me hice un traje con corbata y bastas anchas.

También encuentro a menudo a un *Xavier salud mental en un hilo*, habla de su familia, sus hijos, sus dolores, sus inseguridades, sus padres, las pequeñas alegrías. Así, la poesía se apropia de lo sencillo, deja de hacerse la muy *chic*, la muy rococó. Casi siempre pega en el blanco porque te dice alguien escribió esto, alguien vivió esto. El esfuerzo que hay que hacer para mantener medio cuerdo, pero no del todo. Hoy Xavier Oquendo Troncoso decía que no hay espacio entre el poeta y la persona, en su caso es cierto. Y se muestra ahí desnudo y leerle es ser el psiquiatra y ser el paciente, ser la piedra de la locura y el taladro.

El abuelo ha puesto el acetato con voz José José, con voz Serrat, y se alarga en el sonido el abuelo. Y Joan Manuel también es más sonido. Y hace más sonido en los silencios.

También hay un *Xavier filosofal* para los que necesitan pensar en cosas profundas, tan existencial en *Solos*; hasta teológico en *Esto fuimos en la felicidad*. Y en cuanto al ritmo, desde estos lares a veces te enciende y te prende y es una ráfaga de palabras y otras veces te calma y se pone *Xavier muy minimalista*, véase su *Manual para el que espera*.

Luego está el *Xavier sarcástico*, mucho más en el libro de lo que nadie podría imaginarse; quizás escriba un ensayo, por afinidad cósmica sobre este:

El ruego moderno
Demasiada poesía, señores.
Mucha lírica para tanta gente normal.
No hay que empachar el alma de la gente silvestre.
Déjenlos en paz. No los llenen de basura estética.
No escriban más observatorios astronómicos hasta nuevo aviso.
No sigan creyendo en días buenos y notables.
No se crean que la vaca es verde
que la sombra vive en la cuarta dimensión
que siempre hay carnaval en estas urbes concretas.
Demasiados poemas por habitante lector.
Dejen de joder, carajo,
que la poesía no arregla ni la nada,
más bien pone de patas a los buenos hombres
que en el mundo siguen siendo

También le encontré terriblemente irónico, de no creer en *Lo que aire es*. En realidad, este Xavier anda para mi felicidad desparramado por todo el libro, por casi todo, por si acaso, las rimas que busco y me encuentran.

En fin, que no hay como hablar de un libro como este. ¿Cómo le ocurrió a Xavier-xavieres ponerme en estas? Sí, hay como hablar de muchos libros, leerlos de lado, de frente, de atrás para adelante o por capítulos o por caprichos, pero aquí les dejo a sus lectores solo unas rutas, trazadas a mano. Ellos-tú ignorarán lo mucho que borré para escribir este texto sin pies ni cabeza, porque con el genio de m... (que nunca se me quita del todo), pensé: *al diablo, esto será un sumergirme y ver qué pasa y llamarles desde el agua*. Todo para darme cuenta de que falta... no solo nado, sino un buceo profundo por sus letras. Ola, hola a veces se puede ser una sirena muy Disney, otras una muy griega, pero sean bienvenidos a la poesía de Xavier Oquendo Troncoso, hay tanto, tan amplio que es posible perderse, hundirse o flotar en sus juegos y en su surrealismo, en sus giros rebeldes, golpes de realidad, cuidado lenguaje hasta desencadenar en sus instantes clásicos... Xavier Oquendo Troncoso es un poeta múltiple y tan grande como querido.





LEYENDO A FRANCISCO BRINES: ARIDEZ Y ESPERANZA

DIANA CULLELL

Este estudio reúne una lectura personal y subjetiva de la poesía de Francisco Brines y se centra en dos de las bases más profundas de la obra del poeta: la aridez y la esperanza. Dichos pilares de la lírica brineana se analizan desde una experiencia personal y corporeizada, hasta llegar a un razonamiento o entendimiento pensante y en todo lo posible lógico, en paralelo con la propia poesía analizada. En aras de mantener el estudio dentro de unos límites manejables, este se centrará en el poemario *Aún no*, publicado en 1971, y en varias de sus composiciones que permiten reflexionar sobre la experiencia y el aprendizaje de la voz poética y del lector, usando el cuerpo como base de la experiencia y enmarcándolo dentro de la fenomenología y los estudios de la corporeidad. Con todo ello, la lectura de los poemas seleccionados intentará aportar algunas hipótesis sobre la importancia de leer a Brines en el momento presente.

Aún no transita entre el optimismo y el pesimismo, y en la cual dichos extremos se reúnen en una corporalidad vivida al máximo. Un simple cotejo de *Aún no* revela el cuerpo, o la fisicidad, como una de las ideas más prevalentes en esta obra de Brines, y podría incluso considerarse como uno de los protagonistas del poemario. Por si esto fuera poco, el epígrafe que abre la segunda parte del libro —una cita de los *Ejercicios espirituales* de san Ignacio de Loyola (de Loyola 2014)—, destaca la importancia de la corporeidad como punto inicial que da inicio a todo conocimiento. La transcendencia del cuerpo en Brines ha sido reconocida ya por numerosos estudiosos de su obra, quienes afirman que «[e]l sujeto se sitúa primero físicamente y después se piensa» (Alonso Prieto 2011: 172). Es esta correspondencia entre lo corporal y lo meditativo en Brines, entre la experiencia física que luego da acceso a la mente, lo que resulta esencial en la creación lírica del valenciano:

la poesía [...] siempre es un *a posteriori* de la vida, siempre es el sedimento de una experiencia, la reflexión de una secuencia, los argumentos que racionalmente han motivado al corazón. Nunca al revés. Incluso en su poesía más metafísica, siempre se muestra como un producto de una experiencia vital, nunca aisladamente lingüística o puramente especulativa. (Abril 2012: 76)

En líneas similares a la concepción del cuerpo en la poesía de Brines, dentro de los estudios fenomenológicos Maurice Merleau-Ponty atribuye a la corporeidad el origen de toda experiencia y conocimiento humano. Lo califica, además, como punto de vista del individuo en el mundo, a partir del cual este puede situarse de manera tanto física como histórica (Merleau-Ponty 1964: 5). A primera vista, el cuerpo humano se presenta como una herramienta de estudio que conlleva poca dificultad y que se presta a una definición de relativa sencillez. Sin embargo, tal apariencia es en extremo ilusoria y engañosa, y la corporalidad humana se resiste a un retrato preciso y válido en cualquier contexto (Turner 1994: x). Dentro del pensamiento contemporáneo, el cuerpo es objeto de estudio tanto de las ciencias naturales (la biología o la medicina, entre otras) como de las sociales y humanas (la psicología o la filosofía, por citar algunas). Al mismo tiempo, la corporeidad representa también una metáfora o herramienta a disposición de la consciencia, y es vista como medio de expresión para comunicar lo privado (Fraser and Greco 2005: 50-51). Por lo que respecta a las ciencias sociales, la sociología occidental ignoró de manera sistemática el estudio de la corporalidad humana hasta las dos últimas décadas del siglo XX, debiéndose tal ausencia a la supremacía de la mente y el campo de lo racional sobre el cuerpo otorgada desde René Descartes y su *res cogita*. Ian Burkitt afirma que desde el siglo XVII los occidentales «creen llevar una existencia dual, escindidos entre la vida de la mente y la del cuerpo. La experiencia de uno mismo se ha visto descorporalizada y su fisicidad arrojada a una existencia oscura y problemática» (1999: 45). Por consiguiente, dar una definición al cuerpo dentro de la tradición filosófica occidental se convierte en una tarea ardua y complicada, en la cual el elemento de estudio, debido a la larga asociación mencionada, se reviste de cualidades que pertenecen a ambos extremos de la división cuerpo-mente. Sin embargo, tampoco es posible ignorar el hecho de que los sentidos, las propiedades del conocimiento y la capacidad de actuación del ser hu-

mano se relacionan integralmente con su misma corporalidad (Shilling 1993: 10). Elizabeth Grosz es quizá quien mejor ilustra el problema existente en la definición del cuerpo, ya que su descripción incluye el papel de la corporalidad humana a lo largo de la historia, la observación que ha merecido en ella y la incomprensión que aun rodea a tal elemento:

El cuerpo es una «cosa» de lo más peculiar: este no puede ser nunca simplemente una cosa, y tampoco consigue elevarse por encima del estatus de cosa. Debido a esta razón es al mismo tiempo una cosa y una no-cosa, un objeto, pero un objeto que de algún modo contiene o coexiste con una interioridad, un objeto que es capaz de crearse sujeto, y creer que los demás son sujetos, un objeto de propiedades únicas que no puede ser reducido a otros objetos. (Grosz 1994: xi)

Pese a no ser el cuerpo un elemento merecedor de un estudio sociológico individual durante más de tres siglos, ciertos cambios en la época moderna —en particular la aparición del consumismo en los años veinte del siglo pasado o los estudios de género— sitúan la corporalidad bajo una nueva luz (Shilling 1993; Mellor and Shilling 1997; Burkitt 1999; Fraser and Greco 2005) e igualan su importancia a la de la mente en la construcción de la identidad humana (Giddens 1991: 7-8; Davis 1997: 2). En los años ochenta, con su culminación en los noventa, el cuerpo se convierte en un elemento de estudio por sí mismo con una afloración de obras (Feher, Naddaff et al. 1989; Featherstone 1991; Falk 1994; Turner 1996) que empiezan a conformar lo que más adelante resulta en una subárea de las ciencias sociales: la sociología del cuerpo. Dentro de la sociología del cuerpo, la corporeidad tiene tres dimensiones de estudio perfectamente diferenciadas: en primer lugar, el modo en el cual el cuerpo afecta a la creación y representación de identidades humanas o su importancia como símbolo; en segundo, el cuerpo como punto de origen de la discusión sobre género, sexo y sexualidad a través de análisis feministas y *queer*; y, finalmente, el cuerpo en relación a cuestiones médicas, ángulo de estudio que proporciona un punto de vista sociológico a distintas enfermedades (Turner 1994: viii-xi). En mi lectura de Brines hago uso parcial de la primera línea de estudio, la cual lo entiende como instrumento a disposición de la consciencia humana y como implicación directa por parte del agente en su expe-

riencia.¹ Merleau-Ponty centra su atención en la función que el cuerpo desarrolla dentro del proceso de conocimiento y en la interacción con el mundo que lo rodea. De este modo, se atribuye a la corporalidad un nuevo valor y se la convierte en el primer paso de toda aprehensión, porque como afirma Shilling al referirse a Merleau-Ponty, nuestra experiencia vivencial va inevitablemente de la mano del cuerpo, a través del cual actuamos y vivimos nuestras experiencias cotidianas (1993: 22). Merleau-Ponty encuentra en la experiencia perceptiva que proporciona el cuerpo humano un nuevo puente entre la mente y la verdad, una comprensión más directa del entorno: «[e]l mundo que percibimos es siempre la base sobre la que se pre-supone todo lo racional, todos los valores y toda la existencia» (1964: 13). No obstante, el filósofo francés no pretende reducir el pensamiento humano a meras sensaciones corporales, sino que su función radica, en primera instancia, en asistir a la creación de todo conocimiento, en hacer posible la recuperación de la conciencia racional para proporcionar una base sobre la cual edificar y consolidar lo demás (24, 34). De todo ello procede la idea merleau-pontyana del hombre como *ser-del-mundo*, ya que la corporalidad es el punto de vista del individuo en el universo y su modo de expresión (5). El rol del cuerpo en Merleau-Ponty también puede resumirse en el «cuerpo pensante» de Ilyenkov (Ilyenkov 1977), del cual se hace eco Burkitt en *Bodies of Thought* (1999), y en la idea de *lived body*, el «cuerpo viviente», aportada por Toril Moi, mezcla de la fenomenología de Merleau-Ponty y de las reflexiones de carácter existencialista de Simone de Beauvoir sobre el cuerpo físico que actúa y registra una experiencia en un contexto sociocultural concreto (Young 2005). También es útil para su comprensión la noción de *leib* en alemán, lengua que distingue entre tal forma y *körper*: «*Körper* procede de la raíz latina *corpus* y alude a los aspectos estructurales del cuerpo. Este es el cuerpo objetivado (el *körper* de otra persona), así como también el cuerpo difunto o cadáver. De modo opuesto, el término *leib* se refiere al cuerpo viviente, a mi cuer-

1 En los análisis literarios del presente trabajo la expresión «experiencia» se utiliza para referirse a la acción de conocimiento o experimentación del sujeto, ya sea éste el yo poético, el propio poeta o el lector de la obra. «Vivencia» o «experiencia vivencial» se emplean, por el contrario, como el proceso habitual del día a día por el que transita el individuo, desvinculado de aprehensiones significativas y esenciales.

po henchido de sentimientos, sensaciones, percepciones y emociones» (Ots 1994: 116). A consecuencia de todo ello, surge el conveniente, aunque igualmente problemático, término de *embodiment* en inglés,² el cual podría traducirse como in-corporación. La in-corporación pasa a ocupar, por las percepciones que transfiere, una posición central en el conocimiento, en contra del empirismo y el intelectualismo de la larga tradición occidental. El papel de esta percepción, no obstante, no es reducible simplemente «a las consecuencias del impacto de “objetos externos” sobre nuestros órganos perceptivos, sino también a nuestra completa interacción con el mundo, emocional y práctica además de intelectual» (Matthews 2002: 54). Como consecuencia de ello, los sentidos perceptivos son los protagonistas de la acción, y pese a la primacía atribuida a la vista dentro de ellos desde la antigüedad griega hasta los estudios corporales más recientes (Burkitt 1999: 51; Falk 1994; Grosz 1994: 97) —y así es también en la poesía de Brines—, Merleau-Ponty argumenta que los cinco sentidos se constituyen como inseparables los unos de los otros (1975: 237-240). Según el francés, cada sentido funciona como elemento de una unidad inquebrantable, interactuando, complementándose y equilibrándose incansablemente durante la experiencia vivida, haciendo imposible dividir nuestra percepción en diferentes sensaciones ya que su totalidad es anterior a sus varias partes (Merleau-Ponty 1964: 15). Así, el cuerpo «es un objeto *sensible* a todos los demás, que resuena para todos los sonidos, vibra para todos los colores, y que proporciona a los vocablos su significación primordial por la manera como los acoge» (Merleau-Ponty 1975: 251).

En *Fenomenología de la percepción*, Merleau-Ponty pretende ofrecer un método de acercarse a la realidad que pueda ser también aplicado a las relaciones existentes entre los varios agentes a través de la lengua, el conocimiento, la sociedad y la religión (1975: 19-21), y su intención se puede respaldar y usar en una lectura in-corporizada de la poesía de Francisco Brines: el cuerpo es el instrumento a través del cual se consigue la experiencia. En la lírica brineana el mundo real se transporta al mundo de la

2 El término *embodiment* se presenta como una palabra de difícilísima traducción. Patricia Soley Bertrán propone como equivalente en español la forma *encarnación*, pero dicha expresión implica ciertas connotaciones alejadas de lo que se pretende con el sustantivo original (2006).

composición a través de las palabras del yo lírico y se intenta reconstruir la misma idea de percepción, poniendo al alcance del lector la vivencia experimentada. De tal modo, quien lee las composiciones vive lo narrado en su propio cuerpo, siguiendo las ideas de Merleau-Ponty: «[e]n nada me distingo de “otra” consciencia, puesto que todos somos presencias inmediatas en el mundo» (1975: 11). La experiencia se representa en estos poemas para que el lector la recobre y se la apropie, porque en ella quedan los residuos de la experiencia originaria (Cañas 1984: 11) resumida en el proceso de percepción como eje principal de la poesía. García Hortelano afirma que se la fuerte carga corporal es un rasgo presente en la obra de casi todos los poetas de la Generación de los 50: «[e]n los poemas de Ángel González, Caballero Bonald, Gil de Biedma, Barral y Brines, los cuerpos humanos figuran bajo una óptica que convoca en parangón con los pintores italianos renacentistas. La expresividad sensual se reduplica» (1980: 29). Aullón de Haro comparte la misma opinión y clasifica la corporalidad humana como un rasgo bastante común en la poesía de los 50 (1991: 41). En la obra de Francisco Brines, el cuerpo se revela como el punto de inicio en el proceso de aprehensión del mundo, cuyos cinco sentidos, en particular la vista, funcionan a modo de puente entre la realidad exterior y la persona. El ojo se convierte en Brines en una especie de puerta epistemológica (Alonso Prieto 2011: 167) que da paso a análisis interiores según declaró el propio poeta en una entrevista: «[a] mí me viene todo por la mirada» (Tendero 2021: 325).

Poemas de *Aún no* como «Sombrío ardor» (21), «Todavía el tiempo» (53), «Métodos de conocimiento» (60-61), «Los actos» (64), o «Última estación de los sentidos» (65-66), por citar unos pocos, presentan a un yo lírico altamente consciente de su corporalidad. La voz poética de estas composiciones se glorifica y recrea en su forma física, y en sus versos los sentidos de la percepción afloran como protagonistas indiscutibles de la vivencia y el conocimiento. De los poemas mencionados, es quizá «Métodos de conocimiento» el que reflexiona más claramente sobre el proceso de discernimiento del universo que rodea al yo lírico, evidente desde el título de la composición:

En el cansancio de la noche,
penetrando la más oscura música,
he recobrado tras mis ojos ciegos
el frágil testimonio de una escena remota.

Olía el mar, y el alba era ladrona
de los cielos; tornaba fantasmales
las luces de la casa.
Los comensales eran jóvenes, y ahítos
y sin sed, en el naufragio del banquete,
buscaban la ebriedad
y el pintado cortejo de alegría. El vino
desbordaba las copas, sonrosaba
la acalorada piel, enrojecía el suelo.
En generoso amor sus pechos desataron
a la furiosa luz, la carne, la palabra,
y no les importaba después no recordar.
Algún puñal fallido buscaba un corazón.
Yo alcé también mi copa, la más leve,
hasta los bordes llena de cenizas:
huesos conjuntos de halcón y balletero,
y allí bebí, sin sed, dos experiencias muertas.
Mi corazón se serenó, y un inocente niño
me cubrió la cabeza con gorro de demente.
Fijé mis ojos lúcidos
en quien supo escoger con tino más certero:
aquel que en un rincón, dando a todo la espalda,
llevó a sus frescos labios
una taza de barro con veneno.
Y brindando a la nada
se apresuró en las sombras.

(De *Aún no*, 60-61)

El poema presenta los métodos a través de los cuales la voz poética se hace con el conocimiento, y una a una y de manera gradual las percepciones van emergiendo en las estrofas para confluir en completa sinestesia: se inicia la anécdota con el oído («oscura música»), seguido muy de cerca por el sentido de la vista («ojos ciegos»); pocos versos después el olfato capta un aroma preciso («Olía el mar»), el gusto se muda en una falta de sed, y, más adelante, la piel y el tacto transmiten la sacudida del calor o la pasión («la acalorada piel»). La totalidad de la composición queda resumida en el imperioso final: el mundo se aprende y entiende

a través de los sentidos («Fijé mis ojos lúcidos»), y de ellos se bebe el conocimiento (cuando el yo lírico que se lleva la taza a los labios). Esta figura poética, un cuerpo pensante, llega al conocimiento siguiendo unas experiencias corporales y la evocación constante de sensaciones que lo llevan a una comprensión más abstracta de la realidad a su alrededor. Según Alonso Prieto, «[e]l poema para Brines es la certeza del drama de vivir, su escritura es de auto-conocimiento, en cada poema emprende la tarea fenomenológica de ir desvelando la verdad oculta, es una construcción desde su persona y para él» (Alonso Prieto 2011: 177). Así, la función del cuerpo y sus sentidos prevalece por encima del mero conocimiento primario y físico del mundo, y se orienta hacia una percepción de carácter más plenario, imprimiendo matices sensuales y corporales en sentimientos o emociones abstractas, en consonancia con la idea de incorporación.

«Última estación de los sentidos» (*Aún no*, 65-66) remite igualmente a la importancia del cuerpo en la obra del poeta de Oliva, aunque este poema revela además los vínculos entre fisicidad y tiempo. Porque si es en la corporalidad el lugar en el cual se leen los secretos de la vida, no es de extrañar que el paso del tiempo haga mella en ella. Según reveló el propio Brines, «[e]l tiempo es mi cuerpo y mi enigma» (Cañas 1984: 22), algo que respalda Pedrol cuando afirma que «[e]sta preocupación en el poeta valenciano por el paso del tiempo y los efectos que este causa en la vida y en el hombre se transforma en una profunda reflexión a la cual conducirán todas las experiencias, incluso las amorosas, que el poeta nos mostrará en su obra» (2010: 83). Pedrol entiende el tiempo en Brines como una especie de mirada (84), con lo que incluso aquello más metafísico o filosófico empieza en el cuerpo y sus sentidos. Se aprecia en «Última estación de los sentidos» cómo los distintos sentidos de la percepción son vistos por la voz poética: «Mirar y oír, los sentidos durables» // «Gustar y oler, sentidos aplacados». Su calificación como durables y aplacados, así como el avasallamiento de sensaciones que se soportan, reflejan la correspondencia existente entre lo corporal y lo meditativo, lo ideal y lo matérico (Abril 2012: 86). Y en este poema, son los sentidos de la percepción, ordenados por vista, oído, gusto, tacto y olfato, los que llevan al lector a las palabras: «en la suave erosión/ de mis oídos se recogen, / sobre todo palabras; / puedo aún saber por ellas / del consuelo y la dicha» (65). Y si los sentidos conducen a las palabras,

las palabras empujan al conocimiento, en esta conexión inquebrantable del cuerpo pensante que es el yo lírico. La idea del cuerpo pensante también se aprecia perfectamente en el poema «Los actos» (*Aún no*, 64), en el cual los dos últimos versos aluden, sin duda alguna, a los cuerpos pensantes, al hecho de que sin cuerpo no existe conocimiento alguno: «Mas sin carne, la luz no hubiera sido;/sin deseo, la vida fría noche» (64). La realidad está en el origen más puro del poema. La voz poética habita la realidad, y todo lo que aflora del yo lírico —es decir, su poesía— depende de esa realidad transmitida por los sentidos y el cuerpo:

Rubores, rostros, movimientos, cuerpos,
la línea transparente que desune
la piel y el aire; los sedientos humos
que aniquilan los labios, las mejillas,
y en donde el uso se consume en fuegos:
los negros resplandores, la mirada;
el tacto abrasador, de tan voraz
helado

(De *Aún no*, 64)

Entonces, de esta poesía tan sentida, ¿qué se lleva el lector? ¿A qué le inspira? Como cuerpo pensante que es todo aquel que lee, puede esperarse que todo lector reaccione de cierta manera ante esta poesía. Lo que suscita la lírica de Brines es un tema que también han tratado otros estudiosos, y afirma Abril que la de Brines es «una poesía que no sólo emociona, sino que explica, que no sólo nos ofrece una lectura, sino que es ante todo una lección» (2012: 88). Aquí radica el punto de la cuestión: si bien en la lírica del valenciano se puede encontrar una evidente condición metafísica que le aleja de la poesía política de su generación, sí que existe en ella un compromiso evidente (Pedrol 2010: 80). Trayendo a colación distintas reacciones ante la poesía de Brines, la del recientemente desaparecido José Andújar Almansa ofrece un punto de vista interesante: «[c]reo haber llegado a un pacto con la poesía de Brines. Ella dice; yo asiento, me conmuevo o me intrigo» (2021: 40). Como lectora de Brines, yo asisto también a esta conmoción, la siento en mi piel, en mis ojos al leerla, percibo y degusto en el paladar el sonido de sus palabras. Y eso me hace creer, a partir de mis sentidos, en la lección atemporal de sus versos, en la enseñanza de una experiencia

que puedo replicar en mi cuerpo como lectora y que me hace llegar a un conocimiento más metafísico, uniendo cuerpo y mente. Los varios tipos de conocimiento y la realidad que nos desvela el binomio cuerpo y mente aparecen ya en el primer poema de *Aún no*, «Oculta escena»:

Los ojos, enturbiados
de soledad y de desesperanza
(en las horas intrusas de la noche
que vierten su silencio, su frío clandestino
en la casa desierta),
miran, rodean flojas sombras,
en el mustio vacío de una vida.
Nadie es testigo de esta sorda lucha
del hombre con el miedo,
del corazón con la ceniza,
de un ardiente deseo con su inutilidad.

En este desamparo, que es su alma,
busca la compañía de un espejo
donde, en sórdida espuma,
fija su faz,
y absorto mira un rostro semejante
que, transformado en monstruo y en muerte,
desaparece al fin.

(De *Aún no*, 11)

Es del todo improbable que un lector sea capaz de leer este poema sin emocionarse, sin estremecerse con el frío clandestino de sus versos, que se sienten en la propia piel. En mi caso particular, la oscuridad de la noche y su silencio me crean una sofocante sensación de aislamiento; el olor a mustio de la soledad me avasalla primero física y luego emocionalmente. Ante todo, y sin duda alguna, resultan una muy buena lección en momentos como los que vivimos ahora, marcados por los monstruos de varias guerras y sus muertes, la extrema soledad de un pandemia que aún se hace sentir, o el desamparo de derrumbes económicos y crisis políticas entre otros. En medio de todo este desamparo, Brines nos enseña cómo el hombre debe enfrentarse a sus sombras y hacer de la aridez de sus ruinas su esperanza:

Su actitud [...] es la de alguien que vive con practicidad los avatares diarios, alguien que conoce la vacuidad del destino humano, y que en su fondo, como poeta, sólo es movido por una virtud cívica, que le anima a vivir de manera «ordenada»: el poeta, en su cotidianidad, es uno más, vive la vida al máximo y cada segundo como si fuera el último (Abril 2012: 83).

Esta es la lección que me suscitan a mí los versos de Brines, de los que tanto podemos aprender. El mundo y la realidad se hallan al alcance de nuestros sentidos, esperando para transformarlos en conocimiento, y nos impulsa a una vida vivida al máximo. La poesía de Francisco Brines habla de la compleja realidad del mundo, de su aridez y de su esperanza, pero implica nuestra conciencia como cuerpos pensantes para hacer de la realidad a nuestro alrededor un espacio más humanamente habitable.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABRIL, J. C. (ed.) (2012). «Ensayo de un epílogo». F. BRINES, *Aún no*, Madrid: Bartleby Editores: 71-88.
- ALONSO PRIETO, J. (2011). «Barroco y fenomenología: la mirada desde el balcón en la poesía de Francisco Brines», *Castilla. Estudios de Literatura* 2, 167-187.
- ANDÚJAR ALMANSA, J. (2021). «Francisco Brines: la luz de las palabras», *Prosemas. Revista de Estudios Poéticos* 6, 39-65.
- AULLÓN DE HARO, P. (1991). *La obra poética de Gil de Biedma: las ideaciones de la tónica y del sujeto*, Madrid: Verbum.
- BURKITT, I. (1999). *Bodies of Thought: Embodiment, Identity and Modernity*, Londres: SAGE.
- CAÑAS, D. (1984). *Poesía y percepción (Francisco Brines, Claudio Rodríguez y José Ángel Valente)*, Madrid: Hiperión.
- DAVIS, K. (ed.) (1997). *Embodied Practices: Feminist Perspectives on the Body*, Londres: SAGE.
- FALK, P. (1994). *The Consuming Body*, Londres: SAGE.
- FEATHERSTONE, M. (1991). «The Body in Consumer Culture». M.

- Featherstone, M. Hepworth y B. Turner (eds.). *The Body: Social Process and Cultural Theory*, Londres: SAGE: 170-195.
- FEHER, M. et al. (eds.) (1989). *Fragments for a History of the Human Body*, Nueva York: Zone.
- FRASER, M. & Greco, M. (eds.) (2005). *The Body: A Reader*, Londres: Routledge.
- GARCÍA HORTELANO, J. (ed.) (1980). *El grupo poético de los años 50 (Una antología)*, Madrid: Taurus.
- GIDDENS, A. (1991). *The Consequences of Modernity*, Cambridge: Polity Press.
- GROSZ, E. (1994). *Volatile Bodies: Towards a Corporeal Feminism*, Bloomington: Indiana University Press.
- ILYENKOV, E. V. (1977). *Dialectical Logic: Essays in its History and Theory*, Moscú: Progress Publishers.
- LOYOLA, I. de (2014). *Ejercicios Espirituales*, Maliaño: Editorial Sal Terrae.
- MATTHEWS, E. (2002). *The Philosophy of Merleau-Ponty*, Chesham: Acumen.
- MELLOR, P. A. & C. Shilling (1997). *Re-Forming the Body: Religion, Community and Modernity*, Londres: SAGE.
- MERLEAU-PONTY, M. (1964). *The Primacy of Perception: And Other Essays on the Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, Evanston: Northwestern University Press.
- (1975). *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península.
- OTS, T. (1994). «The Silenced Body-The Expressive Leib: on the Dialectic of Mind and Life in Chinese Cathartic Healing». T. J Csordas (ed.). *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge: Cambridge University Press: 116-136.
- PEDROL, J. (2010). «Francisco Brines: una poética de la desposesión», *Anuario Brasileño de Estudios Hispánicos* 20, 77-91.
- SHILLING, C. (1993). *The Body and Social Theory*, Londres: SAGE.
- TENDERO, A. (2021). «Francisco Brines: “Influencia es todo aquello que te emociona y tú traduces en palabras”», *Barcarola. Revista de Creación Literaria* 96-97, 321-328.
- TURNER, B. (1994). «Prólogo a la obra de Pasi Falk», P. Falk. *The Consuming Body*, Londres: SAGE.
- (1996). *The Body and Society: Explorations in Social Theory*, Londres: SAGE.
- YOUNG, I. M. (2005). *On Female Embodiment: ‘Throwing Like a Girl’ and Other Essays*, Oxford: Oxford University Press.

JOSÉ LUIS GÓMEZ TORÉ

*En los tiempos oscuros
¿también se cantará?
También se cantará
de los tiempos oscuros*
BERTOLT BRECHT

«¿Qué clase de tiempos son estos donde / Una conversación sobre árboles es casi un delito / porque implica callar sobre tantos crímenes!», escribe Brecht en su célebre poema «A los que habrán de nacer». Pero nosotros que hemos nacido después, ¿habitamos todavía en esos tiempos oscuros? ¿Cuál es la pertinencia de Brecht hoy? Si la fama de Brecht como dramaturgo ha oscurecido, entre nosotros, su importante obra lírica, no menos problemáticas para su recepción resultan tal vez hoy sus posiciones políticas, que, si en un primer momento sirvieron para dar difusión a su obra, han dado pie asimismo a no pocos malentendidos. ¿Tenemos razones para cultivar un «arte de la impaciencia», al que también se refirió en un poema, o nos hemos vuelto demasiado pacientes? Ahora que la misma idea de revolución está en crisis (por no decir el marxismo que animó buena parte de su escritura), resulta tentador arrumbar sus poemas al desván de lo anacrónico, reducirlos a mero documento de época.

Sin embargo, las cosas distan de ser tan sencillas. Tan mixtificador resulta negar la impronta de las ideas revolucionarias como reducir toda su escritura (dramática, narrativa, lírica, ensayística...) a un arma cargada de un futuro que a muchos suena demasiado a pasado. En primer lugar, hay que recordar que hay más de un Brecht: un Brecht comprometido, pero también un Brecht cínico y desencantado, un poeta del amor y un escritor de textos que él mismo llamará pornográficos, un cantor de la revuelta que nunca quiso plegarse a las directrices del realismo socialista y que fue tildado, por ello, entre sus propios compañeros de lucha, a menudo de «formalista». Brecht sabía que el arte tartamudea cuando tiene

que obedecer a las consignas y directrices del poder. En el breve poema «Las musas», aborda de manera satírica esta cuestión:

Cuando el hombre de hierro las golpea
Las musas cantan más alto.
Con ojos amoratados
Lo veneran sumisas.
El culo se estremece de dolor.
El sexo, de deseo

El «hombre de hierro» no es otro aquí que Stalin. No olvidemos, por otra parte, que el primer Brecht (para algunos el más valioso como poeta, el joven artista provocador del *Devocionario del hogar*), está lejos de abrazar el marxismo y es más bien un libertario, cuando no un nihilista («Vosotros, asesinos, que habéis sufrido mucho», escribe en su «Balada de los aventureros», mientras que, en los sonetos de Augsburgo, se proclama cínicamente «partidario del mal»). Solo a mediados de los años veinte vemos al autor de *Madre Coraje* aproximarse progresivamente al comunismo, aunque nunca llegará a tener carnet del partido.

En la lírica de Brecht se anuncian no pocas de las direcciones que tomará la lírica del XX: desde luego la llamada poesía política y comprometida, pero también el realismo sucio, la poesía urbana o la llamada antipoesía. Con todo, una primera aproximación al Brecht poeta, para quien conozca su dramaturgia, puede resultar chocante: la vocación ciertamente rupturista del teatro de Brecht choca con una lírica de apariencia más bien tradicional. Sin embargo, pese a su aparente anacronismo (que tiene también que ver con su posición combativa, en este caso contra el expresionismo y la tradición simbolista), Brecht es moderno en su convicción de que no hay materiales de desecho, que todo puede incorporarse al poema. Capaz de insuflar nueva vida a géneros como la balada o la canción, Brecht es asimismo uno de los primeros (como lo vio su amigo Walter Benjamin) en reconocer la confusa poesía de las ciudades, el cambio de paradigma que trae consigo la sociedad industrial, al cual la lírica no puede permanecer ajena. La suya es así, no tanto una poesía popular, como una poesía plebeya, que arrastra el sudor de las multitudes, que huele a gasolina y a basu-

ra. «En la ciudad de asfalto me siento como en casa», escribirá en «Sobre el pobre Bertolt Brecht», un texto que pertenece tanto a lo autobiográfico como a la autoficción. Y su *Libro de lecturas para habitantes de las ciudades* da fe de lo que podríamos llamar, sin demasiada exageración, una nueva condición antropológica, la del individuo anónimo en una sociedad de masas: «No, oh no muestres tu rostro / sino / ¡Borra las huellas!».

El pobre Bertolt Brecht, como se denomina a sí mismo en el citado poema, es, en buena medida, un heredero de la convicción de Goethe de que toda poesía es, en realidad, poesía de circunstancias. Así, sus versos conforman, si no un diario, casi un dietario poético, un espacio en el que reflejar sus inquietudes propias, sus luchas internas, todo el peso de una historia en la que se mezclan el auge del nazismo, el exilio, el auge de la Unión Soviética y la sombra cada vez más presente de Stalin, la esperanza y la culpa del sobreviviente:

Quando yo, que a muchos amigos he sobrevivido
Oigo: Los más fuertes sobreviven
Me apresuro a gritar: ¡Fue suerte! ¡Pura suerte!
Porque, si no, querría odiarme.

La lírica brechtiana confía en los ritmos del habla, en el espesor que las palabras van adquiriendo no solo en la tradición literaria, sino en el día a día, en su aparente desgaste cotidiano. En su «Canción del dramaturgo», el autor dramático se presenta como una especie de aparato receptor (durante su exilio, Brecht escribió, por cierto, poemas específicamente para la radio) que capta las voces que suenan alrededor de él:

Lo que la madre dice al hijo
lo que el empresario ordena al empleado
Lo que la mujer responde al hombre.
Todas las palabras suplicantes, todas las autoritarias
Las implorantes, las ambiguas
Las mentirosas, las ignorantes
Las hermosas, las que hieren
Todas las refiero.

Y algo no muy diferente se puede decir del Brecht lírica, atento siempre a las huellas del tiempo en toda realidad humana, también en el lenguaje. Y es que las obras de arte no son ajenas al devenir, como tampoco al trabajo humano (fue Marx quien, en sus *Manuscritos*, apunta que la historia universal es, entre otras cosas, la educación de los cinco sentidos). No hay apenas diferencia así entre los humildes objetos cotidianos y las llamadas creaciones del genio:

De todas las obras humanas, mis preferidas
Son las usadas.
Las vajillas de cobre con abolladuras y los bordes aplastados
Los cuchillos y tenedores, cuyo mango de madera
Ha sido manoseado por muchas manos, tales formas
me parecen las más nobles.

El arte de la dialéctica, tal como lo concibe Brecht, supone pensar en el tiempo, saber que todo es mudable, aprender la lección del agua (lo cual puede constituir un antídoto contra dogmatismos políticos de todo tipo): «[...] el agua en su debilidad / vence, al moverse, con el tiempo a la piedra». El escritor como artesano, como obrero que trabaja los mismos materiales con que vamos a comprar el pan o se redacta una carta de despido:

Y siempre creí que las palabras más sencillas
Deberían bastar. Si digo lo que es
A cualquiera se le tendría que romper el corazón.
Pero que te irás a pique si no te defiendes
También tú lo entenderás.

Dicha estética (por más que esta no permanezca inalterable a lo largo de toda su trayectoria, en un escritor que siempre concibió la creación como un *work in progress*), supone, claro está, un desafío para la traducción: ¿cómo reflejar la aparente sencillez de muchos versos, su estilo directo, sin florituras sin caer en una poesía plana y evitando también la tentación de «embellecer» lo escrito, de disfrazarlo con recursos propios de otras poéticas? Y ello, además, en el trasvase de dos lenguas tan distintas como el español y el alemán, que hacen muy difícil, por ejemplo, reflejar el frecuente uso de la rima y

la importancia del ritmo, así como la mezcla de registros, de tonos, también de tradiciones poéticas tanto cultas como populares.

Si traducir a Brecht es un desafío (pese a la impresión de facilidad de su obra), no deja, sin embargo, de resultar, en mi opinión, algo necesario. Y no únicamente por la validez de sus preguntas, más allá de que sus respuestas puedan incomodarnos o resultarnos inadecuadas. Ciertamente ese «tiempo de la amabilidad» que el poeta querría que trajera el porvenir obviamente no ha llegado: siguen interpelándonos, como al obrero lector de los *Poemas de Svenborg*, las paradojas de una historia escrita por los vencedores:

Una victoria en cada página.
¿Quién cocinó el festín de la victoria?
Cada década un gran hombre
¿Quién pagó los gastos?

Sobre la poesía, como entonces, sigue pesando el silencio ante tantos crímenes, aunque tal vez ahora, en plena época del Antropoceno y el desastre ambiental que le acompaña, escribir sobre árboles constituya no un gesto de evasión, sino un acto plenamente político. Por cierto, Brecht escribió no poco sobre árboles, pese a lo que dejara escrito en el poema citado más arriba. En su célebre «Mal momento para la lírica», confiesa:

En mí luchan
En entusiasmo por el manzano en flor
Y la indignación por los discursos del pintor de brocha gorda.
Pero solo lo segundo
Me empuja al escritorio.

Y esos discursos de Hitler, el artista fracasado, pintor de brocha gorda, testimonian (también los del Stalin, aunque Brecht solo fue a medias consciente de ello) la peligrosa carga explosiva que tienen las palabras, capaces de arrastrar a las multitudes a un baño de sangre sin que nadie parezca ser consciente de ello:

Cuando comience la guerra
Quizá vuestros hermanos cambiarán

Hasta que sus rostros se vuelvan irreconocibles.
Pero vosotros no debéis cambiar.
Irán a la guerra, no
Como a una matanza, sino
Como a un trabajo serio. Todo
Lo habrán olvidado.
Pero vosotros no debéis olvidar nada.

Más allá de esa necesaria llamada de alerta ante las violencias que vienen y vendrán, la lírica brechtiana resulta asimismo pertinente en tanto que exploración verbal de esos márgenes del canon, de lectura moral (a veces amoral y a menudo, desde luego, contra la moral al uso) de la propia biografía y de la historia. Dicha lectura moral problematiza (en ocasiones contra las propias convicciones de quien escribe) esa biografía y esa historia, la sumerge (dialécticamente) en la corriente temporal, en la que, como sabía Benjamin, no hay documento de la cultura que no lo sea al mismo tiempo de la barbarie. Pero al mismo tiempo, entiende que la historia no es un relato cerrado, como tampoco puede clausurarse la palabra que la interroga: «Quien todavía vive no dice: ¡nunca! / Lo seguro no es seguro. / Lo que es no seguirá así». Y, junto a ello, se percibe una mirada reflexiva sobre la propia poesía, que va desde la exuberancia vital y verbal del *Devocionario del hogar* al tono epigramático, desnudo, de las *Elegías de Buckow*, escritas por Brecht al final de su vida:

De madrugada
Los abetos son de color cobrizo
Así los vi
Hace medio siglo
Antes de dos guerras mundiales
Con ojos jóvenes.

Leer a Brecht, traducir a Brecht, es preguntarse de nuevo por el lugar desde el que se escribe el poema. Un lugar a menudo dañado, entre ruinas, un tiempo también de escombros:

Las calles, en mi época, llevaban al pantano
La lengua me delató ante el carnicero
Apenas conseguí nada. Pero los que mandan
Se sentaban, espero, más seguros sin mí.
Así pasé mi tiempo
El que me fue concedido en la tierra.

Y volver a escuchar las voces de esos personajes, a menudo cínicos, pero siempre vivos (Jenny la pirata, el asesino Jacob Apfelböck, Nanna la joven prostituta...), que saltan del libro a las tablas, de la página al cabaret, para poner en evidencia el teatro de un mundo donde hace demasiado frío: «Ven, querido viento, sé nuestro invitado / Porque Tú tampoco tienes un hogar».¹

1 Todos los versos aquí citados, en mi propia traducción, proceden del libro Bertolt Brecht, *No pudimos ser amables. Antología poética (1916-1956)*, que ha publicado en 2023 Galaxia Gutenberg.



POESÍAS COMPLETAS



GATELL, ANGELINA (2023).
SOBRE MIS PROPIOS PASOS (POESÍA COMPLETA. VOL. I)

**PRÓLOGO DE ANTONIO COLINAS,
EDICIÓN Y ESTUDIO PRELIMINAR DE MARTA LÓPEZ VILAR.
MADRID: BARTLEBY EDITORES.**

MIGUEL SÁNCHEZ GATELL

Con la entrega de este primer volumen de su poesía completa, Bartleby Editores reúne todos los libros publicados de Angelina Gatell (1926-2017), poeta que emerge en el espacio cultural de los cincuenta como una de las voces más originales del realismo poético de la posguerra española. Una figura literaria, como otras, que con frecuencia olvida la historiografía, lastrada por un canon que tiene profundas marcas de género y que no ha facilitado la configuración de voces tan personales como la suya, reducidas en todo caso al ambiguo marco de la poesía femenina.

El prólogo de Antonio Colinas recrea un vívido retrato de la vida literaria del Madrid de los sesenta y de la participación de Gatell en foros y tertulias poéticas —la de Aleixandre en Velintonia, la misma Plaza Mayor que ella codirigía con Hierro, Aurora de Albornoz y Manrique de Lara—, y acierta cuando describe la poesía de Gatell como una *voz distinta* que se mantiene fiel a sí misma a lo largo del tiempo, asegurando así su capacidad de testimonio. Voz que se caracteriza por el profundo humanismo que vertebra los ocho libros de poesía que forman este primer volumen y que es seña de identidad de su promoción literaria. Mención especial merecen también las ilustraciones incluidas en esta edición del pintor Ricardo Zamorano (1923-2020) y el dibujo que José Hierro (1922-2002) le dedicara a la poeta, compañeros ambos de su trayectoria literaria y vital.

La introducción de Marta López Vilar reflexiona sobre la estrechez de un canon literario que, fundado en la poesía escrita por los hombres, termina por constituir un patrón escasamente funcional para dar cabida a una realidad que fue mucho más compleja como fenómeno cultural y literario; no solo porque ensombrece la pluralidad de un registro mucho más rico de voces, sino también porque, al silenciar la obra de las

escritoras, borra del relato histórico su especificidad como mirada crítica, cancelando por tanto el valor testimonial de esas voces. Una poesía, la de Gatell, que es precisamente un ejercicio constante de memoria, de continuo presente que descansa en los restos de la existencia y que se va dilatando con el tiempo, hasta formar un espacio en que lo experiencial y lo histórico coinciden; poesía, en palabras de Marta López Vilar, entendida como una suerte de intimidad histórica que hace de la memoria el tejido ficcional del relato poético.

Si el primer libro del volumen, *Poema del soldado* (1955), nos muestra un mundo en ruinas —el que deja la guerra civil en su infancia— las dos entregas siguientes de 1963 y 1969, *Esa oscura palabra* y *Las claudicaciones*, ensayan el encaje problemático del individuo en ese mundo callado y absorto ante su propio vacío y constatan, en los recursos de la propia voz poética, el agotamiento de un lenguaje —de un género incluso— que se diluye sin haber resuelto sus propios desafíos. Es precisamente una poética de la memoria, ya más explícita en sus siguientes libros —después de tres décadas de silencio—, la vía que permite abordar la reconstrucción de ese mundo perdido en un relato coherente y unitario, en un continuo presente que abarca retrospectivamente toda su producción. *Los espacios vacíos* (2001), que es un libro de reencuentro, inaugura esa segunda etapa suya donde encajan todas las piezas de ese discurso. Discurso que es en sí mismo tiempo, duración de la conciencia, y que alcanza uno de sus puntos culminantes en el libro *Cenizas en los labios* (2011), una elegía al amor perdido que, a pesar de todo, brilla en lo cotidiano como huella indeleble de la existencia. Pero también la propia lengua es tarea pendiente: *La veu perduda* (2017), único libro póstumo del volumen es asimismo su único poemario publicado en catalán, homenaje a una lengua y a una cultura perdidas en la infancia y reencontradas en ese mundo poético personal erigido sobre las ruinas. La obra de Angelina Gatell, tomada en su conjunto, se nos presenta como una tarea de restitución. Toda obra realista, en cierta medida, lo es.

BONUS TRACK



POESÍA PERUANA ACTUAL. DOS GENERACIONES

HAROLD ALVA

A la poesía peruana se la ha dividido en generaciones por ciclos de diez años, de quince, tal como sugería José Ortega y Gasset, alguna vez alguien intentó periodizarla vía otros conceptos, estuvimos muy cerca de configurarla en Baby Boomer (1949 a 1968), Generación X (1969 a 1980), Millenials (1981 a 1993) y Generación Z (1994 a 2010) y, así, ensayos de diversa índole. En mi lectura, desde la objetividad que me permite la distancia, me atrevo a dividir en dos grandes grupos la poesía peruana escrita a partir de los cincuenta: la generación de las tres décadas y la generación finisecular.

LA GENERACIÓN DE LAS TRES DÉCADAS

Esta generación reúne a los poetas que empezaron a publicar en la década de los cincuenta hasta la década de los 70, a quienes cruzó, escrituralmente, en un primer momento, las vanguardias europeas y el coloquialismo inglés; filosóficamente, el marxismo, el existencialismo y, socialmente, la nueva configuración del país, la transformación de la ciudad a raíz de los desplazamientos migratorios.

De allí que en un primer momento se afirmaron las poéticas de Alejandro Romualdo, Juan Gonzalo Rose, Gustavo Valcárcel, Manuel Scorza, José Ruiz Rosas, Washington Delgado, Mario Florián, Efraín Miranda, Marco Antonio Corcuera, Carlos Germán Belli, Blanca Varela, Jorge Eduardo Eielson, Javier Sologuren, Sebastián Salazar Bondy, Leopoldo Chariarse, Américo Ferrari y Pablo Guevara, a quienes dividieron en puros y sociales.

Son ellos quienes inauguraron esa forma que dejó en segundo plano la tradición española y los formatos estéticos de siglos de construcción retórica que, al siguiente momento, le permitió desarrollar las

propuestas de Antonio Cisneros, Luis Hernández, Javier Heraud, Juan Ojeda, César Calvo, Marco Martos, Cecilia Bustamante, Arturo Corcuera, Antonio Cillóniz, Rodolfo Hinostroza, Mirko Lauer, Carmen Luz Bejarano, Hildebrando Pérez Grande, Manuel Ibáñez, Santiago Aguilar, Juan Paredes Carbonell, Omar Aramayo y Walter Curonisy.

Propuestas cuya hegemonía de lo conversacional alcanzó su punto más alto en las obras de los poetas que, en la década del setenta, se reunieron en torno a *Hora Zero*, *Estación Reunida* y *La sagrada familia*. Juan Ramírez Ruiz, Jorge Pimentel, Tulio Mora, Enrique Verástegui, Carmen Ollé, Jorge Nájjar, José Cerna Bazán, Enrique Sánchez Hernani, Carlos López Degregori, Óscar Málaga, José Rosas Ribeyro, dan cuenta de ello. Fue como desperdiciarse de toda intención retórica, para entregarle al poema el ruido de la calle, su argot, aquella música «enjirafada al tímpano» que, así como sinceró las emociones, alejó el oficio de alfarero al que se refirió Heraud, con la marcada excepción de los insulares José Watanabe, Carlos Orellana, Gloria Mendoza Borda, Juan Carlos Lázaro, Alberto Alarcón y Luis La Hoz.

LA GENERACIÓN FINISECULAR

Para muchos, los ochenta se inauguran con la eclosión del Movimiento Kloaca. Yo considero que fue Faunas y Dioses, de Jorge Eslava, libro ganador del Premio El Poeta Joven del Perú, de 1980, quien anuncia la personalidad de la generación finisecular: se trata de la generación que sobrevivió a uno de los periodos más terribles del Perú y de la humanidad, la que fue testigo de una globalización que nos llegó de golpe, la revolución de las telecomunicaciones y el estertor de las ideologías.

En aquellos años, Perú fue asolado por los movimientos terroristas, la institucionalidad arrinconada por los populismos y la poesía, entre dos aguas, en la más confusa escena. Surgió entonces Kloaca, pero también surgieron las poéticas del cuerpo, las poéticas de la violencia urbana, a inicios de los noventa con los grupos Neón, Noble Katerba, Ángeles del abismo y, a fines, la vuelta al orden, a su pretensión lingüística, a la preocupación por el contenido y la construcción del texto con Inmanencia y el MCN.

Esta generación empezó a publicar a inicios de los ochenta y va hasta el recién inaugurado siglo XXI, con la eclosión de grupos literarios fundados en las universidades. Destacan: Jorge Eslava, Luis Eduardo García, Eduardo Chirinos, Boris Espezuía, José Antonio Mazzotti, Alonso Rabí, Alfredo Herrera, Renato Sandoval, Dalmacia Ruiz Rosas, Giovanna Pollarolo, Rocío Silva Santisteban, Óscar Limache, Miguel Ángel Zapata, Mariela Dreyfus, Alfredo Pérez Alencart, Rosella Di Paolo, Patricia Alba, Tatiana Berger, Roger Santiváñez, Domingo De Ramos, Mary Soto, Sixto Sarmiento, Gonzalo Portals, David Novoa, Selenco Vega, Carlos Oliva, Leo Zelada, Isabel Matta, Miguel Ildefonso, Héctor Naupari, Antonio Sarmiento, Jimmy Marroquín, Paolo De Lima, Johnny Barbieri, Leoncio Luque, Roxana Crisólogo, Ana Varela, José Carlos Irigoyen, Victoria Guerrero, César Olivares, Cosme Saavedra, Jorge Castillo Fan, Florentino Díaz, Carlos Villacorta, Jerónimo Pimentel, Chrystian Zegarra, Nilton Santiago, Bruno Pólack, Cecilia Podestá, James Quiroz, Miguel Ángel Sanz, Alessandra Tenorio, Diego Alonso Sánchez, Karina Valcárcel, Rafael García Godos y Martín Zúñiga. Estos poetas cerraron el ciclo de la hegemonía del discurso de la generación de las tres décadas.

DIRECTRICES DE LA ESCENA POÉTICA PERUANA ACTUAL

Leo con esperanza lo que están escribiendo los jóvenes. Los poetas que empezaron a publicar a inicios del dos mil se reconciliaron con una tradición que tuvo, en ambas generaciones, la irrupción de lo mejor que se haya producido en nuestra lengua.

Me atrevo a decir que tres directrices de la escena poética actual son:

- a). La preocupación estética del texto.
- b). Diálogo con lo mejor de nuestra tradición.
- c). Asimilación de lo universal que rompe con los regionalismos.

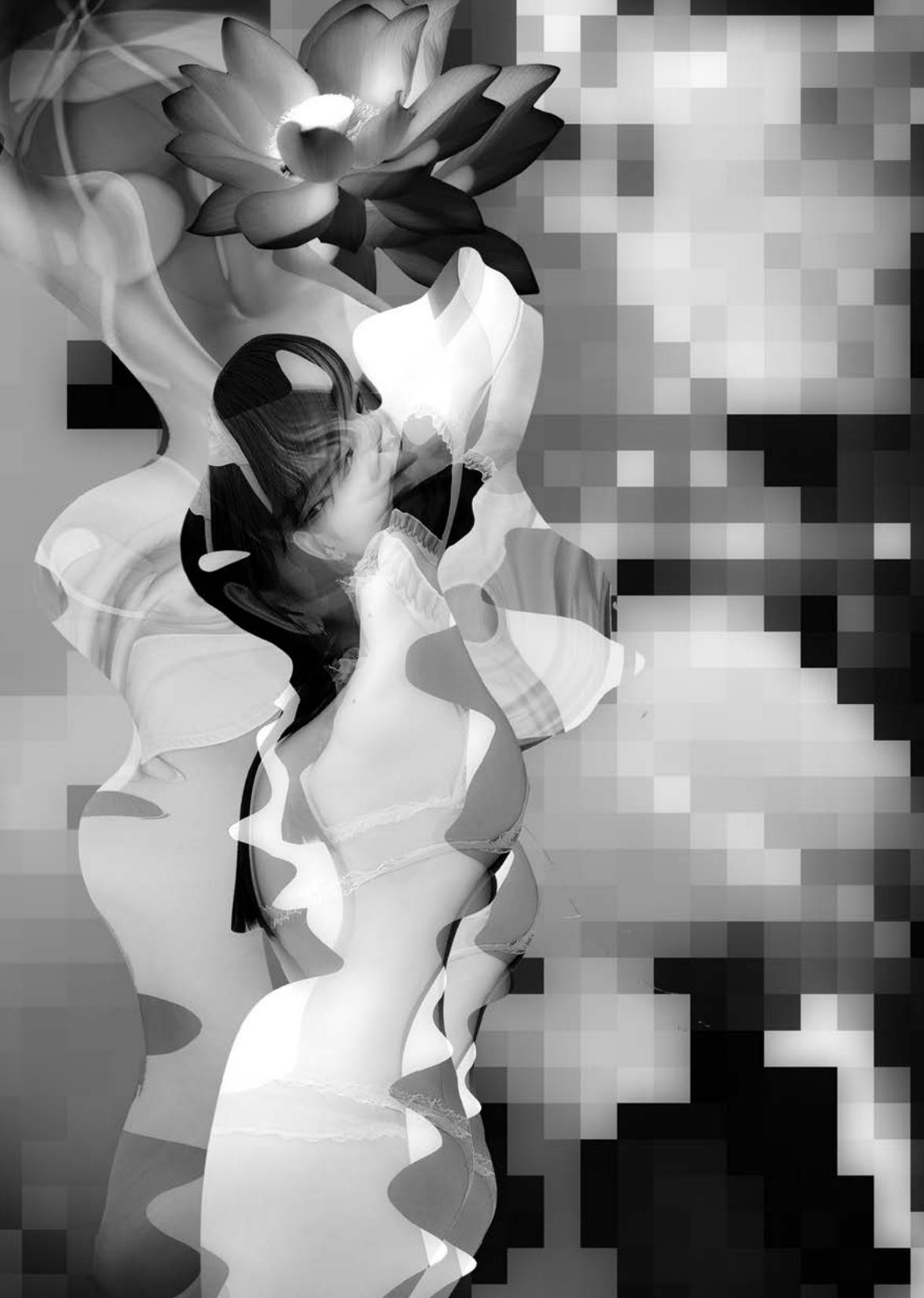
Se trata del retorno al diálogo no solo con la épica de Vallejo, sino con los aportes de nuestros fundadores: Martín Adán, de *La mano desasida*, César Moro y Emilio Adolfo Westphalen.

De la última promoción de poetas, quienes a mi criterio inauguran la última generación, me atrevo a sugerir los siguientes nombres: Gian Pierre Codarlupo, Alejandro Cano, Pilar Vilcapaza, Julio Barco, Erika Aquino, Elí Urbina, José María Salazar, Ana Carolina Zegarra, Adrián Alberto, Katherine Medina Rondón, María Belén Milla, María Alejandra López, Daniel Arenas, Diandra García y Selva Vargas.

CODA

Retorno al inicio: con la perspectiva que me permite la distancia, pienso en el hermetismo de las vanguardias, en ese primer momento necesario para la irrupción iconoclasta, pero soy crítico al encriptamiento. Valoro la aprehensión del modo anglosajón, pero soy crítico a su exceso; si lo clásico constituía, muestras de arqueología verbal, con el verso libre muchos perdieron el horizonte. Perdimos tiempo, sin embargo, la historia es cíclica. Finalmente, sobrevive la poesía. Los poetas siempre estuvieron allí, lo escribo con la certeza de quien forma parte de una generación que está atenta a lo que pasa (y a lo que se queda). Dos generaciones, no más. Dos generaciones cuyos integrantes fueron cruzados por las réplicas de los mismos acontecimientos. Intentar seccionarlas, sería quitarles su dimensión histórica.

ALTAVOZ



LAS TRES BATALLAS DE MIGUEL HERNÁNDEZ

LUIS GARCÍA MONTERO

La mejor manera de homenajear a un poeta como Miguel Hernández es recordar las dificultades que debió superar a lo largo de su vida para convertirse en un autor decisivo en la literatura española contemporánea. Sólo la dureza de la realidad que vivió puede hacernos entender la sólida energía de su capacidad poética. Quiero en este artículo señalar tres situaciones conflictivas: sus orígenes clericales, su desfase formativo y la complejidad de la escritura en tiempos de guerra y cárcel.

1. Miguel Hernández nació en 1910, en Orihuela (Alicante), un pueblo dominado por costumbres muy reaccionarias y clericales. Destaquemos un detalle importante. La decisión de que el niño dejase de estudiar no se debió a la falta de recursos económicos, porque la familia era menos pobre de lo que se ha repetido. No se trató de miseria económica, sino de miseria ideológica. La tradición reaccionaria de Orihuela, retratada por Azorín en *Antonio Azorín*, o por Gabriel Miró en *Nuestro padre San Daniel* o *El obispo leproso*, le hizo pensar al padre del futuro poeta que su hijo debía dedicarse a cuidar los rebaños de cabras que poseía la familia. La educación escolar y universitaria era algo propio de las clases altas, destinadas a dirigir la sociedad, o de los sacerdotes que debían encargarse del cuidado de las almas. La educación, los libros, las inquietudes intelectuales sólo representaban para las clases bajas un peligro de envenenamiento. Y Miguel Hernández se identificó desde su adolescencia, como no podía ser de otra manera, con esta ideología reaccionaria.

Las contradicciones caracterizan también su formación cultural. Por una parte, se educa a la sombra de eclesiásticos como Luis Almarcha, junto a amigos reaccionarios como Ramón Sijé, y en la atmósfera de publicaciones conservadoras como *El pueblo de Orihuela* o *Voluntad* y de organizaciones como el Sindicato de Obreros Católicos. Por otra parte,

su vocación poética le hace buscar, estudiar, imitar, opciones de origen y perspectivas muy distintas, llamadas a desembocar en otro tipo de modernidad cultural. Su vocación literaria fue el primer carnívoro cuchillo que soportó. En un ambiente hostil, no sólo por las creencias de los demás, sino por las suyas propias, la poesía estaba obligada a abrir heridas y a provocar al mismo tiempo inseguridades y gestos orgullosos de reafirmación.

2. En noviembre de 1931, Miguel Hernández emprende su primer viaje a Madrid. A través de Concha de Albornoz y de Ramón Sijé entra en contacto con Ernesto Giménez Caballero, que no tardaría en dar noticia del pastor-poeta. Pero más que respeto y simpatías por el joven, sus palabras revelan la intención chistosa de criticar a los intelectuales republicanos. El 1 de enero de 1932, en el número 121 de *El Robinsón Literario*, Giménez Caballero publica una carta de Miguel Hernández pidiendo dinero y un artículo suyo titulado «*Un nuevo poeta pastor*». Leemos: «Queridos camaradas de la literatura: ¿no tenéis unas ovejas que guardar? Gobierno de intelectuales: ¿no tenéis algún intelectual que esté como una cabra para que lo pastoree este muchacho? / ¿Quién ayuda al nuevo pastor poeta? ¿Qué ganado se le confía? / ¡A ver! ¡Entre todos! ¡Un enchufe para este campesino! Vosotros, los literatos influentes y mangoneadores! ¡Un premiecillo nacional para este pastor!».

La significación histórica de la trayectoria de Miguel Hernández sólo puede comprenderse si nos tomamos en serio el desarreglo y las contradicciones que flotan en la atmósfera de estas imágenes de muchacho necesitado de limosna. Son ruegos que provocan una rara sensación. Cuando la II República intenta una transformación general del país a través del derecho a una educación pública, única y universal, y a través de ayudas y de becas para la formación en el extranjero de los nuevos intelectuales, Miguel Hernández respira todavía en un ambiente de mecenazgos locales, limosnas privadas y caridades religiosas. La caridad del sacerdote Luis Almarcha subvencionará con 425 pesetas la publicación de *Perito en lunas*, su primer libro. La incomodidad resulta inevitable. Muy pronto se evidencia el esfuerzo autodidacta del poeta, su deseo de superar el localismo y de acercarse a una tradición poética moderna, representada por Rubén Darío y Juan Ramón Jiménez. El esfuerzo supone al mismo tiempo

la apuesta por sobreponerse a un ambiente muy precario y la paulatina separación de los códigos culturales heredados. Conmueve, por ejemplo, la ilusión y la realidad que palpita en las cartas enviadas desde Madrid a Ramón Sijé.

Este esfuerzo conmovedor por apoderarse de una tradición moderna que necesita para escribir alcanza su cota más alta con la publicación en 1933 de *Perito en lunas*. Miguel Hernández quiere ser poeta, es decir, perito en lunas. La luna ya no sirve sólo para poner nombre a una cabra díscola. Ahora simboliza la apuesta por la poesía. Pero Miguel Hernández no parte de la imaginación gongorina para llegar a una desgarradura humana vanguardista, sino que empieza por el terruño para pasar a los dominios de una literatura culta que permita finalmente transformar la realidad con una mirada gongorina. Se trata de un empeño tardío en la España lírica de 1933.

La poesía gongorina procuró en el año 1927, en torno a la poesía pura, traducir a un lenguaje preconcebidamente estético y perfecto las carencias de una realidad caótica. Con fe en las operaciones de un racionalismo universal, escribir poemas se pareció al ejercicio de componer jeroglíficos metafóricos. Las identidades concretas se borraban en busca de una plenitud de carácter conceptual y abstracto. Miguel Hernández demostró en *Perito en lunas* su aprendizaje admirable, su dominio del oficio, la lección asumida de los clásicos y su esfuerzo por conectar con la modernidad. Poemas que hablan de excrementos, de la masturbación, de la eyaculación, de los signos rurales del paisaje mediterráneo, presentan la realidad en la cuidada ordenación de su habilidoso gongorismo. Baste con recordar la octava VIII, dedicada a la palmera:

Anda, columna; ten un desenlace
de surtidor. Principia por espuela.
Pon a la luna tirabuzón. Hace
el camello más alto de canela.
Resuelta en claustro viento esbelto pace,
oasis de beldad a toda vela
con gargantillas de oro en la garganta:
fundada en ti se iza la sierpe, y canta.

La metáforas se convierten en acertijo lírico. El tronco será una columna con desenlace de surtidor, decisión lírica que recuerda el soneto que Gerardo Diego, uno de los gongorinos mayores de la generación del 27, dedicó al ciprés de Silos: «...enhiesto surtidor de sombra y sueño / que acongojas el cielo con tu lanza». Las ramas de la palmera se presentan como tirabuzón o como claustro. El color del tronco, identificado con la joroba de un camello, adquiere la categoría de la canela. Los dátiles se convierten en una gargantilla de oro. Y si el camello lleva al oasis, el oasis conduce a la sierpe, un juego metafórico que permite describir también las ramas de la palmera como velas desplegadas que cantan al viento. La palmera es una columna que tiene un tronco jorobado de color canela, unos frutos que recuerdan al oro y un surtidor de ramas que parecen serpientes o velas verdes cuando las mueve el viento.

El libro no tuvo el éxito esperado, algo lógico si se piensa que Miguel Hernández estaba intentando aprobar una asignatura que los poetas españoles habían borrado de sus preocupaciones. El surrealismo, el compromiso político, la rehumanización lírica y los diversos caminos de las nuevas lecturas del Romanticismo llevaban años dando unos frutos muy superiores a la moda gongorina. La tragedia íntima del poeta es doble, porque si su oposición a la dictadura franquista le llevará después a morir demasiado pronto, las características de su formación poética hacen que nazca a la poesía demasiado tarde. Su imperiosa y admirable capacidad poética estuvo obligada casi siempre a vivir en soledad, con dolorosos problemas de encaje temporal. Y deberá superar también en su poesía y su vida el distanciamiento que se produce entre su ideología tradicionalista y la nueva ética republicana, ética también de la nueva literatura, en asuntos tan decisivos como la sexualidad masculina, la homosexualidad y la condición femenina. Esta tensión se nota mucho en un libro como *El rayo que no cesa*.

3. Y cuando estaba alcanzando la madurez personal y encajando en la poesía de su tiempo, se produjo el golpe de Estado de 1936. Aunque parezca lo contrario, el tiempo de guerra no es propicio para la poesía. Cambiar la devoción religiosa por devoción política, más en tiempo de urgencias y temores, invita al dogmatismo. No es bueno para la lírica la necesidad de practicar el culto a la personalidad, la caricaturización del enemigo y la santificación de la muerte en sacrificio. Hay recursos que pueden ser muy aplaudidos, pero que aportan poco a la conciencia

lítica. Es lo que intentó decirle su amigo Manuel Altolaguirre en medio de la batalla. Después de declarar su admiración por el poeta, le avisó de los peligros de la grandilocuencia y falsedad de los versos fáciles. En «Noche de Guerra. (De mi *Diario*)», publicado en *Hora de España* (abril, 1937), Altolaguirre incluyó fragmentos de una carta a Miguel Hernández en la que celebraba que su altura poética podía llenar el vacío dejado por García Lorca. Pero también le advertía del riesgo:

Todos estos versos que te cito y muchos más, casi todos, me gustan, los oigo, los veo, son definitivos, te lo aseguro. En cambio, por cariño a ti y a quienes quieren ver en ti lo que no eres, también voy a copiarte un fragmento desdichado de tu romance: Subiera en su airado potro / y en su cólera celeste / a derribar trimotores / como quien derriba mieses. No. Tú sabes que no. Comprendo que en un momento de delirio escribamos cosas por el estilo. El potro, el aire, el trimotor, el trigo: la locura. Pero tú sabes como yo que eso no es poesía de guerra, ni poesía revolucionaria, ni siquiera versificación de propaganda. (Tampoco me gusta: que morir es la cosa más grande que se hace).

Aunque parezca paradójico, y es otro dato que nos permite cargar de significación histórica la soledad del poeta, Miguel Hernández sólo empezó a comprender el sentido de la compañía en la derrota. El dolor ayudó a matizar su mirada lírica. La factura cruel de la guerra, la enfermedad y la muerte de su primer hijo, la intuición de la derrota, hacen que la ferocidad del soldado comience a quebrarse y que se apiade del sufrimiento propio y ajeno. En *El hombre acecha* (1939), libro que confiscaron y destruyeron las tropas franquistas al entrar en Valencia, se recogen algunos de sus mejores poemas. La «Canción primera» de *El hombre acecha* condensa a las claras el miedo a la violencia de los hombres que se abalanzan contra otros hombres y se abandonan a las garras de la crueldad: «*Hoy el amor es muerte, / y el hombre acecha al hombre*».

Mi poema preferido del libro es «Llamo a los poetas». Se trata de una composición que es a la vez una declaración de vida y una poética. En tono reposado, con la voluntad de una confesión dispuesta a convertirse en manifiesto compartido, Miguel Hernández asume que su imperiosa ilusión juvenil de convertirse en un poeta famoso está conseguida. Pero ya no basta. Ahora necesita asumir una perspectiva nueva, una verdad humana, que supone alejarse no sólo de la retórica gongorina, del

orgullo esteticista o académico, sino también del sermón dogmático, de la consigna que desemboca en «la pantera de acechos».

Apuesta por una palabra sosegada y leal a la vida. Es también el tono de su *Cancionero y romancero de ausencias*, su última obra, una de las cumbres de la lírica española. Es paradójico, pero el poeta rural consigue un giro decisivo en una de las tradiciones de la lírica española más transitadas por las grandes voces cultas. Logra una canción y un neopopularismo alejado de la apariencia folclórica y de los aires rurales. Si Juan Ramón había elaborado con sus canciones una lírica culta de tonos populares, si García Lorca y Alberti habían inyectado en el neopopularismo la inquietud de lo irracional, Miguel Hernández condensa una desesperanza íntima y sosegada, una palabra sin solemnidad, sin pedestal, muy parecida a la que iban a necesitar los poetas de las nuevas ciudades.

La voz que había nacido demasiado tarde y que se había formado en una ideología obligada a despreciar aquello mismo que admiraba, murió también demasiado pronto, el 28 de marzo de 1942. Comprenderemos la dimensión del drama humano del poeta si advertimos que sólo en la derrota empezó a sentirse acompañado. Su mejor lección la escribió cuando no quiso dar lecciones. Sus viejos amigos fascistas le pidieron un gesto de acercamiento al Régimen para sacarlo de la cárcel. Él prefirió morir junto a sus camaradas. Esta es la verdadera significación histórica de la soledad y la compañía de Miguel Hernández. No representa el paso natural de la pobreza inocente a la conciencia política y poética; sino un tiempo en el que la cultura política pudo explicarle al pueblo explotado que se podía vivir de otra manera, sin servidumbres religiosas o caciquiles. También la cultura poética de aquel tiempo posibilitó nuevos caminos al margen de la retórica de la solemnidad. Miguel Hernández vivió en su interior y superó las contradicciones de lo que, años después, Gil de Biedma iba a definir como «un intratable pueblo de cabreros».

BAJO SOSPECHA

PLAZA DE LOS CAÑOS

Movimiento de un arroyo
que traiciona la conciencia,

secos caños sin caminos
y sin sangre en sus arterias,
no hay mitad en esta plaza
que no esté bajo sospecha.

Todo cede ante su cauce,
o eres de aquí o estás fuera,
llevas el viento en los ojos
o es el llanto de tu vena.

La fuente siempre vacía
se cruza con la tiniebla.

(fragmento final)
ANTONIO NEGRILLO



INVOCACIÓN

I

ESCUCHAS NIÑOS que juegan fútbol bajo tu ventana,
escuchas su respiración alterada y sus gritos de niños que
juegan,
escuchas al otro lado de la puerta un llanto suave pero
desdichado,
escuchas un perro que ladra furiosamente a lo lejos.
Sientes
un vacío profundo.
Sientes una debilidad particular en el cuerpo
si salieras a la calle
te llevaría el viento
y no podrías hacer nada para encontrar el peso de tus
huesos.
Eres un trozo de tela, piel vacía.
Sientes los párpados más pesados que el silencio
como si un halo de cristal te cubriera los ojos,
Tu yo es esta voz interna que te lee por dentro tus propios
pensamientos
y todo lo demás: los huesos, la sangre, la piel,
el cabalgar del corazón en el pecho
son parte de un afuera que no eres.
Cuando te miras hacia adentro
la imagen del interior se vuelve aún más absurda y más
violenta;
una soledad abierta,
más luz, más dura y más luz,
tan deslumbrante
que más allá de la fiebre de tus párpados
pierdes la noción de la luz que te devora.
Dentro de tu piel yo me imagino un hueco negro,
das a luz hacia dentro, infinitamente, sin que nada
emerja.

ÁNGELA VÁZQUEZ

Tu cuerpo se diluye en el aire, con los objetos,
caminar es igual que estar anclada a la tierra.
En el centro de ese hueco que llevas dentro veo un brote,
una estrella, una bomba.
Eres una flecha dentro de nuestro corazón herido,
no quieres arder así.
Eres bestia en luto, materia gastada.
Quisiste conquistar el tiempo con el alma
pero el tiempo de tu alma se lo llevó la muerte
y en ese espiral de los cansancios
olvidaste aquel último rato de paz antes del duelo;
devoraste desnuda tus recuerdos,
devoraste aquel último rostro de Dios
que vino con la muerte.

No te dejan vivir las fiebres de la angustia
¿Qué puede caber en este dolor que lo abarca todo?
No hay algo que más desees
que la muerte de la muerte,
del vacío que queda
que queda queda
quedito queda
queda
queda...
Sueltas tus lágrimas en una soledad con puertas de acero,
te duele masticar las palabras con esa boca tan joven,
te duele albergar tanto dolor en ese pecho tan joven,
sientes las pestañas crecer en tus labios
y observar con tu lengua, como las serpientes.

II

HOY ANDUVO tu alma visitando mis sueños,
las noches pesadas con el corazón en velo,
los abortos clandestinos de mi abuela,
la sonrisa bajo un mechón de lluvia en plena tarde,

descansó tu muerte y te permitió renacer de mis
recuerdos.

¿Dónde está el ser infinito,
la piel que nos permita
tatuarse en una espuma
la miel que nos conserva?
Aunque me palpo y todo parece estar en su sitio
se fue una parte pequeña, sutil, incomprensible,
y esa ausencia
pareciera más algo que ha llegado y no algo que se ha
ido.
Preferiría haberme ido en esa parte perdida de mí
misma
que vivir en este insoportable casi todo.

Somos incongruentes ante la fidelidad de la materia.
Somos como la punta sin pensar de
un pensamiento,
vivimos así en la dimensión imaginaria,
nos duele la forma cruel que tiene el tiempo de pasar,
y el secreto de amar lo que no amamos.
Mis palabras buscan eso
que nos hace respirar para saber que hay algo dentro,
que nos lleva a tirarnos del balcón para saber que hay
algo en qué caer
e inventar una hormiga para asesinar
algo pequeño
o invocar el dolor para huir de él.

Las palabras son como los días:
espacios vacíos entre sueños.
Saltamos de día en día, de palabra en palabra, de latido
en latido.
Es mucho más preciso el cerrarse de los ojos durante el
parpadeo,
lo que se calla entre una palabra y otra,

la pequeña muerte entre latido y latido.
Es eso que no tenemos la costumbre de nombrar
que cuando vemos nos desnuda y reconoce.
Tengo que pararme así en silencio
para reconocer lo abstracto de tu tumba,
de las cenizas de tu cuerpo
que cupieron en una caja
y ahora están esparcidas
en todos los mares del mundo.

La muerte es solo aquello
que descoloca los signos que nos unen.
Vamos a inventarnos un lugar entre tú y yo,
entre la vida y la nada
y vamos a inventarnos unos cuerpos sin forma;
cuerpos para tocarnos solamente,
vamos a dejar que nos esculpa
esa forma olvidada de existir,
un espejo que nos absorba para vernos desde lejos,
un lugar sin luz ni oscuridad,
donde el pasado nunca sea pasado.
No esperaré a la muerte para besarte,
no pospondré el paraíso hasta mi muerte.

La vida es algo prestado,
un saco que nos probamos todos y a algunos nos queda
grande o chico,
una línea por donde a penas puedes caminar en el
poema.
Cada uno se va porque se va
cuando puede y como puede.
Ahora mismo alguien está muriendo.
Pero en algún lugar un niño
le dice a su madre mientras juega
«yo tengo la edad del mundo»
y quizás él descubre, sin saberlo,
que si la vida es efímera,
efímera es también la muerte.

III

YA NO SÉ CÓMO NOMBRAR tu ausencia, que no se acaba,
que no deja de crecer.

Tu ausencia se desdobra como todo lo infinito.

¿Cómo hablar del dolor?

Del dolor que escupo y vomito hacia adentro, de esta furia
intestinal que me aqueja por estar
muerta por dentro,

de la insatisfacción sexual que cargo porque no
han inventado los genitales infinitos y lo que
yo quiero hacer con ellos es como tomarme
todo el mar y volverlo a llenar con el sudor de
nuestras entrepiernas.

¿Cómo ser el castigo de dios sin morirme de
vergüenza?

Necesito quitarme la piel para que vean mis huesos y mi
sangre como son, que
mis entrañas exploten, manchándolos a todos
y mis viseras se hagan agua bajo nuestros pies
e inhalen mis huesos triturados como un buen pase;
quizás entonces pueda empezar a hablar de lo que siento.

Se ensucia con las palabras el vicio
de ser nada;
resplandece la desnudez afilada
de gritos dolorosos que traga
un muro baldío.

Niños que juegan
llanto suave
perro que ladra:
vacío profundo.

Ventana, respiración,
del otro lado de la puerta.
Debilidad,
te llevaría el viento,

tus huesos,
cacho de tela, piel vacía.

Tus ojos, tu sueño,
la red de tus nervios.
Halo de cristal
lentamente
te desintegras.

Hacia adentro
interior
absurdo y violento,
oscuridad
infinito interminable.
Soledad,
fiebre de tus párpados.
¡Vacío vacío,
boca boca,
vicio, nada,
grito baldío!

IV

SE DESATA la herida en tu lengua,
la cicatriz profunda de haber muerto
sin primero preguntar «¿en dónde muero?»

Cayó tu cuerpo
desde lo alto de un recuerdo
y voló por un segundo
antes de besar el suelo.

Tierra amarga,
viento verde,
«que todo fluya», manda el agua,
«que todo muera», ordena el fuego.

Aunque en la muerte amemos,
amar es como morir,
existe una forma de amar
más precisa,
más amar
que es vivir
aunque nos duela.

ÁNGELA VÁZQUEZ

CANTAR TEMPESTADES

EL POETA DEBE cantar tempestades
y tormentas de injusticia,
truenos de injurias
y relámpagos de infamia.

Un poeta es el juez moral de la belleza,
que acusa con verso sereno
y alma enternecida,
en deseos de luz despedazada.

El poeta tiene voz esclarecida,
y su verso da voz al olvidado,
al que sin palabras vive silenciado
como ser sin luz y ojos de ceniza.

Un poeta habla la belleza,
y su palabra la dicta
una musa silente
que su alma habita.

LA SANGRE SE VUELVE ESCARCHA

LA SANGRE se vuelve escarcha
en el invierno de la desesperación,
dejando tras de sí un monte blanco,
en el que un can indefenso
se revela frente al hielo.

La sangre se vuelve escarcha
y un lento sopor helado
adormece los sentimientos
del alma del poeta
que alcanza su desierto amargo.

La sangre se vuelve escarcha
en lo alto de la noche,
cuando las aguas se deslizan
por entre los deseos del alma,
libres del yugo que trae el día.

La sangre se vuelve escarcha
cuando arrancan el color a las flores,
y desatan los deseos de un corazón sin luz,
desbocados cual torrente de ira sin fin,
para llegar al providente silencio de un lago ameno.

CARLOS MIGUEL-PUEYO

DONDE PALPITA EL DOLOR

EN LA NOCHE del alma un corazón palpita
naufragando en un mar de deseos sin luz,
como un barco de ternura dejado a su suerte,
entre las olas de metal de un mar erizado.

Y en su deriva de lamento en soledad,
su corazón canta tempestades de color de infinitud,
liberando entre sus labios notas de blando cristal
cual saetas crueles de raudo metal.

Su capitán es un náufrago en la noche,
perdido en la infinitud solemne de su soledad,
en su mar sin estelas, sin horizonte,
abocado a la amargura de vivir muriendo.

Su barco no deja estelas, ni huellas, ni recuerdos,
solo eternos momentos de esperanzas sin luz,
largas cadencias de ilusiones sin fin,
hacia el abismo indoloro de un paisaje gris.

NO DICE VERSOS

NO DICE VERSOS quien sufre en su soledad,
en cuyo corazón se ahogan los deseos
del color de las flores sin luz.

No dice versos quien oye el silencio de las nubes
y siente en su alma el tacto irisado del aire,
que enjuga con pañuelo de pena sus ojos de agua.

No dice versos quien vive incomprendido
como quien pasea en nieve dormida
sin dejar huella cual cuerpo sin luz.

No dice versos quien ama demasiado,
muriendo su corazón pertrechado
con versos del color de su herida.

CARLOS MIGUEL-PUEYO

RÍO EN PAISAJE GRIS

POR EL CENTRO de un cuadro de grises de invierno
rodea un río suave de diáfanas orillas,
al hastiado ritmo de una bagatela serena y fría,
en cuyos recodos deja un suspiro sin voz.
En derredor crecen libres hierbas y juncos
con la inocencia del que no vive,
sino que cede indefenso al latir de la existencia.

Y junto a ellas un tapiz de infinitas flores
por cuyos pétalos sonrío natura ante tanta belleza.
Se deja ver un puente sencillo y humilde
flanqueado por caprichosos arbustos, mansión
generosa de seres sin fin
que confían en sus tiernos muros de ancestral esencia.
Allá en lo alto, donde viven los deseos,
el aire esparce las nubes, mueve y desordena
con el orden medido de un pensador divino.
Y ante ellas vagan las ilusiones fragmentadas,
de un corazón herido que camina hacia el mar
en un río de plata.

QUEDÓ UN VERSO ABIERTO

Y EN UNA de sus estancias
el alma dejó un verso abierto
agotado y exhausto
de buscar entre recuerdos
de dolor y melancolía.
Buscó desaforada
esa palabra ignota,
humilde y sincera,
que diera voz a su alma
abatida y cansada.
Y no encontró quién pudiera
en su mansión alada
dar voz a ese verso
que sin final quedaba.

CARLOS MIGUEL-PUEYO

SIN PRESENCIAS

PORQUE ES INMENSA la noche bajo la lluvia.
Toda la tierra es una noche,
una inmensa lluvia;
soy sólo el pensamiento,
una relativa consciencia,
apenas el instante presente,
y casi no me veo acogida:
la noche ha borrado las cosas
que estaban detrás de los cristales;
la oscuridad emite su jadeo,
su oscilante suposición de hombres;
el animal de lo ignoto abre las fauces
y huyen todas las presencias;
solo la soledad reúne lo que queda de mí;
las luces y las voces taladran cómo un túnel;
sólo la espuma del osario,
el indicio vehemente de lo fulgido
y los vértices, horadan el hueco del tiempo.

MI LEGADO

OS DEJO CASI TODO mi legado intacto:
no me dio tiempo de seguir gozando
atardeceres cárdenos de la Sierra Sur,
ni repasar despacio las retamas
que incendian de amarillo aquellas cumbres;
habréis de seguir regando los espliegos
porque no echen de menos mi mirada
y a los álamos blancos, temblorosos,
decidles que volveré como una brisa;
tampoco se alarme demasiado el alba
al no encontrarme cuidando el esplendor
de sus rayos en las amanecidas.
Os dejo mis queridas ilusiones
para que nunca os falte un incentivo;
y la fuerza de mi pulso entrego
pues no se aprovechó todo su ímpetu.
Mirad debajo de las margaritas,
las pequeñas cosas suelen quedar bajo la hierba;
sustituidme en respirar pausadamente
siguiendo los vuelos de los pájaros.
Os dejo tanto inacabado, tanto...,
porque he vivido soñando distraída
y me faltó llegar a todos los planetas.

EL SILENCIO

LA PALABRA es una espada desnuda
que, en ocasiones, corta, rasga y destroza;
el silencio es luz o el viento cuando ruge,
no hay palabras para el dolor o la rabia;
¿qué hay que decir cuando los hechos hablan?
Solo los imprudentes necesitan respuestas;
únicamente hay que oír a los pájaros,
contar las olas o mirar como crece la hierba;
el silencio es la síntesis de todas las palabras,
la profecía de los signos y señales,
es el amor hecho murmullo,
es la lágrima de la renuncia
para no herir, para no disentir;
no hacen falta palabras para la alegría,
para el conocimiento, para el sentimiento,
para soñar o contemplar una noche estrellada;
el silencio es la tragedia hecha abrazo,
el silencio es la sabiduría del tiempo.

CUÁNTAS VERDADES AMORDAZADAS

CUÁNTAS DUDAS hay que asfixiar,
cuántas alas tienen que abatirse,
cuántos temblores estremecer la carne,
cuántas sonrisas morir en la aurora,
cuántas verdades ser amordazadas,
cuántos miedos quemarnos en la entraña,
cuántos impulsos, cuántos deseos,
rebeldías, ternuras, decisiones...,
ser ejecutadas o heridas de muerte
por audaces necios, cobardes,
convencionales, ignorantes, imprudentes,
tercos, falsos, máscaras, simuladores
de la verdad, parásitos grotescos,
mentecatos atrevidos, insolentes...
hasta consumirse, irresistiblemente, el tiempo.

CARMEN BERMÚDEZ MELERO

VERANO EN PUERTO ALTO

TIERRAS ALTAS DEL SUR, sin lluvia en los veranos;
terrones cuarteados sin la suerte del agua;
siestas ardientes de cigarras que ensordecen,
que aturden los sentidos;
tensa calma, adormeciendo al hombre;
solo los olivos hacen su guardia estoicos
como un disciplinado ejército en lomas ondulantes,
con sus copas de ramas casi verdes —casi plata—,
erguidas sobre sus troncos milenarios
retorcidos de sed, de los soles, de los años...,
como las manos que los aran, que los cavan,
que los podan, que han recogido, por siglos, su óleo:
alimento, milagroso remedio y unción de paz.

LA ÚLTIMA PALABRA

TANTAS PALABRAS, tantos recuerdos,
tantas canciones, tantas protestas,
tantas ausencias: guerras, pasiones,
odios, transacciones, ilusiones...
¡Tanta NADA!
Damos vueltas en círculo,
quizás debimos seguir la línea recta,
quizás, hubo un camino oculto por la niebla,
quizás alguna mano se llevó otras auroras
y empañó el cristal de la memoria,
o se rompió la esfera malabar
que dejamos caer entre las manos.
Quizá, se silenció la última palabra;
quizá otras opciones cayeron enterradas
en simas insondables de lágrimas y viento.

CARMEN BERMÚDEZ MELERO

AK'ABAL

EL POETA
es un enviado
de sí mismo
aquí

Su oficio consiste
en observar el mundo
y hacer que lo mirado
entre en el cuerpo

para sentir
para saber
cómo es
que nos habite adentro

Puede observar el poeta
simultáneamente
lo que está / y lo que no
y hablar si quiere
de otra cosa

En eso
también
se parece mucho
a todos los demás

incluso
cuando baila
y a la realidad
le sigue el paso

A nadie extraña
que tropiece

o caiga
también de eso se trata

Todo esto
a veces
lo escribe
porque escribir

le resulta
necesario y urgente
aunque no es ni lo uno
ni lo otro

Pero cuando aparecen
las palabras
hay que observarlas
igual que al pájaro

hay que mirar dentro de ellas
sin clavar el alfiler
del coleccionista
hay que verlas vivas

como la piel
que revela un cuerpo
que en realidad
encubre

cuenco las manos
para el agua
copa para el vino
jícara para el mezcal

Tanto la aparición
como la desaparición
son parte del repertorio
del mago y su chistera
pero no hablamos de ilusión

sino de visión
es decir
de poesía

y ésta
cuando escrita
sabe que no canta
el pájaro que no está

porque aquí canta el pájaro

Klis klis
klis klis
klis klis

Ch'ok
ch'ok
ch'ok

Aquel signo
que se esconde
dentro de sí mismo
no es opaco ni confuso

sí incierto
como el futuro
pero preciso
como el instante

Digo
Ak'abal
digo el nombre
maya quiché
de un poeta
que dice
*no es que las piedras sean mudas:
es el silencio que guardan.*

WIRIKUTA

TAN FUERTE y vulnerable
como el venado

Fuente de fuego
volcán de sangre

El sol
bajo la piedra
es un escorpión dorado

El cielo
extiende su manto
de milagros

todo visible
todo presencia

El cuerpo
es el camino

el camino
un cuerpo

Nada
llega tarde

en la noche
puntual
se gesta el alba.

EDUARDO VÁZQUEZ MARTÍN

DOS ÁRBOLES

1 / HIPERIÓN

Esta secuoya roja vivió sin ser descubierta hasta el verano del 2006, cuando los naturalistas Chris Atkins y Michael Taylor la encontraron mientras exploraban un apartado territorio del Parque [Nacional Redwood, en California]. El árbol [...] proyecta su más alta rama a 115.5 metros sobre el suelo. Llamado Hiperión, supera por más de dos metros y medio al que había sido hasta

hace no mucho el árbol más alto conocido, otra secuoya roja.
(<http://averline.blogspot.com/>)

TAN ALTO

que su copa
pareciera rozar el firmamento
saeta
enclavada
—¿en qué dirección?—
entre cielo y tierra,
hijo de ambos,
hermano del sol y de la luna,
de la aurora y el vuelo
de los pájaros, joven esposo
de la luz.

Hiperión
te llamaron.
¿Dónde estarás,
uno y el único
en toda tu estatura?

Cuando caigas,
¿cuántos atardeceres morirán contigo?

¿Cuántas aves
ya no podrán sumar sus voces
a tu canto que escapa,
aspiración de vértigo,
a los umbrales de nuestros oídos?

Irrepetible,
allá en tu cima,
¿sabes si nos movemos y existimos
los que podemos nombrarte
y atestiguar de tu existencia?

2 / PANDO

Pando es el nombre que el botánico Burton V. Barnes dio a un bosque de álamos temblones (*Populus tremuloides*) que se halla en Estados Unidos, en el Parque Forestal de Fishlake, Utah, y que resulta estar compuesto por más de 47.000 árboles, que en realidad son todos el mismo individuo [...] [Pando] tiene la friolera de 80.000 años [...] y ocupa 43 hectáreas [...] Es el mayor organismo vivo sobre la Tierra. (Ireneu Castillo)

NO ES LA VISTA sentido
que pueda abarcar la extensión,
la terca profundidad de tus raíces
aéreas,
cada una un nuevo árbol
solo y junto,
hondamente reunido
a un misterioso tronco que recorre
decenas de kilómetros
en sombra,
allí donde la savia y la noche se desposan
y se agita
la vida en su fragor más esencial.

Tu susurro se esparce
como un río secreto,
tembloroso
multiplica sus ecos,
gajos nuevos para una misma voz.

Extenso mas no alto,
tu elevación horizontal
es un abrazo
y una multitud.

Caer no te es posible,
sostenido por las ramas que elevaste
nutriéndolas por dentro.

Aunque los pájaros no te conozcan
a ti deben vuelo y canto
innumerables.

Aunque nosotros no te conozcamos
—si acaso sospechemos tu existencia—
eres y estás y estarás,
a la par multiplicado
y singular.

Eres el árbol que permite ver el bosque.
Eres el bosque.

Te debemos habernos repartido
lo que para sí solo
goza Hiperión.

Te debemos la multiplicación del sol.

En la frontera entre el ardor y la fiebre está Ibibobo.

IBIBOBO

NUESTROS ABUELOS rifaron aquí su juventud en una guerra
estúpida
se bebieron su sed de infinito con los orines
dejaron toda esperanza
a 50 grados a la sombra no existe la sombra
perdieron la suya
y después la persiguieron entre sueños
los sobrevivientes
los escasos
los que no estaban en el jeep
en cuyo centro se desplomó un mortero.

El mortero estalló
los soldados murieron
y el jeep quedó clavado entre la arena.

70 años después
ahí se está el jeep
no lejos de Ibibobo
en la frontera entre el ardor y la fiebre
allí donde nuestros abuelos rifaron su juventud
y dejaron toda esperanza
en medio del jeep
atravesando la carcasa misma de la bala
se eleva un árbol

y algunas primaveras florece.

EROS & THANATOS

UNA DE LAS POCAS certidumbres completas
que es posible tener, señora, respecto a nosotros,
a nuestro amor y a las cosas del mundo,
es que un día yo estaré en el lugar de usted,
en el lugar que usted ocupa ahora mismo
allí, lejos, al fondo de la sala
en ese rígido vestido de roble.

Eso sí, probablemente, para entonces
ya no importen demasiado las cosas ni el amor ni nosotros
ni las muchas certidumbres incompletas
de este mundo, flexible y fugaz.

Flexible como las ramas de los árboles
en las ue nos mecimo
y fugaz como los frutos que les arrancamos
para la voracidad de nuestras bocas.

PAVESAS

1
UNA PAVESA quiso ser estrella
y ascendió a los cielos.

La vimos elevarse,
grácil,
entre aplausos de humo.

Nunca supimos algo más de ella.

2
HUBO UNA ESTRELLA que quiso ser pavesa.

Cayó, mota de vida,
desde el cielo,
se hizo madera
y después de ser árbol
unas primaveras,
fue cortada y ardió.

Ardió hasta consumirse y ser pavesa
y ascendió, lenta,
en un silencio hondo.

Todos la contemplábamos extáticos
mientras algo en nosotros se rasgaba en dos partes.

Lo único que recuerdo es que esa noche
vimos pasar una tempestad de estrellas.

DOMÉSTICA VIOLENCIA

ISABEL PÉREZ MONTALBÁN

INTERPRETA MI PIEL paleográfica
y el manso resplandor de virgen fluorescente
que acataba las reglas del peligro en la noche,
cuando las manos pulpos reptaban por el sueño
de un pecho sin custodia, por mi cuerpo piragua:
nueve años, crucifijo de colegio, año nueve,
montón de epifanía y más boscaje,
escamas de niñez y purulencia.

Amor, piensa de qué candela vengo huyendo,
cuando esas manos lepra roturaban
mi carne de barbecho para feraz cultivo,
como lombriz gigante, como abisal escualo,
como pirata en aguas del Caribe,
su garfio dibujando el miedo en jeroglífico.

Pero si esto era el susto, lo más callado grita:
la vagina criatura se contrae retráctil
y los senos se abstraen del asunto,
tararean canciones pop y un mantra:
no está pasando, escuela, mi futuro;
los labios en repliegue emigran, mudos tiemblan;
y el corazón se anida, hiberna, empequeñece.

Y así estatua yacente, los ojos muy cerrados,
mi cuerpo abierto al paio, guarida de las fauces,
mi silencio estallido de silencio;
mi secreto bengala chispeando negrura,
mía entonces ternura de aprendiz basilisco.

Niña que no sabía de los climas
pero ardía de fiebre, glaciar del Cuaternario,
porque infierno es sentir cómo quema el deshielo
del gran gusano entre las piernas
en punto de rocío, su humedad relativa,
y la presión más alta que soporta la sangre
cuando la preña el fango y el relente.

Niña clamaba libros y no sexo.
Niña soñaba playas y piscinas
y no miedo, y no frío ya engarzándose
desde las células a la epidermis.
Niña amando al verdugo sin remedio.

Niña que odiaba al monstruo de la ciénaga,
al animal caín que embrida su caballo
y ya no es un albergue familiar que la salva
ni ese amigo que alienta travesuras.
Niña y furia yo. Yo niña, eso es todo.

Porque era de la casa: mi pan de mesa puesta,
confianza de familia, verano en compañía,
cuando nunca me olvido en el cuento del ogro,
cuando siempre me acuerdo la madrugada mártir
se resigna al destino de amanecer muy tarde.
Pero si esto es la luz, la oscuridad se instala.

La casa, nunca hogar: palacio estercolero,
reserva natural de esos parientes jíbaros
que reducen la infancia a corazón bonsái.

OTRA NIÑA CON REBECA EN INVIERNO

ISABEL PÉREZ MONTALBÁN

MI NIÑA con rebecca, sus piernas al relente
en pleno enero, fiebre extrema de ser pobre.
En su cole humillada, carámbanos sus dedos
y abeja sin colmena en desierto sin flores.
De qué yo fui culpable. Porque sí fui culpable.
El dios que tira el dado me señala.

Ser pobre y muy delgada. Desnutrida.
Su padre trabajaba en la chatarra.
Venía sin cuaderno o desayuno,
con faldita y rebecca, sin abrigo,
por sus fibras travieso el hielo en su trineo.
Piernas flacas al viento: así también mis piernas.
Apenas niña vientre en corralones.

Me pregunté del hambre de esta cría,
su frío proletario. Si hay motivo
para el hambre y el frío. Si hay motivo
de tortura con garfios, sus ojos en respunte,
para arrimarse a mí cuando el recreo,
luciérnaga calor bajo cero en mis manos,
choque térmico en cumbre de iceberg.

Con frío en la legaña de los fríos,
se acercaba, buscando la ternura.
No sabía el cuchillo filo doble
con el que yo partía los afectos,
permitiendo a la sangre manar hacia el desagüe.
Ni yo misma sabía del cuchillo.
Lo llevaba en el pecho sin saberlo,

yugulares cortaba sin que yo lo advirtiera.
Y ahora que recuerdo su apretarme
se rebela su acero y se me clava,
me desangra el dolor y mi abandono.

En el mundo mejor, aquí, de los posibles,
según el socialista (¿qué?) Felipe González,
entonces presidente, qué individuo
digno de tesis doctorales
y archivos desclasificados.
Terrorismo de Estado aparte.
En la España de reyes y princesas
cabe una escolar pobre, sin amparo,
sin duda cabe y desnorta la lógica.

Y no desaparecen ni se esconden
paraísos fiscales, cólico miserere;
es decir, señor, ten piedad,
si es que un dios existiera, que no creo.
No se perdona vida de elefante.
Democracia de mierda, un holograma
que ni mira de frente a sus bastardos.

En este mundo cabe niña. Y anido yo.
Pequeña de ojos grandes con su anemia,
se arrimaba a mi cuerpo como a un nido,
destinada al derrumbe como casa muy antigua.
Ángel fiero, ella huesos y clara inteligencia,
la futura ministra, la empresaria elegante,
científica de todas las vacunas.
Qué basura *fake news* tanta meritocracia,
como si alguien naciera con la flor en el culo.

Pues yo estaba de paso, prácticas de maestra,
vuelan meses currículum urgente.

Luego la abandoné, como los otros.
Se me hiela la piel de escarcha y de resaca.
Me detesto. Me atuve a disciplina
de prácticas, currículum. Por dios,
que llegue esa camilla para el joven
que abre en canal los viales en sus venas.

Yo la quería. Y no hice nada.
La quería con miedo y la estrujé en sus tules
como a una bailarina de Degas.
La condena me cerca desde entonces.
Mi pobre niña helada pobre
no era mía, animal de todo precipicio,
una piedra rodante, un pasto sin esquejes.
Mi vida, no. La vida no
es una plataforma de un convenio.

Yo misma entonces pobre y paria,
culpable de mi arista. Y por solo saberla,
por mentir con mis brazos un cobijo,
su media salvación de diez minutos,
Cuánto abrazo traidor practicamos al día.
Y cuál era su nombre, maldita la memoria,
su nombre como un mantra una estaca una antorcha,
que ya ni lo recuerdo, niña mía sin nombre.

Al barranco mi llanto de muy tarde.
Mi llanto que destila indiferencia
y fosiliza en cicatriz sublime,
casi invisible, que se oculta
en la diástole de aquel corazón,
no el mío, porque no lo tengo.
Me invento una estrategia como cómplice,
la excusa, la tristeza de existir,
dando la espalda a lo que importa.

Mi niña, aquella niña, cualquier niña.
Que pude ser yo misma y que lo fui,
tantas veces cubierta por las liendres.
¿Y tan pronto lo había yo olvidado?
Mi niña sombra igual que un pegamento
que ningún gel diluye, sudario por rebeca.

Y en esta hora que muero, la vergüenza y la espina
de haber comido y más, y siempre estar comiendo,
mientras esa rebeca se desgarró a jirones,
en el río confluyen mi vida con la suya.
La niña ya muriéndose de nieve
o de abandono, cáncer de mi sangre.
Y yo casi sin vida de haber sobrevivido.

CANTOS DE ARENA II

PAURA RODRÍGUEZ

1

LA MISMA lágrima
contiene tristeza y júbilo,
la misma lágrima
es un espejo de cristalina
forma y de oscuro fondo.
El alma peregrina
sobrevuela en el sueño,
posa sus pasos en la noche,
como luciérnaga parpadea
y abre un camino de luz,
es una luz de la luz,
energía veloz que canta
y viaja cruzando el tiempo.

2

VASIJA vacía
de la que podemos
beber por siempre,
vasija manantial,
de dulce agua
nacida de las nieves.
Agua aromada
por dulce tierra.
Quien la beba
beberá un río,

sentirá
correr
por sus pies
la turbia textura
de un torrente
después de la lluvia.

3

EN LA MANO brilla
una semilla
de dorado cuerpo.
(Madera contenida,
brisa silenciada,
promesa de follaje feliz).
La semilla
sueña un eterno
trino de pájaros.

4

SEMILLA,
tu memoria
reconoce la migración
de tus hojas,
la primavera que te adornará,
el otoño que te aliviará.
Has venido a cubrir el desierto
con lluvias recurrentes
como buenos sueños
que alegran la siesta.
Has erguido la médula
desde el centro de tu tronco.
Un bosque te eclosiona.

5

EN EL CORAZÓN de la madera
habita el fuego que arderá
y que ardió antes
y que arde ahora.
Reverbera la llama,
la ondeante flama
que no es el cuerpo del fuego
sino un momento del fuego,
un color del fuego,
una voz del fuego,
una flor que le brota al fuego.

6

LAS NOTAS del canto
han sido el cantar,
han sido la brizna
que nace presurosa de verde,
y en su verde latido
guarda el viento,
que puede ser un huracán
o una brisa cantarina.
El verde sueña la pradera,
el pasto
que alimenta
al manso ganado.
El verde
sueña al pastor,
reconoce sus pasos protectores,
su mirada de horizonte.

7

VERTICAL la lluvia
baña su oblicuo sueño.
La lluvia se espera a sí misma,
se extraña en la sequía,
se siente regar alborotada
felices gotas sobre la árida tierra.
Ha llegado sin llegar,
la reciben dichosos
los cuerpos de la sed,
los aleteos
cansados de tanto sol.

8

YA FUE el día
primero de tus hojas
y el último de tu vida vegetal.
Tus frutos se balancean
vistosos entre el follaje,
tus flores se encienden,
explotan de color
y de hermosura.

CATÁBISIS

DESCENDER, descender, descender
como es costumbre:

descender
de la fruta a la raíz, de
la cabeza a los genitales,
descender hasta el fondo de la tierra.

Y dentro de la tierra hallar
una habitación hinchada en rojo;
y dentro del rojo, una bañera;
y dentro de la bañera, un agua
en la que late un palpitar de orígenes

(es decir:
en la que lucha inquieto un par de amantes:
gemelos en el vientre de la muerte).

Fue el Demonio quien me trajo aquí, declaro,
el Demonio encubierto en nombre de ángel
—para que no se traicione la costumbre.
Y fue el demonio quien me dijo «el limo
que te espera en el fondo de los ríos
es la tierra más fértil de la tierra».

Y fue el Demonio quien me dijo «el lema
de la alquimia

recomienda
visitar
el interior de la tierra:
ahí,
si rectificas,
podrás hallar la piedra oculta».

Y yo, que tengo un nombre
de piedra puesta en la corriente helada
de un río, piedra

descendida
hasta el fondo del limo
y con la piel labrada en siglos,

(yo: Pedro: un hombre: piedra)

yo quise descender por si encontraba
mi reflejo en el reverso de las aguas.

Mas sólo hallé cristal de roca,
espejo en que me miro desde entonces.

Al fin, el que desciende siempre vuelve
su rostro con nostalgia para arriba,
a la superficie que ha dejado.

Y, luego, cuando vuelve a ella,
cuando asciende
—porque la vida es eso:
un ir de arribabajo—
no puede evitar que su mirada vuelva.

*Tanto el poder mirar en mí pudiera,
que sólo por mirarte te perdiera;
pues si perdiera la ocasión de verte,
perderte fuera así, por no perderte.*

Eurídice,
Orfeo,
amantes descendidos:
somos
una raza que le da la espalda a todo
—menos, aunque suene a paradoja,
a aquello que tenemos tras nosotros:
el pasado. Ya lo saben:
el pasado siempre puebla nuestros ojos.

Y de ese apenas ver y siempre atrás hacemos
jirones negro sobre blanco, trazos
que ni siquiera alcanzan a llenar el margen,
y nunca alcanzan a decir lo que queremos.

Si pudiéramos
decir en realidad lo que queremos
el lenguaje entero no sería más que una sílaba
sin inflexiones,
suspendida *en la punta de la lengua*:
un gemido,
a veces amatorio, a veces fúnebre
que dijera, según la conveniencia,
«te odio», «quédate»
o «te veré, mi amor, por la mañana».

Y no habría palabra piedra,
ni la piedra sería metáfora de lo que sin remedio no
tenemos,
porque no importaría la pérdida.

Toda carencia es lingüística, ¿sabes?

Hubiéramos sido sólo
dos cuerpos
abrazados por el agua
y en un silencio de orígenes:
un par de amantes sin palabras,
sin muerte, descendidos, para siempre

quietos.

POEMA EN QUE SE USA MUCHO LA PALABRA MUERTE

A FIN DE CUENTAS

enfermar, como vivir,
es dejar que algo nos crezca sin notarlo:

permitirle levantar
su negra residencia en nuestro cuerpo,
aceptar que se sustente a costa nuestra.

Y, al final, cuando no podemos más
—enfermedad de tanto ser enfermedad,
vida de tanto ser vida,
como una torre que colapsa de tan alta—,
soltar la vida de no poder cargar más vida.

Y, al final,
nada,
lo mismo,
siempre lo mismo:

a pesar de tanta enfermedad

tanta, y a pesar de
tanta,
tanta vida.

PEDRO DERRANT

TAMBIÉN EL MAR

TAMBIÉN EL MAR podría terminarse,
¿sabes?

Tomaría mil años
de una sequía tremenda
o un agujero en medio de la Tierra
para que se derrame toda el agua hacia el espacio
(como un vasito volcado en una mesa).

Tomaría un milagro
o una catástrofe,
que en el fondo son lo mismo,
pero,
técnicamente,
también el mar podría terminarse.

Qué pena pensar que un día,
también,
aunque nunca vayamos a verlo,
que un día también el mar pudiera terminarse.

LLEGASTE A LA PUERTA de mi casa
—el peligro que temía mi padre—.

Desde ese día
reverbera la noche
en las ventanas.

El tiempo rompe
los ojos cristalinos.
Espejos secos.

Sobrevivo hueca
igual que un árbol hueco.
Muerta, pero de pie.

Y SE NOTA en el frío.
Precipicio repentino.
En la sombra de un pájaro
que apenas vimos, pero estuvo
un instante, una gota de agua:
esa alegría fugacísima
que yo tuve en tus manos.

Son recuerdos borrosos
los ensayos de vuelo.

Y te lo dije: se nos muere.
Estas criaturas duran poco.

Vienen del aire libre
de los prados salvajes
y los ojos sin tiempo.

Duran poco. Se apagan
y duelen sus latidos frágiles.

A pesar del intento
volver al calor es difícil
si ya la sangre no responde.

Es la intemperie de los huesos
la fase terminal del desamor.

DE SÚBITO, hervía desde la calma. Bastaba un día, uno solo, y los ojos adecuados, para arrancarse las raíces, lo esquejes del espíritu, los consejos del padre.

Y es que los volcanes duermen casi todo el tiempo. Por eso sus laderas pobladas de esperanza inconsciente no entienden de lava ni rugidos. Por eso la rutina, como la religión, reduce y sirve de mordaza a seres como ella, cuya indómita fuerza arde. Se eleva. Y huyen los pájaros.

Y TU CUERPO ya no era
tu voz ya no era
nuestro fuego ya no era.

Fue tu condescendencia
o la puesta de sol en tu espalda
en esta hora de la despedida
que tú escogiste
como tú lo escogías todo siempre
me duela o no, mate o no.

La desmemoria adrede
la sangre que secó y que ya no importa,
un trocito pequeño de ternura
arrancado a la desesperación.

Quizá una expectativa
o la sombra de un pájaro
y su estruendo al chocar con los cristales.
A veces es la muerte,
la vemos por el rabillo del ojo.

Yo, por un segundo, creí verte a ti.
Pero sólo venías a devolverme
regalos del espejo
en el que encerré lo único que amaba:
las ondas de las piedras en el agua
el espejismo, la vuelta a mí misma.

SUEÑO (MEMORIA INEXISTENTE)

DESPIERTA ALTA LA NOCHE y sus navíos
queda solo el sueño verdadero
la certeza no es el sueño ni la muerte

es la travesía ambigua del primer respiro incertidumbre
es el tránsito intrincado del último respiro intermitencia

cuando la muerte ya no existe entre nosotros
cuando la muerte exista solamente entre los muertos
cuando entre los vivos solamente quede la muerte de los muertos

luminiscencia vaga repetida en los retratos
azar del tiempo
plenitud
declive
la muerte habita solamente entre los vivos

APOCALIPSIS

CUANDO LA SOMBRA rompa su silencio
y arremoline en el abismo a los insomnes
las tinieblas ya no sean
todo se vuelque contra el sueño
y comprenda tu casa
su condición de muralla incandescente y sofocante.

Cuando el bien máspreciado sea el que no tengas
y el pan de los sucesos se haga triza entre las manos
se vuelva piedra que golpee tu frente
te lastimen el rostro, te estremezca.

Cuando asomen en remiendos las memorias
te traigan sonidos
y canciones y sabores
y tu voz no sea nunca más tu voz.

Cuando la semilla de un segundo se esparza como lacra o como
peste
pueble los caminos que jamás has recorrido
te muestra entre los dientes su mejor sonrisa
y en los parques los mendigos te rehúyen
y su odio asoma entre las piedras
y los transeúntes y los niños, y los hombres sin tiempo y sin
pasado,
te muestren azul sus vientres
blancos.

Cuando los perros más pequeños
sitién las ciudades
y como aves delirantes vuelen sin sentido
graznando en las murallas
recorriendo los senderos más distantes
esos que tú mismo derogaste tras tu paso
con tu vuelo hacia la nada.
Cuando no sepas distinguir en la memoria los restos del pasado

y todo se vuelva arena tras la espalda.
Cuando voltees tu camisa
y te calces los motivos
y no encuentres las señales
y vuelvas a soñar los mismos perros
los mismos pájaros y aromas,
cuando sientas que es tarde
que es invierno
que es pasado,
 ese entonces
 será el tiempo del regreso

LUNAS AMARILLAS

SIOMARA ESPAÑA

EN LA OBLICUIDAD de un cuarto
en el quinto contraluz del año
se tumban las amantes
—dos lunas amarillas—

Centellean los labios al oído
la mano sobre el cuerpo estalla
se elevan las amantes
—dos urnas siderales—

Gimientes
palpitantes
alcalinas
por espejos de espirales
las amantes
c
a
e
n

fundidas
crepitantes
como esquirra diluida
en el intermitente túnel
de los tiempo.

POR PARTIR EN DOS LO DIVIDO

PRIMERO FUE el mensaje
una calle y un reloj con trampa
segundos partiendo la cordura
las horas y Virginia con las mismas piedras

Cuántas veces la arteria tropezada
la cadera rota entre dolor confeso
las noches como éstas
es ter to re as
el fraguado amor
vaivén sin voz de orilla
y el tiempo detenido en una banca

Cuántas veces la lámpara en el rostro
por volver etérea la palabra
por partir en dos lo dividido
por no dar la talla en la casa y la cocina

*El paraíso es servir servir sonriendo
el paraíso es aceptarse en la costilla
en la eterna danza y carnada en el anzuelo*

Solo soy
repetida cicatriz y contragolpe
Sola soy
martillo y haz partiendo la pedrada

PIEDRA DE SOTEAPAN

LA PIEDRA se resiste
busco en el bolso
entre los libros y la ropa
y desde el bolsillo del pantalón
la piedrita sustraída salta cae y se extravía

Barro con mis manos los rincones
debajo de la cama
 la piedra se esconde
 los dioses juegan sus señales

Retomo el arreglo de equipaje
doblo y acomodo los recuerdos de la tarde
el interminable jardín de piedra de La Venta
las antropomorfas figuras de jaguares niños
el altar ceremonial de donde tomé la piedra
y las colosales cabezas de basalto

*Dónde estarán los cuerpos
de guerreros jóvenes y viejos —pienso—*

Lamoyi lee mi mente y dice
 —una vez soñé que ellos eran solo cuerpos sin cabeza—
Imagino un cementero de pequeñas mujercitas Olmecas
con tocados y un sequito de ofrendas
Kattan entonces improvisa un verso
 —una vez soñé con pequeños hombrecitos de gigantes cabezas—

Enciendo la linterna del teléfono
gateo y alumbro los rincones
declino más intentos
 *Esta piedra no se irá
 volverá a Soteapan
 aunque sea convertida en polvo*





PARAÍSO PERDIDO

POEMAS DE LO IRREMEDIABLE

II

MIRA CÓMO LA NOCHE se me acerca sumisa,
como un lebrél oscuro que comiese en mi mano.
Mira cómo la angustia chispea y se me extingue
por ver a todo el bosque mirarse en el calvero.
Se me alargó en silencio el gañido en las fauces
y ahora estrangula el alma una sequedad turbia
que desciende de lo alto como un agua vertida
por no sé qué luceros, soñándose en lo negro.

Ya puedes ir diciendo las últimas palabras
porque lo irremediable paso a paso me llega:
este ocaso de todo me abrazará despacio
manchándome de sangre la espalda con sus manos.
Me abrazará el ocaso, despacio y tiernamente,
como a alguna persona buscada hace ya tiempo y no
podré más verte, tendida entre las cañas
con las manos tendidas, a la orilla del río.

Oh, tus ojos no tienen la lumbré suficiente
para aclarar la senda. Oh, tus ojos no tienen
el espejar preciso para que yo refleje
mi nada entera, viva que no puede partirse.

Mira cómo la noche se me acerca sumisa
y me cuesta jadeo adivinarte cerca
de mí, saberte mía, no olvidarme que existes.

Yo dormiré, ¿tú sabes? Yo dormiré extasiado
toda la noche, toda la larga noche que se acerca y quién
sabe si luego podré reconocerte

cuando a la madrugada me despierte tu canto,
al ver sobre tu frente la rosa recién muerta.

Quién sabe si en el sueño yo soñaré contigo
y al pájaro azulado tú sola, tú, tú misma
le espantarás el vuelo al querer retenerlo.

Mira, es mejor decir las últimas palabras:
la noche cuando pisa no abruma la pradera
y quizá este silencio es ella que nos habla
con más dulzura que Dios habla con los árboles.
Mira, es mejor decirnos adiós. Y con las manos,
porque con las palabras acaso despertasen
todos aquellos gritos desbocados de entonces.

Cuando cierre mis ojos el beso de cansancio,
cierra también tus ojos y aléjate sin ruido.
Pero, por Dios, no quiebres por descuido las cañas,
que esas que tiemblan son soportes de mi sueño.

Irremediabilmente va lloviendo la noche
con la lentitud firme de quien está seguro,
con la lentitud firme del águila que oscila
como una mota negra en el agua de un vaso.

Irremediabilmente nos contempla, esperando,
con su vieja costumbre de atisbar despedidas.
Mira, es mejor decir las últimas palabras
porque ya siento el sueño, el sueño irremediable.

ENVEJECEMOS JUNTOS

¿Y QUÉ DECIR ahora de aquel valor atolondrado
que disputaba al viento su propia primacía
haciendo todo en uno el presente, el pasado,
la misma libertad?

Las lejanas hogueras brillando en los parajes
en tanto que tú y yo, solitarios, resurgimos
como lobos hambrientos tras los verdes ramajes
con rugir de metal.

A lo lejos el ansia de los montes azules,
los roquedales cárdenos bajo la tarde gris,
los palomos pintados sobre un campo de gules
en búsqueda de amor.

Envejecemos juntos y juntos proseguimos
con esta bárbara costumbre de sobrevivir,
contra el viento de frente o el halago o los mimos
o la flecha del sol.





LOS ALIMENTOS

PUJANTE, DAVID (2023). 21 ODAS DE INVIERNO
LÉRIDA: EDITORIAL MILENIO, COL POESÍA.

JUAN CARLOS SIERRA

Aquello de que cualquier tiempo pasado fue mejor es un tópico, incluso literario, que fluye con agilidad entre la memoria y la nostalgia de gran parte de quienes ya pueden contar su historia particular en décadas. Esta manera de pensar, vivir, sentir y relatar el pasado se aviene muy bien con cierta sensación de decadencia, de fracaso, de fin de ciclo o fin del mundo, dependiendo del grado de pesimismo que se maneje. Particularmente nunca he sido partidario de esta corriente pseudoapocalíptica y mitificadora —o viceversa—, aunque en ocasiones la realidad empuje con determinación a dejarse atrapar por sus garras argumentales o aparezca un libro como *21 odas de invierno* de David Pujante (Cartagena, Murcia, 1953) que pueda hacer tambalear mis particulares principios respecto al pasado y al presente.

Este último poemario del autor cartagenero se asoma elegíacamente al retrovisor del tiempo ido, tanto el personal como el histórico, desde la toma de conciencia de una vida que va tocando a su fin, como se puede leer en el poema central titulado «Zhuang Zi hace balance» (39). Llegado a este punto de la existencia y de su producción poética, David Pujante propone a los lectores que quieran acercarse a su libro un recorrido por una manera particular y trascendente a la vez de vivir en clave de fracaso el paso del tiempo y su aterrizaje en el presente; una aproximación que incluso a negacionistas de la nostalgia como yo puede aportar argumentos para cambiar, aunque sea por un rato, de opinión.

Porque no le falta razón al autor cuando, a la manera de Luis Antonio de Villena, apuesta en sus versos por una estética y una ética del fracaso, especialmente en aquellos poemas en los que reivindica en un intento de hacer justicia poética a figuras maltratadas por la historia, es decir, arrinconadas o directamente sepultadas por las pesadas losas del olvido como pueden ser los casos del filósofo griego Peregrino Proteo en «La verdad hija del

tiempo» (15), de Páladas, poeta perteneciente a la *Antología Palatina*, en el poema «El último heleno» (61), o de Federigo de Urbino en «La renuncia del duque de Urbino» (27), cuyo verso final resulta muy ilustrativo de lo que venimos tratando: «De ignoradas renunciaciones se hace el mundo moderno». Frente al brillo, el hedonismo y la exquisitez de una cultura antigua que no tiene reparos en remontarse incluso a la antigua Grecia, el mundo moderno al que hace referencia Pujante en el verso citado peca de vulgaridad, chabacanería, banalidad y estulticia.

Pero no solo existe la pérdida y la degradación en el ámbito cultural e histórico. También, y de forma muy destacada, se aborda dicho quebranto desde una perspectiva personal, individual, pero paralelamente universal, ya que estamos hablando de algo que a todos nos llega, nos iguala, pero de lo que no todo el mundo toma conciencia al mismo tiempo y de la misma manera. Para esto sirve, por cierto, la poesía en general y, en concreto, la contenida en estas *21 odas de invierno*. La merma física en lo relativo al vigor sexual es evidente y se conjuga directamente con uno de los *leit motiv* del libro, el deseo. De hecho, el poemario comienza resaltando precisamente este aspecto en los versos de «Los dones de la noche» (9), continúa en el segundo poema «El tema de Gabriel (julio de 2020)» (13), se diluye un poco, reaparece en «Meditación del tiempo» (25) y vuelve a resurgir con fuerza y de forma más que explícita en «El Deseo» (47). El deseo en David Pujante lucha a contracorriente, se rebela, mantiene cierta tensión y esperanza, pero no puede obviar ni esquivar aquello que dejó escrito Jaime Gil de Biedma en los últimos versos de su poema «No volveré a ser joven», y que tantas veces se ha citado; aquello de que «...envejecer, morir, / son los únicos argumentos de la obra». La perspectiva de David Pujante en su poema «Meditación del tiempo» es quizá un poco más cruda: «Alimenta tu ser para la muerte». En el poema citado anteriormente, «El Deseo», añade Pujante una variante novedosa, la ligazón que une al deseo, al tiempo ido de la juventud y a la amistad. Ese cóctel ideal del pasado con su aderezo principal, el deseo, parece que es uno de los pocos clavos ardiendo a los que poder agarrarse desde la memoria en este tiempo gris y decrepito. En este sentido, quizá podríamos incluir otra tabla de salvación más ante el fracaso del paso del tiempo: la contemplación y la remembranza de la belleza en, por ejemplo, «Evocación, otoño 2020» (35) con un verso final que cierra perfectamente el conjunto: «En el recuerdo aún hay corrientes de agua que dan vida».

Evidentemente el tono elegíaco, que se detecta desde el mismo título del libro con sus alusiones al canto y al invierno, le da cuerpo y coherencia al conjunto del poemario de David Pujante. No obstante, el discurso mantenido en *21 odas de invierno* no es tan plano como para no destacar los matices que ayudan a desmitificar el tiempo pasado, como puede suceder en el poema que trata de la infancia —«La casa» (23)—, donde se abordan los pliegues y relieves de la educación recibida: el exceso de amor y de protección se contagian, pero también pueden cultivar el egoísmo. En cualquier caso, más allá de estos detalles, el canto elegíaco, la oda al tiempo irrecuperable y extrañado, articula en vaivén, en oleaje, al conjunto del poemario; es decir, los asuntos relacionados con la savia profunda que circula por las páginas de *21 odas de invierno* aparecen y desaparecen, se alternan aquí y allá, renuncian a juntarse en secciones temáticas fijas, en consonancia con el fluir o la repetición caprichosa de la nostalgia y de la memoria.

Ese ir y venir, ese aparente desorden desemboca en un poema final que cierra perfectamente el libro. En él Pujante concluye que el camino, tanto en la vida como en el arte —en su arte, la poesía—, está hecho, que ya solo queda aspirar sin dramatismos pero con su pizquita de desgarrar a una suerte de renuncia. Nos referimos en concreto al poema titulado «Las rosas del silencio (Huyendo de las redes sociales)», cuya última estrofa dice así: «Yo ya he cumplido. Y ahora / vengan otros, los nuevos, / a descubrir su orbe, virgen, de la poesía, / que lo llenen con sus predilecciones / y con todos sus gozos. / Ya me duermo».

También habría cumplido yo con esta reseña y debería dejarlo aquí, pero no sería justo hacerlo así, ya que quedaría relegado al silencio un asunto que me parece central en estas *21 odas de invierno*. Me refiero a las maneras poéticas de David Pujante, a su forma de tratar la lengua y el verso. Más allá de cierto clasicismo disimulado aquí y allá, como se evidencia en el soneto «En la temprana muerte de Luis Carrillo y Sotomayor, cuatralbo de las galeras de España y primer poeta cultista», el verso del poeta cartagenero es denso y ligero a la vez, un equilibrio que muy pocos son capaces de alcanzar. Quiero decir con esto que, parafraseando uno de sus poemas, su verso es vino espeso que se sirve en copas de bronce. David Pujante no renuncia a la condensación semántica, pero no por ello se pierde en *cripticismos* ni hermetismos; puede, además, que su poesía no esté hecha de filigranas de oro y diamantes, pero no por estar construida por un material menos noble brilla menos y llega menos al lector.

BILBAO, LEIRE (2023). AGUAS MADRES

**TRADUCCIÓN DE ÁNGEL ERRO,
BARCELONA: LA BELLA VARSOVIA.**

NIEVES CHILLÓN

Lo escribe Leire Bilbao en *Etxeko Urak* (Susa, 2020) y lo traduce Ángel Erro con el título de *Aguas madres* para La Bella Varsovia (2023). «Me he convertido en ti / de una manera distinta / mamá». En la ilustración de cubierta, Silja Goetz dibuja unos peces rojos que bien podrían ser los tres primeros versos del conjunto.

En la primera parte, «Romper aguas», el motivo es la carne, la víscera. El yo lírico se presenta como la madre flotando en el agua clorada y azul de una piscina. Envuelto en la bolsa de líquido amniótico, una extensión de sí misma se prolonga desde su cuerpo. Lo que surge de ella no es ella: «Alivio, ligereza».

Para la voz poética todo es agua, sal y peces. En las horas posteriores al parto, la analogía con el volcán escuece. Ella es la montaña, una orografía nueva: labios-acantilados, un mar de leche, sangre-savia, madre-pradera: «Somos pasto de nuestros hijos». Un paisaje se construye y otro se desmorona. El hijo, que es al mismo tiempo pez y pájaro, convierte a la madre en un espacio en continua transformación. También será un árbol, y cómo no, un nido: desde él aprenderá a volar. A caer.

No son pocos los libros que han tratado el tema de la maternidad. Sin embargo, en *Aguas madres* hay una revelación. Se intuye desde el principio, y se confirma en «Saliva», la segunda estación del poemario. Aquí el lenguaje se convierte en *leitmotiv*. La saliva brota junto a la palabra. Se verbaliza la intuición de haberse convertido en un eslabón de la cadena. En los poemas de esta parte existe una constante reflexión sobre el idioma primero. Si bien los verbos nuevos que nombran ese mundo recién nacido ya se anticipan al final de la primera parte: «arboréame, neblíname», en «Saliva» la indagación en el lenguaje por fin encuentra una respuesta. El idioma inicial es

salvaje y «nadie dirá tu nombre mejor que mi cuerpo». La madre es ahora la aprendiz de una lengua que desconocía: la de las manos, los besos y los ojos sobre la piel amada.

En euskera el verbo «heldu» puede adoptar los siguientes significados: llegar, agarrar, madurar, venir, suceder. Madurar, según señala la cita, se escoge como impulso para construir el poema, el espacio donde se define en toda su extensión lírica y maternal. En este universo semántico «error» y «dolor» son rimas simbólicas e inevitables.

Se podría interpretar la tercera parte como una lectura de la madre en relación con los otros —la sociedad, los demás— y con las otras —madres, mujeres, poetas—. O puede que estemos ante la misma voz lírica en sus múltiples tiempos y vidas. El yo observa desde el silencio del hogar a medio limpiar, las sábanas arrugadas, el olor a lejía y el pescado descongelándose en la cocina. Y en ese lugar de la casa ocurre un milagro de la ficción: los referentes ideológicos y literarios se encarnan en personajes que conversan en una escena hermosa e imposible en el poema «Tengo invitadas en casa»: Adrienne Rich, Anne Sexton, Simone de Beauvoir brindan con un «por nosotras» en un gesto de hermandad que solo la literatura hace posible.

También quien escribe estas líneas se mira en el espejo de *Aguas madres* y se reconoce en la promesa de las escritoras con hijos, en ese «volveré». La voz lírica se dice a sí misma «Volveré a derramar, volveré a fluir, a manar... Volveré». ¿Adónde? No es un viaje de ida y vuelta, sino un circuito en espiral. Volveremos a una «nueva yo» que de momento está «en obras y mantenimiento».

El yo lírico-madre rodeada de agua afirma que esa extensión no es ella y eso la tranquiliza. Escribir mientras crecen los niños es una tarea difícil (doy fe de ello). «Hoy ordenaré los armarios. / Encontrarse piedras y ramitas / en los bolsillos de los niños: / a veces la felicidad / trata de eso. Poco más». Son gestos cotidianos, lentos y prosaicos que en «Fregadero», la cuarta y última etapa del poemario, se vuelven mágicos. En la cocina sucede otra vez lo insólito: la abuela, la bisabuela y la madre «vestidas de negro las dos mayores / y mamá con aquel vestido verde de flores» se dicen, se responden. Y entonces ellas y todos los versos de este *Aguas madres* nos interpelan irremediabilmente: «Las madres somos lugares de paso».

NAVARRO, ANDRÉS (2023).
CABEZA ENVUELTA EN AIRE. APUNTES
BARCELONA: KRILLER71, COL. MULA PLATEADA.

MANUEL ARRANZ

*Al principio no me di cuenta de lo que estaba haciendo.
Solo lo comprendí cuando iba por la mitad.*

SAUL BELOW

Todo cuenta

Cabeza envuelta en aire. «Se usa la cosa para señalar la lente, rara vez a la inversa». ¿A qué lente aludo salvo a mis tímidas filípicas contra lo que sea o al mero capricho? Filípicas y capricho, sobra decir, de escasa vigencia en mi óptica particular. Verdades provisionales. Contrapeso: la ficción de acopio de presente/lo provisorio como supresor del tiempo.

Godard, como saben todos los lectores mayores de cincuenta años, fue un director de cine francés del siglo pasado, con un importante palmarés en su haber, que pasó de formar parte de la *nouvelle vague* y escribir en el mítico *Cahiers du cinema*, a poner su cine al servicio del movimiento revolucionario maoísta. Algunas de sus películas llegaron a convertirse en iconos de un existencialismo vital y militante que hoy presumo se ven poco, o nada, pues, salvo notables excepciones, el cine envejece a la misma vertiginosa velocidad que los hombres. *Pierrot le fou* (1965) fue una de aquellas inolvidables películas, con un Jean-Paul Belmondo frenético en la pantalla, un revólver en una mano y un libro en la otra, leyendo a diestro y siniestro fragmentos de algunos libros de «autores malditos» en aquella época, y hoy clásicos indiscutibles (Céline, Sartre, Rimbaud, Baudelaire), como contrapunto a una acción tan insubstancial como trepidante, que le lleva a acabar en una isla con la cabeza envuelta, no precisamente en aire.

Cabeza envuelta en aire, apuntes, el último y original libro de Andrés Navarro, lleva en exergo una de esas frases que lee Belmondo en determinados momentos de la película: «Hemos llegado a la época de los hombres dobles, no necesitamos espejo para hablar solos». ¿Son estos apuntes, ni poesía ni aforismos,

ni cuaderno de campo ni de bitácora, sino literalmente apuntes, apuntes del natural, caprichos, notas, ocurrencias, son una forma de afrontar la soledad, la radical soledad en que vivimos? ¿Lo son la mayoría de los libros fragmentarios, es decir hechos de fragmentos y con fragmentos, que se escriben hoy en día? Porque las formas han cambiado. Las formas siempre son lo primero en cambiar. Las formas y las maneras de hacer las cosas, de relacionarse, de andar, de vestir, de escribir, de amar. Navarro nos da algunas pistas de su caso. La dificultad cada vez mayor de escribir, la inanidad de las palabras, el tedio, la resaca. Voy pasando las páginas, vuelvo atrás, y a medida que voy leyendo, el libro me va interesando más. Aquí se percibe una voz, una mirada, una grieta. Empiezo a tomar apuntes de estos apuntes. Esto parece una biografía y, sin embargo, «La vida no es una biografía». Anoto: «Evoco la vida desorientada e irreparable de los hombres». «La vida es lo irreparable». «Siempre estamos errantes». Esto es lo que buscaba. *Las sombras errantes*. Pascal Quignard, que recibía hace unos días el Premio Formentor 2023, y sorprendía a todo el mundo con un enigmático y bello discurso en el que citaba, seguramente de memoria como acostumbra, un relato recogido en el Libro IV de la *Metamorfosis* de Ovidio. Los amores de Píramo y Tisbe y de cómo los amantes se susurraban palabras de amor a través de una grieta en el muro. «El arte es esa grieta», concluye Quignard. «La literatura es ese camino de voz». «De la grieta en la pared de ladrillos que os separaba, hicisteis —escribe maravillosamente Ovidio— un camino de voz». *Vocis iter fecistis*.

Volvamos a los apuntes de Navarro, y a su *Cabeza envuelta en aire*. Frases enigmáticas, pensamientos inacabados (un pensamiento acabado es un pensamiento muerto), sueños, jirones de sueños. Navarro levanta acta mentalmente de lo que ve, de lo que oye, de lo que imagina que ve y de lo que imagina que oye, de lo que sueña, recuerda, lee. Pero también evoca a un amigo muerto, a una chica con la que no pudo ser, anécdotas, leídas o inventadas, citas. Apuntes de apenas dos líneas la mayoría, escuetos, concisos, precisos. «Suelo preferir la exactitud a la naturalidad», escribe con naturalidad. Y también: «Debería encontrar la precisión espontánea o dejar de escribir». La precisión espontánea, la dificultad suprema. «Vivimos más, pero menos precisos y con frases cortas», son versos de Wislawa Szymborska. Y esta es la cuestión, la cuestión última de un escritor: ¿Para qué escribir? ¿Para quién? Las verdades son siempre provisionales. Las mentiras son eternas. Navarro apunta en su cuaderno: «Un hombre...». Más tarde o al día siguiente: «Esta mañana...», o «Un amigo...». Las verdades son siempre provisionales.

Jean-Marie Straub. Nuevo juego de espejos. «Dos directores filman a dos directores haciendo una película». Navarro cita estas palabras de Straub, que, en cierto modo, vertebran su libro. Se observa a sí mismo, observa el mundo, se observa a sí mismo observando el mundo, prosigue: «Están los que se adaptan a la realidad sin poner imaginación de su parte, su imaginación limitada de criaturas limitadas. Luego están los que deforman la realidad en nombre de la supuesta riqueza de su imaginación». Y termina resumiendo: están los pacientes y están los impacientes. Es decir: están los poetas, los que escriben, los que leen, los que todos los días de su vida levantan acta del mundo, los que sueñan, los insomnes, y están los que actúan, los pacientes impacientes, los que duermen a pierna suelta. Están los que reivindican la ética con sus obras, y están los que reivindican la estética, el espectáculo. «No quiero elegir entre ser de los que hacen y de los que leen», concluye Navarro.

En una de las últimas escenas, Belmodo lee a la cámara, lee despacio: realidad/imaginación; paciencia/impaciencia; sumisión/insumisión; frustración/más frustración; dolor/enfermedad; enfermedad/muerte. «Un hombre... Esta mañana... Un amigo...». Las mentiras son eternas.

El libro de Navarro está compuesto de cuatro bloques numerados con números romanos del I al IV. I podría ser Infancia, II juventud, III madurez, y IV Coda final. Esto no es del todo cierto ni del todo exacto. De hecho es lo más incierto e inexacto que hay. Sabemos muy poco de las etapas de la vida. Sabemos muy poco de nosotros mismos. Navarro, prudentemente, se limita a enumerar las partes del libro. La Coda final es un juego, el eterno juego de las adivinanzas. Se ha puesto un video: «Eva Lipska ask Wislawa Szymborska to guess what a mysterious object is». (Eva Lipska pide a Wislawa Szymborska que adivine qué objeto hay en una cajita de madera). No es un libro, les adelanto, dura un minuto y 57 segundos y está subtulado en inglés. Szymborska, con un cigarrillo encendido en la mano derecha, agita la cajita con la izquierda y prueba. «¿Una medalla?». «No, no es una medalla», dice Eva Lipska. «¿Una moneda?». «Tampoco es una moneda». «Ya lo sé, es un brazalete». «No, no es un brazalete». ¿Qué es entonces? Navarro, que admira a Szymborska, describe toda la escena en apenas cuatro páginas. «Prefiero la exactitud a la naturalidad». Cuatro soberbias páginas, precisas, exactas. Tal vez encierren un secreto, como la cajita. «El secreto de la cabeza envuelta en aire».

**FERNÁNDEZ, FRUELA (2023). CORRIGE LOS NOMBRES
BARCELONA: LA BELLA VARSOVIA.**

DANIELA MARTÍN HIDALGO

Es un tópico del «giro neorrural» de la literatura que la autocomplacencia ciudadana, frenética y letrada, retroceda ante la implacabilidad elemental de la tierra. Y es que plantarse ante lo natural sería, en ese caso, reconocer los límites de la Historia: en lo vivo y sus ciclos inexorables, en la perecedera materia de la que también los humanos formamos parte junto a todo lo orgánico. Pero pese a lo que muchos «productos culturales» de los últimos años nos hayan hecho creer, el neorruralismo va más allá de las ansias más o menos ingenuas por una vida retirada. Como fenómeno contemporáneo, el regreso al campo es todo un síntoma de la crisis global, de la búsqueda de un horizonte vital, económico y metafísico para el individuo atomizado, consumidor y triste (precio del alquiler mediante). Así que no hay salvación por apartamiento, también puesto que lo natural puro y liberado nunca llegó a existir sino como idea, y el encuentro con el campo para contarse deberá entonces incluir lo incompleto y contradictorio, una forma tan abierta como la existencia material y sus enigmas.

Es por ello que lo mejor de *Corrige los nombres* es lo que logra sortear, no sin demostrar su potencia. Es decir, el libro no se complace en la alabanza a la vida y el espectáculo del agro, como tampoco con la satisfacción del ciclo de vida renovado, ni con el ensalzamiento del origen y el territorio insular. Se trata de un poemario complejo, magro y sustancioso, que rehúye lo programático tranquilizador para dejarse atravesar por una serie de fuerzas verbales e ideas, posibilidades poéticas paradójicas y no necesariamente cumplidas. Y es que, en su poesía, como también en su prosa, Fruela Fernández (Langreo, Asturias, 1982) ha trabajado precisamente esas intersecciones, zonas donde lengua y paisaje pulsan las tensiones entre lo particular y lo universal, entre lo que se dice y lo que puede llegarse a decir, y donde física y metafísica logran de alguna forma aunarse.

Corrige los nombres sigue ahondando en algunas de las cuestiones políticas que vertebraron los anteriores libros del poeta: la memoria que reside y resiste en la materia, lo popular como herramienta viva de crítica al presente y la lengua pro-

pia y los orígenes familiares (la cuenca minera) y generacionales (el proyecto de democratización socialista) como contestación al estado presente de cosas. Solo que a todo ello se le incorpora ahora un fondo de sacralidad en lo humano, de comprensión cabal de un mundo uno que persevera sí o sí, envuelto por tanto misterio como silencio. No hay contradicción; en este tiempo ya hecho presente —el tiempo sin padres—, hay una celebración de lo imperfecto y de renuncia a la pureza. Porque solo al asumir el cambio y la impermanencia puede alcanzarse la verdadera culminación de lo común, porque la ética de la tierra es justamente la de la muerte inevitable y la pequeñez necesaria.

Todo ello se logra decir en *Corrige los nombres* con un verso despojado de lo superfluo, una lengua mínima (que no simplista) que elude la línea firme de un «libro» y la compacta construcción autoral: hay voz, pero esta duda y se contradice en el papel puesto que lo que busca es nombrar otra cosa, más impersonal y tercera. Está la resonancia geográfica de la toponimia, la frase sentenciosa y el refrán como residuo de otras voces, los vocablos que en su sonoridad y capacidad evocativa resisten a la banalización del idioma y traen memoria. La narrativa bíblica y religiosa («Cuatro padrenuestros») entra sin aspavientos junto al mundo de la vida íntima cotidiana y sus afectos («Poema niño», «Tigret»). Y es que el tiempo —el presente, pero también el de los mitos, ahora vacantes («Por Hesíodo, sin Hesíodo») — contiene y sostiene los demás tiempos, también para la nada. Lo que hay que dejar hablar es el diario lenguaje del cuidado y el gesto (cavar, que con Heaney es lo mismo que escribir), no la idea o el discurso («Medida»).

Así, tal y como lo escribe Fruela Fernández, ahora que se observa la ruptura y no el regreso, ahora que la tierra calla, vamos hacia el silencio y el poema que desde la comfortable paz europea sabe que ni detiene balas ni regresa el tiempo —el libro que vino no es la narrativa completa que se imaginaba o se esperaba— la mente humana que también niega esa posibilidad se repite lo mismo: que «Salvemos algo con la muerte, / [...] / ¡que algo salte, / que algo quede!» (45). No hay decepción ni renuncia, solo noción de que la lucha común es personal, consciente e ínfima por llegar a «ver la luz en el pino» y no fijar la vista en su mancha.

Lo que desborda los libros, lo que la voz busca amparar, es el misterio de lo vivo y de lo muerto, su contradicción tan bestial como humana que el paisaje compartido manifiesta. Que el poeta cave entonces el poema ínfimo que le corresponda, sin demasiados comentarios, para luego retirarse al silencio, con todo lo demás que también calla.

ESPEJO, RAFAEL (2023). CRIATURAS DEL MOMENTO

VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. POESÍA.

III PREMIO INTERNACIONAL DE POESÍA FRANCISCO BRINES.

JUAN MANUEL ROMERO

○cho años después de la publicación de *Hierba en los tejados* (Pre-Textos, 2015), Rafael Espejo vuelve a la poesía con *Criaturas del momento*, su quinto libro de poemas en veintisiete años. El saldo editorial indica que no se trata de un poeta al que le apremie que sus textos pasen por imprenta, que evidentemente no se siente impelido a verse con frecuencia en las mesas de novedades. Esta actitud extraliteraria (¿qué más da si un autor es lento o rápido si de su talento nacen grandes obras?) está conectada a propósito con una manera demorada, contenida y despojada de abordar la escritura, cuyo resultado no es sino una de las trayectorias más auténticas y coherentes del panorama poético.

La voz a la que llega Rafael Espejo (Palma del Río, Córdoba, 1975) ya en sus primeros libros, por su brillo verbal sin artificio, por su humanidad antisolemne y sencilla, por su forma de aunar serenidad estoica y goce epicúreo, es posiblemente su mayor logro, que mantiene, enriquece y expande en sus entregas posteriores en una evolución orgánica, acendrada, exenta de sobresaltos. *Criaturas del momento*, que obtuvo el III Premio Internacional de Poesía Francisco Brines en 2023, consolida estas coordenadas ya desde la plena madurez, aunque también aporta novedades: en primer lugar, poemas en general más extensos, dilatados, con meandros descriptivos, quiebros argumentales y dardos de pensamiento, incluyendo la pieza «El gran derroche», que se puede leer como un conmovedor poema largo en diez fragmentos; por otro lado, una mirada de mayor comunidad con el mundo, con la naturaleza y el cosmos, una singular veta franciscana cada vez más luminosa y que nos llama ya desde el título del libro, una espiritualidad (panteísta, matérica, regalada) que va ganando en desnudez e inocencia; en tercer lugar, una creciente libertad formal, lograda al entregar el ritmo silábico a un fluir distendido, abierto, íntimo, una cadencia

artesanal que convierte la métrica en pura respiración, y de pronto ya no hay endecasílabos sino música.

Dividido en cinco partes, *Criaturas del momento* se abre con la sección «Nido de mano», donde predominan las estampas familiares en un entorno rural. La severidad de las enseñanzas del padre («Hay furia y decepción en su silencio») y de la madre, («Donde vuelan libélulas / no pises, / el suelo es traicionero») además del propio entorno escolar («una cría medrosa» atrapada «entre niños luchando, / corriendo sin saber...») contrastan con los ojos del niño que los observa entre la ingenuidad y el asombro («en su pelo lanoso yo aspiraba / barro asentado, / masa de pan, / y me sentía en casa»). Destaca el poema «Fábula del tiempo», donde la escena amorosa da pie a desplegar una completa poética de la ternura mediante una mirada que desprende un cariño muy concreto, palpable y vívido, ensimismado y gozoso, sin cursilería ni melindres, por cada objeto y ser del entorno (unos perros, el viento, las brasas de la chimenea...), que en esta fábula sin moraleja se vuelve toda una lección de vida.

«El gran derroche» es una ambiciosa y precisa reflexión sobre el tiempo, que emplea esquivas biográficas para llegar a reflexiones de calado metafísico (el azar y el destino, la vejez y la muerte, la identidad y la otredad, la permanencia y la fugacidad de todo), a través de un tono donde vibran en un mismo acorde la emoción elegíaca y los guiños irónicos, la observación cotidiana y las imágenes sorprendentes. El juego de lo interior y lo exterior nos lleva asimismo de lo microscópico a lo cosmológico: las neuronas del cadáver reciente que siguen funcionando igual que «candelas en la noche» o las «Estrellas como esperma / bajo una lupa». En ese sentido, «Intervalo sideral», la tercera sección del libro, es la consecuencia inevitable: de lo infinitesimal a lo infinito. Espejo contempla el universo con una mirada entre legendaria y divertida, los millones de astros «que sostienen el vacío / que los separa», y nos ponen en el humilde y hermoso lugar que nos corresponde: «Nosotros, al mirarlos / desaparecemos».

En «Caídas, pequeños vuelos», Rafael Espejo entra de lleno en su territorio por excelencia desde *El vino de los amantes* (2001), el retablo erótico que muestra el deleite de los cuerpos entre lo que se toca y lo que se imagina («metiéndonos el dedo en el ombligo / como gemelos,

/ peces en el agua, / cada cual respirando / aire del otro»). Decimos erótico, pero quizás es un término demasiado manoseado, y aquí no hay provocación ni obscenidad de escaparate, sino fruición y embeleso, carnalidad susurrante, murmullos y «pelusilla»: intimidad verdadera. Y en primer plano, la protagonista de la escena, que no es otra que la voluptuosidad del pensamiento y de las palabras, muy tangible en «Cabeza envuelta en aire», un poema compuesto principalmente de preguntas que plantean cómo afrontan los amantes las sucesivas identidades que son ellos mismos en el tiempo. Igualmente en «No sé nada, luego sé», que le da la vuelta con humor al eslogan socrático para cuestionar la posibilidad de «un amor que no es de aquí, / que tiene el santuario en una mente». Así, el poeta llega a preguntarse «cuánto pesa la idea de algo que no ha empezado, / cuánto ocupa». Efectivamente, la poesía amorosa de Rafael Espejo toma impulso en lo sensual del cuerpo para hundirse de lleno en lo existencial; o, dicho de otro modo, rompe el cliché del amor sensiblero mediante su representación genuina: la mente es cuerpo y viceversa. También el humor contribuye a perderle el respeto al amor («¿Y si ella / no fuese más que una burbuja ociosa, / una ofrenda enviada / desde el fondo ancestral de mi cerebro / porque he cenado fruta?»), porque quizá sólo desde esa falta de respeto, que deja atrás el amaneramiento y la mojigatería, puede expresarse la auténtica veneración.

La sección final, «Un lugar en el mundo», contiene cinco textos que llevan a sus últimas consecuencias la fascinación por lo real en el lenguaje, que es sin duda la fuente fundamental de la que bebe el libro. Rafael Espejo contempla el mundo desde la perplejidad y el entusiasmo, y le da forma con palabras llanas y exactas. Sus poemas nacen del extrañamiento de una mirada seducida por la vida en sus elementos más sencillos: el agua, un árbol, unos perros... Por aquí resuenan fray Luis de León y Juan de la Cruz, Neruda y Emily Dickinson, Szyborska y Watanabe, y mucha poesía oriental, y toda la literatura que ha adorado lo inmarcesible en las cosas más simples. Toda la poesía que Espejo ha sabido recoger y destilar lentamente en su personal alambique. El lugar de llegada, donde es posible habitar un sueño detenido, lejos del ruido, no es otro que la mirada limpia del niño: «Ahora / describiré mis plantas: son bonitas». ¿Qué más hace falta para decir la verdad? Cualquier retórica sucumbe a esta desnudez. En esta línea está, por ejemplo, el

poema «Pura fe», una inolvidable oda a los vínculos interespecie, o el magnífico «Tótem», que cierra el libro: «Me gusta mucho el mundo / impreciso. Secreto. // Mirar arriba y ver / astros que ruedan a velocidad / porque la noche / se ha quedado dormida con la boca abierta // y nos abarca a todos / árboles o personas, / la familia terrestre / en pie, / vivos y muertos».

Vitalista, sensitiva, rebotante de música y con alcance existencial, la poesía de Rafael Espejo nos hace conscientes de la belleza del mundo y de su fugacidad. *Criaturas del momento* es una elocuente invitación al disfrute de lo real desde esa conciencia melancólica a la vez que feliz de habitar la carne; un carpe diem ascético y posmoderno, travieso y generoso, observador y soñador, ensimismado y embriagado en el instante que somos en medio de la vertiginosa inmensidad del universo.



MERLO, PEPA, ED. (2023). *DISTOPÍA [EN FEMENINO]*

**PRÓLOGO DE ANNA CABALLÉ,
ILUSTRACIONES DE JUANFRAN CABRERA,
GRANADA: ELENVÉS EDITORAS, COL. IANNA DE POESÍA.**

LUIS DE LOAISA

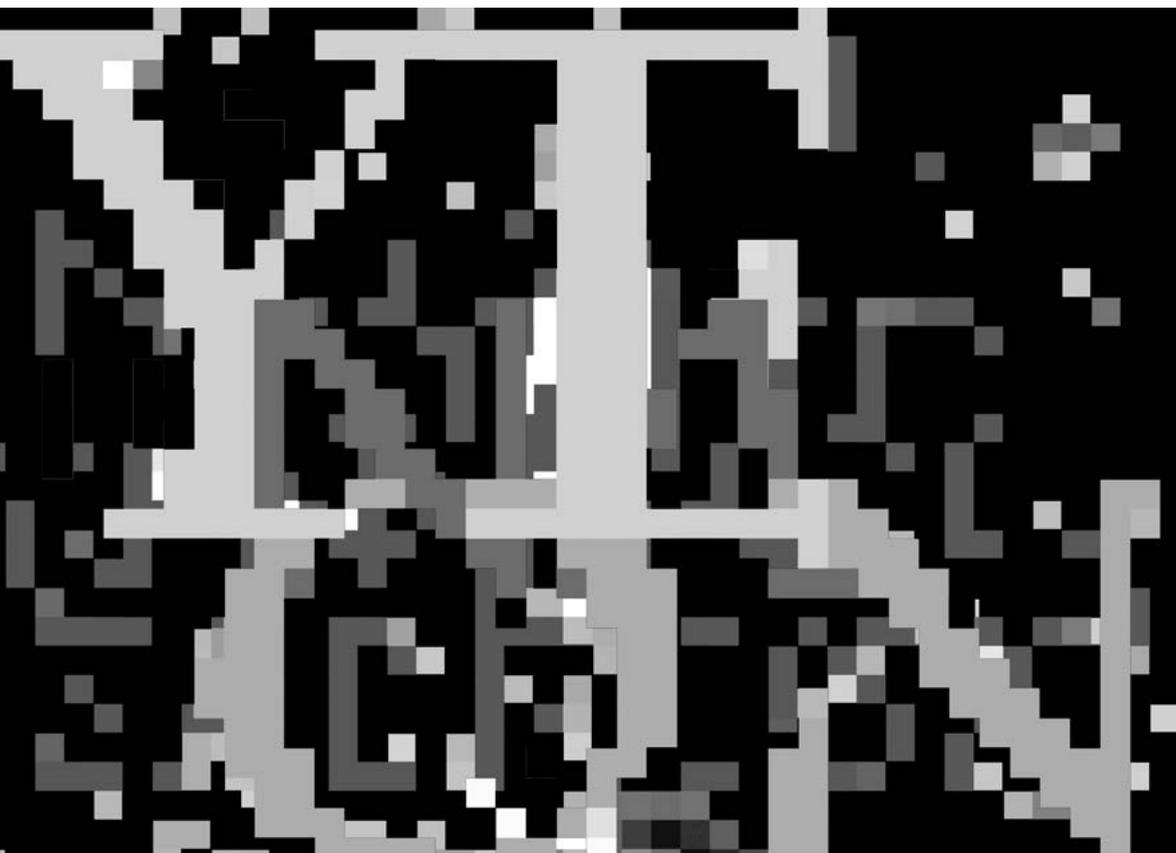
Después de su salida fulgurante al mercado hace un par de años, Elenvés editoras ha querido enriquecer su colección Inanna de poesía con una antología de poemas escritos por mujeres. La editora, Pepa Merlo, ha recogido los poemas de 52 mujeres que, de algún modo, no solamente prestan servicio a un tema general —en este caso el malestar experimentado por estas autoras después de la pandemia—, sino que también configuran un panorama general de la poesía escrita por mujeres actualmente en el ámbito hispánico, desde Julia Uceda, la más veterana, hasta Rosa Berbel, la más joven. No obstante, el propósito de la editora, conocida ya por su trabajo de recuperación de las poetisas de otras épocas, no ha sido el de hacer una «antología de mujeres» con una intención reivindicativa, sino precisamente como señala en una nota introductoria el de «reunir a poetisas que con su palabra han contribuido a enriquecer, contribuyen a enriquecer, o están comenzando a enriquecer el panorama poético español». Del mismo modo, las palabras liminares de la profesora Anna Caballé inciden en el doble sentido del título de la reunión, es decir, de qué modo la realidad actual de las poetisas allí reunidas se ve como una «realidad distópica» en la medida en que ni sus circunstancias ni su discurso responden ya a lo que el patriarcado les había adjudicado en el pasado: el amor, la belleza, la maternidad, etc. Aunque como hemos dicho antes, el término «distopía» tampoco define muy exactamente los poemas reunidos en esta colección, lo que desprenden en realidad es, más bien, una especie de «malestar», de posición crítica respecto al mundo que les rodea, tanto exterior como interior.

Desde las reflexiones sobre la identidad de la decana de este libro, la sevillana Julia Uceda, hasta la imagen del deseo virtual y su fracaso lingüístico de la joven Rosa Berbel, se va enriqueciendo el discurso de estas poetisas que intentan emocionarnos con los signos de su voz a lo largo

de doscientas cuarenta páginas. En biografías, como la de Juana Castro: «Ahí, detrás de los cristales, el por siempre / presente. La historia —viva— / ahí, detrás de los cristales», o la vida cotidiana de Beatriz Campos: «Estoy en el tiempo. Vivo la transparente mañana / sin otro deseo que dejarme», el miedo de Ana Rossetti «como la liebre paralizada delante de los faros», la conciencia solidaria de Ángeles Mora cuando «en la sala de estar todos los días / colgamos las imágenes de la vergüenza», la defensa de los animales de Mónica Doña: «hoy dormita enjaulado el enemigo», la identidad otra vez y la conciencia en Teresa Gómez que pide «tiempo para unirme a los justos que han de salvar el mundo», el miedo melancólico de Trinidad Gan «seis meses encerrada en esta caja —perdón, quise escribir casa—» la determinación de Amalia Bautista: «Ha llegado la hora de matar al dragón», la disociación de Nuria Barrios «mitad víctimas, mitad cómplices», el descrédito de los héroes de Aurora Luque: «ya no habrá más milagros que nos hechicen tanto», la crisis de Isabel Pérez Montalbán: «Mi vida siempre mía / ya jamás en tu honor, ya nunca en obediencia», las muñecas que «fuman antes de nacer» de María Pizarro, el rencor de Katy Parra «naufragar...y resistir: / vivir para escribirlo», la ironía de Ángela Vallvey mientras le «quita la espina a cada hora que llega», los espejismos de Rosa Morillas, la búsqueda en vano de Josefa Parra a través de las puertas cerradas, el terror en el poema de Luisa Castro: «¿cómo le habla un muerto a un vivo?», el combate con las letras y las palabras de María Ángeles Pérez López, el desconcierto de Esther Morillas, la experimentación de Carla Friebe, la ironía feminista en clave pop de Inma Pelegrín, el ecologismo de Pilar Adón, los fantasmas de Eva Díaz Pérez, la defensa de Mónica Francés, la pérdida de Concha González-Badía, la indignación de Gracia Morales: «E incluso yo olvidaré / las torpes palabras con las que intentaron, / inútilmente, domesticarme», el cuerpo nuevo y digital de Marga Blanco, el frondoso sentimiento de Miriam Reyes, la conciencia de acabamiento de Mariana Tapia: «¿Y si el fracaso fuera lugar de resistencia?», lo abominable que acompaña cada día a Yolanda Castaño, otra vez la identidad, la doble, en Ioana Gruia, los cuerpos del capital en Azucena G. Blanco, la incertidumbre de Lola Mascarell, otra vez el miedo y esta vez, afilado, de Olalla Castro, el delirio del sistema y la muerte en Erika Martínez, el homenaje a las madres de la tierra de Beatriz Rodríguez, la nostalgia del pasado en Nieves Chillón, el sinsentido de la vida en Yolanda Ortiz, la voz desaparecida de Rocío Fernández Víctor, la locura

frente al mar de María Elena Higuieruelo, la pelea con el lenguaje de María Domínguez del Castillo...

En todas estas preocupaciones, reflexiones, aspiraciones, emociones, está la inquietud de los seres humanos ante un mundo caótico, injusto, desigual y enloquecido. Admirablemente trabajadas las palabras y los recursos del género al que invocan, las numerosas autoras configuran un libro —y aquí hay, sin duda, algún mérito de la editora— no solamente apasionante y adictivo, sino un libro necesario para conocer con garantías por qué lugares transita la poesía actual escrita en español.



RAMÓN, ESTHER (2023). EL CUERPO DE LOS COLORES

MADRID: PRE-TEXTOS, COL. POESÍA.

CRISTINA CASTILLO MARTÍNEZ

En el principio fue el blanco, pienso tras leer *El cuerpo de los colores* de Esther Ramón, mientras evoco aquellos versos de Octavio Paz que son inicio y tránsito: «el comienzo / el cimiento / la simiente / latente / la palabra en la punta de la lengua [...]» (*Blanco*, 1967). En el principio de este singular poemario fue el blanco (y después todo lo demás), porque en sus páginas hay un avanzar desde el origen, un palpar en las sombras de lo desconocido, un romper los límites y un decir insólito que te arrastra hacia la claridad, el silencio y la inmensidad de una blancura ¡que puede ser cromática! Celebro, entonces, que los caminos de la poesía actual sigan siendo inescrutables.

Comienza el libro con treinta poemas que son «30 tonos de blanco», le siguen veintiséis más de «Silbar colores», a los que se suman los trece de «A negro», último de los tres apartados en los que se divide. Nada de lo que en ellos acontece es previsible, al menos no en la manera de decir, pues nacen de la percepción y de la subjetividad que la sostiene. Es lo que permite que la gama de tonalidades del *albus* latino, en la primera parte, vaya del «blanco interno» al «blanco marca», pasando por el «blanco mapa», el «blanco escucha» o el «blanco disidente», en un observar la vida a través de una caleidoscópica diversidad, acaso como el esquimal que discierne el tipo de nieve que cubre la tundra. No es, sin embargo, un mito de la lingüística antropológica, sino la insondable realidad del lenguaje poético sabrosamente empleado. Sustraigo algunos pasajes de estos poemas en prosa con el gesto del ladrón inconformista, consciente de que, para muestra, no basta solo un botón: «Desnudarse de la contención, de la piel enharinada. Un lago de amapolas y te olvido» (33), «pero no basta el impulso: los brazos del deseo son muy cortos, me tragué la voz y todo el lago» (15).

Con estas cadencias, sin banalidades ni ruido de palabras, fluye una poesía que quiebra la indiferencia y coquetea con el desconcierto. Los

colores son y no son lo esperado. Y en esa horma se dilata la piel de la palabra hacia un cromatismo que deambula por espacios a ratos ajenos a la vista: «Ven, separa el corazón de la escalera. La sin esfuerzo calla y otorga paz a otros dominios. Era la mitad del bosque lo que ardía. La sal contaba sus cristales, minúsculos brazos de ti, con esa mancha. Comimos del caballo, de su vuelo contagioso. Con la mano de arriba tocaba el pan de origen, con la mano de abajo, la ortiga de secar tus aguas. Sí, te rozó la miel, y había orilla. La cáscara se quebró ya tantas veces... ¿Sabes silbar los colores? Es hora de empezar el tiempo» (44). Se da pie, así, a la segunda parte del volumen, que es cambio y ruptura tras la constatación de que «El invierno ha durado 80 000 años» (49). Porque estamos ante un poemario orgánico que permite al lector engarzar una sección con otra. Y todo ello sin dejar de apreciar el ritmo y la cambiante intensidad de una escritura que, si queremos darle un sentido, parte del intento y el deseo, pasa después por la ruptura y la apertura, hasta llegar al miedo y la caída: «Era otra la que temblaba y con ella quedaron las ficciones. Ahora miro alrededor y veo. Un arpón. Yo pescaba. Una cuerda. Yo me ataba las muñecas. No estoy sola. Me deslumbra la arcilla. Lo quiera o no, todo empieza a despertarse. El blanco se cuarteja por los bordes, como un huevo cascado desde dentro que a duras penas se contiene» (49).

Será que los colores no son sino una forma subjetiva de ver la vida, la emoción contenida en un cuadro de Rothko, tal vez crecer tras sentir el rigor de la intemperie: «Es firme la espalda que admite variación de hierba alpina, que no endereza el viento ni la malla de tensar. Es vértebra de animal nuevo, como dejar de morder madera y sentir el verde extenso en las ganas de comer» (59).

En definitiva, *El cuerpo de los colores* se articula en prosa, abriendo las puertas a un mundo poético que no requiere pausas versales, porque discurre con una fluidez que embelesa en los inusitados espacios que crea y con los que atrapa. Esther Ramón nos hace partícipes de una poesía rítmica y novedosa a través de una escritura elegante, personal y rica en imágenes que giran en torno a la capacidad de otorgar corporeidad a lo informe. No sirve complicarse, solo dejarse llevar por sus poemas con la misma libertad gustosa con que los hilvana.

CANELAS, VALERIA (2023).
ESCRIBIR SOBRE EL CEMENTO
CÁCERES: EDICIONES LILIPUTIENSES.

DIONISIO LÓPEZ

«Escribir sobre el cemento / seco / habiendo perdido ya la oportunidad / de participar en su forma»; con esa asunción de la derrota, pero también con esa noble ética —casi como la del soldado que encabeza la vanguardia— Valeria Canelas (La Paz, Bolivia, 1984) abre *Escribir sobre el cemento*, una obra vertebrada por una simbología original y atrayente, y lo hace en Ediciones Liliputienses que, bajo la dirección del poeta José María Cumbreño, se ha convertido en un lugar insoslayable para conocer la poesía hispanoamericana actual.

En estas páginas se presenta un yo que contempla con ternura y desconsuelo el vivir («alguien pasó por aquí / y supo que la vida también era esto»). La voz poética reflexiona y se pregunta por la imposibilidad de satisfacción plena, dejando ver su inconformismo con un presente del que siempre sospechamos la catástrofe: «de esta necesidad malsana / de verlo todo una potencial tragedia»; «a preguntarme si la plenitud / reposa en algún lugar de toda esta materia». Y en esa reflexión todo intento de consuelo y refugio es estéril pues siempre hay un peligro, un recuerdo... acechando: «y la intuición que no elijo / arrasa con todo / especialmente cuando / golpea el viento / la puerta / tan fuerte que parece / exigirme una palabra». Y será ahí, en la palabra, cuando ya muy avanzado el poemario encontraremos un atisbo de salvación: «Lo que tengo son / palabras / palabras / palabras / [...] esto es todo lo que tengo / y me basta».

Así, el arte surge como dignificación y justificación de la existencia frente al automatismo de las sociedades actuales: «para que cuando alguien visite / esta desolación / sepa que también fuimos algo más / que construcciones funcionariales».

Toda la obra está transitada por esa vocación casi menesterosa de la escritura («en esta necesidad un tanto insulsa / de resaltar lo que me rodea

/ con palabras»), como vemos en el poema de revelador título «Siempre igual» donde, junto a esa necesidad de escribir, surge el hastío y la certeza de la imposibilidad de dejar una obra que permanezca en el tiempo: «el impulso surge / [...] la necesidad de escribir / aunque solo tengamos a nuestro alrededor / explanadas de cementos».

Hay en este libro un latido social con preocupaciones ecológicas, políticas («rodeados de banderas y certezas / mientras agonizan naciones») y laborales que van asomando en algunos momentos para tomar presencia definitiva en el largo poema «Salarios», pero no como esa queja yoísta tan frecuente en ciertos poetas actuales, sino con un matiz global, como un retrato de nuestro tiempo de abusos e injusticias laborales donde una vez más —y con algún guiño a Blas de Otero (quizás el poeta social que más ha trascendido, seguramente porque nunca abandonó la carga existencial)— las palabras son el único asidero: «Pero me quedan siempre las palabras / porque son lo único que tengo»; «Mis palabras son la periferia / del capitalismo».

Pero hay una denuncia más íntima y profunda, y quizás más inquietante también, cuando la voz poética toma conciencia de que ella misma es parte de esa sociedad con la que tanto se distancia. Lo vemos en el poema «Sacramento» donde, tras la denuncia por el olvido colectivo, atisba los vestigios de su propio olvido: «Empiezo a olvidar el sitio exacto / de la muerte / y me preocupo: / ¿el olvido llega así? / ¿Con una simple confusión de superficies?».

Toda esta temática, de la que apenas hemos esbozado aquella que más nos ha llamado la atención, se expresa, como señalábamos al principio, con una simbología propia, donde lo urbano y lo natural se conjugan, y donde conviven la fuerza y el desgarró; y con un contraste poderoso entre el tono sencillo y elegante y la imagen, a veces, salvaje: «como si el canto del pájaro / desconocido / fuese capaz de entregarme / la superficie suave de sus alas / el ángulo altivo de su pico / hincándose gentilmente / en mi carne».

Un libro que nos descubre una voz singular y original que posa su mirada sobre un paisaje físico y moral desolado y donde la única respuesta fiable es la palabra poética.

MARTÍNEZ MORÁN, FRANCISCO JOSÉ (2023).

FÁBULA DEL FRAGMENTO

CARTAGENA: BALDUQUE.

MARINA CASADO

Un personaje sin nombre despierta frente a un «amplísimo corredor de paredes lisas». Luces artificiales, silencio. Soledad. «Antes de dar el primer paso, piensa por última vez en el abarrotamiento que constituía *el otro lado*. Camina».

Así comienza *Fábula del fragmento*, de Francisco José Martínez Morán. No podría llamarse «poemario»; ni siquiera «prosa poética», porque el conjunto de textos —breves, visuales, condensados, invadidos de símbolos— van desarrollando una historia, un viaje desde el sueño hasta la luz. Sin embargo, tampoco me atrevería a incluirlo plenamente dentro del género narrativo, pues existe un intenso lirismo en toda la obra. Incluso es posible calificarla de teatral o cinematográfica, si atendemos a las descripciones de escenas o a la aparente distancia que toma el narrador respecto del personaje.

Dejemos de lado el inútil empeño de la clasificación para iniciar la travesía por ese túnel en el que despierta un protagonista sin nombre, al que vamos descubriendo lentamente, a lo largo del libro, a través de detalles y pensamientos, de recuerdos enredados en la niebla de la memoria. Los nombres no importan dentro de ese mundo despersonalizado del túnel, un mundo que es el hueco que ha dejado la herida. No sabemos qué herida. Toda la obra constituye un misterio, como si el autor hubiera colocado una cámara dentro de la psique y, escena a escena, visualizáramos una pesadilla.

El personaje ha perdido su humanidad, se ha borrado, «su cuerpo ya no es suyo»: «No posee voz alguna: nuestro protagonista habla con voz prestada». No tiene voz y da la impresión de no tener tampoco imagen, puesto que nadie puede —ni quiere— verlo. Ha vivido «años sin ojos ni miradas». Hay un detalle, sin embargo, que lo personaliza y lo hace único, especial: «Nunca quise cortarme el sexto dedo». Ese apéndice extraño, mencionado en más de una

ocasión, es «un prelude del desierto». Algo que lo abocó a la herida previa al túnel. El personaje «deambula y ni él mismo es su espectador», avanza sin rumbo; «piensa en su propio insomnio» y desea el sueño, su sed es «la que lo mantiene vivo», el «anhelo de luz». Parece no tener pasado ni futuro, únicamente presente —«solo lo que ve existe»—. El tiempo es una dimensión perdida. La vida, indistinguible de la muerte.

Impresiona, en ese mundo del túnel, la existencia de dos únicos personajes, el segundo de ellos solo presentado, recordado por el protagonista. Tampoco tiene nombre; el narrador se refiere a ella como «P.» y dialoga con el protagonista a través de la memoria, desconcertándolo e inquietándolo, despertándolo de esa muerte en vida. Sin embargo, es una fuente de incompreensión, la huella de una historia pasada en la que «estaban nombrando el mundo [...] desde el desacerdo». Pero se trata de una presencia necesaria porque «Hay un hueco en la mente que solo se colma a base de insatisfacción». Ella es inquietante, un «espectro de esperanza»; le genera incertidumbre, agita su conciencia al hablarle de la existencia de mundos intangibles o de Dios. Tiene «ansia de felicidad impostada». Incluso podría interpretarse como un desdoblamiento del personaje principal.

Además de «P.» y del protagonista, no existe ninguna presencia concreta; solo voces que llegan del exterior, rostros difusos en la memoria o fragmentos de personas, como cuando recuerda los ojos de sus padres, que representan lo inamovible, un centro de gravedad: «Los ojos de su padre, los ojos de su madre: a veces son las únicas visiones de sus sueños; a veces, el horizonte de toda vigilia». Es la soledad la que se impone: «Que se distingan voces [...] no significa que haya nadie al otro lado», «No había nadie al otro lado, sencillamente, porque ese otro lado no podía existir».

¿Qué es «el otro lado»? El exterior, el mundo fuera del túnel, del que una vez formó parte el protagonista y ahora es «poco más que un olvido lejano». Se intuye a través de una simbología constante: los libros y las bibliotecas, los tejados polvorientos, la nieve imaginada, la ausencia de ventanas que conecten con esa otra vida —o con la vida, simplemente—, el recuerdo de la luz natural —tan distinta a la artificial que lo acompaña en el pasillo— o de las ruinas imperturbables de la infancia, la música —«una canción del siglo pasado» en el transistor o una canción indefinible entre los labios—. Está encerrado en el corredor, que parece una representación de su propia mente, con «una sensación constante de hogar y de extrañeza». Y se esfuerza en pensar en la belleza, que solo puede habitar fuera, pero «todo lo hermoso se hace de nuevo túnel».

Nada sabemos de la herida, pero sí descubrimos que hubo un incendio, un hundimiento de «todo lo inamovible». Y después, el despertar en el túnel. Sin embargo, también concibe un final que se perfila como ilusión: «un atrio sobre el que la luz urdía la más clara de las claridades». Pero ese atrio es real; representa el desenlace de la pesadilla. El personaje lo alcanza y «la luz le hiere los ojos». Este último símbolo conecta con la espiritualidad, con la esperanza: podría ser la muerte real o el renacer.

La aventura del personaje es, por tanto, una travesía alegórica. Él es un mártir por razones desconocidas; incluso cabría identificar un cierto paralelismo con Jesucristo, cuando se mencionan las cicatrices en las palmas de sus manos y el dolor le hace pensar en su padre.

En cualquier caso, se trata de una obra con múltiples interpretaciones, precisamente por ese halo misterioso e indescifrable que lo envuelve. Un libro ágil, fascinador y atrevido, con ecos surrealistas o *pizarnikianos*. Cada lector vivirá de forma distinta el viaje, bautizando con un nombre diferente al protagonista y dibujando un rostro para él, contemplándolo como el fragmento de un mundo perdido que, sin embargo, sobrevive en la luz.



NAVARRO, SERGIO (2023).

**LA COMUNIDAD INASIBLE. LA POESÍA ESPAÑOLA DE
LA TRANSICIÓN EN LA CRISIS DEL HUMANISMO**

**LEÓN-VALLADOLID: UNIVERSIDADES DE LEÓN Y VALLADOLID,
COL. FRONTERA.**

PEDRO RUIZ PÉREZ

No es fácil conciliar los valores de lo ensayístico con el rigor exigido a un trabajo académico. El autor de este estudio lo hace con solvencia y proporciona un producto singular al lector. De la primera categoría toma, además de un estilo tan personal como acogedor en su lectura, la apuesta por una lectura fuerte, una interpretación de calado que aborda un objeto con una perspectiva nueva. Es más, casi creando el objeto mismo al someterlo a su consideración. De los usos de la filología hace convenientemente operativas la atención al texto, una metodología de análisis y una necesaria atención al contexto, articulado todo ello con una concepción de la historia como ordenación narrativa de unos hechos situados en la línea del tiempo. La propuesta se hace más arriesgada y también más productiva al abordar una materia pendiente de elaboración conceptual y hasta ahora prácticamente atendida, al margen de reseñas y monografías, solo en propuestas antológicas. Y estas siempre o con una neutralidad documentalista o con una beligerante opción estética.

Hora es de concretar estos que parecen postulados genéricos. Sergio Navarro aborda en *La comunidad inasible* la compleja tarea de proponer una lectura conjunta de un conjunto de obras y autores que vienen siendo separados, cuando no opuestos, en la tradición crítica imperante, y así vemos pasar por estas páginas las referencias dispares de Gimferrer y Javier Egea, de Carnero y Juana Castro, de Martínez Sarrión y Miguel d'Ors, de Colinas y Martínez Mesanza, de Azúa y de Clara Janés, sin agotar nombres ni repetir su propuesta articuladora. Navarro lo apoya en una solvente hipótesis de trabajo, que incluye una (re)definición del corpus y un trasfondo conceptual, según explicita en el subtítulo: aunque lo transicional se va asentando en el panorama crítico, es singular su aplicación a una reordenación de una poesía demasiado fragmenta-

da en formas y generaciones; y la noción de «crisis del humanismo» implica una selección (afortunada) de una de las facetas de la posmodernidad como concepto explicativo de las dinámicas de los años recientes. En el frontispicio del volumen y como clave de bóveda el autor sitúa una imagen con visos de metáfora creativa y sólida trabazón teórica. La idea de «comunidad inasible» nos sitúa ante un eje de lectura donde se trascienden las habituales falsillas de estética y compromiso, conocimiento y comunicación, expresión subjetiva y referencia objetiva, ruptura y tradición, culturalismo y coloquialidad. Sin perder la consciencia de su peso en el trasfondo heredado y sin excluirlas de su propuesta, la propuesta de esta obra las sublima en una visión de la problemática del sujeto poética ante una comunidad añorada y distante, que descubre nuevas líneas de lectura al tiempo que nos interpela como ciudadanos que aún habitamos en estos procesos o en sus consecuencias.

En la ajustada introducción Navarro establece con claridad sus premisas y el punto de partida de su libro, que bien puede tomarse como la síntesis decantada de su indagación en los textos. En su planteamiento las relaciones entre poesía y poder no son exclusivamente las de oposición; también señala la complementaria dialéctica, en línea con la noción de biopoder foucaultiana, por la que el poder asimila y reorienta las prácticas artísticas y culturales en el reforzamiento de su propio discurso. La tensión resultante cobra una especial viveza cuando el ciclo del humanismo y de la modernidad, asentados en una idea de progreso, hace crisis e intuye su final. En el concreto caso español, esta dinámica confluye con la derivada de un cambio de régimen, desde que este se muestra en ciernes y se adivina un horizonte democrático, trenzándose ambas líneas de fuerza en un particular escenario donde los procesos se abren en distintas dimensiones a partir de una raíz compartida.

La obra indaga en pulsiones en el campo de la poesía española desde los años 60, a partir de la consideración de las distintas caras de la ideología poética en que se inscriben los autores más representativos en los diferentes movimientos y generaciones que llevan hasta bien entrado el siglo XXI; en concreto, lo hace a partir de su plasmación en los textos, tanto en los que estos afirman en línea con las declaraciones poéticas de los autores como en lo que late bajo la superficie del poema y ofrece un cauce a la mirada sobre sus propias contradicciones, que Navarro analiza en términos, más que de limitaciones, de límites en las

poéticas formuladas. Su opción es la de agrupar autores en unas series no siempre coincidentes con las parcelaciones establecidas por la crítica dominante, y tratarlos a partir de sus posiciones poéticas y el modo en que estas se despliegan y alcanzan una frontera imposible de atravesar. Así, Colinas, Martínez Sarrión y Azúa, coincidentes en las relaciones con la estética novísima, son tratados en el capítulo dedicado a los «símbolos cansados», considerando a la vez el alcance de las propuestas culturalistas y las dificultades para salir de sus contornos. Más heterogeneidad, al menos inicialmente, muestran las tres poéticas de los considerados «héroes de la semiosis», en un concepto que aúna a Leopoldo M.^a Panero, Javier Egea y Juana Castro, en una de las manifestaciones más evidentes de lo que es menos una continuidad que la raíz compartida en discursos generalmente considerados como antitéticos. El tercer apartado, «Sin palabras que digan nuestras vidas», se articula en una *myse en abyme* del conjunto del volumen, pues se subdivide en tres apartados en los que se ponen en diálogo, sucesivamente, dos estéticas en las que se reconoce su parentesco, la de Gimferrer y Carnero, dos ideologías poéticas aparentemente contrapuestas, la de Clara Janés y García Montero, y, en el ápice del recorrido argumental, otras dos escrituras que también parecen diferir, como las de Miguel d'Ors y Martínez Mesanza.

Las premisas conceptuales y el método de lectura elegido (con el que, al paso, se ofrecen brillantes iluminaciones de los poemas) se corresponden de manera solidaria para establecer una nueva forma de círculo hermenéutico. No se trata de una tautología, riesgo que casi siempre amenaza planteamientos de esta índole, sino de una concepción global. Con ella se hace converger el resultado inductivo del acercamiento directo y original a los textos y el despliegue de una deducción a partir de la determinación de un punto en que se cruzan las diferentes líneas. Así, partiendo siempre de la singularidad de cada propuesta poética, Navarro propone un convincente y fecundo escenario compartido, identificado con lo transicional. Se trata de un marco de naturaleza estética y, a la vez, de condicionamientos de las circunstancias históricas. Las respuestas a ellas muestran a nueva luz el espacio común de un despliegue poético demasiado afectado, en los juicios críticos, por la parcelación taxonómica y el olvido del horizonte ideológico y estético. En él se sitúan las que en este prisma se muestran como modulaciones de una problemática compartida.

VV. AA. (2023).

LA OTRA SENTIMENTALIDAD. ANTOLOGÍA

EDICIÓN CONMEMORATIVA,

PALABRAS PREVIAS DE FÉLIX MARTÍN GIJÓN,

GRANADA: ELENVÉS EDITORAS, COL. INANNA POESÍA.

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO

Al cumplirse en Granada cuarenta años del lanzamiento en 1983 de los manifiestos de *La otra sentimentalidad* han sido muy numerosas las conmemoraciones que se han realizado de aquel momento inaugural de una alternativa poética que ha tenido en sus creadores una larga y diversa continuidad. Una de las principales ha sido la edición de esta antología que reproduce en facsímil dichos manifiestos en los que Álvaro Salvador, Javier Egea y Luis García Montero aportaban las ideas esenciales de sus propuestas y las acompañaban de una breve antología poética. En 2003, hace ya veinte años, quien suscribe esta reseña publicaba *La otra sentimentalidad. Estudio y antología* en la sevillana colección Vandalia, de la Fundación José Manuel Lara. En ella, junto a los manifiestos de los tres poetas se publicaban varios textos complementarios —de Juan Carlos Rodríguez, Benjamín Prado, Javier Egea y Luis García Montero— y una selección de sus poemas publicados hasta principios de los años noventa, junto a una muestra de otros muy cercanos a estos: Ángeles Mora, Antonio Jiménez Millán, Teresa Gómez, Benjamín Prado e Inmaculada Mengíbar.

Ahora tenemos la fortuna de que Elenvés Editoras celebre las cuatro décadas transcurridas desde aquel año decisivo con la nueva publicación de los manifiestos y poemas, acompañados de una amplia antología de todos estos poetas. Como indican las editoras en la nota final, han querido rendir nuevo homenaje —a esas otras poetas y esos otros poetas, tan protagonistas como los integrantes de la antología, cuyos versos fueron fundamentales y lo siguen siendo hoy, [...] auspiciados por el magisterio de Juan Carlos Rodríguez que, compartiendo las mismas calles, los días, las mismas noches, similares inquietudes, completaron y enriquecieron el panorama poético de la mitad de los años ochenta. Bajo el epígrafe de *Otra antología* fue posible... reunimos poemas

recogidos de libros que vieron la luz en aquel momento». Precisan también las editoras el destino de los distintos poemas presentados inicialmente como inéditos: «Otro Romanticismo», de Javier Egea, se había publicado previamente en *Paseo de los Tristes* (1982); los poemas de Álvaro Salvador se integrarían posteriormente en *El agua de noviembre* (1985) y «Laberinto», de Luis García Montero, ha quedado inédito hasta el momento.

Muy sugerente resulta, por añadidura, el que se añada al final de la edición la sección titulada «Poemas que son canciones, canciones que son poemas» en la que «Rafa Mora y Moncho Otero convierten en canción algunos poemas de los autores antologados como parte del homenaje de esta edición conmemorativa». Los códigos QR incluidos remiten, respectivamente, a las canciones a partir de «Noche canalla», de Javier Egea; «Canción de mediodía», de Álvaro Salvador; «Laberinto», de Luis García Montero; «Si estuvieras aquí», de Teresa Gómez; «Riada», de Antonio Jiménez Millán; «Supón que ahora te digo que te quiero», de Inmaculada Mengibar; «Allá donde es tranquila», de Ángeles Mora y «Las noches en Granada», de Benjamín Prado.

Para las breves «Palabras previas» que presentan esta edición se cuenta con Félix Martín Gijón, autor de *La intimidad de los espejos. Lecturas de la otra sentimentalidad*, VI Premio Internacional de Investigación Literaria Ángel González (Barcelona: Anthropos, 2021). Profundo conocedor de la poesía y la prosa de los autores de la Otra Sentimentalidad, esta obra de Martín Gijón es uno de los estudios más extensos y relevantes sobre la historia del movimiento, las ideas esenciales de sus protagonistas y las presencias decisivas en su pensamiento, sobre todo de Antonio Machado, de Rafael Alberti y de Jaime Gil de Biedma, así como, por supuesto, de Juan Carlos Rodríguez, una figura intelectual imprescindible en la Granada del último medio siglo.

Señala Martín Gijón en su presentación que recorrer hoy el trayecto del tiempo transcurrido «se convierte en una negociación con el pasado, en un cálculo de afectos y distancias, sobre todo cuando nos conduce a retomar la lectura de una antología publicada hace ahora cuarenta años». Sin duda, lo que nos importa hoy, más allá del indudable valor histórico de la aparición de la propuesta de estos poetas, es la vigencia de las ideas y la práctica poética que ponían en primer plano: la consideración de la poesía como instrumento para analizar los sentimientos, y no sólo para su simple expresión ni sólo como el ámbito de lo privado. Como recuerda Marín Gijón, se planteaba para ellos una manera diferente de mirar el mundo y la

escritura que se apoyaba en autores tan significativos como Bertolt Brecht, Antonio Gramsci, Pier Paolo Pasolini, Antonio Machado, Rafael Alberti y Jaime Gil de Biedma: «Romper con la vieja sensibilidad recibida, sabiendo que los sentimientos son históricamente fechables, producto de un horizonte ideológico determinado, participaba en el intento de elaborar una sentimentalidad distinta con la que abordar la vida, otra sentimentalidad».

Desde luego, la otra sentimentalidad no surgía de la nada. No es este el lugar para extenderse sobre ello, pero baste recordar la efervescencia intelectual de la juventud granadina de la época, la profusión de actividades, antologías y revistas anteriores a 1983 en las que participaron algunos de estos poetas —*El tragaluz* (1968-1969), *Poesía 70* (1968-1970), *Letras del Sur* (1978)— y después: la antología *1917 versos* (1987) o la revista *Obvidos de Granada* (desde 1984), de Mariano Maresca, que en su número 13 dedicó el homenaje *Palabras para un tiempo de silencio* a los autores del 50, algunos de los cuales como Jaime Gil de Biedma o Ángel González fueron tan importantes como modelos.

En el ambiente de rebeldía y compromiso de aquellos años los poetas de la otra sentimentalidad habían publicado antes de los manifiestos de 1983 diversos libros en los que se advierte una manera propia de experimentar con la escritura: alguno recuperando a su modo el clasicismo, otros desde la vanguardia histórica y la inmediata, otros desde la novela negra, el cine, la música pop o rock, o la antipoesía, o el freudomarxismo, todos desde un cuestionamiento crítico de la realidad y del lenguaje poético. Álvaro Salvador había publicado cuatro libros de búsquedas poéticas antes del libro clave *Las cortezas del fruto* (1980): *Y...* (1972), *La mala crianza* (1974), *De la palabra y otras alucinaciones* (1975), *Los cantos de Ilíberis* (1976); Javier Egea *Serena luz del viento* (1974) y *A boca de parir* (1976) —con esos dos títulos llamativamente tan contrastados—; Antonio Jiménez Millán *Predestinados para sabios* (1976) y *Último recurso* (1977); Luis García Montero *Y ahora ya eres dueño del puente de Brooklyn* (1980); Teresa Gómez *Plaza de abastos*; Ángeles Mora, en fin, *Pensando que el camino iba derecho* (1982).

No es menor, por cierto, la importancia que en la escritura de las tres poetas que se integran en la nómina de la otra sentimentalidad tiene el doble cuestionamiento de la poesía como instrumento de indagación radicalmente histórica en los sentimientos y el de la poesía escrita por un yo femenino que debe implicar la ruptura con el papel que tradicionalmente se ha venido adjudicando a la mujer. Ángeles Mora lo ha recordado recientemente: «Juan Carlos

[Rodríguez] me alentó a pensar poéticamente la cotidianidad, que es la sustancia de nuestra vida. A construir el pensamiento en la escritura: un camino que nunca va derecho. A su lado supe lo que quería hacer, interrogarme e interrogar a la vida, a mi vida de cada día desde la conciencia histórica de la explotación, o más bien, de la doble explotación que sufrimos las mujeres. Para mí ese es el camino que me abrió la otra sentimentalidad. He tratado (ya lo he dicho muchas veces) de escribir poesía feminista y materialista en el sentido de que he intentado plasmar en los poemas nuestra cotidianidad, que está atravesada por la explotación, doble en el caso de las mujeres».

Resumiendo, en fin, como afirma el propio Félix Martín Gijón, y coincido plenamente con él, «en cada entrega de estos poetas sigue siendo reconocible, como una marca diferencial, la voluntad de indagación ideológica y el rigor técnico, junto a la conciencia de la historicidad de la intimidad y la poesía que definieron los rasgos distintivos de un proyecto como el de *La otra sentimentalidad: lecciones de cosas*». Sin duda, la divulgación de los planteamientos de la otra sentimentalidad suscitó y suscita controversias, manipulaciones y simplificaciones. También numerosos críticos han tendido a asimilar los poemas de estos autores a la que muy pronto se llamaría «poesía de la experiencia» o «poesía figurativa», denominaciones tan amplias que no sólo incluyen la obra de poetas muy alejados de estos planteamientos sino también la de otros ideológicamente opuestos o totalmente ajenos a ellos.

Basta, como siempre, con leer atentamente. Basta, sobre todo, con acercarse a la larga trayectoria que han seguido Álvaro Salvador, Luis García Montero, Ángeles Mora, o Antonio Jiménez Millán, así como Teresa Gómez o Benjamín Prado, para reconocer en la diversidad de sus obras hasta el presente un espíritu analítico y una visión de la escritura que, pese a la lógica deriva a lo largo de tantos años, hunden sus raíces en lo fundamental de los planteamientos iniciales que señala Martín Gijón. Léanse, si no, libros tan recientes como *Ficciones para una autobiografía* o *Soñar con bicicletas*, de Ángeles Mora; *Fumando con mis muertos* o *Un cielo sin salida*, de Álvaro Salvador; *Biología, Historia* o *Noche en París*, de Antonio Jiménez Millán; *A puerta cerrada*, *Balada en la muerte de la poesía* o *No puedes ser así*, de Luis García Montero, o *La espalda de la violinista*, de Teresa Gómez. No podemos por menos que felicitarnos por esta edición de Elenvés que pone el mejor colofón a estas conmemoraciones.

MARTÍN HIDALGO, DANIELA (2023).
LA PIEL, LA PULPA, EL GUSANO, LA SEMILLA
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. LA CRUZ DEL SUR.

PAULA FERNÁNDEZ VILLALOBOS

Un verdadero poeta comprende la necesidad de utilizar los sentidos y sentimientos para explorar el mundo. Pero no solo eso, sino que consigue transitarlo con paso firme, dando vueltas por la realidad y experimentando con sus espacios. En este sentido, los cuidadosos versos de Daniela Martín Hidalgo (nacida Madrid, 1980, aunque canaria) dan una gran apreciación de lo que va antes y dentro de las palabras. La poeta canaria natural de Lanzarote nos presenta en su más reciente poemario un recorrido bello y abstracto que nos invita a adentrarnos más allá de lo que es perceptible a simple vista. Esta obra, titulada *La piel, la pulpa, el gusano, la semilla*, publicada por la editorial Pretextos, nos permite observar lo conocido desde un nuevo prisma, apreciándolo y cuestionándolo desde una perspectiva más extensa e inusual, desde la piel, hasta alcanzar la pulpa e incluso el gusano que nos adentra en lo más profundo de la semilla. La poeta es autora de libros de poemas como *Desolación. Destierro* (Litoral Elguinaguaria, 1997), *Memorial para una casa* (La Palma, 2003), *La ciudad circular* (Litoral Elguinaguaria, 2003) y *Pronóstico del tiempo* (Trea, 2015). Sin embargo, es en esta más reciente creación cuando consigue elevar —si es que eso fuese aún factible— la excelencia y la consistencia de su producción literaria.

Para ello, Martín Hidalgo divide su trabajo en dos partes. Cada una de ellas, explora las diferentes capas que constituyen la vida cotidiana, así como los límites entre lo bello y lo inmundano, la pureza y la oscuridad, límites que acaban difuminándose de manera irremediable en estos versos que nos alientan a ahondar de manera reflexiva en la realidad y nuestro entorno más inmediato: «Los patios imploran trascendencia: / basta ya de ese olor / a detergente de falso pino y lejía / Queremos evitar el realismo / murmuran las farolas» (14), «atraveso la calle / es un mundo banal, sin trascendencia» (21).

«Entre lo que está dentro y lo que está fuera, / el tacto es otra cosa: / todo potencia, todo por hacer» (27), «hay en el parque un parque / que no

entiendo. / Lo pierdo / en manos de lo egoísta y lo vago, / en manos de lo vulgar, lo banal / lo roto» (37).

De este modo, Martín Hidalgo ofrece una primera parte que combina exploraciones más directas y poéticas en espacios cotidianos, jugando con diferentes ritmos y formas. Somos testigos de esta declaración de intenciones en el poema inicial, titulado «Poesía». Aparecen personas de a pie, calles, barrios, espacios concretos y realidades palpables: «La policía lo sabe / y llega hozando con las linternas» (11), «en el parque ya no hay modernas heliones» (11), «pegajosa la mueca de la bebida energética» (12), «y en las noches de viernes / cocinas fluorescentes, / las chanclas del guaperas de barrio / que salen a pasear. / Suelos ruedan sin dueño / los cubos de basura» (14), «en la encimera observo / entera la manzana / y no trato de cambiarla: / lo que me repugna y lo otro, / la piel, la pulpa, el gusano, la semilla» (18).

En la segunda parte del poemario, la poeta profundiza en nuevos caminos formales que brindan una estructura más cercana al mundo de los sueños, se sitúa en un espacio intermedio entre el onirismo y la realidad, con una lírica más cercana al pensamiento y monólogo interior, con lucidez y cierta nostalgia, todo ello sin dejar de tener presente jamás esa vinculación necesaria al espacio, tal y como refleja en versos como: «me dice que lo que le pasa / en la naturaleza sigue pasando, / que ayer anocheció más de dos horas, / que encontró huevos de mariposa. / Que lo anote si quiero. / Que él no va a hacerlo» (43-44), «sueño que avanzo de noche / por la otra senda de los labios: / el lugar es el viaje» (66), «no entiendo el tiempo, dime / quién soy en todas las fotos. / Anoche me dormí y sueño ahora / que aprendo otra vez a caminar» (69). Se hace referencia pues a lo orgánico a través de un recorrido que va desde la superficie —la piel—, hasta el núcleo irradiado —la pulpa—, desde lo evidente —el gusano—, hasta lo que se encuentra oculto —la semilla—, es decir, desde la superficie cutánea, hasta lo interno e imperceptible. Es necesario familiarizarse con lo cercano para lograr lo distante. Su mirada oscila ahí, firme, sin desequilibrarse a pesar de los constantes cambios de elevación.

De otra, apreciamos un esfuerzo notorio por romper con la noción tradicional del realismo. Martín Hidalgo no se limita a realizar una fiel descripción de la realidad, sino que lleva a cabo un ejercicio creativo

exquisito y magistral que le permite experimentar con el lenguaje hallando nuevas formas de expresión: «avanzo de noche en el sueño / por la otra senda de los labios. / El paisaje me examina y me suspende» (66), «quiero imaginar otra lógica pero / soy el sonido y soy la campana, / no controlo mi peso al dejarme caer» (67), «lo que busco viaja conmigo: / lugares como personas, personas / que son lugares» (ibíd.). Es consciente en todo momento de la importancia de la belleza, se puede percibir la intención que subyace detrás de cada elección de palabra y emplea, además, diferentes formas y ritmos, pero siempre en verso libre, para ofrecer diversas perspectivas de la realidad, desde lo abstracto hasta lo concreto, desde la escritura automática hasta la reflexión profunda.

La poesía de Daniela Martín Hidalgo conecta, por tanto, con la vida cotidiana, explora las relaciones con el espacio y desafía las nociones tradicionales de realismo. Su poesía busca transformar la realidad en un espacio poético lleno de imágenes y posibilidades. En este experimento, el poemario, siempre en forma de verso libre, combina diferentes fórmulas que ofrecen diferentes perspectivas de la realidad sin resentir la unidad del conjunto. Su poesía divaga entre la abstracción y la realidad, se distancia de lo común, pero, a su vez, exhala vida y nos conecta con el entorno. En definitiva, una obra magistral y sublime que cautiva con su cadencia inusual y fascinante, haciendo de Martín Hidalgo una de las voces más distintivas de la poesía de nuestros días.

ARANDA, VERÓNICA (2023).
LA ROSA CONTRA EL LINO. ANTOLOGÍA POÉTICA
SELECCIÓN Y PALABRAS PRELIMINARES
DE JUAN JOSÉ MARTÍN RAMOS,
MADRID: POLIBEA, COL. EL LEVITADOR.

ARIADNA G. GARCÍA

Quince son los poemarios que ha publicado la autora madrileña desde que se dio a conocer en 2005. En estos diecinueve años de carrera literaria se ha consolidado como una de las voces más personales de nuestro panorama poético. Verónica Aranda, verso a verso, ha levantado un mundo con su obra. Un mundo propio y diferenciado de los demás proyectos que se han venido publicando en España estas últimas décadas. Es decir, cumple con los requisitos que Pedro Salinas pedía para considerar a un vate como tal: «Para mí, todo el valor de un poeta está en razón directa de su capacidad para crear un mundo suyo, un mundo poético nuevo». La presente antología, que ha sido preparada por Juan José Martín Ramos (editor de Polibea), en la medida en que recorre su trayectoria en orden cronológico, representa una oportunidad magnífica para demostrar hasta qué punto su obra se adecua a esas palabras.

Si bien es verdad que su voz evoluciona y se modula con cada nueva entrega de su trabajo, Verónica se mantiene fiel a dos principios: el elogio de la vida *sosegada* y el estilo *immersivo*.

El primero de estos rasgos determina su gusto por las ceremonias domésticas: del té, de la escritura y del baño (en el *hammam*). El rito exige delicadeza y un alto grado de concentración, representa un epicúreo goce del instante. La autora reivindica el valor de la lentitud para apresar la vida. Por ella, se ejercita en la *contemplación*. El *tempo lento* permite que su mirada se detenga en las cosas y se funda con ellas: «En cada viaje en tren me multiplico: / mi otredad son las gárgolas con musgo, / los campos justo antes de la siega» (131). Este sentimiento de comunión con todo lo creado emparenta sus versos con el estoicismo de Marco Aurelio. Dos son los espacios por lo que posa su mirada Verónica: el paisaje, el café. Gracias a ambos se siente partícipe del mundo natural

y del urbano. El motivo del viaje, tan característico de su poética, se subordina a su querencia por el sosiego, que le brinda la oportunidad, no de *ver*, sino de *contemplar*. De ahí la abundancia de descripciones, sobre las que me detendré más tarde. Al igual que Ángel Ganivet, ella privilegia el paseo como forma de unión espiritual con cuanto la rodea. Escribía el granadino: «Y no crea usted que es grano de anís la facultad de contemplar: es quizá la única que nos diferencia del hombre primitivo y salvaje, que por no saber contemplar las cosas no descubre las relaciones espirituales que hay entre ellas y el hombre» (*La conquista del reino de Maya*, Barcelona: Planeta, 1988, 384).

Por otra parte, también eleva el tren a medio preferible de transporte. De modo ocasional se asoma a la ventanilla de un avión (23), pero serán los expresos los que más recurrentes, en la medida en que permiten a la autora esa cercanía con el paraje.

El segundo de los rasgos a los que aludía es el estilo *immersivo*. Tras el sosiego inicial, la voz que enuncia se integra en el entorno. Esa interacción se manifiesta, por un lado, por medio de alusiones a los sentidos (vista: «rojo cadmio», oído: «cláxones y voces», tacto: «se enfría el té», «roce de los torsos», olfato: «olor a especias», gusto: «un gusto a regaliz»); por otro lado, gracias a los pronombres demostrativos y a los adverbios de lugar, que actúan como indicadores de la deixis espacial y nos ofrecen información sobre la situación *in situ* del sujeto que habla: «*este* alto», «subía hasta *aquí*». Los poemas de Verónica Aranda a menudo semejan cuadros. Es interesante, a este respecto, la precisión en el cromatismo: «azul añil», «rojo cadmio», «azul celeste». Muy posiblemente, esta paleta revele el interés de la poeta por la pintura, que veremos más tarde. No obstante, con frecuencia, estos colores no comunican con exactitud la experiencia vital de la voz que enuncia, que recurre a sorprendentes hallazgos expresivos para evocar un tono: «sol de cúrcuma y mostaza», «luz magenta y cobre». Desde luego, estas metáforas dotan a los poemas de plasticidad y vuelo lírico. También encontramos sinestesias que dan cuenta de la inmersión vital de quien describe, al mezclar informaciones recibidas por dos sentidos: «fiebre acanelada».

Abundan en la antología verbos de *contemplación* previos a las descripciones que se nos ofrecen: ver, observar, contemplar. De entre estas topografías destaco una, integrada en el poema «El Cairo» (68). La descrip-

ción se realiza por medio de varios recursos literarios que evocan lentitud y ralentizan el ritmo: aliteración de la [s] «quise ser escritora», «en ese estado») y enumeraciones de construcciones bimembres («las once y las tres», «lo milenario y la renuncia»). Además, este sopor se explicita con sustantivos («languidez»). Este sosiego no sólo puede relacionarse con la hora del día en que transcurre el relato (el mediodía), sino también con la calma y tranquilidad de quien está de viaje y carece de problemas. En contraste con el sosiego *dentro* de la habitación del hotel, la voz que habla entrevé «la ciudad / cubierta de monóxido». Es decir, *fuera* de la burbuja por la que se paga, se intuyen la contaminación y el ruido de los vehículos que recorren El Cairo.

De lo comentado se deduce que la autora madrileña da pequeñas pinceladas *críticas*. En otras ocasiones, da brochazos. A este respecto, me resulta interesante la compasión de Verónica Aranda hacia los individuos más humildes que salen a su paso, de la que da amplia muestra *La rosa contra el lino*: «vagabundos» tumbados sobre bancos, niños «descalzos por caminos polvorientos» y de «frágiles miembros desnutridos», «mendigos» que imprecán y comen «ciruelas verdes»... Esta mirada cargada de amor quizás pueda relacionarse con el aprendizaje de quien *mira* la realidad con detenimiento. En nuestro día a día nos llenamos las agendas de tareas y compromisos, pero cuando viajamos, en esos días de ocio, nuestra frenética velocidad existencial se apacigua y remansa. Es entonces que podemos *mirar*. Por eso, la voz que enuncia, según se desplaza por la geografía, superpone a su viaje *espacial* un viaje *interno*. Se despoja de quien es y se descubre otra; comienza un «exilio» interior (65) y emprende una ruta de autodescubrimiento: «Vine también a sondear mis límites» (129). Uno de sus hallazgos consiste en la ternura.

Este punto nos lleva al siguiente: la relación de la autora con la realidad. ¿Son los poemas reflejos de la misma? Desde luego, Verónica Aranda posee un conocimiento delimitado del mundo. No se conforma con nombrar una determinada clase de seres (plantas), evocando la naturaleza de un modo general, sino que, por el contrario, menciona hipónimos de esa taxonomía cerrada («menta», «jazmines», «cardamomo»). Añadamos que la toponimia que cita existe en el mundo extratextual. Tanto los países y ciudades como las calles, plazas y cafés que menciona tienen su correlato *físico*. Pero, ¿los copia o reproduce? La respuesta es que no. Aranda los sublima. Aunque para la creación de

los poemas parta —necesariamente— de la realidad, los textos resultantes se elevan por encima de ella, la embellecen. Y por eso, la salvan del olvido. Esta poetización se lleva a cabo a partir de dos movimientos. De uno hemos hablado ya, la *inmersión* (del sujeto que se deja *vivir* por el entorno). El segundo se orienta en sentido contrario, es el medio el que se *transforma* al proyectar la autora su sentir sobre él. No faltan en la antología muestras de esta *proyección*. Pongamos, como ejemplo, el poema «Oporto», en el que la *tristeza* que produce la pérdida se evoca en un paisaje de tonos «grises» y «palmeras forzadas» (70). En conclusión, Verónica Aranda transforma en literatura sus vivencias, que sobreviven (*alteradas*) al transcurso de tiempo.

Más allá de los dos aspectos fundamentales que veo en su poética, el *sosiego* y la *inmersión*, *La rosa contra el lino* muestra el devenir diacrónico de la métrica de su autora. Si en su primer poemario (*Poeta en India*, 2005) compuso sonetos (como por aquel entonces hacíamos muchos de nosotros: Álvaro Tato, en el *Libro de Uroboros*; Carmen Jodra, en *Las moras agraces*; o quien esto suscribe en *Apátrida*), pronto se decantó por el uso de la estancia sin rima y, desde hace un tiempo, también cultiva el haiku (*Senda de sauces*, 2011; *Lluvias continuas*, 2014; *Sin rumbo fijo*, 2019).

Por último, esta antología recoge una amplia muestra del espectro temático de su autora: el amor, el deseo, la nostalgia, la decepción, el *tempus fugit* e incluso cierta reivindicación feminista. Precisamente, las piezas del libro *Cobalto oscuro* (2020) —que son las que empoderan a la mujer— entablan un diálogo con otros tantos cuadros en los que se inspiran. Esta obra renueva el quehacer poético de Verónica Aranda, que deja a un lado el discurso introspectivo y lo sustituye por el análisis de la experiencia ajena. Este *culturalismo* pictórico se relaciona con el literario. Los versos de la autora madrileña se tiñen de referencias a un amplio elenco tanto de escritores (Paul Bowles, Juan Ramón Jiménez, Luís de Camões, Tennessee Williams...) como de pintoras (Sofonisba Anguissola, Artemisa Gentileschi, Mary Cassatt, Elizabteh Okie Paxton, Paula Modersohn-Becker...), estableciendo una polifonía que aumenta la polisemia de los textos.

La rosa contra el lino es una muy buena antología de una poeta excelente. Sin duda, se trata de una muestra representativa y coherente de su obra. Tanto, que puede concebirse como su poemario más completo. Los lectores que se adentren en sus casi doscientas páginas descubrirán

MARTÍNEZ GIMÉNEZ DE LEÓN, OLIVIA (2022).

LOS AÑOS DEL HAMBRE

**PRÓLOGO DE AGUSTÍN PÉREZ LEAL,
BARCELONA: CANDAYA, COL. POESÍA.**

VERÓNICA ARANDA

Hay poemarios que trascienden la experimentación con el lenguaje y de cuya lectura no salimos indemnes. Poemarios perturbadores que dan un puñetazo inicial sobre el papel en blanco. Es el caso de *Los años del hambre*, de Olivia Martínez Giménez de León, pues en cada verso la autora alicantina destapa una verdad. Nada queda en el tintero ni se esconde detrás de la retórica, cuando se trata de proyectar la ira, depurada a través de la palabra poética y alejada de cualquier ejercicio de autocensura. Los poemas que sangran exigen al lector atender al dolor y su mordedura, porque le concierne. Y los textos de este libro nos llevan de la mano a un círculo donde se libra la tragedia y se derrama la sangre. Podría tratarse de un ring de boxeo o del ruedo de un coso taurino. Pero, en la circularidad hay una sucesión de espejos («Cuando el río pasa por mi cuerpo / yo soy el río») y una piscina donde se reflejan la violencia o la asepsia.

Así, el punto de partida es una herida abierta que se deconstruye y amplifica, culminando en cicatriz. En la primera sección del libro, *Nueve meses*, a través de 275 frases numeradas o versos independientes de tono directo, la autoconfesión va ligada a un discurso descarnado que, no sólo indaga en la identidad, sino que la disecciona, siguiendo la senda de poetas en lengua inglesa como Sylvia Plath y Anne Carson. Incluso hallamos trazos de escritura automática, liberada por el subconsciente, donde lo aleatorio de los versos fragmentarios acaba conformando un relato a través de una atmósfera desasosegante.

El cuerpo femenino se sitúa en el centro de una poética de la supervivencia, compuesta asimismo de materia corporal: sangre menstrual, excrementos, semen, vómito. Cuerpo de palabras y cuerpo de la palabra que transita por los abismos como autoexploración y que es asumido con mayor intensidad desde la enfermedad o la carencia

(«La articulación de la fisura tiene una nueva dimensión»), en un plano nocturno.

En *Los años del hambre* percibimos el diálogo entre la tradición mística española (la estructura en cinco partes es un claro guiño a las cinco vías de los tratados místicos) y el mundo actual de la hipervisibilidad, edificado un solo espacio público-privado. Así, la voz enunciativa rompe con el secreto y el pudor del mundo de ayer, destapando desde la trasparencia los abusos y sus secuelas. De hecho, algunos pasajes del libro son un manifiesto contra el «decoro», ese vocablo y concepto al que se aferra Ivan Ilich en la célebre novela de Tolstoi, compartiendo con el lector su intimidad y lo que se silenció durante años («Hay un lugar y un tiempo en que debiste gritar y no supiste hacerlo». «Un silencio que empuja las palabras tabú»). Al mismo tiempo, los poemas ahondan en el amor líquido, el movimiento *Me too*, el psicoanálisis o el erotismo descarnado como forma de autoconocimiento: «He follado como dando de comer a una fiera. A veces imaginaba que un inmenso cuervo me lamía y me devoraba [...]»

Oliva Martínez traza un *vía crucis* desde la infancia rota a la edad adulta, pasando por una adolescencia representada en carne viva y continuas mutaciones. Porque el hambre aludida, palabra clave del poemario, es también la anorexia y la bulimia, la sed de reparación y justicia o los nueve meses de no gestación. Así, tanto el sustantivo «hambre» como los verbos «comer» y «devorar» se repiten a semejanza de una letanía, y resultan polisémicos: «Cuando el hambre sacudió la casa». «Cuando el hambre secó la sangre». «Los años del hambre restringen todos los apetitos». «Me llena de estorninos la cordura / invento nuevos verbos para el hambre».

Observamos en el transcurso de la lectura un ejercicio ascesis, desde el sótano / garaje donde se consuma la violación atroz a una niña de ocho años, a la tierra (vía purgativa, especialmente en la sección «Poemas de amor»), hasta el cielo. Del agua turbia a la claridad, tras un largo proceso de construcción identitaria de una mujer con una infancia rota, en el cual se libera una animalidad a la que se aferra la voz poética. De hecho, en «Los animales», la autora dialoga con los bestiarios medievales para, como señala el prologuista Agustín Pérez Leal, adentrarse en la herida y mirar cara a cara «este desgarró atávico

y este esplendor». Incluso se da un trasvase entre el predador y la pieza: «Soñé la mirada del ciervo que iba a matar más tarde, / y me sentí en paz siendo la bestia».

El escritor y crítico Juan Marqués (véase <https://bit.ly/40L3Ykf>) habla de «una apasionada huida hacia adelante y hacia arriba». Reflejan la elevación final textos como «Olvido»: «Qué brizna / de qué altura / con qué fin. / El cielo ya está claro y las palabras viran al olvido». Estamos ante una poética que prueba que hacer belleza a partir del dolor más íntimo, nos acaba redimiendo.



CUMBREÑO, JOSÉ MARÍA (2023).

LOS MAPAS TRANSPARENTES

VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. POESÍA.

III PREMIO DE POESÍA ANTONIO RÓDENAS GARCÍA-NIETO.

SANDRA BENITO FERNÁNDEZ

Enfrentarse a un poemario como *Los mapas transparentes* (Pre-Textos, 2023), de José María Cumbreño, es desplegar un mundo apenas conocido. El reciente ganador por unanimidad del III Premio de Poesía Antonio Ródenas García-Nieto nos descubre desde la cita inicial de Adrienne Rich el eje sobre el que orbitan los poemas de *Los mapas transparentes*: «Las palabras son mapas. / Vine a ver el daño causado / y los tesoros que perduran».

La filiación entre escritura y geografía, que no son más que dos maneras de ordenar el mundo, tanto el descubierto como el que permanece oculto, está presente ya desde esta cita inicial que abre cinco secciones —«Mapa mudo», «Mapa político», «Mapa físico», «Mapa de tránsito» y «Planisferio»—, con un propósito (porque «Cada mapa tiene su propósito») que va dibujándose a medida que avanzamos en la lectura de este poemario. Como «El daño y la herida / no suceden a la vez», necesitamos ordenar el pasado, situarlo, «decidir / qué zona del mundo / colocaremos en la parte superior, / qué contaremos / y qué nos callaremos, / cuánto de nosotros mismos / estamos dispuestos a enseñar». Y en ese camino de vuelta de la memoria se entrecruzan elementos aparentemente externos y sin relación entre sí —*Google Maps*, el KGB, la perspectiva de los mapamundis, John Wayne, Tony Soprano, Plinio el Viejo, *Hollywoodland*, el explorador Frank Hann, el carguero Ever Laurel, el desembarco de Normandía, Pegman y *Google Street View*, las instrucciones para borrar la memoria de un dispositivo electrónico...— sin un afán acumulativo, sino de orientación hacia un mapa cada vez menos opaco y más transparente, como la voz lírica que nos guía, que evoluciona de un análisis aséptico, frío, casi administrativo, a una confidencialidad cada vez más acusada a medida que avanzamos en la lectura.

Porque «La vida siempre es un país extranjero», José María Cumbreño nos orienta en este camino olvidando cada vez más esa voz carente de emoción para introducirnos poco a poco una confesión desgarradora que rompe lenguaje y forma y al mismo tiempo establece un equilibrio entre las dos voces: «Creo que me arrepiento / de casi todo. / Si se aprende a doblar un mapa / correctamente, / al menos durante el tiempo / en que permanezca plegado, / allí será aquí, / algunos ríos dejarán / de ejercer de frontera / y servirán solo / para bañarse / e incluso habrá desiertos / que por fin conozcan el mar». Esta fusión de dos voces líricas aparentemente contrapuestas son las que dotan a *Los mapas transparentes* de un equilibrio y un asombro permanente que impele al lector a seguir avanzando, a descubrir cómo lo de fuera permea lo de dentro en una lluvia fina que se deposita sobre ese sujeto lírico que reflexiona también sobre el propio acto de escribir poesía: «Un libro de poesía / es un barco que se acerca / demasiado a la costa» o «Si las palabras nunca dicen más de lo que dicen, / es como si no dijese nada. / Y, si nunca dicen sólo lo que dicen, / entonces, ¿qué quieren decir?» La incapacidad de no saber decir, de no querer contar o de no querer recordar nos conduce a un estado de revelación final que estremece al lector: «A estas alturas, mi vida / se ha vuelto un mapa transparente / en el que no soy capaz de reconocer / ningún lugar / y donde nada está / donde debería estar».

La asunción de la derrota y de la incapacidad de definir un rumbo fijo en esta geografía íntima nos conduce a la reflexión que cierra el poemario: «Esto no es literatura. / Esto es canibalismo». El acto de consumir carne humana, de comerse la carne de su propia especie es, en realidad, replegarse en uno mismo y lamer el tuétano que fija nuestro centro, el mapa transparente sobre el que orbitamos todos: la memoria, la herida, el dolor, el rumbo de un país que no sabemos si existe, pero del que queda una línea difusa en el reverso del mapa.

ALCANTARILLA, MARÍA (2023). MEMORIA ALBINA
VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. POESÍA.

CHARO PRADOS

María Alcantarilla (Sevilla, 1983) es una mujer polifacética: poeta, fotógrafa, artista plástica, poeta visual, editora, antóloga, profesora... Por tanto, a estas alturas, es una artista conocida y reconocida por su creatividad multiforme, su compromiso artístico y su radical originalidad. La poeta, afincada en Cádiz, nos da ahora de leer, de la mano de Pre-textos, su *Memoria albina*, un conjunto de dieciocho poemas en verso libre que se nos ofrecen sin título, con una sobria numeración sucesiva, que pretende, y consigue, no distraer al lector de su peculiar estructura, un trazado en espiral, un ritornelo de variaciones en torno a un mismo tema: partiendo del arquetipo del loco, al que María regala su propia mirada, pues él sabe, y tiene mucho que decir —«El tiempo, piensa el loco, es ese caracol que está nadando»—, el libro gira y se quiebra en torno a una imagen, un mundo concreto y misterioso a un tiempo, apenas habitado: una playa, una mujer, un Hombre, un niño, la lluvia. Un paisaje de agua y sal y arena, claro e inquietante, en el que sucede, a modo de drama clásico – hay algo de teatral en la construcción del mundo onírico de *Memoria albina*, una suerte de ventana mágica o cuarta pared por la que nos asomamos a su personalísimo imaginario—, una historia, armada en torno a una unidad de lugar, inserta en un aparente no tiempo, que, sin apoyarse en un hilo narrativo, traza una serie de estampas superpuestas, que, lejos de quedarse en los límites del impresionismo, bucean y rebuscan en el misterio al que aspira buena parte de la poesía moderna, desde los románticos.

Al loco, quizás un niño preñado de extraña lucidez, o un adulto que habita, a veces gozoso, su desconcierto, lo acompaña un racimo de personajes: el Hombre, a modo de antagonista. escrito así, en mayúsculas, a la manera lorquiana; una mujer —cuya minúscula inicial la personaliza y universaliza a un tiempo—, que se recuesta plácidamente en las arenas

de la orilla, y siente el vaivén de la vida en sus entrañas como un don y una promesa, un hilo que la conecta con lo ancestral, lo multiforme, la intuición, la locura, y que es también una madre y una sabia que le ofrece al loco una caracola que contiene y encierra el mundo; el niño, que construye, incansable, castillos de arena, que el mar devora como un hábito, y pierde una pelota, pero descubre la belleza del horizonte. Y la lluvia, que azota el paisaje para crear una imagen bellísima: «El mar parece un púlpito de nieve / recibiendo los dones y la gracia».

Decía Carlos Edmundo de Ory: «Estoy de acuerdo con toda clase de poesía vivencial, maldita o no: primero lo vivido, luego la semántica». María Alcantarilla, que, en este poemario, renuncia desde el primer verso a la primera persona, nos ofrece, sin embargo, una verdad vivencial, y no poco de semántica: el fondo de ese paisaje acuático, entresoñado, es escrutado por una mirada abarcadora, profundamente humanista, que viaja al subconsciente, subvierte la lógica, alternando versos aforísticos —«El Hombre teme al loco y lo contempla / con una displicencia de felino»—, algunos de ellos contruidos sobre imágenes hermosamente inquietantes —«La memoria es la fe de quienes juegan / el músculo de un dios que no castiga»—, con versículos envolventes, casi prosa, combinados con maestría, en poemas redondos, sugerentes, precisos y evocadores a un tiempo.

No en vano María Alcantarilla es también fotógrafa, y es esa mirada de artista visual la que se engarza en los versos creando imágenes poderosas —«Océano también es el milagro. / Un campo hecho de líquido y hormigas / cuyas patas celestes nadan hondo»—, y construye con palabras un mundo plástico, que a veces recuerda al genial Chema Madoz —«el horizonte [...] como una cremallera de algodón / por la que el cielo engulle las tormentas»—, en una suerte de simbolismo que bebe del mejor Modernismo y atraviesa el Surrealismo para mostrarse cercano, contemporáneo y de una extraña claridad expresiva (el poema se ve), que convive con una honda capacidad de sugerencia y dota al poema de su necesario misterio.

Y, desde ese no saber, la autora lanza preguntas al aire, preguntas cuya respuesta es el poema mismo, que reconoce los límites de la palabra, la dificultad de abordar la realidad, y significarla. Así, en el magnífico poema 16, la poeta, que en su verso once exclama, sin subrayados,

«Quién sabría explicar a los despiertos el lugar donde viven los dormidos», termina el mismo con un impotente «Quién sabría decirle al hombre cuerdo/que ha tejido su propia telaraña».

Con un manejo perfecto del endecasílabo, que se extiende a veces hasta el versículo de raigambre surrealista, el silencio vibra en el final de cada poema como la sílaba más necesaria. María Alcantarilla sabe cuándo callar, para que la palabra poética resuene y permanezca, y cada poema retome el eco del anterior, y así volver a crear una imagen de esa playa, de ese loco real —en el poema que cierra el libro María nos desvela, como una clave que resignifica el conjunto, casi como un mago que guardaba un as en la manga, que tiene treinta y nueve años—, desde otro ángulo, desde otro pliegue, de la risa al desconcierto, del sueño a la clarividencia, de la soledad existencial a la compasión, en una suerte de perspectivismo emocional que avanza y profundiza trazando espirales en torno a esa figura desconcertada y desconcertante, que es al fin y al cabo el dueño de la llave mágica, el señor de la dicha y el goce del presente: «Ni un canto de sirena ni una sola razón que contradiga / al loco en su continuo nacimiento».

Y así, la autora, en este paradójico no tiempo en que se canta *Memoria albina*, desde la quietud de una mirada escrutadora que no juzga, sino que trata de comprender una realidad que es y no es de otro planeta, ha escrito un libro hermosísimo, donde el sueño, la infancia, lo irracional, la locura, se yerguen frente al Hombre, y le recuerdan lo que nunca debió olvidar: «El loco es el origen. // Frente a él, el mar interminable».

BUNBURY, ENRIQUE (2023). MICRODOSIS

**PRÓLOGO DE VICENTE GALLEGO,
CÓRDOBA: EDITORIAL CÁNTICO.**

RAFAEL ESPEJO

Suelen despertar sospechas los poemarios escritos por músicos, pues provienen de un oficio similar pero otro. Es un viejo dilema: ¿puede una letra de canción alcanzar el grado de poema? Si se abstrae una letra de su acompañamiento musical y vocal, no funciona, parece averiada. Y al revés: si se le añaden acompañamiento musical y voces a un poema, se obtiene un poema musicado, pero nunca una letra de canción. Ni siquiera en cantautores rigurosos verbalmente (pienso, por no irme muy lejos, en Krahe o Sabina), cuyas letras trascienden la anécdota de la canción, ni siquiera en esos casos, digo, debemos confundir línea con verso.

Aunque lo cierto es que a día de hoy las fronteras entre géneros y disciplinas artísticas son cada vez más confusas (quizá por innecesarias). *MicroDosis* es un ejemplo. De este modo lo expone Vicente Gallego en el prólogo: «[...] el amigo Bunbury nos invita a hacernos preguntas todavía más incómodas al hilo de la lectura de sus textos, que yo no llamaría poemas, sino ventanas, ventanas a las que él les ha quitado el marco de la escritura para que el lector no se entretenga demasiado en los aledaños de la forma y lo acompañe en su viaje visionario» (14).

Recomiendo, por tanto, entrar a *MicroDosis* asumiendo previamente que una procesión de versículos no hará por sí misma poesía; conviene entrar descreyendo con amabilidad de que el libro sea, como quieren los medios, un poemario. Cierto que se encuentran momentos de cierta graduación lírica, perlas diseminadas por aquí y por allá, destellos misteriosos cuando se produce un encuentro entre lenguaje y revelación, o entre logro verbal e iluminación sobrevenida. Pero, estrictamente, Enrique Bunbury no juega a los poemas en estos textos, que transitan categorías tan dispares como la letra de canción, la entrada de diario, la entrada enciclopédica, el relato breve (cercano siempre a la *road movie*), los homenajes artísticos, la crítica social, el aforismo (tremendo o

humorístico) y, contagiándolo todo, una inteligencia alucinada, el cuaderno de estampas y anotaciones en torno a la ingesta moderada de psilocibina (sustancia psicoactiva que se da en algunos hongos).

Se diría que Bunbury, a lo largo de las páginas, está en espera de un tono propio que, sin embargo, no busca, o lo busca a tientas: está en espera de que sea el texto quien encuentre la media de todas las tentativas de estilo que acabo de enumerar. A menudo, por ejemplo, leemos versículos contagiados de su faceta roquera: «A un segundo, le persigue un minuto. / A un minuto, la hora. / Tantas veces no nos dimos cuenta» (26). O «Tenemos razones de peso/ para hacer lo que hacemos, / hagamos lo que hagamos» (167). Estos tics de oficio, intermitentes, son la guía de un faro fuera de lugar; y a tal punto le resulta difícil a Bunbury desembarazarse de su verdadero oficio y de su personaje público (el ídolo de masas) que en un momento llega a citar una canción propia («Supongo») para hacerse entender mejor: «¿Es la psilocibina un portal al Multiverso? ¿Podrá el tiempo ser doblado como una hoja de papel húmedo y que múltiples universos ocurran simultáneamente? *Y tú y yo*, como dice la canción, ¿nos volveremos a encontrar todas las veces?» (87).

Sí se podría afirmar que, al menos en espíritu, *MicroDosis* entronca con esa tradición romántica que ensalza los paraísos artificiales como ventanas a una percepción extrasensible de la realidad. Pienso en Baudelaire, Thomas de Quincey, William Blake o Valle Inclán. Pero también, cómo no, pienso en ídolos malditos del rock del S. XX (que es el territorio de donde procede el autor): Jim Morrison, Iggy Pop, David Bowie, etc. Bunbury ofrece aquí su fórmula personal de romanticismo y modernidad: un testimonio exterior de su experiencia interior con una droga iluminadora, capaz de reventar no sólo la pompa del personaje público sino, sobre todo, la del yo. O dicho de otro modo: la lucidez extraordinaria que propicia el hongo lo pone en la pista de la verdadera naturaleza del ser. Algunas de las anécdotas narradas en el libro, a la luz del hongo, lo sacan del mundo (de común desvirtuado por los códigos conductuales de la civilización) para dejarlo a solas con el mundo: «Vislumbro a lo lejos del parquin del *Ralphs* / y sólo pienso en salir volando con mi capa, / cruzando las colinas, / mezclándome entre las manadas de murciélagos, / comiendo insectos nocturnos, / revoloteando alrededor de las farolas. / Ha llegado la hora / de descifrar y elegir / entre el hambre o la tristeza» (145). No se trata,

como vemos, de trascender, sino de aportar el testimonio humano de una experiencia poco menos que ancestral.

Quizás, expresado en estos términos, pudiera parecer una poética excesiva, pero ocurre que fuera del espacio y el tiempo conocidos («la cárcel del espacio-tiempo») las palabras ya no sirven, sólo desvirtúan las percepciones, y todo apunta a una comunión sin intermediarios con el cosmos. No es necesaria una ceremonia grupal para entregarse al hongo visionario, ni una ocasión extraordinaria para sintonizar la voz de nuestro maestro interior a través del hongo, o incluso del alcohol: «Así el consumo se vuelve corriente / y participas de un nuevo ritual / del que desprenderte / para retomar la extravagancia / de barnizar muebles, / pintar piedras, / plantar aguacates / y barrer el suelo deslucido de la cocina» (162). Lo importante (para el que toma, para el que lee) es esa reconciliación que el hongo propicia para con uno mismo, para con su existencia. Más que maniobras de escapismo, por tanto, se trata de manifestaciones de una espiritualidad inusualmente lúcida. Un *desaire* a la norma, pero sin exhibicionismo. De nuevo una invocación a ese tutor interior que nuestra conciencia, rumiantes de rutinas, acalla: «Hablar para tus adentros. / Intentando no levantar la voz, / no vaya a escucharte / alguien más» (29). De nuevo meditación roquera.

Y ahora quisiera retractarme de mi vehemencia de hace un momento al negarle a *MicroDosis* la condición de poemario, porque a fin de cuentas ¿qué es la poesía sino esa cualidad capaz de hacernos sentir, más allá de las formas y de los motivos, un «frío limpio y ascético»?

BELMONTE AMORÓS, INÉS (2023).

MUDANZAS

LEÓN: LA CADENA TRÓFICA.

FRANCISCO JOSÉ MARTÍNEZ MORÁN

La relación que nos une a nuestros hogares y, sencillamente, la mera definición del concepto mismo de hogar no solo han tenido un desarrollo notable en la imaginería lírica de la cultura popular (valgan como ejemplo las numerosas historias narradas en discos *pop* desde la segunda mitad de la década de los sesenta en las que se reivindica un lugar propio, un sitio estable al que escapar o al que volver para sentirse en plenitud; en esa misma línea destacan el éxito de textos mucho menos mayoritarios en su origen y génesis, como *Walden*, que ha llegado a encontrar ecos en el mundo de los superventas), sino que el hogar y la pertenencia también son motivo de exploración poética en autoras relevantes de las últimas décadas, como Amalia Bautista, Verónica Aranda o Ana Castro.

Inés Belmonte Amorós (Murcia, 1993; Premio Murcia Lit La Montaña Mágica en 2020, colaboradora habitual de la revista *Zenda* y editora de fanzines como *Solanera*) indaga a lo largo de los textos que componen *Mudanzas* (La Cadena Trófica, 2023) en la complejísima noción del arraigo, y lo hace, huyendo de los clichés propios de lo deliberadamente *juven*, con una voz potente e incisiva, rabiosamente contemporánea, pero, al mismo tiempo, abarcadora y analítica.

En la primera parte del libro («La casa es un vestigio») plantea, a lo largo de veintiocho piezas brevísimas (en su mayoría, de prosa poética) la difícil relación entre la vida cotidiana y la inestabilidad de los espacios que, aun considerándose casas, lugares destinados a la vivienda, de antemano se experimentan como transitorios y, en no poca medida, ajenos. De esta manera, el primer fragmento supone un pórtico exacto para los venideros y, por extensión, para el libro entero: «Con las mudanzas, los cuerpos mudados se vuelven piscinas [...]. Anodinamente transparentes. Desmemoriados. // Los cuerpos

mudados tienen el olor de muchas casas; olores sugeridos, olores fantasmales, olores agresivos que, no sabes, no sabes hasta dónde te pertenecen, que quizá sean más bien del hijo del casero, // el rastro de una camiseta sudada cerca de tu maleta.» Un sentimiento de desposesión recorre (y, de manera muy lúcida, arrasa) desde este punto las páginas del poemario: «A veces siento que me visto con el reverso de los objetos, los estiro cuando estiro mis articulaciones, robándolos del mundo» (24); «La casa es un vestido que me queda demasiado holgado. [...] Es una piel que una vez fue firme» (27). La objetivación (la frialdad del hecho de las sucesivas mudanzas y de la falta de un espacio central permanente) consigue enmarcar toda la fisicidad, la materia tangible de un cuerpo vivo que evoluciona y fluye en ámbitos que le son ajenos, en imágenes que, muy acertadamente, rechazan todo enfoque desgarrado o lacrimógeno.

Resulta de gran interés la aguda reflexión sobre la propia literatura que se despliega en algunos poemas posteriores: «Los libros de las casas de alquiler suelen tener títulos dorado y nunca se leen» (28); «Recuerdo cuando papá describió nuestro hogar al decirme: todos los libros de esta casa terminan teniendo manchas de aceite» (37).

La segunda parte del libro («La casa es una llaga») añade el elemento de la enfermedad a la ecuación, de forma que el propio cuerpo comienza a ser, en sí mismo, también un lugar de difícil vivencia: se retoman las imágenes de la fluidez indeseada que jalaban la primera parte del poemario y se redondea gracias a un certero análisis sobre los límites curativos del lenguaje: «Aunque mienta, / acepta mis palabras.» (58); «[...] el lenguaje no solo puede ser un instrumento de sanación [...], sino también algo capaz de engendrar enfermedades.» (65).

En definitiva, en mitad de este desubicado mundo líquido que nos toca transitar, Inés Belmonte Amorós abre con *Mudanzas* una muy prometedora trayectoria poética en la que reflexión filosófica y pulso poético se dan la mano de la forma más atinada.

DOMÍNGUEZ DURÁN, CRISTÓBAL (2022).

NADIE NOS CUIDA EN EL SUEÑO

VALENCIA: PRE-TEXTOS, COL. POESÍA.

PREMIO DE POESÍA UNIVERSIDAD CARLOS III DE MADRID 2022.

FLORA JORDÁN

N*adie nos cuida en el sueño* es el segundo poemario de Cristóbal Domínguez Durán (Vejer de la Frontera, Cádiz, 1993) y ha sido reconocido con el Premio de Poesía Universidad Carlos III de Madrid por ser «un libro que rebosa talento imaginativo, con multitud de imágenes sencillas, claras y luminosas y una voz poética propia, original y sorprendente» como ha afirmado el jurado.

Cristóbal Domínguez Durán es filólogo y tiene un máster en Estudios Literarios y Teatrales (UGR). Su formación académica es fundamental para entender su profunda idea de creación y permanencia en el tiempo. El autor nos sumerge en un mundo poético fascinante y atemporal a través de su obra *Nadie nos cuida en el sueño*. Este poemario se presenta como una exploración filosófica de las complejidades de la existencia y las emociones humanas. El poeta, que ya había sido galardonado en 2018 con el XXXIX Premio de Poesía Arcipreste de Hita, por su libro *Secuelas*, demuestra su destreza poética en esta colección de poemas breves y reflexivos que añade una nueva dimensión a su carrera literaria.

En *Nadie nos cuida en el sueño* el autor aborda temas que van desde la introspección hasta la conexión humana. El tono varía desde la melancolía hasta la esperanza, creando una experiencia poética que resuena en la sensibilidad del lector. A lo largo de la obra, Cristóbal Domínguez Durán utiliza imágenes sutiles y evocadoras que enriquecen la lectura porque agregan capas de significado a cada poema.

La sucesión de poemas breves y reflexivos se estructuran en tres secciones muy diferenciadas. La primera y matriz del poemario es «Desvirarse», que como ha comentado el propio autor, iba a ser originalmente el título del libro. Consigue a la perfección la idea de atemporalidad, como he mencionado anteriormente, y universalidad, puesto que no

encontramos referencias a espacios históricos concretos. Un buen ejemplo de ello sería el poema de amor clásico «Mirándote de frente» (32) construido a partir de elementos universales como la luz, los astros, el campo, el cielo y los ojos de la amada. Ideas antiguas que el poeta como creador consigue actualizar.

En la segunda sección llamada «Nadie», que no es casual que coincida con la primera palabra del título del poemario, encontramos la verdadera poética y la intención firme del autor en poemas como «Escribir» (44) y «Escritura» (45). «Ir y venir / de una orilla a la otra / en ese cauce impredecible / que hace el riesgo de varar / en una de las márgenes / para no volver nunca» («Escribir», 44).

La tercera sección, «Presencias en el sueño», que de nuevo dialoga y parece que contradice el título del poemario, contiene el poema más largo y lírico «Paisaje discontinuo» (57-61) del que es importante destacar el verso «Defendamos el misterio porque la verdad también oculta» (57). Despliega el poeta aquí toda su esencia, pues demuestra un manejo absoluto de la potencia de las palabras y su justo ritmo, la utilización de imágenes eróticas y perturbadoras, y por primera vez acudimos a lo concreto, a su Cádiz natal, que nos ancla y conecta irremediablemente como lectores.

Celebro los versos «Vivo lejos del mar, pero sé que en la marea más alta la luna entra hasta el centro de la casa» («Paisaje discontinuo», 59) e invito a todos los lectores a gozar y reflexionar sobre el paso del tiempo, el amor y los límites del lenguaje.

BEADES, JESÚS (2023). ORDEN DE ALEJAMIENTO

MADRID: VISOR.

XXXII ACCÉSIT PREMIO DE POESÍA JAIME GIL DE BIEDMA.

JOSÉ JULIO CABANILLAS

 *Orden de alejamiento* es una medida judicial para proteger la integridad de un ciudadano contra las posibles agresiones de un tercero. Se usa con frecuencia para proteger a la mujer de agresiones por parte de su pareja o ex pareja. Pues bien, este es el título de un libro de poemas, editados por Visor, del poeta Jesús Beades (Sevilla, 1978). Se trata de un libro escrito tras una dolorosísima ruptura amorosa.

El amor y el desamor, en sus mil formas, es tan antiguo como la tos y también tan actual como la condición humana. Desde que la poesía existe su soplo ha inspirado generación tras generación, porque es, quizás, el más hondo anhelo de cada uno. En este libro su autor ha conseguido hacer verdadera poesía, de alta intensidad emotiva, de sucesos que más tienen que ver con las revistas del corazón o el juzgado de guardia.

He dicho «verdadera poesía» aunque nunca sabremos del todo qué es la misteriosa poesía. Quizás aquello que se nos queda en el tintero, porque es inefable como la luz o un presentimiento. Se pueden dar muchas razones, todas ellas inútiles, porque la lírica —una honda palpitación del espíritu— no se deja encasillar. Pero en fin, al menos podremos señalar dos asuntos que hacen de este libro una obra del todo singular.

En primer lugar, es evidente que la poesía está hecha con palabras que vienen a ser como el guante de látex que se ajusta a la mano del nieve que guarda cada poeta en su armario. El lenguaje que utiliza Jesús Beades es muy moderno, muy flexible, cercano a la conversación del bar o la charla con un amigo. Está lleno de guiños, de quiebros del sentido de dolor y de risa. Son poemas del todo descarnados de cualquier retórica, que está en los puritos huesos de la emoción, y que tiene más que ver con el habla que con el ordenador. Estos poemas carecen de signos de puntuación y hasta de mayúsculas para marcar la cercanía con

el habla y también el desconcierto de unas emociones que cruzan en un vertiginoso galope.

Pero no nos dejemos engañar: esta frescura expresiva, esta frescura en los labios (y en el alma) no es fruto de la ignorancia o la casualidad. Estos versos libérrimos tienen en su envés un profundo sentido del ritmo verbal y también de la métrica, es decir, de las sílabas contadas. Pues los poemas se leen y se oyen, llevando su música puesta. Como cualquier canción nos entregan música y letra, que en lírica son una misma cosa. Sólo por poner un botón de muestra. El célebre tema del «*Odi et amo*» del poeta latino Catulo se metamorfosea en este poema de Beades, titulado «Bipolar»: «era la más hermosa de las voces / la más odiosa cuando discutíamos // era el sol la mañana la alegría / una casa sin puertas ni ventanas // era una playa abierta hacia la vida / y un naufragio voraz de negra nada // me alegro de no verla nunca más / maldigo mi fortuna por no verla».

La segunda razón por la que nos conmueve este libro tiene que ver con la naturalidad con que nos cuenta lo ocurrido. Dice en un lenguaje muy natural asuntos muy íntimos, muy dolorosos. Un vértigo de emociones encontradas, al choque nos lo confiesa con sencillez, humildad y precisión. En esto se parece a Bécquer, que siendo el poeta del amor —o eso dicen— es el que mejor ha expresado, en sus últimas rimas, el negro pozo del fracaso. A mi entender, este es el don —amargo y dulce— que se le regala al poeta, porque al cabo la poesía es una madre sabia que le consuela y enseña con precisión sus flaquezas y errores, y la yerma desolación tras la pérdida. Así, después de muchas noches de insomnio negro y angustia, cuando tarda en salir el sol, después de todo eso podemos leer del último poema, titulado «Piedad». Es un bálsamo de vino y aceite tras andar perdido en el laberinto del desamor. Estoy tentado de ofrecerlo entero.

Benditos sean todos los amores

los que nacen tan puros en la infancia
y huelen a colonia y libros nuevos

benditos sean todos

los amores convulsos de los adolescentes
látigo de la sangre y de la posesión

benditos los amores diminutos
que nacen del encuentro de miradas fugaces
perdidos en la masa
de la ciudad veloz
y que nunca tuvieron una oportunidad

benditos los amores asentados
como un árbol que extiende sus raíces y ramas
junto a una casa grande con una chimenea
que congrega a los hijos y los nietos
en el brindis del vino de la vida

benditos sean todos
los amores malditos
como flor arrancada de primavera negra
asfixiada en el fango
como un espejo roto en mil pedazos
amores imposibles que llegan pronto o tarde
o nacen muertos
y que marcan la carne con su fuego infecundo
dios bendiga sus tumbas solitarias

dios los bendiga a todos
que acaricie la piel de los amantes
que bese el corazón de la derrota
y que tenga piedad de nuestra pequeñez

Verdaderamente poemas como éste justifican una vida, un amor y un tropiezo. Esas hondas caídas de los Cristos del alma que nos contó César Vallejo.

ESPEJO, JOSÉ DANIEL (2023). *PERRO FANTASMA*

**PRÓLOGO DE BEGOÑA MÉNDEZ,
BARCELONA: CANDAYA.**

ELENA FELÍU ARQUIOLA

Si en *Los lagos de Norteamérica* José Daniel Espejo escribía sobre la invisibilidad de los cuidados en el marco de la familia, en *Perro fantasma* ahonda en esa voluntad de dar voz a los silenciados, a los excluidos, a aquellas personas que la sociedad desprecia y que terminan despreciándose también a sí mismos. El tema central de este nuevo poemario del autor oriolano es, por tanto, la marginación, la exclusión social, el aislamiento y la pérdida de la identidad que todo ello conlleva, un proceso que transforma a los individuos en fantasmas, en espectros, como ese perro que da título al libro. José Daniel Espejo se vale de una estructura polifónica en la que toman la palabra personajes que habitan en los márgenes de la sociedad, para quienes la vida es «un continuo / agarrarse a los bordes para no / ser expulsado» (54): el cojo (poeta visionario), la drogadicta, la madre que no cuida, la cajera del extrarradio... Son seres que habitan geografías concretas (Murcia, el Mar Menor, Cabo de Gata), pero también simbólicas. Frente a ellos, en torno a ellos, aunque sin verlos, se encuentran los centrales, los otros, los llamados «dignos» (5), los que no sienten vergüenza de sí mismos: «qué bonito el absoluto / de mis amigos el amor la humanidad / la nada el yo el ser el tiempo / qué vergüenza que mi absoluto / sea la vergüenza / qué difícil / tapanlo tapanla esconderse de ella / (la vergüenza de esconderse) / te persigue / para que huyas / y entonces cogerte / no intentes / oponerle grandes obras ni sobre todo / pierdas tu tiempo con ella / seres / muy dignos brillantes vidas que realmente / merecen la pena están dentro / dentro de ti y se dedican / a llenarte de vergüenza / hay algo / podrido en ti y tal vez sean ellos / pero quién te apoyará mi gusanito / contra los dignos».

Junto a la precariedad económica y laboral, destacan otros temas como la exclusión afectiva a la que conduce la pérdida de los vínculos («a lo mejor era esta / estepa de tiempo la que siempre me esperaba

/ aun a través del cabo y los años en la calle / fumando basuco todo el rato / haber / perdido a todo el mundo que me importaba / como si fueran dientes que se iban cayendo [...]», 83). También se aborda la fragilidad de la salud mental («ha aparecido en mi mente una idea muy oscura / dicen que esas ideas vienen de muy atrás en el pasado / en el acuífero / ha aparecido en mi mente la idea de matarme / bebiendo y tomando pastillas es la única que brilla / la única que lleva a algún sitio la única que cura / es tan brillante que asusta y solo la culpa / por lo que duele a los otros me ata / y me ayuda a resistirla / solo la culpa conmigo aquí / del otro lado algo brilla», 80). Igualmente ocupa un lugar central la reflexión sobre el papel de la poesía («allá va el viejo el cojo / de los cuadernos sale del pueblo/ y busca la playa / la del lenguaje/ delante los signos son de agua / nada se puede guardar ni contar / canta el cojo en la arena / tal vez baila [...]», 28), el contraste entre lo hermoso y lo podrido («[...] y ambas cosas conviven milagrosa / mente equilibradas enteras / perfectas / el monstruo que soy la primavera / el río lleno de mierda y una garza / que bebe de él / majestuosa», 15), así como la denuncia medioambiental, según se observa en este excelente poema (57): «todo habrá de llenarse de mierda / como esta laguna de aquí / mirad: / por esa rambla llegan los venenos / aquí en la orilla vertemos las palabras / tú y yo todo el rato / las aves de la playa / las comen y con ellas los parásitos / hoy hemos venido a la ceremonia / de quedarnos en silencio y mirar cómo colmata / el mar menor la mierda / casas / cada vez más baratas desaguan / por esos tubos la mierda y a la vez / se convierten en mierda / ahí delante / había un chiringuito / mirad cómo nuestras / palabras abonan el desastre / volcad vuestros discursos ahora / después nos bañaremos».

Fondo y forma van de la mano en *Perro fantasma*. Los poemas se suceden sin interrupción como fragmentos de un canto colectivo. No hay índice, no hay secciones, no hay títulos en los poemas. Tampoco se emplean mayúsculas ni signos de puntuación, a excepción del uso esporádico de los dos puntos. Las pausas se señalan ocasionalmente con una barra inclinada. Las palabras se fragmentan al final del verso sin marca tipográfica que oriente al lector. Este lenguaje violentado, brusco, que transgrede lo establecido, funciona como un reflejo de la violencia social que recorre el libro. Igualmente, la polifonía se ve reforzada por el empleo por parte de la voz poética de distintas personas

gramaticales y de los dos números (singular y plural): «soy», «no ves ni oyes», «no siempre está en marcha el cojo», «qué feos somos señor / todos en mi barrio», «vendrán a por nosotros». Igualmente, la voz poética a veces es femenina («ahora estoy limpia») y a veces masculina («paso muchas horas tumbado»).

Perro fantasma no es complaciente con el lector. Su lectura es incómoda, perturbadora. Tan pronto nos reconocemos en quien mendiga afecto («[...] acaso no estás tú / librando otra batalla acaso te es tan fácil / sacar de los demás unos gramos de amor / unos gramos de tiempo [...]») como en quien ignora las vidas ajenas («qué sabrás tú del amor si no sabes del que sienten / los jóvenes yonquis de mi barrio y sus abuelas amorosas [...]). Pero su lectura resulta también intensa y conmovedora, como la de todo buen libro de poesía. Incluso desde una existencia más o menos segura, leyendo el último poemario de José Daniel Espejo descubrimos nuestras propias «raíces al aire» (85), nuestra vulnerabilidad. Constatamos que «tampoco parece más firme / el suelo de este lado / el horizonte sí» (91), porque todos podemos ser alguna vez un perro abandonado, un espectro, un fantasma.

GARCÍA LÓPEZ, ÁNGEL (2023).
TESTAMENTO HECHO WÁTANI
(FÁBULA ACERCA DEL SECUESTRO Y DE LA
USURPACIÓN DE LA POESÍA POR LOS FALSOS POETAS)
MADRID: REINO DE CORDELIA, COL. LOS VERSOS DE CORDELIA.

FRANCISCO MORALES LOMAS

El laureado poeta Ángel García López (Rota, Cádiz, 1935), Premio Adonáis (1969), Premio Nacional de Literatura (1973), Premio Nacional de la Crítica (1978), Premio Andalucía de la Crítica (2013) y Premio de las Letras Andaluzas «Elio Antonio de Nebrija» (2021), entre otras muchas distinciones, ha publicado a los ochenta y ocho años de edad una obra de enorme calidad literaria y muy lejos de los cánones estéticos al uso.

Se trata de una construcción metaliteraria en alejandrinos blancos que puede considerarse un testamento poético por cuanto nos conduce en su interior. Es la expresión de un lamento poético (los «nahua» chiítas o los «trenos» griegos) a través del recurso de la alegoría, con el que quiere mostrar el estado de postración al que ha llegado la poesía española última, donde «falsos poetas han usurpado las riendas de la lírica», y, haciéndose consignatario de las palabras de Abelardo Linares («La casa de la Poesía es una casa en la que los okupas han echado a los poetas y se han quedado a vivir»), García López crea esta «fábula acerca del secuestro de la usurpación de la poesía por los falsos poetas», subtítulo del libro.

A través de veintiún poemas que toman la estructura narrativa y cadenciosa del alejandrino, que actúa como una especie de gran canon operístico, García López sigue los principios estéticos de la alegoría, no tanto como técnica gratuita de producción de imágenes, sino como manera de lenguaje, de creación personal y escritural. Si la alegoría es expresión o manifestación (*Ausdruck*) equiparable al lenguaje, sucedería esto, en palabras de Benjamin, porque en ella tiene lugar el movimiento de realización de la vida espiritual. Y así acaece en esta obra que forma parte de una excelsa tradición, tanto en sentido pagano como religioso, desde el origen de la humanidad y los textos sagrados hasta

la etapa medieval (no digamos nada de la *Divina Comedia* o de *El libro de buen amor...*), la renacentista (san Juan de la Cruz), la barroca (Baltasar Gracián con su *Agudeza y Arte de Ingenio...*) o con obras como *Fausto*, de Goethe, *El matrimonio del cielo y el infierno*, de Blake, *La tierra baldía*, de Eliot...

Por cuanto manifestación de su vida espiritual humana (*Ausdrudck*) esta obra de García López es una creación retórica personal de singular riqueza literaria que se adentra por la parábola de la creación a través de una línea temporal visible que nos lleva desde un origen creador, desde ese «aullido bajo el halo, hoy tan vivo, de la luna de Wátani», «hasta verme expulsado de mi vida», la casa de la poesía. El libro es, por tanto, la mostración de esa historia vital con la que pretende crear su mundo, en el que, como decía Gadamer (cuando habla de la alegoría en general), García López se representaría a sí mismo el mundo a través de un paradigma lingüístico-hermenéutico, que arrancaría, desde nuestro punto de vista, de la retórica propia de un humanismo literario de corte renacentista y barroco, con el que tanta conexión tuvo siempre la lírica de García López, conduciéndonos por el cultismo y la sabia retórica de la construcción del discurso poético y la primacía de la palabra, por encima del vaciamiento de una realidad presente con la que es enormemente crítico en su desvelamiento, es decir, en su construcción/desconstrucción.

El discurso alegórico requiere de agudeza, de artificios y ornamentos de los que siempre dispuso en abundancia García López, pero sobre todo ello subyace una construcción cívica, al menos desde su perspectiva, y un enaltecimiento del poder de la palabra poética frente al colectivo de «vencedores obscenos» que dividen majuelos y tasan lugares, dándose «al vicio / de hacendados sin freno como premio al esmero/ de abastar su codicia». Definidos como «logreros que impusieron sus dictados», que se dedican a crear «frutos abyectos» y a amputar «de aquel campo los árboles/ mejores de entre todos los que fuimos plantando».

HERNÁNDEZ, MIGUEL (2023).

TODO ERA AZUL. POEMAS ESCOGIDOS

EDICIÓN Y SELECCIÓN DE LUISA PASTOR,

ILUSTRACIONES DE PEPE ALEDO,

ORIHUELA: AURALARIA EDICIONES, COL. ALEDO DE POESÍA.

AITOR L. LARRABIDE

Durante 2022 se conmemoró el 80 aniversario de la triste muerte en una cárcel alicantina de Miguel Hernández con 31 años de edad. Desde el 1 de enero de 2023 se permite en España publicar libremente a Miguel Hernández sin que ello devenga derechos económicos a sus herederos. El paso a dominio público ha traído como esperable consecuencia la publicación de diversas ediciones. Mencionemos, las que guardan relación con Andalucía entre finales de 2022 y 2023, las siguientes: *Amor, muerte y vida. Antología poética*, prólogo de Pablo Quintela (Granada: Averso Poesía, enero 2023, 141 pp.); *Cien poemas de amor*, edición de José Luis Ferris e ilustraciones de José Díaz Azorín (Jaén: Diputación-Instituto de Estudios Giennenses, 2022, 189 pp., en «Edición no venal conmemorativa del 80 aniversario del fallecimiento de Miguel Hernández»; las ediciones facsímiles de *Perito en lunas*, *El rayo que no cesa* y *Viento del pueblo*, en edición también a cargo de Ferris y publicadas por la misma institución provincial jiennense; y *La Andalucía de Miguel Hernández*, en edición de Juan José Téllez, publicado por Poéticas, editorial malagueña que ha contado con la colaboración de dos fundaciones hernandianas: la de Orihuela y la de Jaén.

La presente que comentamos, *Todo era azul. Poemas escogidos*, está publicada en 2023 por una pequeña editorial de Orihuela, Auralaria Ediciones, que un matrimonio letraherido, Luisa Pastor (que ha seleccionado con exquisitez los poemas) y Álvaro Giménez, saca adelante con pasión compartida y mucho gusto en la presencia editorial. Me recuerdan, en ese fervor por la bella letra impresa, a otro matrimonio de impresores: los Altolaguirre-Méndez.

En las 188 páginas, con ilustraciones del pintor Pepe Aledo, Luisa Pastor ha elegido cincuenta poemas hernandianos en razón de cuatro secciones, que se pueden adscribir a ejes temáticos: paisaje (11 poemas),

amor (21 poemas), combate social (10 poemas) y muerte (8 poemas).

Quizás, aparte por supuesto del equilibrio en la selección, dejando aparte gustos personales, un rasgo muy destacado de la edición sea la procedencia oriolana de la editorial. Resulta cuanto menos curioso que, salvo una pequeña y casi testimonial antología publicada en folleto en la revista *Juventud Mariana* en 1951, de las Congregaciones Marianas del Colegio Santo Domingo, donde estudió hasta los 14 años el poeta oriolano, edición a cargo de un hernandiano de raza: Francisco Martínez Marín; y una carpeta, *Imagen de su huella*, publicada inicialmente en Almansa en 1992 por otros dos destacados hernandianos: Mariano Abad y José Antonio Torregrosa Díaz, y luego publicada en 2010 por la Asociación Cultural Orihuela 2m10, no hay ninguna otra edición con pie de imprenta de Orihuela dedicada a su hijo más universal y de quien su Casa Museo es el espacio museístico más visitado de Orihuela, y eso que la ciudad cuenta con cinco monumentos nacionales. Un buen motivo para la reflexión.

La editora, Luisa Pastor, ha sido sensible a ese deber de gratitud hacia quienes desde Orihuela, en tiempos difíciles, siguieron el rayo hernandiano: Francisco Martínez Marín, Jesús Poveda y José Guillén García, y como hilo de continuidad con el presente con José Luis Zerrón Huguet, Ramón Bascuñana, Manuel García García, y el discurso del nombramiento como Hijo Adoptivo de Orihuela a cargo de Joan Manuel Serrat. De todos ellos Pastor selecciona fragmentos de textos que ayudan a valorar la obra y figura de Miguel Hernández con admiración y rigor.

Además, y jugando con un pasado que se vuelve presente, la edición incluye la reproducción de cuatro dibujos originales del poeta oriolano que fueron descartados para ser incluidos en la edición de *Perito en lunas* (1933): un gallo, una sandía, una granada y una serpiente. Los cuatro dibujos fueron reglados por Miguel Hernández a su paisano y amigo el pintor Paco Díe, y el hijo de éste los cedió a su vez en 2004 a la Fundación oriolana que lleva el nombre del universal poeta.

En definitiva, una muy recomendable y original propuesta editorial nacida en las mismas calles que pisó Miguel Hernández, con espacios, paisajes y lecturas compartidas y un mismo fervor por la letra impresa y el proceso creador.

NEHUÉN, TES (2022).
TODOS LOS PÁJAROS QUE VIMOS
LEÓN: EOLAS EDICIONES.

KETTY BLANCO ZALDIVAR

Todos los pájaros que vimos es el primer poemario que sale a la luz de Tes Nehuén (Argentina, 1983), periodista, divulgadora cultural y crítica literaria, cuyas reseñas publicadas en el blog *La Bestia Lectora* y sus entrevistas a escritores son ya un referente en el mundo del libro.

Todos los pájaros podría leerse, en principio, como un bestiario, pero no deja de ser un libro de poemas poliédrico, abierto a múltiples interpretaciones. La primera sección, «Desplazamiento», de estructura tripartida, gira en torno a la idea de recomenzar, dejando atrás los lastres del pasado. Para la autora argentina, la idea de construcción vital va ligada a la circunstancia de la emigración y, sobre todo, al lenguaje, pues no se completa si el yo lírico no nombra con precisión. Esto implica recorrer un camino no exento de incógnitas y balbuceos: «Pero dudo / y tropiezo y / no sé con qué decirlo, porque aún no está hecha / mi palabra». A través de poemas de línea clara y vocación narrativa, con algunos destellos aforísticos, la autora persiste en la búsqueda de una poética serena, luminosa, que conjure el dolor y la intemperie: «No, no quiero nombrar lo que oscurece [...] Di / miedo y te dolerá menos, / di muerte y sabrás conquistar sus posibilidades / y di refugio, para inventar / un mundo sonoro hecho de lenguaje».

Además, Nehuén crea su propio Frankenstein, Bumbum, al que se refiere en algunos pasajes del libro como «Monstruo», pero que bien podría ser un perro, que acompaña al sujeto lírico a explorar el mundo, ejerciendo de interlocutor. Incluso, parece hacer un guiño al burrito Platero, de Juan Ramón Jiménez. Sobresale la inocencia de la criatura, que va aprendiendo acerca del mundo, guiada por la voz poética, quien, a su vez, interioriza su capacidad de asombro y la mirada compasiva. A lo largo de los poemas y del lenguaje se va desarrollando una amistad leal, así como la resiliencia para hacer frente a la hostilidad del mundo y al trauma: «Busco entre las hojas una palabra que me salve, / (que nos

salve) / y surgen de la noche los nombres del naufragio».

La influencia poética del Nobel de Moguer queda patente en todo el libro. Tes Nehuén establece un diálogo fértil con Juan Ramón, específicamente con dos poemas emblemáticos de su dilatada obra: «Intelijencia», y «El viaje definitivo»: «... Y yo me iré. Y se quedarán los pájaros cantando; / y se quedará mi huerto con su verde árbol / y su pozo blanco». De hecho, la poeta y crítica literaria describe con pinceladas plásticas el paisaje andaluz, su fauna y flora, para reflexionar acerca de la fugacidad del tiempo. Asimismo, compara el primer poema creado con un «pozo blanco», pues la escritura no deja de ser una inmersión en el subconsciente para llegar al autoconocimiento y a la capacidad de comunicación.

Hay una palabra que subraya en el prólogo la novelista Gloria Fortún, que resume a la perfección la poética de Nehuén, y es «ternura». Podemos hallarla en algunos poemas del libro: «Doce lápices contó Bumbum / uno por cada color./ Doce rayas sobre un papel en blanco / que podrían perpetuar la ternura de este día». Se trata de un vocablo-antorcha para nombrar a través de los sentidos y, sobre todo, de los cuidados y los gestos.

En la segunda parte, que da título al libro, la autora incursiona en la ecopoesía para expresar su preocupación por el medio ambiente, mientras contempla el mundo con la lucidez de quien ha regresado al bosque, a las raíces, con afán de permanecer. Las palabras de la autora en el epílogo, conforman una poética definitiva: «En estos tiempos dramáticos, en que miles de especies se ven amenazadas, aprender a mirar mejor la existencia diminuta de los bosques podría ser el gesto más revolucionario y esperanzador al que aferrarse. Este libro alude a ese deseo agitador y practica su vuelo impulsado por las posibilidades insurgentes que ofrece la palabra-poesía».

Destaca la capacidad de observación de la naturaleza de la autora, para trasladar, sirviéndose de onomatopeyas, el canto de los pájaros al poema. También, algunos comportamientos de cada ave, que nos enseñan a vivir con ligereza y ser conscientes del paso de las estaciones. No faltan apuntes científicos para catalogar las especies y pinceladas plásticas e impresionistas en las descripciones. Es inevitable recordar al poeta Antonio Cabrera, que supo trasladar sus conocimientos de ornitología al poema. Al final, la palabra *exacta* perseguida por Nehuén consigue alzar el vuelo y atravesar «el umbral de la tarde» para «definir un mundo distinto en la memoria».

GALÁN, JULIO CÉSAR (2023). *UN ADIÓS ABIERTO*

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

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ

Firmados con su nombre o con el de alguno de sus casi inagotables heterónimos, los libros de Julio César Galán (Cáceres, 1978) no solo desarrollan una peculiar biografía de su pensamiento lírico —como sostiene la dedicatoria final—, sino que conforman una de las apuestas más rotundamente experimentales de la poesía española reciente. De hecho, las técnicas de desautomatización que despliega el autor podrían compararse con estrategias como la sinuosidad elíptica de Antonio Méndez Rubio, la deconstrucción versal y verbal de Mario Martín Gijón, la corrupción hipertextual de Rubén Martín o la performatividad operística de Juan Andrés García Román. En *Un adiós abierto*, como en otras entregas anteriores, el discurso se ramifica a través de un apabullante entramado textovisual en el que tienen cabida el juego con los recursos tipográficos (tachaduras, cursivas, distintas fuentes de letra), las acotaciones escénicas, los diagramas que compendian simultáneamente vivencias sucesivas y hasta unas instrucciones de lectura que reivindican la ruptura de la linealidad, en la senda de la *Rayuela* patentada por Cortázar. La focalización en el proceso de construcción, en detrimento del producto acabado, explica el carácter de obra abierta que exhiben estas páginas y la provisionalidad de las experiencias que en ellas se exponen. Con todo, el reciclaje la plantilla neovanguardista no actúa aquí con implacable violencia saturnal, pues el rigor del dispositivo no llega a devorar ni la anécdota biográfica ni la emoción lírica.

Si empezamos por la nota final, descubriremos que los tres apartados de los que consta *Un adiós abierto* —«Un amor viejo como un recién nacido (el libro antes del libro)», «Extraña forma de vida (interludios del poema)» y «Mientras tanto (la obra abierta)»— pueden considerarse como el resultado de un ciclo compositivo que se extiende desde 2012 hasta 2018. Asimismo, los lugares en los que los poemas fueron conce-

bidos (Mahón, Alaior, Cáceres y Lisboa) y el trasfondo histórico sobre el que se proyectan (el de la gran recesión de 2008 y sus consecuencias) poseen un peso determinante. En efecto, el contacto con la insularidad, el nacimiento del hijo y la precariedad económica y laboral constituyen los tres ejes temáticos en torno a los se organiza un libro que no renuncia al dialecto de la intimidad («Las palabras gatean por la primera risa») ni a la indignada retórica de la denuncia política («Nuestro mejor sociópata es nuestro Presidente»). En primer lugar, la insularidad se relaciona con el desplazamiento y el exilio, pero acaba asumiendo matices más familiares y cercanos: «La isla es ahora la llanura». En segundo lugar, la paternidad permite dar cuenta de una «extraña forma de vida» y gestionar un pacto con las palabras primigenias: «El hijo nos hace revisar / nuestro primer lenguaje». Finalmente, la emigración por motivos laborales se vincula con el regreso al compromiso («¿Finalizó la crisis?») y la desencantada resemantización del tema de España: «Tengo náuseas de mi país / y estoy en mi país».

La reiteración literal de cláusulas, sintagmas o versos a lo largo del volumen no solo dota de congruencia interna a un discurso descoyuntado por su propia naturaleza, sino que conecta con la propuesta de «poesía especular» defendida por el escritor, según la cual el poema polemiza consigo mismo, extiende sus márgenes hasta acoger la otredad y promueve un acuerdo interpretativo en el que la investigación se impone a la comunicación. Al margen de su potencial innovador, Julio César Galán percibe en esa reciprocidad especular la única posibilidad de reflejar la identidad atomizada o desfigurada del sujeto contemporáneo. En su última tentativa hasta el momento, *Un adiós abierto* sacude cimientos, mueve baldosas y nos invita a habitar de otro modo la casa encendida de la poesía. No es poca cosa.



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 15. AÑO 2019

Tres morillas

ANGELO 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
SOLEDAZ 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
Montalbetti
GUILLERMO LÓPEZ
GALLEGO

Bonus track

Poesía argentina
contemporánea
JUAN ARABIA

Altavoz

JUAN MANUEL ROMERO

Primavera en Larva

CONCHA GARCÍA
FABIO MORÁBITO
FRUELA FERNÁNDEZ
GIOVANNY GÓMEZ

JEANNETTE L. CLARIOND
LUIS CORREA-DÍAZ
MARÍA ANGELES 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 ÁNGEL GARCÍA

Bonus track

Última poesía ecuatoriana
XAVIER OQUENDO
TRONCOSO

Altavoz

JUAN JOSÉ TÉLLEZ

La cámara de las estatuas

ALFREDO LOMBARDO
BASILIO BELLARD
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

NÚMERO 20. AÑO 2023

Tres morillas

JUAN MANUEL MUÑOZ
AGUIRRE
MANUEL BORRÁS
LUIS MARÍA MARINA

Poesías completas

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

Bonus track

Tradición y vitalidad
de la poesía boliviana
GABRIEL CHÁVEZ CASAZOLA

Altavoz

IRENE GÓMEZ-CASTELLANO

Arrogante justamente

BEATRIZ PÉREZ PEREDA
CARLOS CATENA CÓZAR
DANIEL CALABRESE
GABRIELA AGUIRRE
JOSÉ EUGENIO SÁNCHEZ
JOSÉ HOMERO
MARTA SANZ
MIGUEL ALBERO
RAFAEL MUÑOZ ZAYAS
SELENA MILLARES

Paraíso perdido

DOLORES CASTRO
ARCADIO LÓPEZ-CASANOVA
GLORIA GERVITZ
EDUARDO LIZALDE
FINA GARCÍA MARRUZ

Los alimentos

24 reseñas

NÚMERO 21 EXTRA.

AÑO 2023

Tres morillas

JORGE BOCCANERA
JOSÉ MANUEL LUCÍA MEGÍAS
JUANA CASTRO

Poesías completas

La poesía de Miriam Reyes
JOSÉ ÁNGEL CILLERUELO
La poesía de Francisco
Morales Lomas
ALBERTO TORÉS GARCÍA

Bonus track

Un inicio de siglo para la
poesía vasca (2001-2021)
BEÑAT SARASOLA

Altavoz

MARÍA AUXILIADORA
ÁLVAREZ

Torre del Homenaje

DINU FLAMAND

Ese traidor

ABRAHAM GRAGERA
ARIADNA G. GARCÍA

EVA MOLINA SAAVEDRA
HAROLD ALVA
JOSÉ ANTONIO PÉREZ
ROBLEDA

JOSÉ JULIO CABANILLAS
LOLA MASCARELL
PAULA ANDREA
PÉREZ REYES

PEDRO SERRANO
TERESA GÓMEZ

Paraíso perdido

DAVID HUERTA
GINÉS LIÉBANA

Los alimentos

22 reseñas

NÚMERO 22. AÑO 2024

Tres morillas

MARTÍN RODRÍGUEZ-GAONA
MIGUEL SÁNCHEZ GATELL
RAFAEL MORALES BARBA

Poesías completas

La poesía de Aurora
Luque
SERGIO C. FANJUL

Bonus track

Poesía chilena
contemporánea
NAIN NÓMEZ

Altavoz

JOSÉ ÁNGEL LEYVA

Gotas de sombra

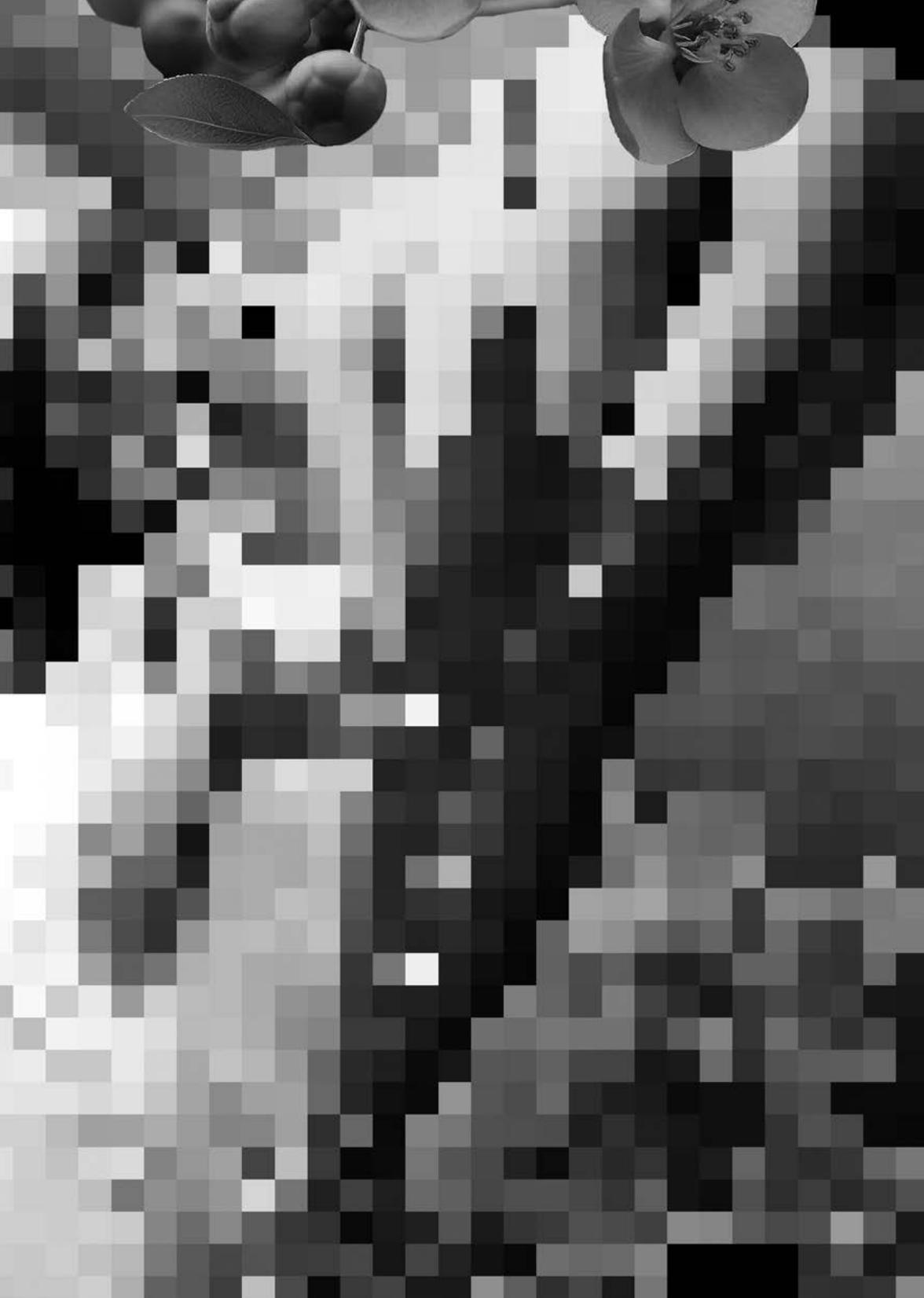
AUGUSTO RODRÍGUEZ
BLANCA LUZ PULIDO
CARMEN VILLORO
IRENE GÓMEZ-CASTELLANO
JAIRO GARCÍA JARAMILLO
JORGE BOCCANERA
MAYRA OYUELA
MIGUEL ÁNGEL ZAPATA
SEDA CRUZ
YOLANDA SÁENZ
DE TEJADA Y VÁZQUEZ

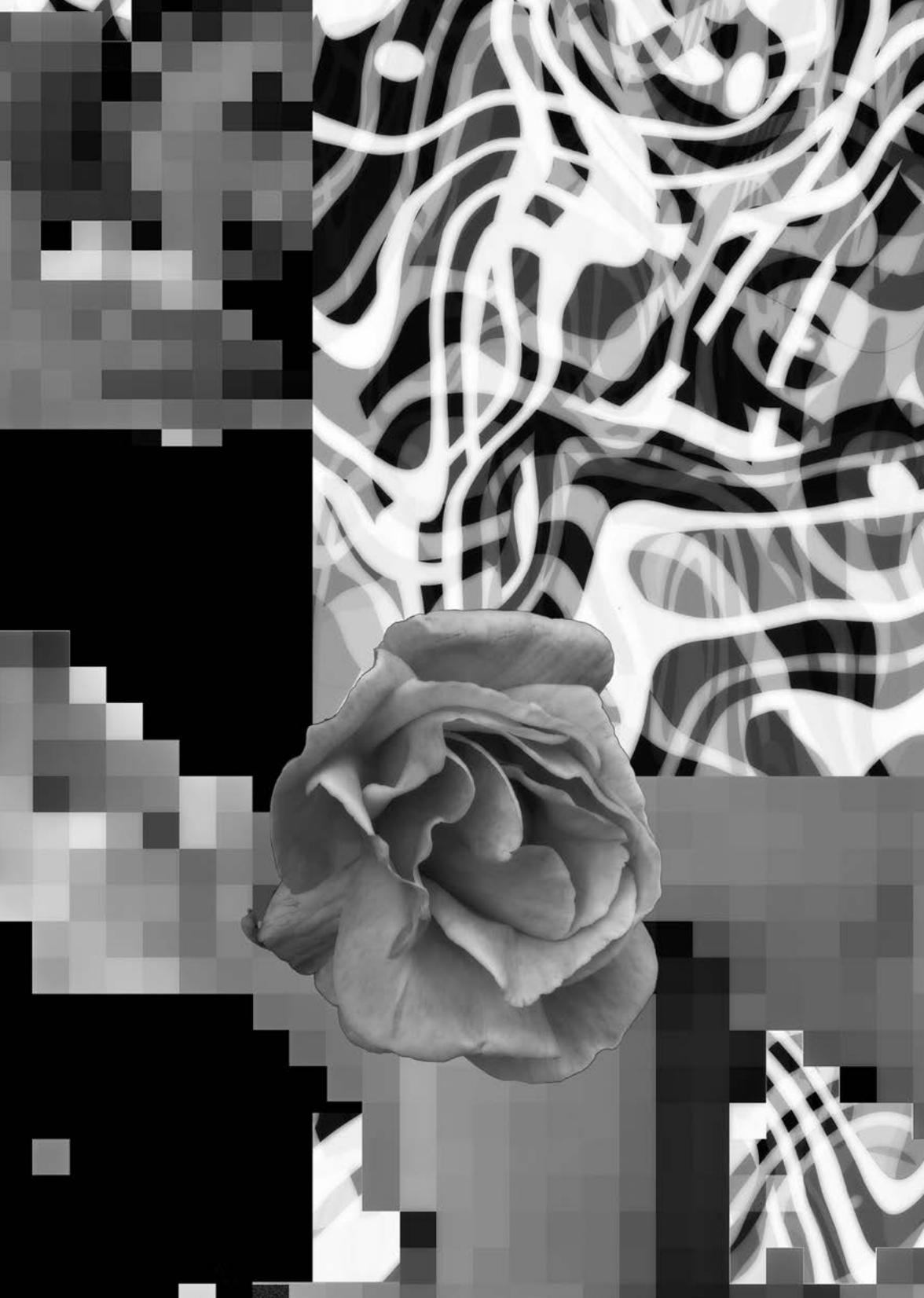
Paraíso perdido

MARTA AGUDO
RAFAEL GUILLÉN
ANTONIO DELTORO

Los alimentos

27 RESEÑAS







DIPUTACIÓN
DE JAÉN