

como peces en
nayagüa
revista de poesía

una temporada
en la nube

III época n.º 36 octubre de 2023



nayagua

revista de poesía



FUNDACIÓN
CENTRO DE POESÍA
JOSÉ HIERRO



Consejo Editorial

Carmen Camacho
Eva Chinchilla
Jordi Doce
Tacha Romero
Julieta Valero



Dirección

Julieta Valero



Coordinación Editorial

Pablo Romero Velasco



Edición

Gloria Díaz Llorente



Diseño

© Stellum projects. Mercedes Carretero
& Julio Reija



Diseño de Cubierta y Maquetación

Elena Iglesias Serna

© De los textos, traducciones e imágenes: sus autores, 2023

© De los dibujos de Hierro: FCPJH, Colección personal
José Hierro/Biblioteca Regional de Madrid Joaquín Leguina.



Edita

Fundación Centro de Poesía José Hierro
C/ José Hierro 7
28905 Getafe, Madrid
Tel.: 91 696 82 18
Fax: 91 681 58 14

info@cpoesiajosehierro.org
www.cpoesiajosehierro.org

ISSN: 1889-206X





Sumario



Editorial

11



Poesía

Luis Enrique Belmonte	19
Coral Bracho	25
José María Jurado	29
Rosa Lentini	33
María Negroni	41
José Mateos	45
Veronica Zondek	48

Yo escribo en... galego y euskera

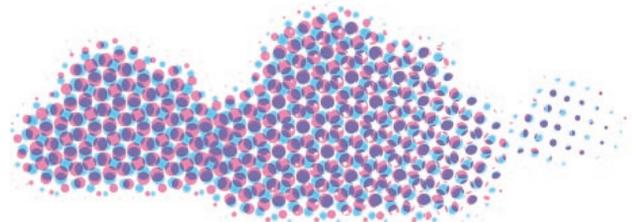
Tamara Andrés (traducción al castellano de Verónica Aranda)	55
Harkaitz Cano (traducción al castellano del autor)	63

Otras lenguas. francés e inglés

Yves Namur (traducción al castellano de Emilia Oliva)	73
Stephen Romer (traducción al castellano de Jordi Doce)	85

Emergencias. Poesía por-venir

Héctor Aceves	104
Sabina Bengoechea	109
Celia BSoul	113
Pedro Díaz Rodríguez	117
Víctor Manuel Muñoz	124
Miriam Selfa Carranza	128
Rocío Simón	135





Palabra articulada

- «Las siete palabras de Héctor Viel Temperley. Notas sobre la idea del yo y la experiencia de redención en *Hospital Británico*», por Juan Hermoso Durán **143**
- «Escuchar la angustia: una conversación con Hugo Mujica», por Pablo Romero Velasco **154**

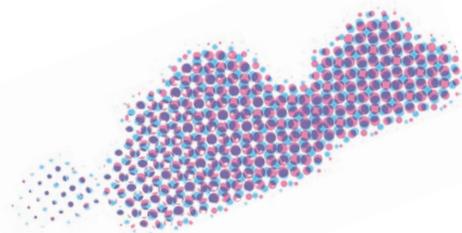


reseñas

- *18 ciervas*, de Rosana Acquaroni (por Gema Baños Palacios) **161**
- *Falla la noche*, de Noni Benegas (por Esther Sánchez-Pardo) **164**
- *Toda la vida al revés. Retrospectiva (2022-1994)*, de Miguel Ángel García Argüez (por José María Gómez Valero) **170**
- *Jarrón y tempestad*, de Lupe Grande (por Andrea Aguirre) **175**
- *Ni la tormenta ni los pájaros*, de Juan Hermoso (por Tomás Sánchez Santiago) **179**
- *El perro y la calentura. Trashumancia de los poetas americanos*, de Francisco Layna (por Ángel Cerviño) **184**
- *Un tiempo de gracia*, de Esperanza López Parada (por María José Bruña Bragado) **191**
- *La escuela de las órbitas*, de Yaiza Martínez (por Emilia Conejo) **195**
- *Libro mediterráneo de los muertos*, de María Ángeles Pérez López (por Ernesto García López) **198**
- *Semillas desterradas*, de Tania Pleitez Vela (por Cristina Grisolia) **202**
- *Los naipes del Delphine*, de Esther Ramón (por Laura Giordani) **206**
- *La belleza de lo pequeño*, de Tomás Sánchez Santiago (por José María Castrillón) **209**

Antologías

- *Transversal. Poesía alemana del siglo XXI*, edición de Cecilia Dreytmüller (por José Luis Gómez Toré) **213**
- *Obrador. Poesía reunida*, de Pedro Provencio (por Guillermo Molina Morales) **216**
- *Poesía reunida*, de Kathleen Raine (por Álvaro Valverde) **220**
- *El empeño del manantial. Antología poética*, de Jorge Riechmann (por Carlos Alcorta) **224**



Ensayo

- *¿Un lugar sin lugar? La poesía de Antonio Méndez Rubio (1988-2005)*, de Raúl Molina Gil (por Ángela Martínez) 228
- *Solo lo cierto cuenta. Libertad femenina y poesía*, de Nieves Muriel (por Marina Tapia) 232
- *Poéticas Comparadas de Mujeres. Las poetas y la transformación del discurso poético en los siglos 20 y 21*, coordinado por Esther Sánchez-Pardo (por Sofía Nowendztern) 235

Escaparate



- *Fragmento*, de Marta Agudo (por Ángel Minaya) 241
- *Desasosiego*, de Jacinto Águeda Yagüe (por Ana Martín Puigpelat) 244
- *Memoria albina*, de María Alcantarilla (por Javier Helgueta Manso) 246
- *Las ventanas del tiempo*, de Ana Isabel Alvea Sánchez (por Isabel de Rueda Rubiales) 248
- *Crónicas de Olvido*, de Graciela Baquero (por Olga Muñoz Carrasco) 250
- *Desobediente*, de Julia Bellido (por Paco Ramos) 252
- *Iluvitaciones*, de Víctor Bermúdez (por Azahara Alonso) 254
- *La mujer bilingüe*, de Raquel Casas Agustí (por Ana Martín Puigpelat) 256
- *Deshacerse*, de Eva Chinchilla (por Jorge Luis Morales Pastor) 257
- *Oscura hierba*, de Mónica Doña (por Dori Delgado García) 259
- *Las cañadas oscuras*, de Juan Gallego Benot (por Pablo Romero) 262
- *Los prodigiosos gatos monteses*, de Rodrigo García Marina (por Gerardo Rodríguez Salas) 265
- *El paisaje es un animal solitario*, de Cristina Grisolia (por Eva Chinchilla) 267
- *El agua entre las piedras. Antología 1984-2022*, de Víctor Jiménez (por Lutgardo García Díaz) 271
- *Testigo y leyenda*, de Salvador Lera (por Pilar Martín Gila) 273
- *El bar en el que todos los camareros eran anarquistas y un hombre ofrecía una manzana abierta por la mitad y decía que era su propio corazón*, de Alfonso López (por Laura García de Lucas) 276
- *Kabul (Crónica de un silencio)*, de José Manuel Lucía Megías (por Verónica Aranda) 278
- *La sensibilidad enferma*, de Hugo Martín Isabel (por Luis Bravo) 280

- *Tierra ingrátida*, de Yago Mellado (por Luis Melgarejo) **282**
- *Líquida tuya y vertebrada*, de Carla Nyman (por Lucía Cotarelo Esteban) **285**
- *En tu espalda el desierto*, de Carmen Palomo Pinel (por Saúl Baonza) **287**
- *Suite irlandesa*, de Antonio Rivero Taravillo (por Ioana Gruia) **289**

Antologías

- *La satisfacción del deber cumplido. 100 años sin Andrés Manjón*, de VV. AA. (por Javier Gilabert) **291**
- *Ranura. Antología poética (2018-2022)*, de María Paz Guerrero (por Guillermo Molina Morales) **293**
- *En el envés de la hoja*, de Elías Rovira Gil, Enrique Linares Martí, Félix Arce Araiz, Manuel Díez Orzas, Mercedes Pérez Pérez, Sandra Edith Pérez y Toñi Sánchez Verdejo (por Gregorio Dávila de Tena) **296**

Fonografías

- *La Fortaleza*, de FFM (por Ángel García Alonso) **301**

enVIVOen. Un espacio para contarte



enVIVO

Poesía en acción

- Congreso El Big Bang del Postismo: Cien años de Carlos Edmundo de Ory (1923-2023) **307**

VIVOen

Editoriales independientes

- Sloper **313**

Lugar de la poesía

- AGHA, Asociación de la Gente del Haiku en Albacete **317**
- Casa della Poesia di Baronissi **322**

Forismos



- Andrea López Montero **331**

editorial

4. offfolgofffolgofffolgofffog







Dentro de ti, dentro de mí, nos mira...

En febrero de este 2023 publicamos la anterior *Nayagua*. Desde entonces, la vida en esta casa ha sucedido intensamente agridulce, muy ella. En abril nos disponíamos ya a preparar la celebración del XX aniversario de la Fundación Centro de Poesía José Hierro. Un nombre extenso, pleonástico en lo institucional, pero acertadísimo: es la Fundación que cuida el legado del poeta, y por su expreso deseo es el centro de reunión, el nido de acción de una comunidad imantada por el amor a la poesía y la necesidad de decirla, reflexionarla, inútilmente acaso, acotar sus límites... Si alguien que hayamos conocido representa esa respiración de la poesía como forma de estar en el mundo, celebrarlo, cuestionarlo, dilatar sus posibilidades era, es, acaso será hasta el final Marta Agudo. El 13 de abril Marta se nos fue, tras una lucha de años contra el cáncer y el desempeño de toda una vida lidiando con una salud frágil y un espíritu indómito, incapaz de hacer concesiones. Esa belleza, ese precio también. Compañera histórica del consejo de redacción de la nave *Nayagua*, y colaboradora generosísima de esta casa, y de cuanta causa limpia la buscara. Poeta alta, esencial, ahí sus libros como trigo que no se pierde. Amiga y amor insustituibles. La bondad. La echamos de menos en todo, y cuanto sucede es ya sin ella. Esta verdad mazo, inexplicable. Y su amor y humor como recuerdos cálidos, como faros para siempre.

Nada se detiene. Es así. En junio celebramos con cientos de amigos, en nuestra sede en Getafe, el aniversario. Gracias a todos y todas los que en persona o a través de los canales de trabajo y comunicación seguís electrizando la maquinaria de la Fundación. Lo que hace de este proyecto un milagro es que sea cultura pública y que, en justa coherencia, lo habite y mantenga vivo una colectividad. Pero el cuidado de su engranaje se lo debemos a un equipo extraordinario. Gracias, todas, a ellas.

En otoño otra guerra se ha sumado al desconcierto, a la conciencia sacudida por el horror de la guerra de Ucrania. Cuando escribo estas palabras los muertos civiles en Oriente Próximo se cuentan ya por miles. Lo que se acerca amaga aún más inasumible... Entonces y siempre buscamos la palabra. Su irrenunciable fragilidad. Las palabras sabias de José Hierro, que supo con

12

cada capilar de su cuerpo y de su vida lo que hacen las armas, y la masiva y vertebral destrucción que dejan, desde su silencio, por décadas. Encontramos y traemos a estas páginas el soneto «El enemigo», perteneciente a la sección «Por lo que sé», del libro *Cuanto sé de mí*. También para hablar del origen del mal tenía Hierro esa mirada esencializadora, esa diana en la retina. Léanlo con nosotras, por favor.

El enemigo

Nos mira. Nos está acechando. Dentro
de ti, dentro de mí, nos mira. Clama
sin voz, a pleno corazón. Su llama
se ha encarnizado en nuestro oscuro centro.

Vive en nosotros. Quiere herirnos. Entro
dentro de ti. Aúlla, ruge, brama.
Huyo, y su negra sombra se derrama,
noche total que sale a nuestro encuentro.

Y crece sin parar. Nos arrebatata
como a escamas de octubre el viento. Mata
más que el olvido. Abrasa con carbones

inextinguibles. Deja devastados
días de sueños. Malaventurados
los que le abrimos nuestros corazones.

JOSE HIERRO (*Quinta del 42*, 1952)

Quizá lo más destructivo de las guerras, su daño molecular en todos los que compartimos el tiempo histórico en que suceden sea la deshumanización. Un muerto conserva su nombre; diez, treinta. Cuando entran los millares, el ojo y el alma se endurecen, se pervierten hacia la mera cifra. Marta Agudo amaba la poesía de Federico García Lorca, y de entre sus libros, *Poeta en Nueva York*, que era capaz de recitar a grandes tramos de memoria; ella, que olvidaba el bolso en cualquier parte, nunca perdía de vista lo esencial. Lo que no puede perderse. Cuántas veces la escuchamos recitar, conmovida como si los acabara de descubrir, estos versos finales de la «Fábula y rueda de los tres amigos»:

Pero se supo que la sexta luna huyó torrente arriba,
y que el mar recordó ¡de pronto!
los nombres de todos sus ahogados.

No sé si los tenía conscientemente presentes cuando escribió en *Fragmen-
to*, su primer libro, este pequeño poema demoledor. Lo que me consta, es
que Marta era incapaz de desdibujar al individuo en cifra, estaba inhabilita-
da para endurecerse. Eso es parte de su legado.

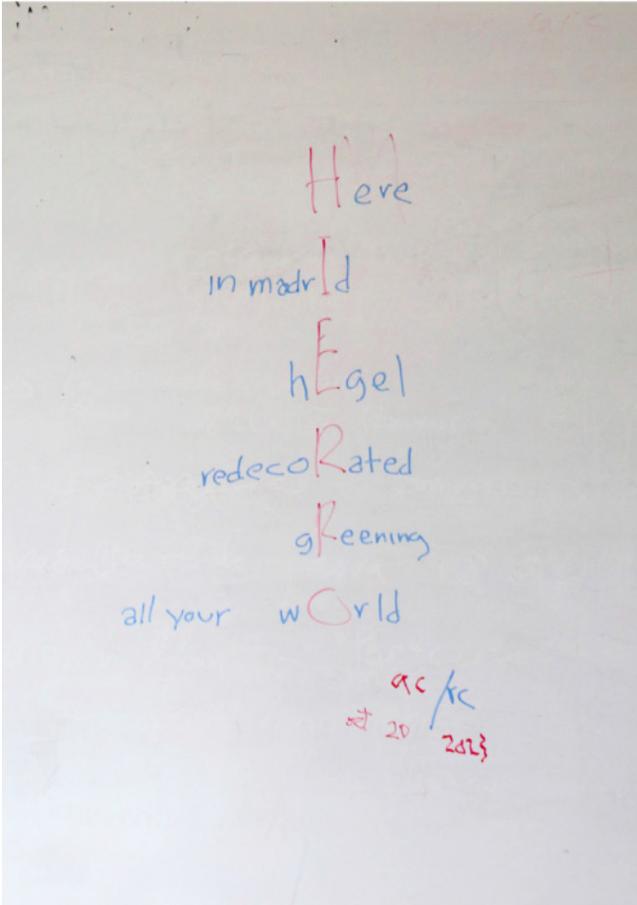
Y la naturaleza olvidó
que en su rostro
de infinita variedad
había sentimiento,
que cada nombre ante su fosa
bien vale una excepción.

Pero queremos despedirnos con alegría de Hierro, y ante todo con esperan-
za, porque la sentimos de verdad; porque la hay. El 20 de octubre, la gran poe-
ta canadiense Anne Carson visitó la Fundación, que se hizo, para acoger el
evento, todo lo grande en lo físico que se puede y todo lo ancha de pulmón y
hospitalidad que tan bien sabe ser. Cientos de personas entusiasmadas, aten-
tas, se acercaron a escucharla; decenas de jóvenes rabiosamente jóvenes la
esperaban horas antes en nuestra puerta. Anne Carson y Robert Currie, su
marido, preparaban la lectura y los detalles técnicos en nuestra sede. Les
habilitamos nuestro espacio más hermoso, «el aula de los pájaros», que nos
dejara iluminada de vida con sus pinturas nuestro querido Manolo Romero.
Y ahí nos dejaron ellos también un regalo, que descubrimos ya de lunes, este
acróstico,¹ con el que os invitamos a entrar y recorrer, una vez más, *Nayagua*.

JULIETA VALERO

DIRECTORA TÉCNICA DE LA FUNDACIÓN CENTRO DE POESÍA JOSÉ HIERRO

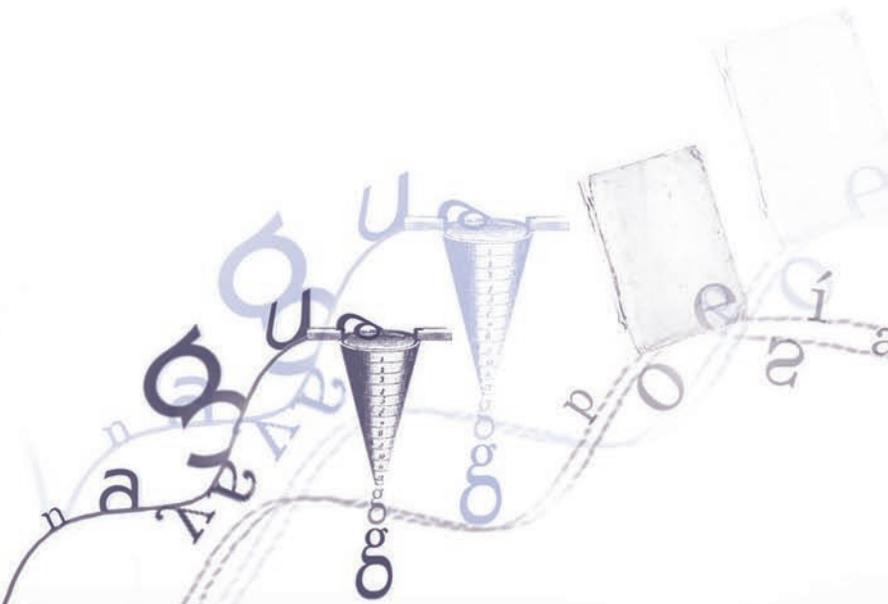
1 «Aquí / en Madrid / Hegel / redecoró / verdeando / todo vuestro mundo». Traducción de
Jordi Doce.



Acróstico carsoniano. 20 de octubre de 2023



poesía







Luis Enrique Belmonte

(Caracas, Venezuela, 1971) es un psiquiatra, poeta, narrador y ensayista venezolano que reside en Barcelona. Entre otras obras ha publicado: *Cuando me da por caracol* (Ediciones Mucuglifo, 1994), *Cuerpo bajo lámpara* (Centro de Estudios Latinoamericanos, 1996; Premio Fernando Paz Castillo), *Inútil registro* (Rialp, 1998; Premio Adonáis), *Paso en falso* (Ediciones Mucuglifo, 2004), *Salvar a los elefantes* (Ediciones B, 2006), *Pasadizo* (Editorial Equinoccio-Universidad Simón Bolívar, 2009), *Compañero paciente* (Seix Barral, 2012), *40 consejos para un perro callejero* (Utopía Portátil, 2018), *Provisorio* (LP5 Editora, 2019) y *Archeus* (Libros del Fuego, 2020).

Ángel de lira rota

A la manera de un presentimiento, al fondo,
a oscuras, reptando
en los confines del miedo; un repentino soplo,
gélido en el pecho, haciendo mecer la fronda
en medio de la noche cerrada.

Rumor asordinado
en los sótanos, entrañable movimiento
de bichos subterráneos
cavando sus nichos
donde desovar; sostenida vibración
creciente, pulsátil; débil latido
que se ensancha y de pronto se transforma
en bajo continuo.

Entonces aparecen escaramuzas
de alfileres punzantes, patrullas de asalto

que intervienen al unísono, hincando sus ojivas
exquisitamente,
hasta que al fin se retiran
en desbandada, dejándote íngrimo
y expectante, como un animal
acorralado.

Y con el sopor de los teclados
y la asistencia de los audífonos, el dolor se torna
compañero de viaje, mientras deja a su paso
fragancias de flor carnívora, muecas, balbuceos,
la insidiosa mordedura.

Desde una zona lodosa de la existencia
te saluda tu Ángel de lira rota,
con sus elixires fortificantes
para el tránsito; Ángel de siempre
recién caído en desgracia,
fielmente echado a un costado
de tu sombra.

Sobre los triunfos

A los triunfos hay que pulirlos cada cierto tiempo
para que no terminen oxidándose
en sótanos, desvanes
y galpones abandonados.

Conviene evitar depositarlos
sobre la repisa superior
del acaparador, donde ya nadie
se atreve a mirar: penumbra en la que reina el polvo
y se asoman, con sepulcral indiferencia, las muñequitas de porcelana,
el payaso de yeso, la bailarina de cristal,
una foto de grupo amarillenta
junto al viejo diploma carcomido
de ya no se sabe quién.

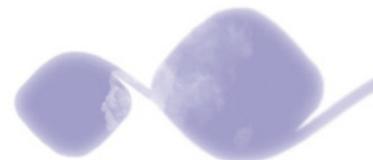
Conviene renovar los laureles
cuando comiencen a marchitarse,
y mostrárselos a una buena Pitonisa
para que presagie, después de masticarlos,
cuánto tiempo de triunfo
le queda al consultante.

Conviene publicar los triunfos regularmente
para solaz de las visitas
y de los seguidores, y alzarlos con entusiasmo
en procesiones y fiestas, sin que decaigan.

Porque los triunfos se llevan a cuestras, como una piedra
o una baraja; y si es piedra conviene
que sea cargada de un lado a otro
para poder sentarse en ella
mientras se reciben
las ofrendas de rigor: chapas, diplomas,
botellas coleccionables; y si es baraja conviene más bien
mantenerla verticalmente
sobre la mesa de juego, y vigilar
que no se la lleve la ventolera, ni que la derribe
el amargo puñetazo del perdedor.

Un auténtico triunfador debe procurar
estar siempre en forma, de manera que irradie
optimismo en su camiseta
cuando le toque reventar la cinta
al final de la carrera; y durante la triunfal alocución
el triunfador tiene que hablar claro y fuerte, y mirar
fijamente a la cámara, con los ojos puyúos,
si fuese necesario.

Conviene también recordar que, sean pasajeros
o medianamente perdurables, los triunfos
dejan huellas
que no te dejarán ileso: un esguince
en el brocal, un diente roto
en la cuneta, una cicatriz
en la frente, un souvenir
de mal gusto.



El jardín donde todo murmura

Recójanse en sus guaridas
los hombres y las bestias.
Concentrar bajo techo
las mantas,
las humeantes tazas.

Que fluya por la garganta de las gárgolas
la voz de una memoria antigua.
Que se aquieten los amantes
en los cuartos de alquiler.

Sólo por esta tarde
callar, frotar los cuerpos
contra los ventanales,
oír cómo resuenan secretamente
las rejas, los cristales, los estanques.

Retroceder con cada gota
hasta el jardín
donde todo murmura.

Limpiar los cristales

Limpiar los cristales,
darle bien duro hasta que rechinen
y puedan volver a verse:

las nubes,
el globito flotando,
el zamuro sobre la antena.

Limpiar los cristales, con esparadrapo,
bien duro, sin contemplación,
hasta que relinchen
y puedan volver a verse:



a sombra del bombardero,
la gota que se desliza,
la mano que afuera
te está saludando.

El tiempo muerto de los tránsitos

Bancos de plaza, salas de espera, paradas
obligatorias, andenes que se demoran
al compás de los bostezos.

No es una cabeza de ciervo colgada
sobre una chimenea, ni tampoco un feto conservado
en formol.

El tiempo muerto de los tránsitos
es un recinto blanco y frío
en donde estamos íngrims, pelando una naranja
con las manos.

Acá no importan las penas, ni las glorias; y somos corzas frágiles
mientras nos quedamos quietos
sobre el crispado espinazo
de una hidra de mil cabezas
que devora sellos, pasaportes,
permisos notariados.

El tiempo muerto de los tránsitos
es la antesala del traspaso.

Bostezo de centinela a mediodía, aspas de ventiladores
rechinando bajo el techo, sopor de los membretes,
crujir de sillas metálicas, cuatro paredes
para un encierro temporal, involuntario.

El tiempo muerto de los tránsitos.



Bajo el enfado del sol, a mediodía

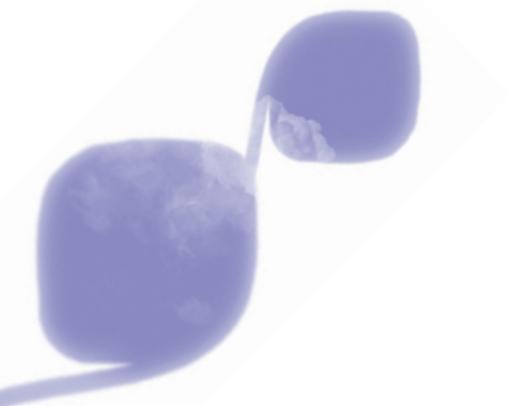
La hormiga rezagada
cruza el ardiente pavimento, aporreada
por el sol del verano, el sonido y la furia
del sempiterno agosto.

Un largo camino le espera, si es que pretende alcanzar
la otra orilla
en la que se vislumbra una parcela mínima
de yerba requemada.

En estas horas calcinantes
por las que casi nadie se atreve
a transitar, tan sólo las urracas celebran su dominio
en las periferias de la plaza, mientras la hormiga solitaria
parece tomar ciertos atajos, zigzagueando
entre las grietas del adoquinado, sin saber
que esos desvíos la alejan
del ecuador de su travesía.

Un escupitajo fosilizado, una colilla espaturrada
y un blíster vacío de paracetamol configuran
el triángulo de las Bermudas
en donde se extravía
la hormiga rezagada, atravesando
un océano de cemento ardiente,
bajo el enfado del sol,
a mediodía.

(Inéditos)





Coral Bracho

(Ciudad de México, 1951) ha sido becaria de la Fundación John Simon Guggenheim de Nueva York y del Sistema Nacional de Creadores de Arte en México. Ediciones Era ha publicado casi todos sus libros de poemas: *Huellas de luz* (reunión de los primeros títulos, 2006), *La voluntad del ámbar* (1998), *Ese espacio, ese jardín* (2003; Pre-Textos, 2004), *Cuarto de Hotel* (2007; Pre-Textos, 2008), *Si ríe el emperador* (2010), *Marfa, Texas* (2015), *Debe ser un malentendido* (2018) y *Poesía reunida 1977-2018* (2019). Ha recibido, entre otros, el Premio Nacional de Poesía Aguascalientes 1981, el Premio Xavier Villaurrutia 2003, el Premio Internacional de Poesía Jaime Sabines-Gatien Lapointe (Quebec 2011), el Premio Internacional de Poesía Zacatecas 2011 y el Premio de Poesía del Mundo Latino Víctor Sandoval 2016. Su obra han sido publicada en varios países (Estados Unidos, Inglaterra, China, Francia, Canadá, Italia, España, Brasil, Chile, Colombia...) y traducida a diversas lenguas. En 2022, traducido por el poeta Forrest Gander, se publicó *Debe ser un malentendido* en las editoriales New Directions (Nueva York) y Carcanet (Reino Unido). La editorial Pre-Textos publicará próximamente una nueva edición de su *Poesía reunida*. Recientemente le ha sido concedido el Premio FIL de Literatura en Lenguas Romances 2023.

¿Qué percibiríamos en él?

¿Podremos alguna vez sentir el espesor del tiempo
como sienten relieves en los campos magnéticos
las aves migratorias en sus intensos, extremos, viajes?
¿Qué percibiríamos en él? ¿Qué formas o qué matices,
qué relieves, qué tramos? ¿Y ellas,
qué sienten cuando ven o reconocen
ciertos puntos?
¿Serían trazos los que veríamos? ¿Modos
y expresiones distintas
de paisajes?
¿Intuiríamos
en la hondura del tiempo
una nueva complejidad,
una armonía?
Y en esa perceptible riqueza de irradiados espectros,
en esas cambiantes, sutiles fuerzas
de duración ¿cómo sería nuestra pequeñez?

Sauce

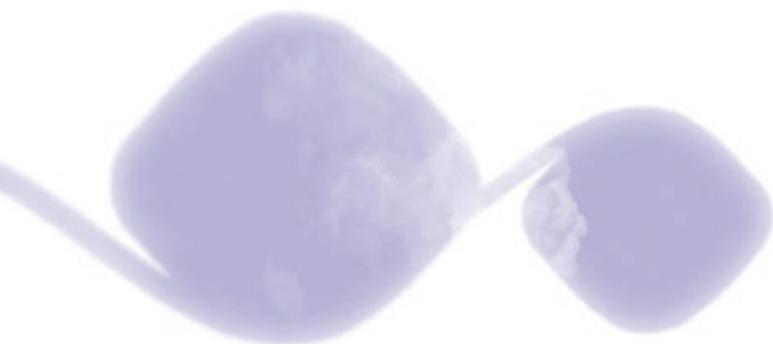
Un domo de luminosa lluvia
vertían las ramas del sauce sobre el jardín;
su gesto suave de redonda frescura
nos cubrió como entonces:
maternal y gozoso, pleno.
Con esa misma protectora dulzura,
y un esplendor reminiscente que reordenó la escena,
fue aligerando el aire,
y trasvasando el tiempo
de un recipiente pequeñísimo a otro,
de uno a otro.

El venero intacto

Aquella risa que estalla,
llena de gozo,
entre la calma alegre, es el venero intacto;
la ancha ceiba que alumbra,
que perdura.

Círculo al sol

Como pequeñas cascaritas de alpiste
saltan los días
alrededor del pájaro.



Que los acerca

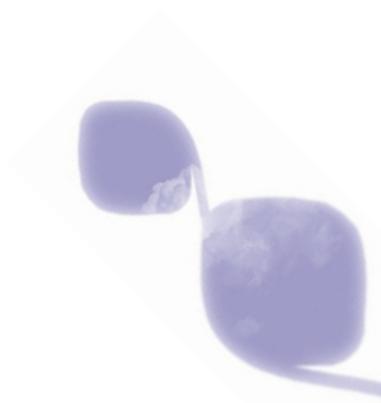
Lagos entre las nubes,
mares metálicos,
niebla
que los acerca
en tenues playas.
Paisajes que solo traza la altura,
que solo desde su espejo
hablan entre sí.

Desde un avión

De lejos, el movimiento es un dibujo.
Del avión, casi quieto,
se ve el trazo continuo
de las olas sobre la playa,
las huellas blancas de los trayectos,
los barcos fijos. Como instancias de un plan.
Como objetos aislados
de un proyecto. Anidados ahí:
sobre el mar que descansa.

Canto de las cigarras al anochecer

El grave canto de las cigarras
abre, con su vibrante densidad, un espacio.
Sobre él se curvan los sauces, azulados y grises,
y en él entramos
como a una gruta de niebla
entre vestigios tenues de helechos,
de algas.



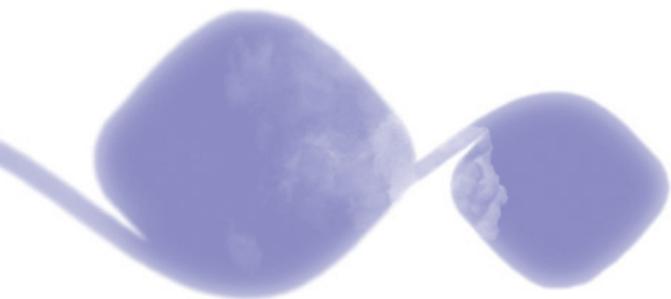
Se entretejían

Se entretejían las últimas palabras
y las primeras frases
de un réquiem
como las fluidas sombras
de un huerto; como el suave, entreverado
murmullo de una lluvia muy fina
entre las hojas.

Las hojas del fuego

Las hojas del fuego
con su rojizo espejeo de tigres, de interno,
confuso viento
crepuscular, permanecieron quietas.
Un instante fueron veteados pétalos,
luego un amplio respiro
y su planicie abierta. Por un instante
que corría entre malezas como un arroyo,
que se vertía, con espesuras límpidas de silencio
y ardiente rastro
en el furtivo esplendor
del mar.

(Inéditos)





José María Jurado

(Sevilla, 1974) es escritor e ingeniero de telecomunicaciones. Ha publicado los poemarios *La memoria frágil* (Institución Cultural El Brocense, 2009), *Plaza de toros* (La Isla de Siltolá, 2010), *Tablero de sueños* (La Isla de Siltolá, 2011), *Una copa de Haendel* (La Isla de Siltolá, 2013), *Gusanos de seda* (JM), 2016), *Herbario de sombras* (Los Papeles del Sitio, 2019) y *Cuaresma* (Cypréss, 2021), así como la colección de relatos, columnas y reflexiones *Cúpulas y Capiteles* (La Isla de Siltolá, 2011). En septiembre de 2023 apareció su obra más reciente: *Bécquer, 1862. Un paseo literario por Sevilla*, publicado por Athenaica. Es colaborador asiduo de *ABC* y de la Real Orquesta Sinfónica de Sevilla, como escritor de los programas y notas divulgativas de los ciclos de conciertos. Habitualmente, publica notas sobre arte y literatura en su blog *La Columna Toscana*.

Conversación en la catedral (Doncel de Sigüenza)

¿Qué lees al otro lado de la muerte
con los velados ojos de alabastro
y la Cruz de Santiago sobre el pecho?

¿El Libro de los Muertos de Castilla
o el inconstante breviario de los vivos?

Es grave tu mirada y melancólica,
imposible saber qué sueño sueñas,
mientras yaces, inmóvil, reclinado,
aguardando la voz que te despierte.

Abierto a la mitad como la vida
las páginas de piedra están en blanco,
no hay alfabeto que cifre la escritura
cuando la eternidad es transparente.

De mi ahora a tu nunca hay solo un paso
de mi nunca a tu siempre hay un abismo.

Es hora de la mies, en las vidrieras
arden espigas y ángeles caídos.

Visión en Medinaceli

¿Aún cantan los gallos en Medinaceli?

EZRA POUND

Esta puerta del tiempo abierta hacia Castilla,
estos cielos del Cid, estos gallos que cantan,
han quebrado tu espíritu. ¿Y ahora qué decir
que no sea callar? Es un silencio alto
el que aquí se desploma y rugen en el vacío
como rugen los astros en la noche sin eco.

No hay aire en los pulmones para esta llama viva
que devora tu alma en la cumbre del páramo,
como devora el buitre el pecho del guerrero
bajo el arco de triunfo del sol y la conciencia.

Alzado sobre el ara de la piedra y la nube
será la muerte dulce y libará la abeja
la eternidad visible de este cañón del aire.

¡Almanzor! ¡Almanzor! Redoblan los tambores.
¿Y por esto subí a la ciudad del cielo?

Setenil (COVID, fase 3)

Durante más de mil siglos las aguas del arroyo
labraron en la roca esta muralla,
estos techos de piedra como el cielo,
este hondo cañón de puñales de pita.

Durante más de cien siglos unos pobres homínidos
ahumaron estos muros con su amor y su miedo,
copularon al raso cuando la luna nueva
y excavaron la roca con sus uñas.

Durante cientos de años las casas escalaron
con sus garras de cal estos abismos,

pusieron una pica de luz en cada prisma
y fue cubismo al cubo la blanca.

Durante décadas creció la enredadera,
este Niágara verde que desploma
su clorofila ingrávida en un salto
de sol sobre la sombra de la bóveda.

Y es ahora, después de la pandemia,
–la luz tecnicolor sobre mis ojos–,
otra vez el estreno de la vida
sobre la gran pantalla del paisaje.

La realidad renace en este ahora,
en el radiante instante contemplado,
en la campana que forma el cielo con la piedra,
donde la luz retumba y se hace tiempo.

Triana (debla, Tomás pavón)

*Macondo era entonces una aldea de veinte casas de barro
y caña brava construidas a la orilla de un río...*

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ (*Cien años de soledad*)

El sol asciende a golpe de martillo,
nace en la fragua y muere cada día
en el carbón de hielo de la noche.

El almuédano anuncia sobre el yunque
la creación del mundo en esta orilla
apartada del mundo, veinte casas

de barro y caña brava construidas,
por una estirpe antigua y errabunda
que conduce los muertos a las aguas.



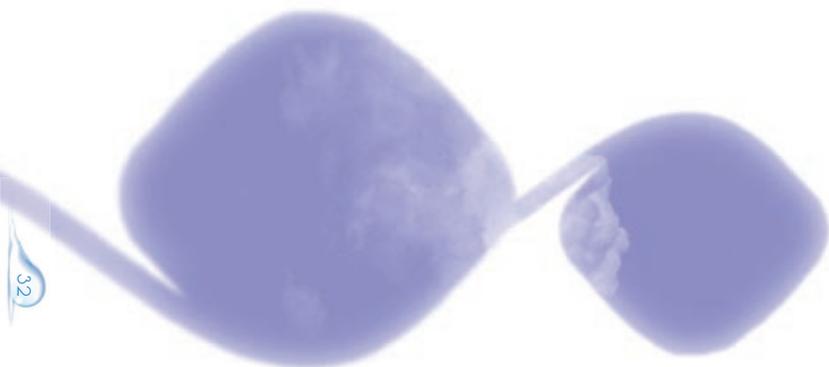
Aislados por la bruma y el zodiaco
en torno de un candil lloran su pena,
siglos de soledad y soleares.

Hay lágrimas de bronce en la bandurria
hecha de jarcias y maderas pútridas
del galeón español de la ribera.

La *niña de Santiago* murió ahogada,
como una flor de loto sobre el Ganges
y en el inmenso mostagán¹ del cielo

se ordenan los *espacios infinitos*
que surgen de este disco de pizarra
y otra vez hay pan nuevo en los alfares.

(De *Visión de España [homenaje a Sorolla]*, inédito)



1 Vino, en caló (cfr. Modesto Lafuente, «Un bautizo de gitanos», en *Fray Gerundio*, Madrid, 1841).



Rosa Lentini

(Barcelona, 1957) es poeta, traductora, crítica literaria y codirectora de Ediciones Igitur, junto al escritor Ricardo Cano Gaviria. También es fundadora de las revistas *Asimetría* (1986-1988) y *Hora de Poesía* (1979-1995), de la que fue su directora.

Ha reunido toda su poesía hasta 2014 en el volumen *Poesía reunida, 2014-1994* (Animal Sospechoso, 2015). Y parte de ella en la reciente *Antología inversa* (Nautilus Ediciones, 2023). Entre otros, ha publicado los poemarios: *El soplo del diablo y otros poemas. Antología poética 2017-1994* (Silaba, 2017), *Hermosa nada* (Bartleby, 2019) y *Fuera del día* (Bartleby, 2022) con el que cierra la trilogía *Hablando de objetos rotos*, que arrancó con *Tuvimos*, en 2013. Incluida en numerosas antologías, parte de sus poemas han sido traducidos al italiano, inglés, rumano, francés, catalán y portugués.

Ha traducido a Pierre Reverdy, Yves Bonnefoy, Eugen Dorcescu, Joan Perucho, Rosa Leveroni, Carles Duarte; y, en colaboración, *Satán dice* de Sharon Olds, *Últimos días* de Giuseppe Ungaretti, *Poesía reunida*, de Djuna Barnes, *Esperando mi vida*, de Linda Pastan y la antología *Siete poetisas norteamericanas actuales: Swenson, Levertov, Kumin, Rich, Pastan, Clifton y Forché*. Y en revistas, antologías de poetas alemanes, poetas suizos en lengua francesa; del francés *Los Cantos de la Tassaout* (poesía del Alto Atlas de Marruecos) y poemas Hain-Teny (poesía de Madagascar). Como seleccionadora es responsable de antologías de Carlos Edmundo de Ory y de Javier Lentini. Es coautora, junto al académico Francisco Rico, de la antología *Mil años de poesía europea* (Planeta, 2009).

Finalista del Premio Nacional de Poesía en 2014 por *Tuvimos*, recibió en 2019 el premio José Luis Giménez-Frontín en su décima edición, de la Asociación Colegial de Escritores de Cataluña, por contribuir a la labor de Acercamiento entre Culturas.

Por si el ángel aguarda (poética)

Hace mil primaveras éramos esponjas,
cientos de tallos eclosionando al unísono,
el calor rojo de la cera caliente,
no la cera ni su movilidad
 cambiante de forma,
sino apenas un efluvio una risa
 en el momento de ser atrapados
 en el molde vacío

Piensa en el escarnio
 que cambia los rostros
y en el centro los coloca,

piensa en la que sueña
el tallo de la rosa
antes de existir,
en su ausencia de estambres y pistilos
que la hacen más ensimismada, flor hermafrodita
sin principio ni fin
atrapada en el viento...

¿No vive en ella el poema como
«... un lagarto, en su piedra, con la cabeza en alto
pone los ojos en el cielo, para no perderse el paso
de las naves espaciales»?

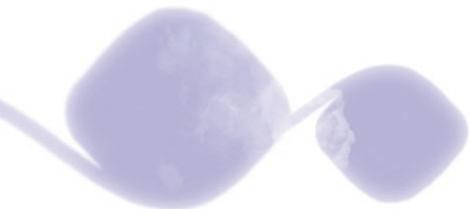
Lo sé, no es su voz tan impactante
para conmocionar el valle
de errantes amapolas
Qué ofrecer sino
la responsabilidad de una vida
nacida antes de que otros
lleguen al mundo
sin corazón, ...incoloros

Yo elijo, de algún ideado lugar,
el don necesario,
ese escarlata que anuncia
la flor en un vuelo de alas
en busca de distancia

con esa atención de relojero tan viva
como la fragilidad de la que brota

vista o presentida flor

... hasta allí llevada por un ángel
su semilla...



El amor materno

Crees de verdad que esa persistencia en el estribillo
justifica vestir a las hijas con trajes multicolores
 confeccionados para avergonzar,
los cascabeles del capuchón
 ideados para aturdir las con el movimiento
 y así saber a cada paso
 dónde se encuentran

Si piensas que el ardor de sus manos es lo peor de todo
y la obediencia atávica de las pequeñas sirvientas
 al barrer su reino
 fregar a su paso ir a la compra
 de los ingredientes para sus convites
 o hacer las camas reales
les resulta a sus madres suficiente

... imagínalas en este poema
 que ellas no pueden leer
 sin cruzar el espejo
 desconocidas para sí mismas
 castigadas en la mascarada

mientras los dorados ojales saltan histriónicos,
 los botones se abren como granos maduros,
 las dudosas capuchas incongruentes
 quedan silenciadas en el suelo,
cuando cada hija, al tomar a la adulta desprevenida
y siempre deshojando la flor preguntándose

:
«qué soy yo si te sueño qué soy si no te sueño»,
 desde un cuerpo que todavía no es el obsequio de alguien,
 pero tampoco

 una olvidada criatura en su nombre de agua,
crea la utopía, el consuelo
que al niño cansado de desafectos
 le susurra

:
entra en palacio
 tus dientes de leche te esperan,

*deja que haya cuatro soldados dormidos
apoyados en columnas de piedra,
las lanzas
caídas en el suelo,
deja que en la antecámara el perro guardián sueñe su hueso
y que en el largo pasillo que lleva a la sala del trono
los mayordomos abandonen las bandejas
y las copas,
deja sobre los tronos a los reyes
sin exigencias con sus súbditos,
sumidos
en el espíritu del vino,
deja la armería desguarnecida
las caballerizas despobladas
mientras las columnas de la heredad
caen unas tras otras*

*deja a tus párpados cerrarse
y que por la única torre en pie de celosías
entreabiertas*

entre el horizonte por destino

*...deja entonces que la erosión
se extienda una vez más*

sobre cualquier evidencia

2. la astucia

la pesadilla del león

*Reflejo del fértil verde de la tierra,
el azul celeste del río atrae al joven león
de poderosa mandíbula
que se acerca hasta la orilla
arrastrando a una cebra por el cuello*

*... el afilado colmillo
que la víctima tiene clavado
impulsa al equino a agachar la cabeza*

tirando de su verdugo,
quien de súbito
cubierto por el agua
abre las fauces para no ahogarse...

... el galope de la cebra viéndose libre,
llevada por sus cascos, su galope
hacia la llanura
herido pero guiado por el sol
que en el lienzo de los prados pinta
una libertad pagada en sangre
y huidas

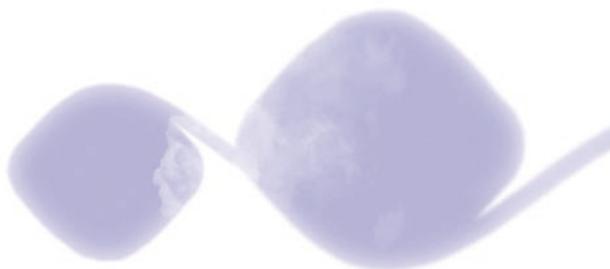
... y los infructuosos intentos que burlan
la cacería del agotado león

Mírame ahora,
en mi recuerdo te veo acecharme,
ignoras aún que
todos los que me agarraron por el cuello
han muerto

Mírame, aquí estoy,
cerca del río
en medio de la llanura,
vagando libre entre los míos
miro cómo te alejas

mi piel se sacude las briznas de hierba

el sol y el agua me protegen



Pregunta

¿Quieres que vele y escriba en el poema
 cómo barrió en su día el corazón,
o prefieres algo que avance contigo,
muerto y también vivo
 apuntalando los árboles que quedaron
 tras el diluvio,
más allá de lo que se reserve para ellos,
 cayendo todos a la vez
 y a la vez sostenidos, visionada
 su fresca sombra,
 alargada hasta cubrirnos
 como si nos cartografiara...?

El hombre rana III

En enfermiza rivalidad
 con el hombre pez de la leyenda
 llevaba calados unos guantes
 de pulgares palmeados
 y fulgurantes escamas que en los muslos
 delataban su posición...

Al batir el oleaje lo atraparon
marineros expertos, tan volátil
 y temerario, tan fascinado por el mar abierto
 mi padre...

Mira ahora en el tiempo la ficción
 de un camino de regreso

El cristal es endeble, pero transfigura
 la sal
donde las aletas de un Prometeo marítimo
 desprendieron sus larvas
 que la fuerza de la marea aún amontona
 junto a la orilla

Mi padre y sus oscuras manos de tritón
pesas en cubierta piedras
de arenisca en playas acotadas,
su cuerpo de siluro un grito humano, gusanos,
y una apariencia de ola anónima
en busca de otra...

Mi padre de manos palmeadas,
su adorno entre las piernas, un capricho
de la evolución,

y yo, una hija ya anciana...
en cuyo cabello ralo duermen
los hilos de un mapa futuro,
sin ríos y valles
para el ensueño...

Una vez estuve tan cerca de un hombre que descubrí
su mentira

:
a través del espejo lo vi colocarse las gafas de buceo,
las aletas grises chapoteando en la noche
desaparecieron

... luego, en el agua viva, lo descubrí
inclinándose sobre su hija

como un pez abre la boca hacia un pez más pequeño

como un mar se abre a otro mar y lo absorbe

como un silencio se mantiene lejos del miedo

en nuestra sangre

(De *Fuera del día*, 2022)



Pinguinos

(Sobre *Encuentros en el fin del mundo*, de Werner Herzog)

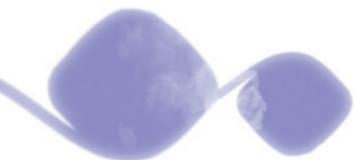
Una letanía de torpes frailes en fila,
desplazados que se alejan de los propios deshechos, de esa gran mancha
visible desde el espacio,
colonias gregarias y pomposas en el límite del mundo,
las hembras con sus prolongadas incursiones de pesca,
los machos debilitando su capa de grasa a la espera del ansiado alimento,
acaso
porque es más estoico quedarse cuidando a la prole, calcular ladrocinios de
piedras para los nidos, caer en involuntarios homicidios de las crías por esas
frecuentes peleas de paternidad
y todo por ese afán, ese instinto de proteger y poseer
–su inevitabilidad–

(...)

... y luego ese otro pingüino alterado como un poeta, alejándose del grupo,
desorientado, tierra adentro,
que aún de ser devuelto a la colonia volvería a desviarse,
en busca de una palabra como un surco en el aire, un trazado antiguo,
mientras el casco polar y el vasto continente lo engullen
imaginándose portador de una nueva frontera,
sus huellas ese trazado hacia la nada, su fantasmal idea de expansión
intacta, su último aliento una tensa costura
... y tan plenamente ensimismado en su comenzar a comprender,
en el surco de un camino donde nada lo detiene,
mientras sus preferencias –¿aprisionándolo?, ¿liberándolo? –
lo llevan hasta una llama azul,
que solo él consigue ver
entre la niebla
y el viento huracanado

... o acaso es una hembra,
una Eurídice deseosa de su vuelta a las tinieblas
que solo a la diferencia, solo a la diferencia se aferra

(Inédito)





María Negróni

(Rosario, Argentina, 1951) ha publicado numerosos libros de poesía, entre ellos *La jaula bajo el trapo* (Libros de Tierra Firme, 1991), *Islandia* (Monte Ávila Editores, 1994), *El viaje de la noche* (Lumen, 1994), *La boca del infierno* (Mantis Editores, 2009), *Cantar la nada* (Bajo la Luna, 2011) y *Elegía Joseph Cornell* (Caja Negra, 2013); los ensayos: *Ciudad gótica* (Bajo la Luna, 2007), *Museo negro* (Grupo Editorial Norma, 1998), *El testigo lúcido* (Viterbo, 2003), *Galería fantástica* (Siglo XXI Editores, 2009) y *Pequeño mundo ilustrado* (Caja Negra, 2011); y dos novelas, *El sueño de Úrsula* (Seix Barral, 1998) y *La anunciación* (Seix Barral, 2007).

También ha traducido a Louise Labé, Georges Bataille, Valentine Penrose, Charles Simic y Emily Dickinson. Ha obtenido las siguientes distinciones: Guggenheim, Rockefeller, Fundación Octavio Paz, New York Foundation for the Arts, Civitella Ranieri, American Academy in Rome, PEN American Center, Fondo Nacional de las Artes y Premio Konex 2014. Ha sido traducida al inglés, francés, italiano y sueco.

Actualmente dirige la Maestría en Escritura Creativa de la UNTREF, en Buenos Aires. Sus últimos libros son *Cartas extraordinarias* (Alfaguara, 2014), *Interludio en Berlín* (Pre-Textos, 2014), *La noche tiene mil ojos* (Caja Negra, 2015), *El arte del error* (Vaso Roto, 2016) y *Exilium* (Vaso Roto, 2016).

la geografía del final es blanca

aparece una imagen
y suelta las amarras

y en ese movimiento
en dirección a su guarida
se apilan los hastíos

los libros que fueron
amoríos de la piel

la edad es este invierno
abandonado a lo ilógico
de las resurrecciones

honda procesión
la casa de agua
y sus barcos severos

¿hubo más que estos pasos
de piedra y enigma?

¿el naufragio y la dicha
son la misma cosa?

como en el principio
las cigüeñas del tiempo

cierran los ojos y cantan

Dostoyevski lee a Hegel en Siberia y rompe a llorar

y es otra vez el sueño
de un libro de arena
en la arena

otra vez el viaje
de una ausencia plena
a una palabra ausente

desiertos
desde que el cuerpo es cuerpo

y esa porfía
de un corazón desoído
por todo inventario

la muerte es un abrazo
-dijo la Muerte

y después nada

años tan densos
de pájaros de noche

lunas sin propósito

nadie lee dos veces
la misma fábula

la muerte salió de su escondite para quedarse

lo dice el otoño
en guardapolvo blanco

salió de su escondite
con los dientes tan grandes

con todas sus muñecas
su música triste

cada vez otra vez
pasa y se desnuda
más hermosa que nunca
raqútica de amor
como un poema

madre ausente
en un sol de nadie

o ardid escondido
bajo las sábanas

y después no se sabe

ningún museo resguarda
la puntuación del bosque



la sombra vulnerable
de ese lobo que avanza

hacia el dolor del goce

Notas al pie de un poema inexistente

la herida que daña
y la que cura

una sombra
en el bolsillo de la sombra

balbucear como una idiota
la biografía de las cosas

¿hay algo más allá?
¿algún jardín de emblemas?
¿el sueño de una jaula?

muy a veces
el desconcierto empuja

cuanto más tiempo
más ruinas

cuanto más pensamiento
más pensamiento

en el principio era el verbo

¡qué extraño vivir!

a cada rato
lo que era





José Mateos

(Jerez, 1963), pintor, escritor y editor, es autor de una extensa obra. Entre sus poemarios destacan: *Canciones* (Pre-Textos, 2000), *La niebla* (Pre-Textos, 2003), *Cantos de vida y vuelta* (Pre-Textos, 2013), *Un sí menor* (Pre-Textos, 2019), *Primavera, año cero* (Milenio, 2020) o *La hora del lobo* (Pre-Textos, 2022); y relatos como *Historias de un Dios menguante* (Pre-Textos, 2011) o *Un año en la otra vida* (Pre-Textos, 2015). Contemplación y sencillez son búsquedas constantes en ensayos como *La Razón y otras dudas* (Pre-Textos, 2007), *Un mundo en miniatura* (Renacimiento, 2017), *El ojo que escucha* (Renacimiento, 2017) y *Tratado del no sé qué* (Pre-Textos, 2019). Además ha cultivado el teatro con las obras *Amniótica* y *¡Silencio se piensa!*

Poemas suyos han sido musicados por el cantante Loquillo para el disco *La vida por delante*; por Luis Balaguer para el disco *Abrida*; y por Carmen Garrido para el disco *La voz deseada*.

En 2018, su libro *Silencios escogidos* fue galardonado en Italia con el Premio Internazionale Torino in Sintesi al mejor libro de aforismos en lengua extranjera. Y en 2019, la Asociación de Artes Escénicas le concedió el Premio Mutis al mejor texto dramático por su obra *Amniótica*.

Goya

Pintaré los murciélagos del odio
y los perros que tiñen de oscuridad y sangre
las páginas de Historia.

Pintaré mamarrachos y discordias.

Porque el mal que hace uno
es de un color que nos acusa a todos.

Homenaje a Pier Paolo Pasolini

Consumir, destruir
cualquier pregunta.

Somos el parpadeo
de una pantalla en un salón vacío:
ricos en expresión
pero pobres de vida.

Un poema de amor

La muerte tiene miedo

cuando tú y yo decimos
y hacemos tonterías.

Y si nos abrasamos en el fuego
de las profundidades,
ni te digo
cómo se pone:

la he visto maldecir y echar espuma
al pie de nuestra cama.

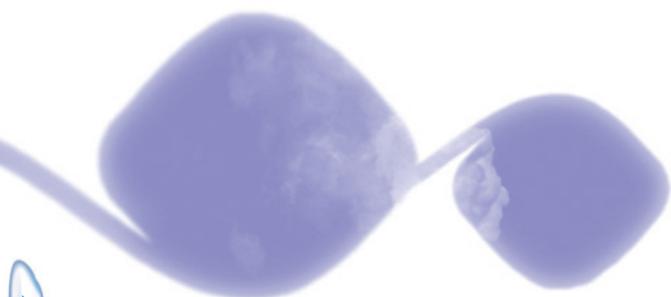
(De Otras Canciones, 2016)

Azahar

¿Acaso las ideas y los números
sellaron vuestros párpados
con un hierro candente?

¿Pero cómo no veis,
en ese patio, al viento
libando eternidad
en la flor del naranjo?

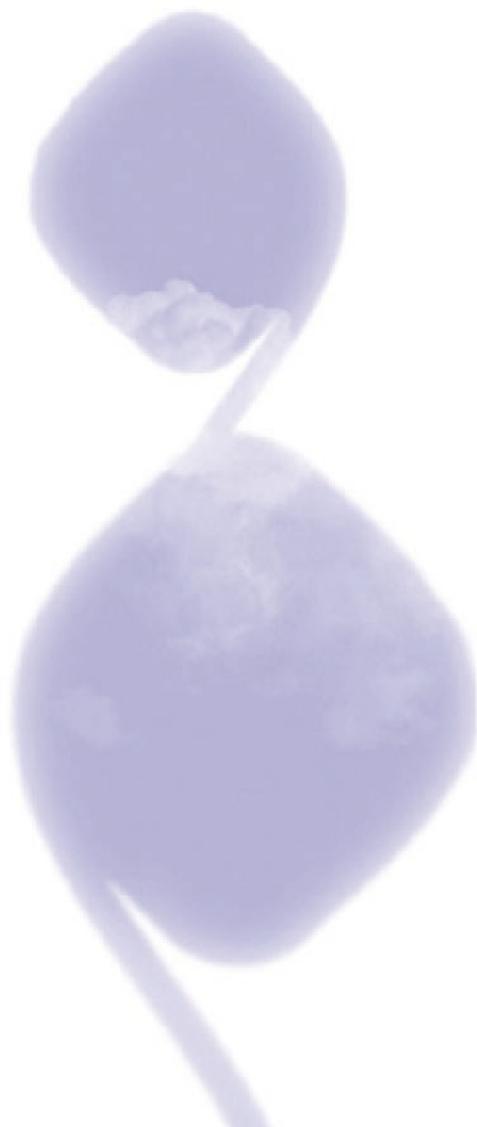
(De Primavera, año cero, 2020)



Otra nube

Ya sé que a veces lo que canto es triste,
que hay bombas y otra vez niños que mueren,
y que la enfermedad, la envidia, el hambre
los escondemos para estar tranquilos.
Pero mira: una nube. Mansamente
deja en el cielo el rastro de algo eterno
a punto de ser aire, de ser nada.
¿De qué mal nos perdona? ¿A quién redime?

(De La hora del lobo, 2022)





Verónica Zondek

(Santiago de Chile, 1953) es poeta, traductora y gestora cultural, residente en Valdivia. Licenciada en Historia del Arte, por la Universidad Hebrea de Jerusalén, ha experimentado y creado trabajos junto a pintores, grabadores, dibujantes, fotógrafos, cineastas, músicos, actores y otros medios. El 2022 se estrenaron dos cantatas: *La ciudad que habito* y *Otro viento cantará*.

Algunos de sus libros publicados hasta la fecha son: *Entrecielo y entrelinea* (Minga, 1984), *La sombra tras el muro* (Manieristas, 1985), *El hueso de la memoria* (Último Reino, 1988), *Vagido* (Embalaje, 1990), *Peregrina de mí* (Cuarto Propio, 1993), *Membranza* (coedición editorial Cordillera y Cuarto Propio, 1995), *Entre lagartas* (LOM, 1999), *El libro de los valles* (LOM, 2003), *Por gracia de hombre* (LOM, 2008), *La ciudad que habito* (Kultrún, 2012), *Instalaciones de la memoria* (Alquimia, 2013), *Nomeolvides: Flores para nombrar la ignominia* (LOM, 2014), *Fuego Frío* (LOM, 2016). *Una Pequeña Historia* (Cuadro de Tiza, 2018), *Ojo de agua. Antología* (Lumen, 2019), *Takket vaere mennesket* (*Por gracia de hombre*, traducción al danés de Malene Boeck Thorborg, 2020), *Cold Fire* (*Fuego Frío*, traducción al inglés de Katherine Silver, 2022)

En colaboración con María Teresa Adriasola ha realizado la muestra de poesía chilena *Cartas al azar* (Ergo Sum, 1989). Sus trabajos e investigaciones incluyen, entre otros: *El ojo atravesado. Correspondencia entre Gabriela Mistral y los escritores uruguayos* (LOM, 2005) y *El ojo atravesado II. Gabriela Mistral entre los uruguayos* (LOM, 2007). Como traductora ha publicado, entre otros, *Poemas de Derek Walkott* (Bajo el Volcán, 1994), *Poema de mis derechos*, de June Jordan (Cuadro de Tiza, 2010), *El bebé de la muerte y otros poemas* de Anne Sexton (Calabaza del Diablo, 2014). Su bibliografía se completa con los cuentos infantiles *La misión de Katalia* (Casa de Luz, 2002) y *Hola ratón con cola* (Valparaíso, 2022).

Espejo

Es la encendida madrugada
y calma
bajo por la ladera escarpada.

Hechizo espeso en los ojos.
Susurros y trampas.

En la entraña del bosque perdido en que habito
inhalo un perfume que late liado entre las ramas.

En el alto respira algo enardecido.
A mis pies descansa la lujuria.
Mi razón está viva y se quema.

Punzan el peso de la ausencia
y la hora extendida del antaño.

El descenso me derrama al contento.

En el profundo socavón torcido
duerme mi tesoro en su retiro.

El tiempo que encierra es largo y fragante.

El tesoro es negro y sordo y relumbra mucho.
El tesoro emite una frecuencia que escucho.

Música y llamados del arcano sireno.
Siseo brutal y brillante del labio moreno.

El tesoro es negro y sordo y relumbra mucho.

He llegado a interminables mil pasos del espejo.
Y hoy no consentiré en mirar la tierra del cortejo.

(De Ojo de agua. Antología, 2019)

Enunciación de lo indecible

Veo con interés a una mujer sentada sobre una banqueta velada.

Veo tras su espalda, al viejo centinela tocador con su cajonera y luna de cristal.
Veó cómo en la luna de cristal, vive la puerta/los muros/ el cielo y las sombras.
Veó al aceite de una botella reposar sobre la primorosa hechura del tocador.
Veó a los colores de Tintoretto iluminar la escena con asomos/ luz y primor.

La mujer que está sentada en el cuadro atesora un silencio imaginario.

50

Una venda traslúcida oculta la tristura de sus ojos.
Un peinado desciende ordenado sobre su cuello.
Una mordaza cae en suave cascada desde su boca.
Un collar de perlas denota su pertenencia de clase.
Un vestido de terciopelo ajusta y moldea su cuerpo.
Unos guantes calados velan el frío de sus manos.
Una mano descansa sobre otra y rompe el posible equilibrio.
El des-equilibrio de sus manos en el cuadro es premonitorio.
Algo, pienso, está por salirse de control.

Los muebles y el cuerpo sí están situados.
La mujer camuflada sólo dice estar sitiada.

No caigan en la emboscada:
la mujer sabe y es apasionada.

(A esa veladura la obliga el caradura
o quizá
la censura.)

Es menester extraer su sabiduría de la tiniebla opaca.
Es menester arrancar los encajes que fajan su voz.

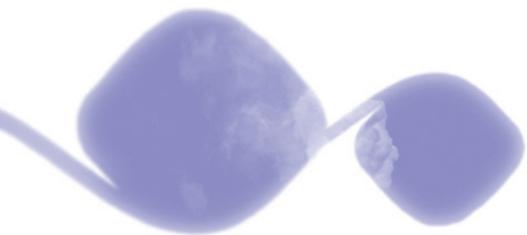
Hoy, ella plantea su carne y la vemos de cuerpo entero.

En un abrir y cerrar de boca
alza su sepulta voz que yace tras el velo.

Escuchen su voceo que nos eriza de a uno en uno los pelos.

Claven sus cien ojos y bailen con gozo cuando exhiba el chelo.

(Publicado en la revista *Ophelia*, 2021)



Palabras de objeto

I

Un cielo gris extiende su peso sobre el mar.
Una mirada en extravío baja por el cuerpo.
Un pecho ruge en desvelo y hambruna.
Un espacio abre su mano al infinito.
Un reloj muere de muerte natural.

Las gaviotas persiguen el rastro dilatado de sus patas.
La lluvia se desploma sobre el horizonte escondido.

Dos sillas intuyen el olvido de dos cuerpos.
Una mesa carga su cuerpo con sentidos.
Un mozo desaparece en el revés de un biombo.

La tarde se asemeja a una frazada palpitante.
El mundo adquiere grandes dimensiones.
La telaraña acusa un golpe y se estremece.
Un incesante aleteo penetra en los membrillos.
La claridad es un asunto que no se discute.

II

Un plano es indispensable al peso de las palabras.
Una mesa es al plato lo que el plato es al hambre.
Dos vasos ahogan la nostalgia de lo ya dicho.
Sobre el plano blanco
flota

se suspende

un abandono.



Una niña mira un árbol.
 Una niña abraza una mirada que toca un paisaje.
 Mi mirada abraza la mirada de esa niña.
 Su mirada se pierde en la planicie de una pantalla.
 La pantalla abarca la boca de un lobo antiguo.
 En la antesala de esa boca
 las miradas se concentran.
 Los cuerpos acompañan el terror de los ojos.
 Los ojos palpitan.
 Los ojos se vierten a la aventura del sueño.
 El sueño me acelera hacia un punto.
 El punto es negro.
 El punto es la boca dentada de un lobo con hambre.

(De *Esto es amor*, 2022; antología editada por Mario Valdovinos)

1973

No sé por qué
 por qué aparece este recuerdo:

beduinos en medio del desierto
 ojos tan negros/
 limón en mano
 extendida/ bocas
 con palabras que
 no entiendo.

Calor.

Será el calor
 me digo
 el que dibuja la memoria.

Será el agua

el agua caliente que vierto hoy sobre el mate amargo
el paladar que toca el habla de antaño
el té caliente y azucarado

que parsimoniosos sirven

y sorben

y soplan hacia adentro mientras me observan.

Será la extensión

amarillenta y caliente frente a mis pies
esa que nunca empieza ni acaba y en un instante se enrosca
al cuesco doloroso y profundo de ese año inolvidable

tan redondo

tan tangible

tan horror inconmensurable.

Tiempo.

Los años que desfilan por el campo verdoso de mis ojos
los detalles de otro daño y un amor
los días en que gritos inéditos rondan la pieza de un hospital
las entradas a un campo concentrado en el que nunca pensé.

(Inédito)





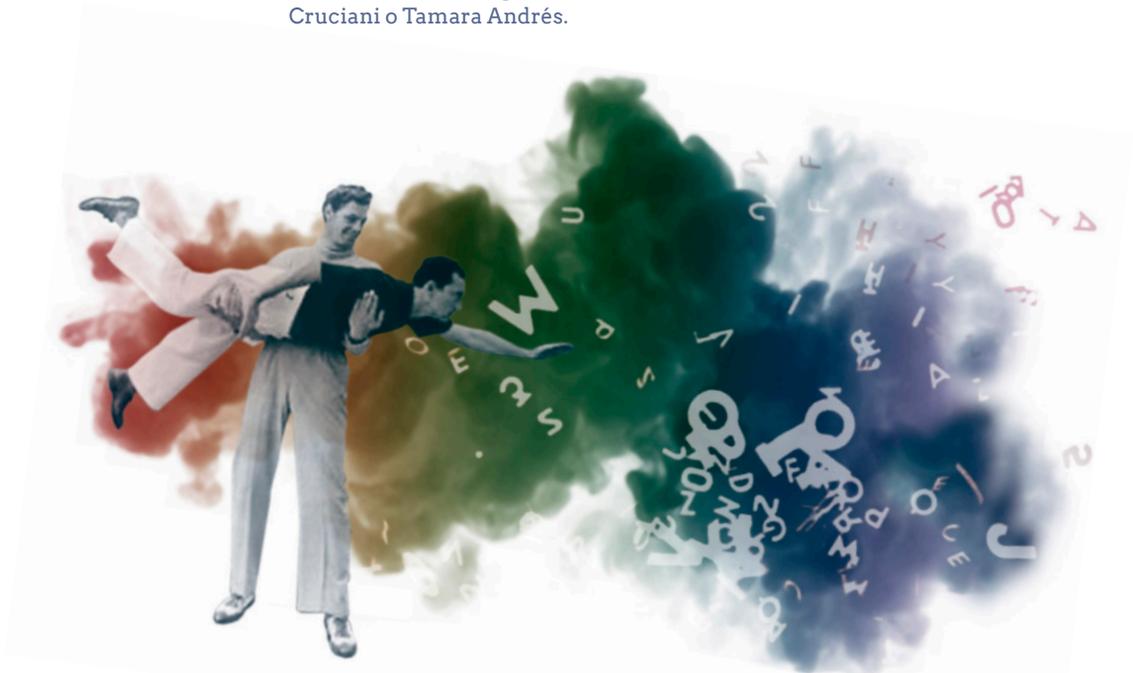
galego

Tamara Andrés

traducción al castellano
de Verónica Aranda

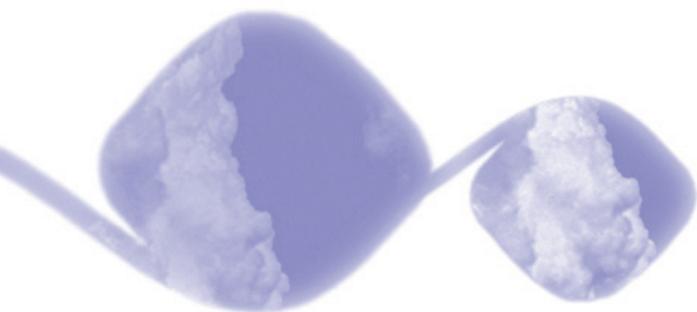
Tamara Andrés (Combarro, Pontevedra, 1992) es graduada en Traducción e Interpretación y máster en Estudios Teóricos y Comparados de la Literatura y la Cultura. Trabaja como investigadora y traductora literaria. Entre sus publicaciones individuales destacan los poemarios *Corpo de Antiochia* (Editorial Galaxia, 2017; con traducción de la autora al castellano para Libros del Aire, 2019), *irmá paxaro* (Cuarto de Inverno, 2019) y *Bosque vermello* (Edicións Positivas, 2019; traducido al castellano por Verónica Aranda para BajAmar Editores, 2023).

Verónica Aranda (Madrid, 1982) es doctora en Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura por la UAM. Ha recibido los premios internacionales de poesía Miguel Hernández, Ciudad de Salamanca, Leonor y Ciudad de Pamplona, entre otros. Entre la docena de poemarios publicados, destacan: *Tatuaje* (Hiperión, 2005), *Épica de raíles* (Devenir, 2016), *Dibujar una isla* (Reino de Cordelia, 2017) y *Cobalto oscuro* (Cénlit, 2020). Ha traducido a poetas como Yuyutsu R. D. Sharma, António Ramos Rosa, Maria do Rosário Pedreira, Clarissa Macedo, Salgado Maranhão, Firas Sulaiman, Michel Thion, Flaminia Cruciani o Tamara Andrés.



AL OTRO LADO del cristal hay una flor que te impulsa el tacto. No puedes romper lo impoluto, recuerda. Es así: en esta escena hay un aroma que no puede ser. La palabra *amante* nació para expresar la urgencia de lo prohibido que se debe romper. Esta ocasión es propicia para convertir el deseo en raíz y arrancar todo desde la hondura. Agonizar. Mira cómo crece la flor desde tu envoltura de sangre. Prohíbe a los labios ponerle nombre. Tras cerrar el pecho, besa la superficie. Celebra la idea de la mirada que todo lo puede traspasar.

TE COLOCAS frente al maizal. Los erizos recién abiertos dejan su huella en el aire. El color que define tu cuerpo es tan intenso como el anhelo de introducir las manos en el saco de grano fresco que la abuela olvidó separar. Aquel día comenzaba la primavera y llegaba para entregarle el fantasma de la flor. Olía a herrumbre. Regresa ahora en el aire. Respiras, e irrumpe sobre ti la cúpula y todo el dolor contenido en la palabra *desplomar*. Se abren las espigas para ofrecerte sus vértebras. Descubres que hay flora que también es real.



AO OUTRO LADO do cristal hai unha flor que che impele ao tacto. Non podes romper o impoluto, recorda. É así: nesta escena hai un recendo que non pode ser. A palabra *amante* naceu para expresar a urxencia do prohibido que cómpre romper. Esta ocasión é propicia para converter o desexo en raíz e arrincar todo desde a fondura. Agonizar. Olla como medra a flor desde a túa envoltura de sangue. Prohíbelle aos labios poñerlle nome. Tras pechar o peito, bica a superficie. Celebra a idea da ollada que todo o pode traspasar.

SITÚASTE fronte ao millo. Os ourizos que acaban de abrir deixan a súa pegada no aire. A cor que define o teu corpo é tan intensa coma o dezo de introducir as mans no saco de gran fresco que a avoa esqueceu debullar. Aquel día comezaba a primavera e chegaba para entregarlle o fantasma da flor. Cheiraba a ferruxe. Retorna agora no aire. Respiras, e irrompe sobre ti a cúpula e toda a dor que contén a palabra *desplomar*. Ábrense as espigas para ofrecerche as súas vértebras. Descubres que hai flora que tamén é real.



AMAR no es pronunciar
sino
olvidar todos los vértigos
insertar todos los diámetros
en el vientre
separar los labios
los brazos

dar de beber

LOS DEDOS no fueron concebidos
para culpar,
sino para probar el amor.
Contornearlo.

En ocasiones
deberíamos prescindir
de las falanges,
entregar la espalda como ramo
y abrir solo para nosotros
el bosque.

CON LA ESPONJA en la mano derecha
lavamos el cuerpo del amante
herido. Nosotros nunca vivimos
en tiempos de guerra, pero
luchamos.

La espuma, como la luz,
ordena el cabello.

Aun así la carne exhala aroma.

Así nuestra forma de limpiarnos
la maleza
de la batalla.



AMAR non é pronunciar
mais
esquecer as vertixes todas
inserir os diámetros todos
no ventre
separar os beizos
os brazos

dar de beber

OS DEDOS non foron concibidos
para culpar,
senón para probar o amor.
Contornalo.

Deberíamos prescindir
en ocasións
das falanxes,
entregar as costas como ramo
e abrir só para nós
o bosque.

COA ESPONXA na man dereita
aseamos o corpo do amante
ferido. Nós nunca vivimos
en tempo de guerra, mais
combatemos.

A espuma, coma luz,
dálle orde ao cabelo.

Mesmo así a carne recende.

Así o noso xeito de limparmos
a maleza
da batalla.



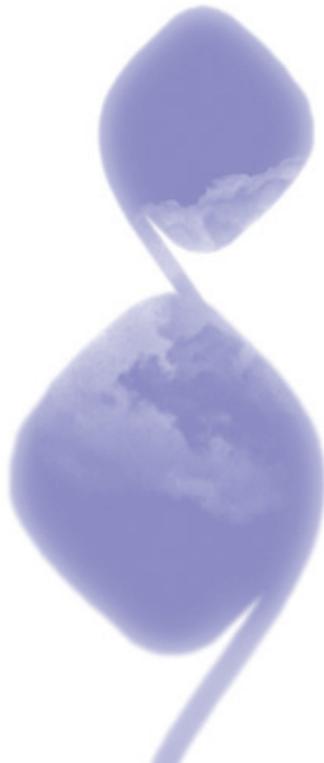
REPITE CONMIGO: la naturaleza del cuerpo es la única religión.

Repite conmigo: la naturaleza del cuerpo es la única religión.
¿Existe paisaje más allá del cuerpo, más allá del bosque?

Repite conmigo: la naturaleza del cuerpo es la única religión.
¿Existe paisaje más allá del cuerpo, más allá del bosque?
¿Me mostrarías la domesticación que atraviesa el lenguaje?

Repite conmigo: la naturaleza del cuerpo es la única religión.
¿Existe paisaje más allá del cuerpo, más allá del bosque?
¿Me mostrarías la domesticación que atraviesa el lenguaje?
¿Me enseñarías a sangrar?

Repite conmigo: la naturaleza del cuerpo es la única religión.
¿Existe paisaje más allá del cuerpo, más allá del bosque?
¿Me mostrarías la domesticación que atraviesa el lenguaje?
¿Me enseñarías a sangrar?
¿Me enseñarías a sangrar?
¿Me enseñarías a sangrar?



REPITE COMIGO: a natureza do corpo é a única relixión.

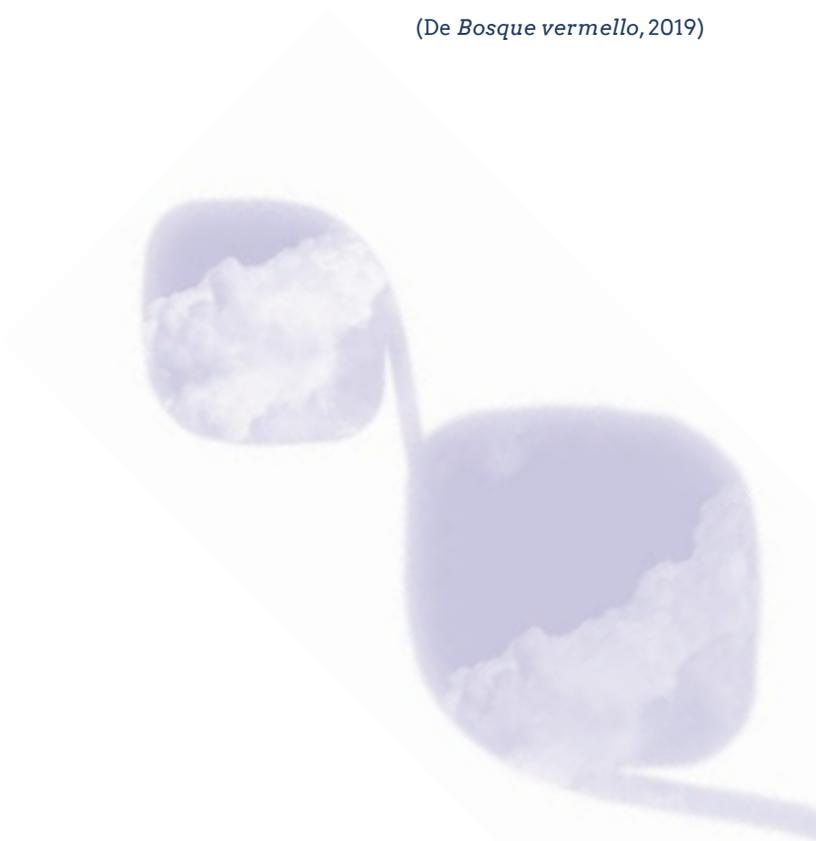
Repíte comigo: a natureza do corpo é a única relixión.
Existe paisaxe alén do corpo, alén do bosque?

Repíte comigo: a natureza do corpo é a única relixión.
Existe paisaxe alén do corpo, alén do bosque?
Amosaríame a domesticación que atravesa a linguaxe?

Repíte comigo: a natureza do corpo é a única relixión.
Existe paisaxe alén do corpo, alén do bosque?
Amosaríame a domesticación que atravesa a linguaxe?
Ensinaríame a sangrar?

Repíte comigo: a natureza do corpo é a única relixión.
Existe paisaxe alén do corpo, alén do bosque?
Amosaríame a domesticación que atravesa a linguaxe?
Ensinaríame a sangrar?
Ensinaríame a sangrar?
Ensinaríame a sangrar?

(De *Bosque vermello*, 2019)



euskera

Harkaitz Cano

traducción al castellano del autor

Harkaitz Cano (San Sebastián, 1975) estudió Derecho, aunque se inclinó muy tempranamente por la escritura. Más conocido como novelista (*Twist*, *La voz del Faquir*, ambos merecedores del Premio de la Crítica a la mejor obra narrativa en euskera en 2012 y 2019 sucesivamente), ha publicado también colecciones de relatos (*Circo de invierno*, *El turista perpetuo*) y libros de poemas, entre los que cabe destacar *Gente que trabaja en los tejados* (Fundación Ortega Muñoz, 2020), una antología de su obra a cargo de Francisco Javier Irazoki. Ha colaborado como guionista de audiovisuales y cómics e impartido seminarios de cine en la Universidad de Chicago y en la EQZE de Donostia. Sus poemas se han publicado en revistas como *The Indian Quarterly*, *The New Yorker* o *The Rialto*. Ha traducido al euskera a poetas como Sylvia Plath, Anne Sexton o Allen Ginsberg y sus libros han sido traducidos a una docena de idiomas.



Anhelos lejanos

Deseo y anhelo el largo plazo,
los propósitos que no cumpliré.

Viajes que, por demorados,
cancelarán por siempre
las ciudades que proyecto.

El estudio de lenguas eslavas
en cuyas redes caeré una y otra vez
sin comprender jamás.

Esas amistades eternas,
a quienes, de tan queridas,
uno se pregunta si debería otorgar
el rango de amantes.

Deseo y anhelo el largo plazo,
las veleidades del amor pospuesto
-no dejan mancha ni traen
ningún hábito impuesto-.

Esas discusiones irresolubles, bizantinas,
en las que nadie tiene la razón
-acaso la tengamos los dos-.

Adoro el largo plazo, la demora,
la tozudez de ciertas cicatrices
que lejos de borrarse tornan
en interrogantes que acariciarás sin duda.

Deseo y anhelo la morosa prórroga,
el horizonte renovado,
lo que no llega a buen puerto
y vira sin frustración
hacia otros deseos y anhelos
que tampoco.



Epe luzeko helburu eta nahiak

Epe luzeko helburu eta nahiak maite ditut,
hain epe luzeko ze, badakidan
ez ditudala aseko sekula.

Epe luzeko bidaia-planak,
hain epe luzeko ze, badakidan
ez dudala hiri hori ezagutuko inoiz.

Hizkuntza eslaviarrak,
badakidanez erortzearen artea doi ikasita
haiek ni menperatuko nautela.

Epe luzeko lagunak maite ditut,
hain epe luzeko ze, ez dakidan
lagun garen ala maitale.

Epe luzeko maitasmoak maite ditut,
ez baita orbanik sortzen
–ezta ohitura derrigorra ere–.

Epe luzeko eztabaidak
non ez den inorena arrazoia
–non eta ez den biona–.

Epe luzeko zenbait zauri,
hain epe luzeko ze, badakidan
bihurtuko direla
galdera ikur laztankorrek aurki.

Epe luzeko desio eta nahiak maite ditut
batere bete gabe
bihurtzen direnak
epe luzeko
beste nahi eta desio.



los mensajeros

Aferrados a un malentendido.
Acorralados por el tiempo que creen racionar.
Los que bailan con espantapájaros
y se sacuden la paja del relleno.
Los que socializan en salas de espera
y nos aleccionan en las reuniones del portal.
Los que disfrazan su miedo de arrogancia.
Pegajoso su apretón de manos, impenitente su lengua,
impermeable su oído.
Los que agarran tu hombro con tenaza de crustáceo
y te aseguran que «esto va a gustarte».
Deberíamos acompañarlos en el sentimiento,
aunque aún no se les ha muerto nadie.

Sus trajes solo cobran vida
puestos a secar en el balcón.
Hablan demasiado alto,
caducan muy deprisa sus secretos.
Rehusamos ayer lo que hoy nos ofrecen.
Rara vez son chicos ni chicas: solamente hombres.
Su saliva es blancuzca, delatora y vieja:
olvidan que ya nos contaron antes esta historia.
Fatídicamente recadistas, saben que lo son,
pero aún ignoran su mandato.



Mezulariak

Gaizkiulertu bati fermuki atxikiak.
eskuetan dutelakoan denborak maneiatuak.
ostean, fris-fras,
igurzten dituztenak.
Etxejabeen bilerara, lezioa ematera.
harrokeriarekin mozorrotzen dutenak.
dutenak bostekoan.
belarriz iragazgaitz.
matxardaz harrapatu eta
esaten dizutenak.
esan beharko geniekeenak.

Haien alkandorek bizitza hartzen dute
soilik hedagian lehortzera jarritakoan.
Ozenegi hitz egiten dute,
azkarregi kadukatzen dira haien sekretuak.
eskaintzen digutenari atzo egin genion uko.
mutil ez neska: gizonezkoak dira beti.
listua zurixka da, zaharra eta salataria:
herenegun ja balentria bera kontatu zigutela.

Mandatariak dira, tragikoki,
direla, baina ez
mandatua.

Denbora
Txorimaloekin dantzatu
hatz arteko lasto izpiak jakan
doazenak.
Beldurra
Izuaren lika
Mihiz atergabe,
Sorbalda karramarro-
"Hau ziur gustatuko zaizula"
Inor hil ez arren "saminean lagun"

Gaur
Ez
Haien
ahaztu dute

badakite hala
zein den haien



hágase la nieve

Hágase la nieve,

con sus demasiadas estrellas

Vía Láctea de polen

que con deconstelada anarquía borra silente

todo lo prescindible;

insúflanos, nieve, la luz y el aliento,

inscribe y suspende

con tu doble interlineado

las palabras elocuentes en los módulos fríos;

hágase el espejismo que endulza la tierra mientras la sazona.

Bendito el fruto de tu nieve, la neblina,

acércate: son inciertas sin ti

el rojo de la sangre y el negro tizón de las campanas;

ojalá existiese el oficio feliz de quien siembra uno por uno

los copos en los campos.

Ven a susurrarnos si agazapados en los soportales

tienen de veras pestañas los pájaros;

ven, invitada que entra sin llamar y siempre es bienvenida

-la más elegante en nuestros rostros tu loca esgrima-;

ven, lente de contacto hundida en el río de todas las miradas

que se abren camino en la piel;

niévanos donde nieva

nieve viva y nuestra,

danos esa almohada de muestra

a rebosar de plumas diminutas.

Recuérdanoslo: somos la tierra y la herida,

no hacen falta más excusas para rescatar

las botas del desván

y surcar a pie las cuatro pulgadas profundas:

único

camino

para alcanzar

la transcendencia.



Zatoz elur

Zatoz elur, esnezko polen, zure gehiegizko izartxo

dardartiekin

ezinbestekoa ez den guztia ezabatzeraz;

hutsune ospelean hitz esanguratsuenak soilik idatz

eta eseki

ditzagun, zatoz lerroarte bikoitzarekin

paisaiari arnas ematera;

zatoz lurra gatzatu ahala gozatzen duen ispilukeria;

bai mundu ederra baldin malutak banan-banan ereitea bagenu ogibide!

Zatoz hirutasun,

zatoz bedeinkatua zure sabeleko fruitua elur;

zatoz, ez dira benetakoak batere zu gabe

kanpandorreko kanpai beltza eta odolaren gorria;

zatoz hodeien erraustegira,

zatoz ikas dezagun txorien begiek arkupeetan babestuta betilerik baduten;

zatoz aterik jo gabe ongietorria den gonbidatu,

zatoz –zure esgrima zoroa da dotoreena gure masailetan–;

azalean zabaldu zaizkigun so guztien kontaktu lente errekan bustia,

zatoz, hain zara gu, elur,

burko bat behar dugu

zure luma ttipiena.

Zatoz «lurra zarete eta zauria» gogoraraztera:

aitzakia premiarik ez zurekin mendiko botak ganbaratik

jaisteko,

lau hazbeteko sakonera oinez goldatzea denez argi eta garbi

trazendentziarako

bide

bakarra

zatoz haurrak maldanbehera bala-gizon-emakume bilakatzeko irrikaz daude,

zatoz heriotzaren samurai papurtua,

zatoz finko zirudiena dantzaren ziztadaz irabiatzera;

kamikaze barreatuen poza nola zu gabe uler, elur,

ziutateko hauts errementaria bekaitz denez zure zuri iheskorren...

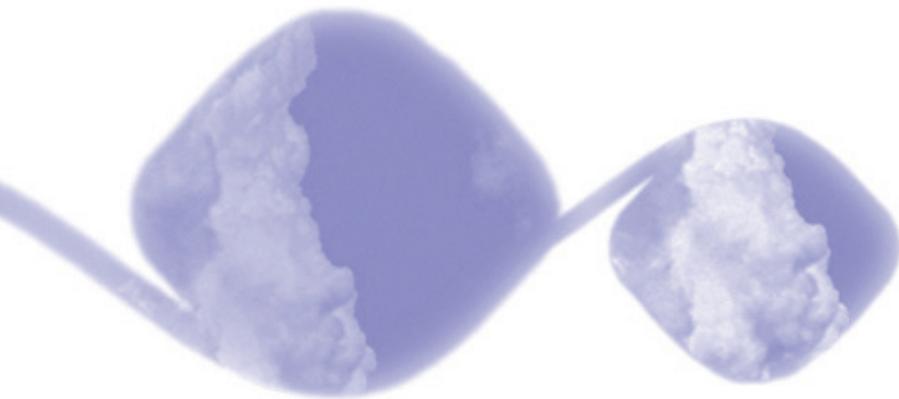


Ven y satisface a los niños
que anhelan convertirse en mujeres
y hombres-bala;

ven, samurái inmortal hecho trizas,
a batir con tu danza punzante lo eterno;
¿cómo entender sin ti la espada y el gozo
de los kamikazes pulverizados?

Aunque en la urbe recele de tu blanco huidizo el polvo del herrero,
ven muñeco derretido que entrega las armas y firma su rendición
con cenizas.

Hágase la nieve,
manifiéstate,
aunque donde decimos "se derrite"
tú digas "me desangro".
Rogamos por el copo más exacto:
lo necesitamos ahora más que nunca
para atravesar el ojo
y enhebrar la aguja.



Zatoz,
guri entregatzen gatzaizkizun ura

izanagatik

zuretzat

akabuko errauts;

gure begietara urtzea dena izan arren zeuretzat

odoluste,

zatoz elur,

zu malkotu artekoa da bizitzaren neurria;

zatoz, malutarik zehatzena

behar dugu

jostorrazaren burua zeharkatzeko.

(Inéditos)





poesía
otras lenguas

francés

Yves Namur

traducción al castellano
de Emilia Oliva García

Yves Namur (Namur, Bélgica, 1952) es médico, editor (Le Taillis Pré), director del *Journal des Poètes*, autor de varias antologías, de numerosos libros de artista y de unos cuarenta volúmenes de poesía entre los que cabe destacar: *Le livre des sept portes* (1994), *Le livre des apparences* (2001), *Les ennuagements du cœur* (2004), *La tristesse du figuier* (2012), *Les lèvres et la soif* (2016) o *N'être que ça* (2021), todos publicados en la editorial Lettres Vives. En la editorial Arfuyen publicó *Dis-moi quelque chose* (2021), *Ainsi parlait Maurice Maeterlinck* (2021) y *La nuit amère* (2023). En la editorial La Lettre volée, en 2022, publicó *O, l'oeuf*.

Sus libros han sido traducidos y publicados en una quincena de lenguas, y algunos de ellos musicados por Lucien Guérinel. Entre otros, ha recibido los premios Mallarmé (2012) y Lucian Blaga (2022), por el conjunto de su obra.

En 2001 fue nombrado miembro de la Academia Real de la Lengua y la Literatura Francesa de Bélgica, institución de la que es actualmente secretario perpetuo. También es miembro de la Academia Mallarmé de París.

Los siguientes poemas pertenecen a «La puerta de la Muerte», sección inaugural de *El libro de las siete puertas*, de próxima publicación en la colección Voces sin Tiempo, de la Fundación Ortega Muñoz.

Emilia Oliva García (Malpartida de Plasencia, 1957) es licenciada en Filología Románica y en Filología Hispánica por la Universidad de Extremadura, poeta y editora en la revista literaria *En Sentido Figurado*. Ha recibido los premios de poesía Ciudad de Zaragoza, León Felipe y García de la Huerta, y publicado los libros *(re)fracciones* (Ayuntamiento de Zaragoza, 1997), *torSión* (Ayuntamiento de Zaragoza, 1999), *figuraciones 7/77* (Ayuntamiento de Zaragoza, 2000), *Los ecos y las sombras. Música para un instante antes de morir* (Alcancía, 2006), *Quien habita el fondo* (Celya, 2011), *Cifras de una fracción periódica* (De la luna libros, 2013) y *Cuerpo sin voz* (Cuadernillos de intramuros, n.º 24, 2018). Su obra narrativa, poética o experimental ha sido recogida en *Antología de poesía experimental española* (Calambur, 2011) y *Velas al viento. Los microrrelatos de la nave de los locos* (Cuadernos del Vigía, 2010), entre otras muestras. Mantiene su blog *torsiones*.



NO hablemos de un *alguno*
O de un *algún otro*.

Sino hablemos más bien de mí
Y de este otro yo,

Que da vueltas sin cesar a la muerte
Y a la palabra de la muerte.

Y vuelve siempre,

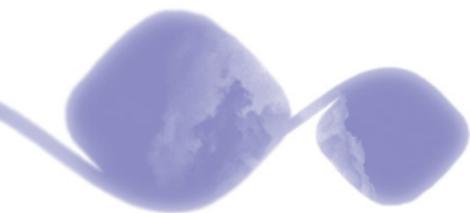
Allí
Donde mi nombre es ya el nombre de la muerte.

EL día está al principio del día
Y el día está al comienzo de la noche.

Es así
Como el escriba designa
El límite y la extensión.

Es así
Como escribe el verbo
Y el nombre impronunciable del verbo.

Y es incluso así
Como habla de la muerte
Y de las cosas que atraviesan la muerte.



NE parlons pas d'un *quelqu'un*
Ou d'un *quelqu'autre*.

Mais parlons plutôt de moi
Et de cet autre moi,

Qui retourne sans cesse à la mort
Et à la parole de la mort.

Et retourne toujours,

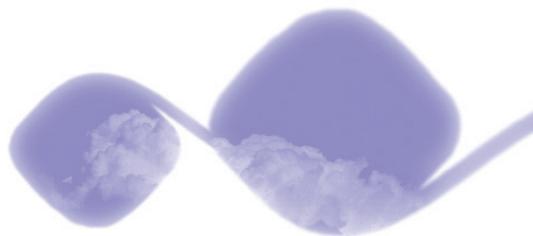
Là
Où mon nom est déjà le nom de la mort.

LE jour est au début du jour
Et le jour est au commencement de la nuit.

C'est ainsi
Que le scribe désigne
Et la limite et l'étendue.

C'est ainsi
Qu'il écrit le verbe
Et le nom imprononçable du verbe.

Et c'est encore ainsi
Qu'il parle de la mort
Et des choses qui traversent la mort.



EL ÁNGEL permanecía allí,
Delante de la puerta,
En el umbral del umbral de las preguntas.

Allí,
Donde se encuentra el círculo inquieto
Y la inquietud de todos los círculos.

Permanecía allí
Y allí permanezco también,

Próximo a la luz
Y muy próximo a la muerte.

*Y de todas las cosas lo Uno.
Y de lo Uno todas las cosas.*

HERÁCLITO

LO que nos separa consiste en pocas palabras
Y consiste en pocas cosas,

Cierto parecido.

Un parecido tal
Que la muerte puede confundirnos
Pues ella nos ha confundido a uno y otro.

Así somos uno y otro
En la misma muerte y en el mismo ser.

Así somos uno y otro
En la misma muerte y el mismo no-ser.



L'ANGE se tenait là,
Au-devant de la porte,
Au seuil du seuil des questions.

Là,
Où se trouve le cercle inquiet
Et l'inquiétude de tous les cercles.

Il se tenait là
Et là je me tiens aussi,

Proche de la lumière
Et tout proche de la mort.

*Et de toutes choses l'Un.
Et de l'Un toutes choses.*

HÉRACLITE

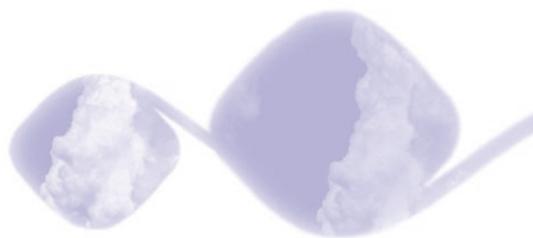
CE qui nous sépare tient en peu de mots
Et tient en peu de choses,

Une certaine ressemblance.

Une ressemblance telle
Que la mort puisse nous confondre
Puisqu'elle nous a confondus l'un et l'autre.

Ainsi sommes-nous l'un et l'autre
Dans la même mort et dans le même être.

Ainsi sommes-nous l'un et l'autre
Dans la même mort et le même non-être.



HE aquí que llega la Hora
Y el tiempo de las grandes transparencias.

La hora
En que el escriba da al fin un nombre
A los posibles nombres del árbol
Y a los nombres posibles de los árboles

En que el escriba escribe en el árbol
El nombre de una corteza frágil.

La hora
En que el tiempo se asienta en el nombre
De la piedra negra,

El tiempo de la transparencia.

PARECE bien

Que la muerte
Venga del origen
Y que venga en el origen

Que exista por ella misma

Y que exista en ella misma
Y por el agua del origen

Que la muerte
Sea en sí misma
Y que sea en el canto del agua.

Que ella sea la muerte
Y el origen de todos los comienzos.

VOICI que vient le Temps
Et le temps des grandes transparences.

Le temps
Où le scribe donne enfin un nom
Aux possibles noms de l'arbre
Et aux noms possibles des arbres

Où le scribe écrit dans l'arbre
Le nom d'une écorce fragile.

Le temps
Où le temps se dépose dans le nom
De la pierre noire,

Le temps de la transparence.

IL semble bien

Que la mort
Viennne de la source
Et qu'elle vienne en la source.

Qu'elle existe par elle-même

Et qu'elle existe en elle-même
Et par l'eau de la source.

Que la mort
Soit en elle-même
Et qu'elle soit dans le chant de l'eau.

Qu'elle soit la mort
Et la source de tous les commencements.

EN el umbral de los umbrales,
Una sombra está allí que permanece
Y respira en el temblor del umbral.

Una sombra está allí que me precede
Y cuenta sin contar los pasos que me preceden,

Y cuenta las lentas respiraciones lentas
Que empujo al encuentro de mí mismo.

Una sombra me precede
Y una sombra, otra sombra, me sigue
En el umbral,

Una sombra
Que no sabe nada de lo que soy aún
Y no sabe nada de lo que era en el puede ser.

Y una y otra
Se asoman en el temblor donde permanezco.

Allí,
En el umbral de los umbrales,

En el nombre apenas velado de la muerte.

ES en la muerte esperada
Y en la muerte que pronuncio,

Es allí donde reposa quizá
Lo que está en lo más profundo
Y lo que es también lo profundo de mí mismo.

Es allí donde alienta el canto
Y el espíritu del canto.

AU seuil des seuils,
Une ombre est là qui se tient
Et respire dans le tremblement du seuil.

Une ombre est là qui me précède
Et compte sans compter les pas qui me précèdent,

Et compte les lentes respirations lentes
Que je pousse au-devant de moi-même.

Une ombre me précède
Et une ombre, une autre ombre, me suit
Dans le seuil,

Une ombre
Qui ne sait rien de ce que je suis encore
Et ne sait rien de ce que j'étais dans le peut-être.

Et l'une et l'autre
Se penchent dans le tremblement où je me tiens.

Là,
Dans le seuil des seuils,

Dans le nom à peine voilé de la mort.

C'EST dans la mort attendue
Et dans la mort que je prononce,

C'est là que repose peut-être
Ce qui est au plus profond
Et ce qui est aussi le profond de moi-même.

C'est là que souffle le chant
Et l'esprit du chant.

Ese canto inaudible
Que me llevaría al encuentro de mí
Y a lo más distante de mí mismo,

Ese canto
Que abriría las inciertas claridades
Y abriría también todas mis incertidumbres.

Ese canto inaudible me abriría al fin
A lo que no se oye.

LLEGARÁ un día en que quizás,

Las cosas serán lo que son,
Las cosas serán lo que llevan en sí.

Entonces,
Un árbol será un árbol
Y la corteza de un árbol será el árbol
Y la corteza del árbol.

Llegará un día,

Pero lejos
En las cosas,

En que la muerte esperada será la muerte

Y será
En la muerte que espero.



Ce chant inaudible
Qui me porterait au-devant de moi
Et au très loin de moi-même,

Ce chant
Qui ouvrirait les clartés incertaines
Et ouvrirait aussi toutes mes incertitudes.

Ce chant inaudible m'ouvrirait enfin
À l'inaudible.

UN jour viendra peut-être,

Où les choses seront ce qu'elles sont,
Où les choses seront ce qu'elles portent en elles.

Alors,
Un arbre sera un arbre
Et l'écorce d'un arbre sera l'arbre
Et l'écorce de l'arbre.

Un jour viendra,

Mais loin
Dans les choses,

Où la mort attendue sera la mort

Et sera
Dans la mort que j'attends.

Stephen Romer

traducción al castellano de Jordi Doce

Stephen Romer (Herfordshire, 1957) es profesor de Humanidades en la Universidad de Tours, cargo que compagina con labores de docencia en la Universidad de Oxford. Vive a caballo entre Oxford y Mosnes, una aldea a orillas del Loira. Ha traducido al inglés la poesía de Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet y Jacques Dupin.

En 2017, coincidiendo con su sesenta cumpleaños, vio la luz *Set Thy Love in Order: New & Selected Poems* en la prestigiosa editorial Carcanet, volumen que recogía una amplia muestra de sus cuatro libros hasta la fecha: *Idols* (1986), *Plato's Ladder* (1992), *Tribute* (1998) y *Yellow Studio* (2008), más trece poemas inéditos. En 2021 se publicó en edición bilingüe inglés/francés *Le fauteuil jaune* (Le Bruit du temps), antología de su obra a cargo de Gilles Ortlieb y Antoine Jaccottet. Su última publicación es el libro de ensayo literario *Chaos and the Clean Line: Writings on Franco-British Modernism and After* (Legenda, 2023).

Jordi Doce

(Gijón, 1967) es licenciado en Filología Inglesa por la Universidad de Oviedo y doctor en Literatura por la Universidad de Sheffield con una tesis sobre la influencia del romanticismo inglés en la poesía española contemporánea, base de su ensayo *Imán y desafío* (IV Premio de Ensayo Casa de América, 2005). Ha publicado siete poemarios, entre los que destacan *Lección de permanencia* (Pre-Textos, 2000), *Otras lunas* (DVD Ediciones, 2002; XXVIII Premio Ciudad de Burgos,) y *Gran angular* (DVD Ediciones, 2005). Posteriormente han visto la luz *No estábamos allí* (Pre-Textos, 2016; mejor libro de poesía del año según *El Cultural*) y la antología *En la rueda de las apariciones. Poemas 1990-2019* (Ars Poética, 2019). La editorial inglesa Shearsman publicó en 2017 la antología *Nothing Is Lost. Selected Poems*, a la que ha seguido la edición bilingüe de *No estábamos allí* con el título de *We Were Not There* (2019), ambas en traducción de Lawrence Schimel.

En prosa ha publicado los libros de notas y aforismos *Hormigas blancas* (Bartleby, 2005) y *Perros en la playa* (La Oficina, 2011), los ensayos *La ciudad consciente* (Vaso Roto, 2010), *Las formas disconformes* (Libros de la Resistencia, 2013) y *Zona de divagar* (Vaso Roto, 2014), el volumen de artículos *Curvas de nivel* (Isla de Siltolá, 2017), el libro de entrevistas *Don de lenguas* (Confluencias, 2015) y el diario *La vida en suspenso. Diario del confinamiento* (Fórcola, 2020).

Ha traducido la poesía de W. H. Auden, Paul Auster, William Blake, Lewis Carroll, Anne Carson, T. S. Eliot, Ted Hughes, Charles Simic y Charles Tomlinson, entre otros, así como la prosa de Thomas de Quincey y John Ruskin. En los últimos años han aparecido *Libro de los otros* (Trea, 2018), que reúne las traducciones comentadas de poesía que ha ido dando a conocer en su blog, y el volumen de crítica *La puerta verde. Lecturas de poesía angloamericana* (Saltadera, 2019).

Fue lector de español en las universidades inglesas de Sheffield (1993-1995) y Oxford (1997-2000). Actualmente reside y trabaja en Madrid como traductor, profesor de escritura creativa y coordinador de la colección de poesía de la editorial Galaxia Gutenberg.



Apuntes del natural

Guarda estos apuntes amarillentos
entre las páginas de alguna flora,
tu archivo de precisiones con fechas

de una edad prelapsaria:
la satisfacción de asignar nombres
a la borraja y la celidonia

no es tanto un pasatiempo
como el instinto de conmemorar
lo que fue sentirse como en casa

siquiera un instante, a contrapelo
de tu exilio periódico
en el país de la afasia,

cuando la cara inteligible del mundo
se aparta y sus propósitos
ya dejaron de ser los tuyos:

puede que entonces, al dar con una lista
como algo olvidado,
remoto como la dinastía mogol,

recuerdes que un día *Apatura iris*,
el emperador púrpura y fotosensible,
se posó en tu muñeca.

braughing

En el cuarto amarillo
la luz tangente y amarilla
acalla el lenguaje con tiempo

me he sentado a esta mesa
ahora que es tiempo
de anotar, como un monje



Nature Notes

Keep those yellowed notes
folded in some flowerbook,
your record of exactitudes with dates

from a prelapsarian age:
the satisfaction of fitting names
to celandine and borage

proves less a pastime
that the instinct to memorialize
what it was to feel more at home

however briefly, against the hour
of your recurrent exile
to the country of aphasia,

the intelligible face of the world
averted, its purposes
no longer your own:

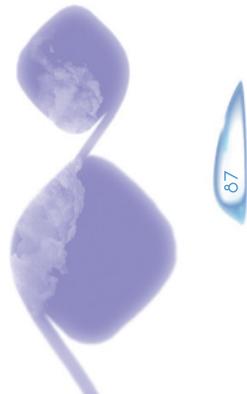
then, you may happen on a list
as something forgotten,
remote as the Moghul dynasty—

how, on a certain day, *Apatura iris*,
the photosensitive purple emperor,
landed on your wrist.

braughing

In the yellow room
slant yellow light
silences language with time

as I sit at this desk
now the time has come
for the monklike task



copista, no sabría decir qué,
mientras unos desconocidos
desmontan el hogar

donde crecí, el medio
en que nado en silencio,
de manera que cuando lleguen

con descaro a la puerta
para cargar las cajas
ya no estaré,

disuelto por la luz
amarilla y el timbre
de advertencia del mirlo.

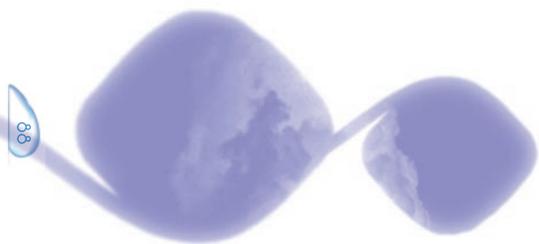
Del conocimiento poético

Las palabras no saben manejar
el modo en que el espacio se abre
cuando un mirlo tardío canta

rememorando otros lugares
y apegos;
cuando una racha de verano

sopla por la ventana abierta
en pleno diciembre, allí donde
las estaciones son idénticas

y los años,
como el carmesí del oeste,
irreductibles.



of setting down –I'm at a loss
to say what– while strangers
dismantle the house

I grew up in, the medium
I swim through silently,
so when they come

tramping to my door
for removals
I shan't be there,

dissolved by
yellow light, and the blackbird's
warning cry.

Of Poetic Knowledge

Words cannot operate
the opening of space
when a late blackbird sings

recalling other places,
and attachments;
when a flash of high summer

breezes through an open window
in mid December where
seasons are of a piece,

and years,
like crimson in the west,
irreducible.



la tierra su testigo

Esta primavera una sola rociada
hace más intensa la transparencia
y muestra el corazón del vacío.

De todas las formas de pérdida
pocas son peores
que perder el amor por falta de cuidado:

solo el viento azaroso
parece curar a veces
los paroxismos de la angustia

o una mano que apunta hacia abajo
para tocar la tierra y enseñar
los amargos cimientos del contento.

Shchegól

El pinzón parlotea
fuera de sí, inflama
la estepa deprimente

entre un instante y otro:
con un espasmo y un flechazo
ha vuelto a su agujero

en el laurel, su hogar,
el nido que construye
en el seno

de la continuidad donde vuela,
flashback de rojo
en la mente famélica.

The earth his Witness

This spring a single spray
intensifies transparency
and shows the heart of emptiness.

Of all the forms of loss
few are worse
than loss of love by carelessness:

only the random wind
can seem at times to heal
extremities of distress,

or a hand pointing down
touching earth and teaching
the bitter grounds for gladness.

Shchegól

The goldfinch chatters
beyond itself, ignites
the dreary steppe

of intervening time:
with a bob and a dart
he has come home

to his hole in the laurel,
to his nestmaking business
at the heart

of continuity where he flies,
a flashback of red
in the famished mind.



Coleridge sobre Malta

*... un deseo de retirarme a la piedra y no
moverme, o diluirme en los vientos
y no tener existencia individual...*

Petrificado por el rostro de la Górgona
blandido cada noche

y caminando solo
hacia lo de costumbre

–adicción y añoranza
y pérdida insalvable–

¿cómo podría el corazón
no endurecerse con el tiempo,

o adoptar una forma granítica
en el dominio de Medusa

más allá de la injuria,
tallado por la lluvia

y el viento indiferente
asolando la isla?

.

Tan dispuesto al deleite
no obstante

cuando aparta de sí
lamentos lastimeros

un lagarto
o una estrella fugaz

como signos o maravillas
le enardecen.



Coleridge on Malta

*... a wish to retire into stoniness and to
stir not, or to be diffused upon the winds
and have no individual Existence...*

Petrified by the Gorgon's head
brandished nightly

and waking alone
to the usual thing–

addiction and longing
and unmendable loss–

how should the heart
not grown stony, given time,

or take a granite form
in Medusa's field

beyond hurt,
fashioned by rain

and indifferent wind
coursing over the island?

.

Yet so prompt
to delight

when he lays
self-pity aside

a lizard
or a shooting star

like a sign or wonder
quicken him.

(De Tribute, 1998)

Colectas de Cuaresma

levántate del estrecho sillón
y desciende descalzo
por el suelo de piedra

hasta la feria de Cuaresma, la lectura del día
reemprendida, dejada a un lado,
meditación,

palabras como disciplina
y renacer
estos cambios amargos

el mudarse la piel,
un nuevo encuentro
con la soledad, vieja amiga

•

un herrerillo herido en la mano enguantada
nada de compasión por uno mismo, los de ahí fuera
sobreviven, los de ahí fuera

la medida de nuestra impureza
nuestra autocomplacencia
nuestra molicie

el canal de granito negro
ínterin entre mundos
en bateau, allí también me prometí

donde las gaviotas argénteas
planeaban sin indolencia
sobre los acres arrugados

•

presas,
las mimbreras enrojecidas

Collects for lent

rise from the narrow couch
and descend
barefoot on the stone floor

to Lenten fair, the daily reading
picked up, laid down,
meditation,

words like discipline
and rebirth
the bitter changes

the sloughing off,
a fresh encounter
with solitude, old friend

•

a concussed bluetit in the gloved hand
no self-pity, those out there
surviving, those out there

the measure of our impurity
our complacency
our sloth

the channel back granite
interim between worlds
en bateau, there also I pledged

where the herring gulls
crossed, no slack on them
over the wrinkled acres

•

sealed in
the reddened sallows



bruñen
arena y nieve,

vellos de hielo
se encrespan en su lomo
este Loira indolente
charrie son troupeau

pero también aquí
en las mimbreras, bajo el agua,
hay calor,
trazos dorados, terracota,

su mano en la mía
curso que fluye
pureza de la vida
desde aquí y desde ahora

.

fureur contre l'informe

debo rogar de nuevo
por un corazón tan constante
como el latir
de este barco

y fuerte
con cada nueva arcada
del mar
esta necesidad en mí

como son sin motivo
y necesarios
los cielos estrellados
la ley moral

.



burnish
the sand and the snow

hackles of ice
raised on her back
sluggish Loire
charrie son troupeau

but even here
in the shallows, underwater,
there is warmth,
goldblock, terracotta,

her hand in mine
the current running
purity of life
henceforth and hereafter

•

fureur contre l'informe

again I must ask
for a heart as constant
as the throbbing
of this ship

and strong
for each new sickening
of the sea
this need in me

being purposeless
and necessary
the starry heavens
the moral law

•



la eternidad es el mar
cuando el sol se ha puesto
sumiendo al mundo
en un gris pizarroso

en este hondo atardecer
cuando la soledad
es formidable
y lo que cuesta es

desengancharse
con un gancho infernal
de la calidez
y la inconsciencia

quedarse en cubierta
con el viento de lado
jurar fidelidad
hacer las paces

.

haz callarse las voces
(regresan)
haz trizas las imágenes
(regresan)

pero en esa quietud
y esa blancura

vuelven los pálpitos
sobre la escarcha
recuerdos de resolución
tumultos de franqueza

fueron terraplenados
se volvieron pocilgas

.



eternity is the sea
with the sun gone away
leaving the world
slategray

on this deep evening
when loneliness
is formidable
and the effort is

to fork myself out
with a hellfork
from warmth
and forgetfulness

to stand on deck
in the crosswinds
to plight my troth
to make amends

•

silence the voices
(they return)
break the images
(they return)

but in the silence
and the blankness

inklings come back
over the frost
memories of purpose
shocks of honesty

they were covered over
they were styed

•



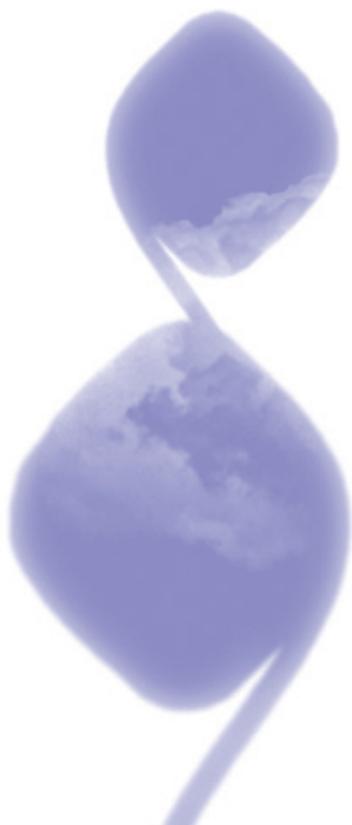
más visible en invierno
el afán de los pajarillos
el primor vergonzoso
aún deleita

las frases de otros hombres
yacen desperdigadas

la purificación
del motivo
ineludible
entereza

la luz es amarilla
en la pared rugosa
y tierna
la bruma azul

cuídala bien
oh rosa de enero



more visible in winter
the tenacity of small birds
the blushful darlings
still delights

other men's phrases
lie strewn about

the purification
of the motive
inescapable
endurance

the light is yellow
on the rough wall
and tender
the blue haze

guard her well
o january rose

(De Set Thy Love in Order: New & Selected Poems, 2017)





emergencias poesía por-venir

héctor Aceves

(Madrid, 2001) es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Sus poemas han aparecido en revistas como *Zéjel*, *Caracol nocturno* y *Mirlo*. En 2023 ha publicado, en la editorial Hiperión, *Lugares donde quienes se amaron se amaron mucho*, poemario con el que obtuvo el V Premio de Poesía Joven Tino Barriuso.

III. Si venus fuese un chico

*He believes in beauty
He's Venus as a boy.*

BJÖRK

La idea de que el sol se haya posado antes en el lugar exacto que ahora pisas me parece absurda,

como lo es que el mundo sensible

–los girasoles que se vuelven, el peso de las catedrales simétricamente levantadas, el color de tu piel en otros rostros, los vientres hinchándose por un amor que no es el nuestro, el aire impaciente–

nos preceda. En fin,

de solo pensarlo me entra la risa,

como me río al pensar que estamos aquí, enteramente aquí, por las calles de una ciudad cualquiera

llena de individuos que sienten arrebatos extravagantes hacia los demás, con ansias de crear bucles léxicos,

de hacer un corte nuevo en algo antiguo,
de lavar sus cuerpos en aguas intocadas,
mientras al fondo del universo un dios le dice a otro que tiene un mal día
porque está dejando de creer en nuestra existencia
y que está considerando hacerse un peinado a la moda,
y un poco más al fondo hay una fe de erratas flotando ante la nada
(indica un error insalvable al principio de todo).

Qué se le va a hacer.

Pero cómo no alegrarme de lo frágiles que somos

si la historia de la materia,

de cada choque entre astros, de cada titánica reaparición de la vida, de cada
horizonte de posibilidades, de cada nacimiento, de cada enamoramiento,
de cada muerte,

si, en definitiva, cada hecho irrepetible y más grande que nosotros,

ha tenido por consecuencia tus manos,

tus manos con sus detalles sin finalidad.

Somos seres ciertamente cómicos, ciertamente vulgares. Nuestra forma de
entender el mundo es deseándolo.

Estoy seguro de que, si Venus fuese un chico, tendría tu nariz,

y yo me consagraría a la belleza

o algo por el estilo.

¿Te imaginas?



XI. hasta que el calor nos evapore

Como quien pela una fruta con cuidado, el día nos ha desvestido lentamente y ha colocado entre nosotros un sentimiento compartido.

Los pájaros cantan en un idioma que desconocemos, y nos parece bien.

En los charcos del asfalto, nuestros reflejos parecen componer las escenas de una película muda.

Sin palabras, seguiremos tocándonos la cara hasta que el calor nos evapore.

La calma se ha derramado en nuestra imagen.

Ya no buscamos una luz que defina nuestros contornos con claridad

ni nos preocupa la mediación de la noche,

la noche que nada retiene.

Ya no deseamos el reloj sin agujas de lo que va a existir eternamente

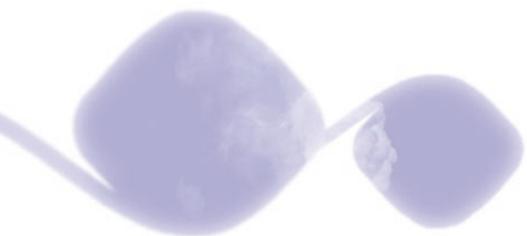
ni nos perseguimos como los malos poemas a sus versos acabados.

Si se presta atención, en el centro de todo hay una fiesta,

y el azar nos ha convocado hoy, en el centro de lo que ocurre, para unir nuestras manos

con la insignificancia dulce a la que pertenecemos.

Nada dura para siempre y por eso es importante.



XIV. Los amantes se quedan dormidos al final

La sobremesa se ha alargado. En las copas vacías se refleja el cansancio de nuestros rostros, sus claroscuros remarcados por efecto del vino.

El olor de la tarde recién estrenada invita a la siesta.

La luz verde nos aborda desde las ramas de los árboles, que se mecen como movidas por un hipnotista.

Acurrucados tras la conversación, nuestros pensamientos se adormecen a la vez.

Olvidamos poco a poco lo que nos arrepentimos de haber dicho

que hirió al otro,

lo que no llegamos a decir

que nos hirió a nosotros mismos.

El orgullo cede espacio a una postergada aceptación.

La manta del pícnic está arrugada y llena de restos de comida y envoltorios, aunque al principio nos esforzamos en que nada produjese un desequilibrio,

aunque nos esforzamos en encajar limpiamente.

Así suceden las cosas: las imperfecciones se abren paso entre tanta simetría.

Seamos sinceros. Este parque no nos gusta y hoy no hemos disfrutado como imaginábamos.

Ya ves, quién nos iba a decir a nosotros,

que leímos con fe ciega a los místicos, que vimos todas esas películas con planos geométricos, que idealizamos a hombres con miedo a expandirse,

quién nos iba a decir



que a la vida le aburre la belleza.

El sol insiste sobre nuestros cuerpos como si nos llamase a algo más,
pero le ofrecemos, aquí y ahora, un bostezo simultáneo.

(De Lugares donde quienes se amaron se amaron mucho, 2023)

Equinoccio de primavera

Para Paula

Hoy la vida se acumula en nuestras manos con un rumor mitológico.

Paseamos por Madrid. Los rayos de luz se multiplican y niegan la verdad de los relojes: los segundos son tan solo nombres imprecisos

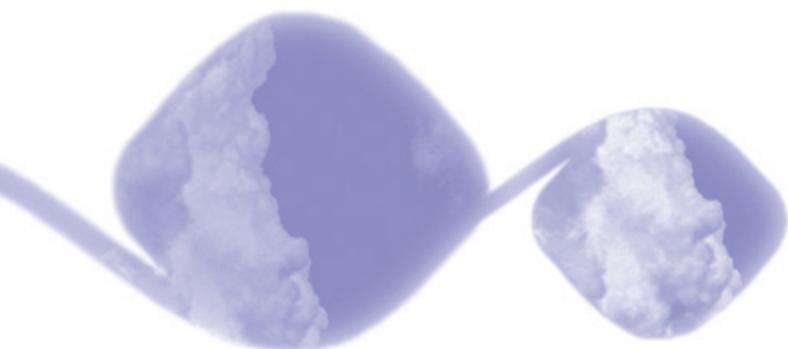
para un amor que se renueva.

Escúchame, amiga mía, escúchame. El sol ha entrado en Aries y la primavera nos recuerda que no hay deber:

todo está por hacerse y nos encanta.

No necesitamos nada. Hay belleza en dejar morir el día en sus instantes.

(Inédito)





Sabina Bengoechea

(Almería, 2000) es enfermera y estudiante de Filología Hispánica en la Universidad de Granada. En 2016 ganó el accésit del XXVI Concurso de Narraciones Cortas Luis Landero y el accésit del X Concurso de Cuentos Interculturales Diputación de Almería. En 2017, recibió el Primer Premio del XXXV Certamen Literario Roquetas de Mar en la modalidad de poesía y, en 2021, en la misma modalidad, el XXXIII Premio Poeta Eduardo de Ory Sevilla. Fue finalista del VI Premio Valparaíso de Poesía, del V2 Versos&Visuals del Festival de Poesía NUDO de Barcelona y de la X edición de UCOpóetica. En 2016 y 2017 participó en la Escuela de Escritores Noveles, organizado por el Centro Andaluz de las Letras, obteniendo la plaza de proyecto en 2022. Ha publicado textos en colecciones como *Letras de Papel* o *Colección Letras*, y en antologías como *Versos que abrazan*, *Hijas del laurel* o *La satisfacción del deber cumplido* (Esdrújula, 2023). Algunos de sus poemas han aparecido en revistas como *Santa Rabia Magazine*, *Revista Kametsa*, *Casa Bukowski* o *Small Blue Library*.

Esta herencia tiene nombre de mujer



I

Cuántos dedos hacen falta para conocer
un cuerpo, cuántos para sostener
el espejo que desvela la vulva
como un mapa que no comprende.

Los niños de su clase dibujan falos
en los pupitres y creen
que el mundo les pertenece.
Las niñas no dibujan y reciben
la herencia del silencio
y la niebla de una anatomía.

II

Son las 22:35 horas
y el chico que le gusta
le ha pedido un *nude*
para saber si es cierto el amor.
Ella se acerca al espejo del baño
y ordena el fondo: los cepillos

de dientes, el jabón de manos,
las benzodiacepinas de su madre.
Busca la curva exacta de su cuerpo,
esconde un poco el vientre y las costillas.
Dispara una y otra vez
mientras se pregunta si las mujeres
de su familia tuvieron que hacer
lo mismo por amor.

Caracoles

De niña despegaba los caracoles del suelo
para ver el rastro de sus babas,
deseaba tener mi casa atada al cuerpo,
cimientos en mi columna,
ventanas ancladas a mis párpados,
oler la hierba fresca,
más allá del jardín.

De tanto escalar las paredes,
frotar las manos en el suelo,
cambié la piel por una concha en espiral,
mi útero por otro más completo,
mis gafas por tentáculos,
y amontóné los órganos
hasta hacerme más pequeña
y más salvaje.



Ecos del aullido

He visto a las mejores mentes
de mi generación destruidas
por el amor, por la rutina
de los cuerpos cansados del trabajo
que hacen cuentas hasta tarde
por tener unas vacaciones frente al mar,
cuerpos que se quieren a medias
y en descansos y hablan del amor
como si eso fuera todo.
Son cuerpos que escriben *familia*
con ternura y les dicen *lo siento*
a sus hijos por no poder sacar
un hueco para empujar el futuro
sobre un columpio roto.

Que no te engañen sus fotos felices
en redes sociales, con filtros
de duda siempre sobre sus cabezas,
¿acaso es felicidad llegar
a casa tarde del trabajo
y que tus hijos
que juegan con la *tablet*
ni siquiera te miren a los ojos?

llamar al timbre

Cuando tenía diez años mis padres
decidieron desconectar el timbre
porque en la calle jugaban niños
que tocaban a la hora de la siesta.
Cortaron el cable como quien corta
el cordón umbilical del exterior.
Olvidé pronto su sonido
que como un gemido nocturno
lame el oído y nos reclama.



Nunca he sabido las veces exactas
que tocaron sin obtener respuesta,
que pensaron que ya no vivíamos
aquí por el silencio.

Sin embargo, hoy lo hemos conectado,
no para recibir una visita,
por un incendio, la policía
o algún inspector de hacienda, sino
para recibir un paquete de Amazon.
Llega el paquete y con él
el rumor de pasos en el pasillo,
el reclamo al otro lado de la puerta.





Celia bsoul

(Celia Fernández Escobar, Madrid) comenzó a escribir poesía con siete años. Es periodista, rapera y poeta. Ha publicado el disco *Estaciones*, además de varios temas y colaboraciones. Ha trabajado como guionista y creadora de contenidos para diversos programas de televisión, películas y festivales. Entre otros espacios, ha participado en La Surada Poética, el festival Kerouac de Vigo, La Noche de Los Libros y Vociferio. En 2021 fue finalista del II Premio Poesía Viva. El pasado mes de mayo publicó su primer libro, *Ciudad de los otros*, en la editorial La Imprenta.

HE BUSCADO el poema en tus ojos.

La certeza ante notario
de que amar es un verbo posible.

Con la persistencia del minero
junto al pájaro
que deja de cantar
y sigue picando la piedra
para que no le coja la muerte
con el trabajo a medias,
he cavado un lugar
en que me duelas.

Quedará como recuerdo el tiempo inútil.
La verdad de la piedra, innegociable.

MI PALABRA hacia ti
es necesidad
y no te basta.

Solo tengo este cuerpo
y lo que pudimos evitarnos
para convencerte.

*Escucha mis intentos,
son de asfalto.*

En mi poema no hay nosotros,
pero he caminado
e intento hablarte.

La línea entre el poema y la realidad
es una alambrada
y no nos pertenece.

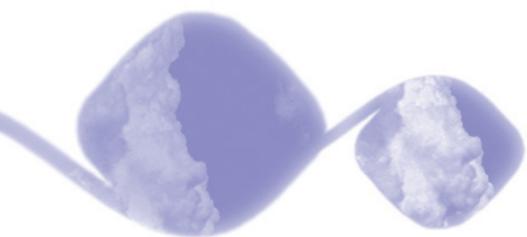
CUANDO alguien muere
las tareas cambian.

Las hijas prueban a repetir en voz alta
las palabras de su madre
y ya nadie debe decir
si eso está bien.

Cuando alguien muere
regar las plantas se vuelve importante
y tocar la tierra
y tirar las hojas
es un acto parecido
a hacer memoria.

Mis hijos al nacer llorarán
con sus caras rojas de no entender
y sus padres sonreirán,
una vez más,
como en las fotos.

(De *Ciudad de los otros*, 2023)



CUANDO digo las palabras
que me ensucian
se replican
como hormigas en rincones del verano.

Ni me muevo
cuando escucho
el ruido que cae
es un árbol
y su voz quiere que trepe
-y que me caiga-.

Cuando dices
que me tape
me violenta
que te miren
 otros hombres
mis músculos se vuelven ramas
ancladas al suelo de mi cuello
en el hospital
no hicieron preguntas.

Cuando dices que no temes
que los mire
que soy solo la presa
y es mi culpa
de quién estoy heredando esa mentira
y dónde la coloco.

¿Qué es?

Parece un mueble.

¿Es una puerta o una cama?
Bien podría ser un animal,
a veces se queda dormido en mis costillas
y está tan quieto
que parece que se fue.



-La gente cambia-
Es una suerte
que tengas razón.

Tus ojos eran caballos mansos
despertando en un bosque
y ahora que cambian de especie tan deprisa
tienen otra hambre
y no los reconozco.
Es entonces cuando quito importancia al tiempo
y me tumbo unos minutos
para que puedan mirar sin que preguntes
por qué intentan pisar tu jardín
por qué no te respetan
esos hombres.

Quisiera parecer un árbol
para no herirte
teniendo un cuerpo
pero,
¿no ves que es aún pronto
para parir una jaula?

(Inédito)





Pedro Díaz Rodríguez

(Sevilleja de la Jara, Toledo, 1956) es autor de los poemarios *De la nada en adelante* (El sastre de Apollinaire, 2023) y *Posibilidad del instante* (Legados Ediciones, 2016). Forma parte de la antología *Disidencias* (El sastre de Apollinaire, 2023).

Desde sus primeros años intuye que la poesía es tan necesaria para vivir como la leche del rebaño de ovejas familiar. A los catorce años comienza a trabajar de auxiliar de farmacia y termina su trayectoria laboral como auxiliar de enfermería en la sanidad pública. De ambos trabajos aprende a vivir del lado de la cordura, del lado de la poesía, a desabrocharse la timidez y a hacer realidad lo imposible. Empezó a escribir sus primeros poemas en 1993 asistiendo a los talleres de la Fundación Sindical Ateneo Cultural 1º de Mayo. Ha publicado poemas en revistas como *Luces y sombras*, *En los cien años de Miguel Hernández*, *Los que habitamos el sur* o *Poeta de cabra*. Fundó las revistas socioculturales *Cuadernos de Vetonia* y *Cuadernos de la Jara*, en su comarca jareña. Obtuvo el Primer Premio en el V Certamen de Poesía ASEAPO de la Villa de Móstoles en 2016 y el Primer Premio en el XXIII Certamen Internacional de Poesía Andrés García Madrid en 2023.

Circo

Si alguna vez pasan por el Circo de las Cajas Destempladas recuerden que la entrada solo está permitida a los que pasen de largo.

Es necesario vestirse de harapos y bajo ningún concepto resistirse al final de las conversaciones.

El resto absténganse, dice un cartel, si tienen prejuicios insalvables.

A voz en grito los leones reclaman su porción en el mercado de la carne.

A veces se oyen rebuznos hasta el amanecer
y cuando termina la orquesta

todo vuelve a estar en círculo como antes.

No crean que es fácil compartir mesa con los anarquistas.

Si llega el fin del mundo no sabrá por dónde empezar.

No hace mucho los aparatos de radio colgaban de las campanas

y el fondo de reptiles hacía su agosto en los laminados por el terror.

Acudan a las oportunidades salvajes, sorpréndanse de las hermanas

que escalan patios con goteras, de sirenas que viven

en los barreños de plástico del señor Chen.

Lo cierto es que,

la longevidad de los forzudos tiene que ver con el relincho de los
caballos.

Las bicicletas son de quien las trabaja.
Pedalean sobre sí mismas y tardan en llegar al huerto de los inconformistas.
No se pierdan la extrañeza de que los perplejos decidan arrimar el hombro.
Animales mastodónticos aguantan firmes en los pasillos cerrados.
Los asuntos terráqueos se consumen en los mostradores
donde se oficia el ritual de los que rezan a los vasos.
No todo está perdido, siempre podrá acudir a la oficina más cercana
donde le informarán de los últimos remedios si las taquilleras
no han anunciado antes el final de los descuentos.

A tientas

Vengo del sueño del zapato y la horma que añora sandías silvestres y las almendras amargas que lloran al borde de la carretera. No me pierdo el más leve acento y me emborracho como en un domingo cualquiera con el canto de los pájaros que se han ido. Vengo a tientas. Oigo preguntar por qué nadie sale al paso con una tina de miel y arroje y alfajores y la gente recelosa que vive en las afueras huye como los desdentados del remedio con alicates. Alguien tiene una respuesta y no puede darla. Alguien ofrece agua a un niño sacada de un pozo. Alguien en un día remoto quiso ver el humo de un tren aventurarse sobre el misterio de los andenes solitarios. Los pasajeros morían de levedad antes de llegar a las estaciones y los caracoles hartos de tanta mudanza decidieron vivir bajo la próxima lluvia si es que el colmo de la desgracia no entraba en la despensa.

Vengo de por el sueño que cuesta una naranja y de pedirle al panadero dos panes redondos para poner migas en los aleros y que vuelvan los pájaros. La vendimia vale lo que vale un alambique en la hora de la siesta. Un hombre asalta los cielos con la manta de un caballo y una mujer anciana muestra sin rubor un pañuelo blanco para el amor que busca. Labro mi longevo deshonor, dice, y repite retruécanos y maravillas del habla herrumbrosa de los que se atragantan con el agua simple de las canales. Un adolescente mira ante un cristal cómo gatea en las paredes con nidos de gorriones. Aún hacen horas extras los ecos de las despedidas y ahora con la que cae quién sabe si alcanzarán a medirse con las guitarras o salir a pasear por la carretera como las muchachas que duermen en la vigilia de la calle larga.



Hay quien reniega del nombre de las calles sin nombre y quien recuerda que murió de asfixia o de un salvoconducto falso o de una estrella de mar envenenada en un estanque y que todos fueron sorprendidos por la espalda.

(De *Posibilidad del instante*, 2016)

la mirada imperfecta

Cada distancia tiene su silencio.

ANTONIO GAMONEDA

Recuperar la mirada
significarla en palabras para definir a las cosas
teñirles la piel con una torunda
impregnada
en una lengua llena de nombres

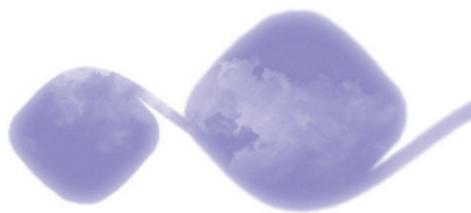
nombres inherentes a su propia piel
que se ha dejado jirones
marcas
regueros de cáscaras
miguitas para los insectos que sobreviven a las catástrofes

Atraerla al conocimiento imperfecto de la emoción

porque lo contrario serían discursos frente al silencio
atrapados en su envoltura
rescoldos que se apagan bajo la ceniza
lápices sin miradas en un estuche de mármol

Lo disparatado son
los días ocurrentes de golondrinas
y los días huérfanos de asombros

Vienen las urracas
roban
los candados por cerrar



de los balcones y dentro del jardín
regurgitan epítetos incandescentes

y así
llena de polvo
parece hermosa
aún vestida de negro

la mirada imperfecta

Es cena

El discurso vacío compulsa el estado de las caras vacías. Quién se comerá la patata caliente, se preguntan los invitados, y la guinda ojo de cerdo de la bandeja oscilante. Entre sorbos de caldo alguien razona si no es mejor cerrar la boca o hablar hasta lo indecible, hasta que las hojas de la voz noten el amustio de las botellas deshabitadas. El tiempo, como siempre, no se separa del tiempo, a menos que el cerco se abra y desclave palillos de madera alrededor de un propósito, aunque a nadie le importe si alguien escapa de la mesa tras una frase dicha para no pronunciarse.

Por la comisura de los labios un grano de arroz pide ayuda. Las dentaduras le producen dolores de cabeza. Después de repartirse los reinos impresos del mantel, por sorpresa, un garbanzo negro disecciona cada fecha elegida. Qué coño de naturaleza muerta gritan los cuchillos del aparador mientras, un ojo divino, introduce la pata por el ventanuco cerrado del desván.

En un descuido el gato se mete en el armario. Intuye la refracción de las sombras. A pesar de las risas decide volver a la luz. El filamento de las bombillas fundidas tiene cuerda para rato. Nadie refuta las señas de identidad, quiero decir, el excedente con escenas de caza en la pared. Algunos eligen la mudez para incidir en el discurso final, ahora que las bocanadas de humo han ennegrecido el ambiente, ahora que algunos empiezan a cerrar los ojos, ahora que lo propuesto se olvida en el ropero, en donde es tarea fácil desvestirse de nuevo los argumentos, ahora que el tren ha pasado de largo para todos.



la gruta de las sorpresas

Para sobrevivir en la gruta de las sorpresas
hay que asegurarse el amarre a las orejas de un jarrón inútil
tocar los saludos húmedos del barro y seguir
la disparatada cinta de los peces
por si aparecen de pronto cantos de sirena
desde más allá del fondo de los armarios

Es indicativo el reflexivo gesto de la nota en la pared:
Cuando se cierra la puerta se almidonan los sauces
Tierra adentro nadie hace concesiones a los remilgos
los indicadores aconsejan darse la vuelta tras las esquinas
y de una redoma
se penden las tijeras para cortar las barbas del gigante
que habita muerto la falda del monte

Los alfareros no aciertan con las manos al descifrar
los fantasmas que entran por los agujeros de las paredes
y se quedan a vivir un largo rato en espera de la noche
la más terriblemente blanca de las estaciones abandonadas
de las salas de espera
en donde cuelga un bodegón pintado de espaldas
trasunto del miedo de los niños confesos

A los brochazos en la oscuridad se les disculpa
lo mismo que a un tornillo en una jaula de dientes

Cada día en los vasares de la gruta se beben las pérdidas
de lanzar pétalos de hurón desde las azoteas

Los ojos de los obispos se agrandan y niegan al dios verdadero
si no ofrece migas de contemplación a las mosquitas muertas
falsos respiraderos a los despachos oscurantistas
o empalagosas volutas robadas para el cielo de los templos

Una foto del rey homenaja la indiferencia
y hay hasta a quien le arrastra la nariz de idear exculpaciones
desde que el ministro anunció un excesivo gasto en subterfugios



Solo al fondo de la gruta
se expone a menudo la premisa imperfecta
el método pedestre
el vino áspero del guardagujas dormido

(De *De la nada en adelante*, 2023)

*La silueta del molino, erguido aún, a duras penas,
sobre la podredumbre de la hiedra y el olvido.*

JULIO LLAMAZARES (*La lluvia amarilla*)

LOS PIES desacostumbrados suben hasta los molinos
La travesía del agua por cada canal, sobre cada piedra costalada,
termina moviendo una rueda de granito
Es la fuerza capaz, antigua, yacente

Cuando cambia de manos la realidad se come las palabras
Ya no quedan para nombrar lo que no existe, aunque por la boca
salga el aire más limpio y de entre la hojarasca el mismo grito
Cómo recuperar el vocabulario de la vida
Cómo decir miedo

José, Pablo, Zacarías, Leoncio
Los fresnos agachados por el agua no mueven una hoja, el cristal
del ojo de los peces no se abre para verlos
La amnesia forma parte del conocimiento, por eso, el pretérito
siempre nos da en la boca, tal si fuera una caída al subir
y bajar de la escalera

Andamos con la prisa que requiere la prisa
Los discursos no encuentran el final después de saber tan poco
y a pesar de que, entre la distancia cósmica y las librerías
hay un metro de tela

Y a nadie le interesa interrogar a las piedras porque ellas guardan
el veredicto

(De *Disidencias*, 2023)

Mal tiempo para votar, se quejó el presidente de la mesa electoral número catorce después de cerrar con violencia el paraguas empapado y quitarse la gabardina que de poco le había servido durante el apresurado trote de cuarenta metros que separaban el lugar en que aparcó el coche de la puerta por donde, con el corazón saliéndosele por la boca, acababa de entrar.

JOSÉ SARAMAGO (*Ensayo sobre la Lucidez*)

ESTO NO VA de si la mano tonta de la astrología acierta a dar en el clavo
o si los copos de nieve se diluyen tras la cara de la sonrisa
El gusano arborícola se adorna los anillos con óxido de calcio y se contonea
sobre los fémures aferrados a la arborescencia
Lo cierto es que las manzanas se niegan a bajar de los guindos

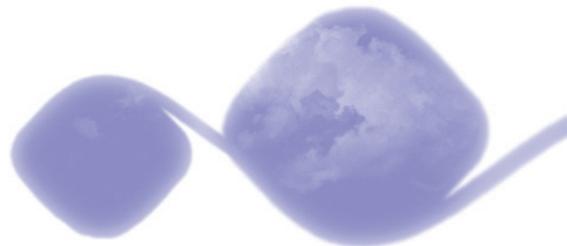
Todas las papeletas se circunscriben al cuchillo de la oratoria, las plumas
de ganso se van a la cama con el deber escrito sobre fondo oscuro,
mientras, la garduña hinca el diente a los crédulos cubiertos
con el frío de los ascensores

El raudal de la memoria viene de lejos. Los corzos pisotean el palacio del rey
La fortaleza de las piedras se ha humedecido y una sábana blanca reviste
la posibilidad del color

Razón y lucidez son inseparables a menos que se desprenda una teja
del guango o que de la rama de un naranjo salga un necio a por uvas
Lo que sigue es el olfato mal entendido de los rastreadores cuando huelen
la carnaza en el receptor
El odio instala en las vísceras paneles interfectos. Se desconoce quién paga
por ello.

Los árboles han hecho volver a los cazadores de pájaros. Menos mal
que los despropósitos se valen de un fino humor para la
supervivencia

(Inédito)





Víctor Manuel Muñoz

(Estepa, 1980) es licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Sevilla y máster en Estudios Lingüísticos, Literarios y Culturales. Desde 2004 ejerce como profesor de Lengua y Literatura en institutos de enseñanza secundaria. En breve, la editorial Valparaíso publicará *Esta mayoría inválida de hombre*.

Reflexiones de un 31 de diciembre

Trabajar de ocho a siete en un taller,
sacar siempre la bolsa de basura,
pagar letras del préstamo y facturas
del agua, de la luz, del alquiler.

Ver que el labio es también un alfiler,
que el beso te amordaza con la usura,
sentir en la belleza la impostura
que revuelve el dolor con el placer.

En el espejo verse envejecer
hasta, al fin, ser atroz caricatura,
saber que el tiempo es una dictadura,
como hoy, como mañana, como ayer.

Esto es vivir: morir de forma lenta.
Esto es morir: vivir sin darse cuenta.

(De *Al vandálico modo*, 2019)

En el gimnasio

Es inútil que briegues cada día
con la máquina atroz
de los abdominales. Igualmente
absurda es tu obsesión
por las elípticas y las mancuernas,
por las flexiones y las sentadillas.
Es en vano también que sudes
sangre montado en una bici estática
cuatro veces a la semana.
Tampoco servirá de nada
tu puntualísima asistencia
a esas clases de nombres criminales
–*zumba strong, bodypump, crossfit*–.
O que martirices tu estómago
con una dieta de posguerra.

Pues el mismo final te aguarda
que al gordo mantecoso:

Un agujero oscuro
repleto de humedades
en el que unos solícitos gusanos
rebañarán tu cuerpo
sin esfuerzo.

Seis conservación

Por la mañana, en cuanto abre los ojos,
lo recibe un profundo sentimiento
de culpa. Que se trata de un recurso
para no abandonarse a su dolor
lo comprende durante el desayuno.
Después (la prensa del día en los ojos)
se dirige al trabajo desconfiado,
suspica, inseguro –en la infancia
un cable algo pelado provocó
un cierto desapego con la madre:

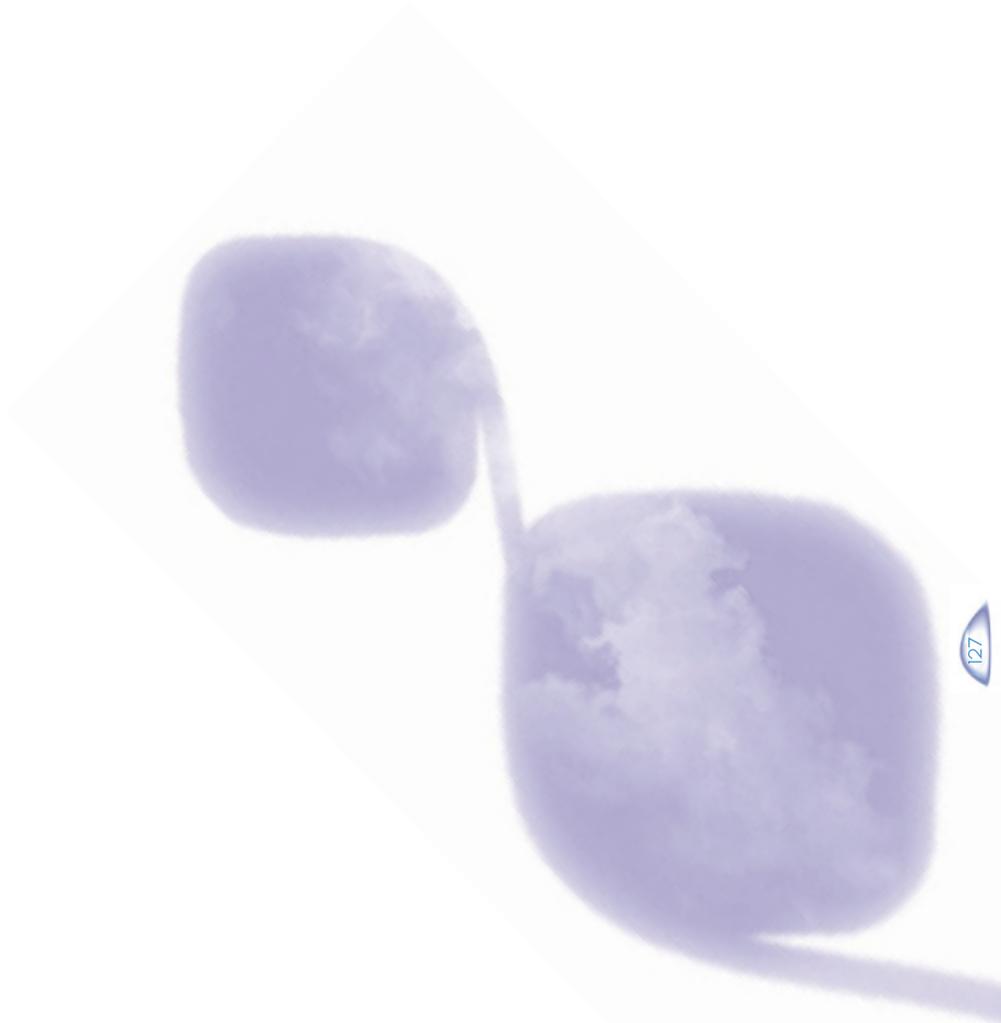
gozó su leche pero no su miel.
Sobre las once y cuarto, cuando para
a contemplar su estado, se percibe
un polizón, un intruso, un extraño
que está usurpando un lugar en el mundo
que no le corresponde. De regreso
a casa –Schubert sonando en el coche–
se activa su carácter soñador:
porque soñar, lo sabe bien, es menos
cansado que vivir. Apenas come
se lanza a refugiarse en la lectura,
ese búnker que a salvo lo mantiene
de la inclemente violencia del mundo.
Ya en la tarde se enfunda el viejo traje
de fiscal y reparte acusaciones
a mansalva –reserva para él mismo
los dardos más punzantes, por supuesto–.
Cena pronto, si cena, cualquier cosa,
porque su miedo a hacer el ridículo
y a fallar ha nutrido su jornada.
No tarda mucho en meterse en la cama
(quizá, allí, el perseguidor que lo asfixia
lo deje descansar algunas horas)
y duerme a ratos un sueño nebuloso
hasta que lo despierta nuevamente
–todos los días el mismo tormento–
el sonido alarmante de la culpa.

Captotrofilia

Eran su vicio, su pasión, su droga.
Los buscaba desesperadamente.
Por calles solitarias o en salones
concurridos de artrósicos aplausos.
No podía dejar de contemplarse
en ellos y mimar alguna mueca.
Vivía obsesionada, desquiciada.
El cielo debe ser un espejo infinito,

soñaba con fruición salivosa.
La vi regodearse en ascensores,
en los retrovisores de las bicis,
en los escaparates de las tiendas.
No supe nunca si era narcisismo
o –más bien– pavorosa
necesidad de autoafirmación
lo que engendraba su tendencia
pueril hacia el espejo.
Tan centrada en su imagen,
nunca me vio (uno también es sus dudas
y sus miserias).
A pesar de ello, creo que la quise.
Y todavía a veces, ciertas tardes,
tropiezo sin querer con su reflejo.

(De Esta mayoría inválida de hombre, inédito)





Miriam Selfa Carranza

(Peñaflor, Sevilla 1982) trabaja como psiquiatra psicoterapeuta con perspectiva de Derechos Humanos en un hospital público del Servicio Andaluz de Salud, acompañando a personas diagnosticadas por la psiquiatría de trastorno mental severo. Libre de humos de la industria farmacéutica. Ha publicado sobre violencia institucional en *Pikara Magazine* y ha participado en recitales temáticos en defensa de la sanidad pública. Sus poemas se usan en formación posgrado y en encuentros de profesionales críticos; y han servido, también, para la pieza de clown *Ala rota*, de la artista Leticia González Peinado. Su primer poemario *Primum non nocere* verá la luz en 2023 bajo el sello editorial María Fulmen.

el radar

Seré breve.
No sé cuidarme.
Esta mirada
compasiva que te doy
a mí, no me contempla.

Este radar de ayuda,
esbozado en la infancia,
domesticado en seis más cuatro
que se ofrece sin tregua,
a mí, no me contempla.

Yo me asfixio,
sepultada por mil peticiones
sin ocupar espacio
sosteniendo incontable peso,
insuflando hacia afuera mi oxígeno
mientras me hago pequeña.
Y me trago, a pies juntillas,
esta agria ensalada
de exigencia y apuro,
de modestia estéril,
sin el suspiro de alivio

que para otras considero,
y a mí, no me contempla.

Te confieso que un día
se me ahuecó la piel,
se blanqueó por un sangrado
de palabras
que dejó esta alerta:
para la niña interior, poesía
o pasar por la vida
como una automática

humillada

des mem bra da

inerte.

Aunque tú
siempre verás
una crónica sonrisa.

Epigenética

Boca silencio

Boca oreja silencio

Trago saliva
disimulo.

Oreja boca
escupo

Palabra lágrima

Herida charco

Duelo océano

Embalses son herencias
para un futuro.

Hablo limpio

Me callo miedo

Me escuchan.

Mastico.

Me entiendo.



Medicina defensiva

Cuando escuchar se confunde con tomar declaración,
las sentencias se disfrazan de diagnósticos,
y las penas de libertad pasan por tratamientos.

La erótica del poder¹

Haz lo necesario
para que se sienta cómoda.
Muéstrate con seguridad.
Acompáñala a un espacio íntimo
quizás su habitación.
Recuéstala sobre su cama,

bocarriba

Pon cuidado en no dañar.
Pregúntale si duele, si

aprieta.

Observa su respiración.
Agarra primero sus

manos.

Sujeta después su

cintura.

Explica que la piensas respetar.
Procura que suene a voluntario
el mantra de

correas y sábanas.

Y cuando tú acabes, y ella acabe,
Sal de allí con una frase empática.
Camúflate en el ejército de peones.
Desaparece entre la *luz de gas*
y disfruta del sabor
del trabajo bien hecho.

1 Este poema contiene fragmentos literales del protocolo de contención mecánica del Servicio Andaluz de Salud.

Asalvajarse

Mientras la maleza
siga plagando
inexplorados caminos,
una frondosa indolencia
cegará nuestra mirada.
Nos saldrán ortigas por la boca
con las mismas excusas de siempre.
Se tapizarán de musgo
las incoherencias visibles
pese al camuflaje.
Y ni así cambiaremos.
El confort del privilegio
consigue que se pudran
las lianas por desuso,
y fortalece al sistema.
Sólo nos quejamos.
De todas es sabido,
que en la jungla
el crujir de una rama
puede costarte la vida.
Pero a vista de pájaro,
no podremos ocultar,
que la selva nos asedió
porque las salvajes
fuimos nosotras.

(De *Primum non nocere*, inédito)

Pueblonuevo

Quisieron habitar el agua
con trescientos poblados de colonos
sembrados al sur y a los márgenes
de los cinco grandes ríos.

Regaron la sed de la tierra
donde el hambre de trabajo

y el anhelo
de las fotos de familia
que la guerra no tuvo.

Se sortearon vidas irrenunciables
con un puñado de hectáreas de labranza
que invertían el regalo.

Agricultura en Llanos, Paradores, Vegas,
Viales y Cañadas para reverdecer
del caudillo.

Era el sueño del pobre abnegado,
de golpe teniendo opciones:
el hambre o la tutela.

Ahora el crujido de la azada
quebranta la tierra con ritmo.
La rúbrica analfabeta luce
ya lustrosa.
La infancia sonrío a churretes.
Iglesias erigidas junto a columpios,
los domingos a misa
al lavado de cara,
como Dios dispone.

Resuena *Milana bonita*
cuando el mayoral extiende su mano
con un giro de muñeca
que a la vez ofrece y pide.
Mientras el apuro pellizca el pecho
del servil padre de familia.

Coge aire la vida en la plaza blanca
sitiada por un régimen
de perpendiculares y paralelas.
Tablero de peones
de ningún bando,
movido por la única estrategia
de esquivar el jaque.

Inmaculada

Los frutos del deseo
escalan mi tallo
a todas horas.
Se apropian de mi oído,
se plantan en mi horizonte
con la perspectiva amenazante
de su mayor longevidad.
E incluso me tocan
cuando no quiero.

Mi cuerpo deformado,
roto y cosido
por el paso de sus vidas.

Sus minúsculas manos
y bocas abiertas
que llenan o vacían
según qué zonas de mí.

Poco enigma me queda
por ser descubierto.
Ya volví de Buena Esperanza
con el suelo pélvico pisoteado
y muchas fotos en el móvil.

Y ahora,
la erótica es color pastel
y enrojece de rabia
por el tiempo que no tengo
y el paisaje doméstico
de paquetes de toallitas húmedas
que conciben lo erógeno
inmaculado.



Tutorial de maquillaje

Gastar veintiocho euros
en el *lipstick* más rojo.

Aplicar la imprimación de labios.
Esperar su secado.

Acariciarse en dos pasadas
con terciopelo untado.

Respirar como un pez.
Secar el excedente.

Mirarse en todos los reflejos
las dos aristas del rubí
que luces en la boca.

Proclamar deseo.
Anunciar lava.
Escupir p ó l v o r a.

Y frotar ocho horas después
el candor ileso
a golpe de algodón desmaquillante
hasta que aparezca la rabia.

(Inéditos)





rocío Simón

(Sevilla, 1997) es escritora, *performer* e investigadora. Realiza una tesis doctoral en Literatura Hispanoamericana en la Universidad Complutense de Madrid y actualmente es beneficiaria de una Beca de Creación Literaria en la Residencia de Estudiantes (CSIC). Ha colaborado en diversas revistas de poesía como *Anáfora*, *Apostasia*, *Caracol nocturno* y *Casapaís*. En 2022, publicó su primer poemario titulado *Contra el verano* (Editorial Dieciséis) y realizó la *performance Cerdas* en el Museo Reina Sofía junto a Rodrigo García Marina, bajo la dirección de Carlos García de la Vega.

«como una mujer que se viste
de azul y de pronto sonrío y le vemos
un diente de metal»

la habitación era sepia
con los ojos cerrados nosotras
tratábamos de eliminar
cualquier gesto polvoriento
y constantemente nos interrumpía
la vocación de ser azules
entonces nos abandonábamos al polvo
todos los días nos vestíamos
dispuestas a olvidar la palabra
pero los muebles nuevos
nos obligaban a comprender
que la reconciliación es posible
con manos sonoras movíamos
los restos de la arena entre los dedos
celebrábamos
con nuestra sonrisa grotesca
con una alegría insaciable buscábamos
ahora sí
el único propósito del brillo
es decir interrumpíamos constantemente
la pesada letanía de la contrariedad
el recuerdo de un verano caliente
pensamos en nuestra madre como un templo
y quisimos al fin abandonarnos a un ateísmo burgués
creer que el desprendimiento es posible

y reclinarnos como una Venus que descansa
en la tranquilidad de quien se sabe eternamente
vulgar

man meets the sea

un hombre diseña a otro hombre
en 1995
financiado por otros hombres
que desean multiplicarse
durante un año acaricia
sus manos
para crearlas

un hombre que debe desvestirse
para conocer el mar
invita a hombres desnudos
a sentarse en la playa

una mujer ciega camina
en dirección contraria al agua
mientras un hombre de nueve metros
toca el mar blanco

la mujer se tumba en el regazo
de los hombres y conoce el mar
sin salir de la playa
donde reposa su marido

cuatro hombres recogen
los cuerpos mojados sin vida
su útero ya no sirve

un hombre sagrado decide sentarse
al lado de otros cuatro hombres:
juntos
forman un templo antiguo

(De Contra el verano, 2022)

she giggles

*But you make me think that I'm alive
when I'm alone.*

BLOOD ORANGE

negro de noche y en el agua
seis torsos te asombran al distinguir
la luna y el mar
cuando la ignorante te mira risueña
una colección de continentes que chocan
un hormiguero que se empantana
finges por recato
o por el deseo de mentir
tú como siempre
tú conservas la tonta manía de la lentitud
es extraño
pero eres divertido
cientos de misiles caen sobre fondo negro
y no pasa
nada
nadie resulta herido
algo imperturbable en este recuerdo
que te pasa por encima
la cometa burlona que sin hilo vuela
entonces piensas tristón en la ignorante
ella se ríe como una chicharra en verano
cómo juguetea contigo ay
y así los seis torsos hacen una danza
se miran un poco así entre ellos
por supuesto se están riendo de ti
con sus muñecas giratorias y sus caderas flotantes
como siempre
la ignorante coqueta tiene ahora una cesta en los brazos
ábrela
sí
la abres y te metes dentro
me da igual a qué huela a qué arda
te metes
el mimbre te rodea



eso es
y entonces una colmena de botones
así
de color rosa
ahí tú eliges dónde pulsar
la ignorante coquetona siente cosquillas
candentes aprisionan a la espumosa ignorante
un instante de credulidad
entonces la fiesta infantil
hablas a la ignorante con gracia
al fin
los timbres vibran con pudor
los dientes chocan torpes
no hay quien te entienda
está bien
tu cuerpo flota joven como una sakura
ella lo sabe
ignora la importancia de la forja
pero conoce el valor del metal

(Inédito)



palabra articulada







LAS SIETE PALABRAS DE HÉCTOR VIEL TEMPERLEY. NOTAS SOBRE LA IDEA DEL YO Y LA EXPERIENCIA DE REDENCIÓN EN *HOSPITAL BRITÁNICO*

Juan Hermoso Durán

QUIZÁ NO SE PUEDA contar salvo como lo hizo el propio Héctor Viel Temperley en la única entrevista que concedió en su vida:

Yo estuve en el Británico. Caí enfermo cuando vi a mamá que quería morirse, y murió cuatro días después de que a mí me trepanaran. Habíamos pasado tres meses los dos tirados en la cama. Bueno, me operan [...] y a los dos o tres días salgo al jardín. Iba del brazo de mi mujer. Nos sentamos delante de un pabellón, al que llamo Pabellón Rosetto. Volaban unas mariposas y había unos eucaliptos muy hermosos, nada más que esto, y fui rodeado y traspasado por una sensación de amor tan intensa que me arruinó la vida en el mundo. [...] la sensación de estar rodeado por cielo, y de que ese cielo me tocara como carne, y que podía ser la carne de Cristo y que al mismo tiempo lo tenía a Cristo adentro... Yo era amado con una intensidad que estaba en el límite de lo soportable.

Héctor Viel Temperley estuvo en el Hospital Británico. Poco más sabemos de él. A finales del verano austral de 1986 ingresó en el Hospital Británico, en Barracas, Buenos Aires, donde le fue extirpado un tumor cerebral, metástasis del cáncer de pulmón que sufría. Allí sabe de la muerte de su madre. Allí escribe un breve poema: nueve oraciones en prosa a las que luego van adhiriéndose como dientes de león las «esquirlas» de versos anteriores, algunos de más de quince años atrás, «esquirlas proféticas» que, junto con unos pocos versos enfebrecidos que la convalecencia arrastra, irán irguiendo una punzante metáfora del padecimiento y la redención.

El libro de un trepanado. El que escribió ese poema no existe más. Yo, en aquel entonces (no sabía que iban a darme rayos) salí volando con la cabeza abierta: iba a escribir. Se me ocurrió la solución de las esquirlas, lo ordené, escribí lo que habla de la muerte de mamá... y el resto en el estado de un tipo que se había salido de la realidad porque tenía un huevo en la cabeza. Después, sí, después tienen que darme rayos. ¿Quién carajo armó todo eso? No tengo idea.

Desaparece el poeta, el hombre trepanado y huérfano que armó *Hospital Británico* y morirá el 26 de junio del año siguiente, tras perder el habla de pronto mientras hachaba un tronco. «¿Quién carajo armó todo eso?» ¿Quién nos habla en *Hospital Británico*, de quién es esa voz que nos perfora como el trépano?

La propuesta que anima estas líneas es escuchar esa voz en diálogo con lo que la tradición cristiana conoce como las siete palabras de Cristo en la Cruz, o *septem verba* –las últimas palabras que de acuerdo con los Evangelios canónicos habría pronunciado Jesús de Nazaret en su agonía–, y dejar aflorar lo que ese diálogo, o si se quiere ese extravío, pueda mostrarnos acerca de la idea del yo y la experiencia de redención que se intuyen en *Hospital Británico*.

I. LUCAS (23: 34): «PADRE, PERDÓNALOS, PORQUE NO SABEN LO QUE HACEN»

La primera palabra de Cristo en la cruz nos muestra en todo su desamparo la figura que intuimos: Héctor Viel Temperley a sus cincuenta y tres años, enfermo, trepanado, huérfano, convaleciente en un hospital de Buenos Aires, entregado a los protocolos médicos y al ir y venir de enfermeras y celadores, de enfermos y acompañantes.

Hospital Británico

La muchacha regresa con rostro de roedor, desfigurada por no querer saber lo que es ser joven.

Llevando otro embarazo sobre las largas piernas, me pide humildemente fechas para una lápida. (1984)

«Fechas para una lápida»: la tenaz presencia de la muerte, su sombra insondable sobre el cuerpo y sobre el lenguaje que a todo le da forma:

Pabellón Rosetto

Aquella blanca pared nueva, joven, que hablaba a las palmeras de una playa –enfermeras de pechos de luz verde– en una fotografía que perdí en mi adolescencia.

Fotografías, recuerdos: la anábasis de un yo quebrado en el internamiento, fragmentado en mil añicos, astillas, esquirlas, por el rebato permanente de la vida en el sanatorio.

Hospital: lugar del desvalimiento, de la zozobra; violencia ritualizada sobre la intimidad, el cuerpo, la esperanza. Heterotopía, nos dice Michel Foucault (1967/1984), un espacio otro, un no lugar:

[...] lugares reales, lugares efectivos, lugares que están diseñados en la institución misma de la sociedad, que son especies de contra-emplazamientos, especies de utopías efectivamente realizadas en las cuales los emplazamientos reales, todos los otros emplazamientos reales que se pueden encontrar en el interior de la cultura están a la vez representados, cuestionados e invertidos, especies de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sean sin embargo efectivamente localizables. (Foucault, 1967/1984: 3)

Entre el lugar utópico del orden social que pretende representar el espacio público –sin enfermedad, sin sufrimiento, sin desigualdad...– y las heterotopías que lo sostienen –el hospital, la cárcel, el manicomio, el cementerio, el burdel...– se alza la realidad híbrida de los espejos:

El espejo es una utopía, porque es un lugar sin lugar. En el espejo, me veo donde no estoy, en un espacio irreal que se abre virtualmente detrás de la superficie, estoy allá, allá donde no estoy, especie de sombra que me devuelve mi propia visibilidad, que me permite mirarme allá donde estoy ausente: utopía del espejo. Pero es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo existe realmente y tiene, sobre el lugar que ocupo, una especie de efecto de retorno; a partir del espejo me descubro ausente en el lugar en que estoy, puesto que me veo allá. (*ibid.*)

El espejo, como el hospital, es el no lugar donde estoy sin ser, donde soy sin estar. Pero de Jacques Lacan (1949) habíamos aprendido que el espejo primigenio es el otro –antes que ninguna otra cosa, la mirada materna–, y también que ejerce un papel constituyente en algo que podíamos llamar *la función del yo*. ¿Quién nos habla entonces en *Hospital Británico*, si «el que escribió ese poema no existe más»? ¿De quién es esa voz que se mira en un espejo en el que creemos adivinar también nuestro reflejo?

II. LUCAS (23: 43): «YO TE ASEGURO QUE HOY ESTARÁS CONMIGO EN EL PARAÍSO»

O dicho de otro modo: como se preguntaba Enrique Molina en su prólogo a *Hospital Británico*, «¿Dónde está el Pabellón Rosetto? ¿En el cielo o en el infierno? ¿En Buenos Aires o en el paraíso?». Lo ha subrayado más recientemente Estrella Koira (2019: 74): «[...] en la poesía de Viel Temperley, una

“larga esquina de verano” es el asedio a la eternidad inminente, la aproximación al cielo esperado. El Pabellón Rosetto es un lugar donde el paraíso se hace cercano [...]».

En 1986, también en 1986, escribe Alda Merini en *La otra verdad*, cuyas líneas atraviesan en forma de diario su internamiento en el hospital psiquiátrico Paolo Pini de Milán:

Y no obstante, a aquello [al manicomio] yo lo he llamado Tierra Santa, precisamente porque no se cometía ningún pecado, justo porque era el paraíso prometido donde la mente enferma no acusaba ninguna culpa, donde no se sufría más, o donde el martirio se volvía tan intenso hasta alcanzar el éxtasis. [...] Era, de todos modos, la Tierra Santa porque nos condujo hasta la imagen de un yo incorpóreo, un yo que abandonó por ahí sus huesos, en aquel pantano seco y salvaje llamando manicomio. (Merini, 1986: 57)

«Un yo incorpóreo, un yo que abandonó por ahí sus huesos», si es que en eso reside la redención, pero que lo hizo a fuerza de atravesar el cuerpo, de asumir la gravitación del cuerpo sobre sí como verdad inapelable que se nos hace transparente en el sufrimiento.

Hospital Británico

Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo. (1969)

Porque el cuerpo aparece y desaparece en la lectura de *Hospital Británico* como una sístole y diástole en que se alterna la presencia inconsolable del cuerpo del enfermo –«la cabeza vendada», los ojos que se cierran, el esternón, los párpados atravesados por el sol, la boca que se llena de arena, la frente, poblada por «aves como bisturíes», la nuca, «los vasos de sangre más pequeños» de la nariz...– con el tránsito fecundísimo de su convalecencia por los territorios de la memoria poética que convocan las esquirlas –donde habitan patos, glicinas, tiburones, marineros y pugilistas, panaderías y catacumbas, «gallos de riña», «arroyos de violetas», cosacos, jazmines, una muchacha desnuda, caballos, «vincapervincas altas, frías, violáceas», soldados de plomo y ciruelos...–, como una pulsación alucinada entre el dolor y el duermevela de la anestesia.

Un cuerpo, así pues, convaleciente ante el espejo, y al otro lado, en el no lugar del reflejo que convierte en no lugar al Hospital Británico, que vacía el cuerpo y hace posible atravesarlo, otro reflejo: Jesucristo, el propio cuerpo, la muchacha a la que uno ama o amaría.

Pongo «Besarme el rostro en Jesucristo» queriendo decir que Cristo me había llevado a besarme a mí mismo en él. En él, pero a mí mismo, eso es lo que me interesa. No me dirijo a él dejando de lado mi amor por esa chica al lado de la lámpara: lo busco ahí.

Cuando Viel dice «Besarme el rostro en Jesucristo» lo dice así:

Tengo la cabeza vendada
Mariposa de Dios, pubis de María: atraviesa la sangre de mi frente –hasta besar-
me el Rostro en Jesucristo (1982).

III. JUAN (19: 26-27): «MUJER, AHÍ TIENES A TU HIJO! Y LUEGO
DIJO AL DISCÍPULO AMADO: ¡AHÍ TIENES A TU MADRE!»

La tercera palabra de Cristo en la cruz es la primera de Viel Temperley en *Hospital Británico*, lo primero que encuentra el lector que se adentra en el libro:

Mes de Marzo de 1986
Pabellón Rosetto, larga esquina de verano, armadura de mariposas. Mi madre
vino del cielo a visitarme.
Tengo la cabeza vendada. Permanezco en el pecho de la Luz horas y horas. Soy
feliz. Me han sacado del mundo.
Mi madre es la risa, la libertad, el verano.
A veinte cuadras de aquí yace muriéndose.
Aquí besa mi paz, ve a su hijo cambiado, se prepara –en Tu llanto– para comen-
zar todo de nuevo.

¿Será entonces el discípulo amado no Juan el Apóstol ni Lázaro de Betania, sino, o también, Héctor Viel Temperley? ¿Será todo hombre, toda mujer que sufre el discípulo amado, todo hombre o toda mujer que ha sido «sacado del mundo»?

Me han sacado del mundo
Cristo es Cristo madre, y en Él viene mi madre a visitarme.
[...]
Manos de María, sienes de mármol de mi playa en el cielo [...]

IV. MARCOS (15: 34): «IDIOS MÍO, DIOS MÍO!, ¿POR QUÉ ME HAS
ABANDONADO?»

Escribió Freud en *El malestar en la cultura* que la escritura es el lenguaje del ausente; «[...] un constante drenaje de ausencia y pérdida» es a ojos de Eduardo Milán (2003: 384) el designio de la poesía de nuestro tiempo. ¿A qué otra cosa puede parecerse en nuestras vidas el abandono del Padre –cuya enunciación, *Elohi, Elohi, lema' šēbaqtani*, el Evangelio de Marcos conserva en arameo, confirmando a la cuarta palabra el carácter de *ipsissimum verbum*– más que a la ausencia radical del otro que nos constituye en lo más íntimo, a la soledad última en la que el yo se disuelve, porque solo existía en su entrelazamiento y su diferenciación con el otro?

Al manicomio de Putaendo, al noreste de Valparaíso, llegaban enfermos de todo Chile, muchos de ellos indigentes, indocumentados, a menudo diagnosticados como incurables. Cuando Diamela Eltit lo visitó, en el invierno austral de 1992, acompañada de la fotógrafa Paz Errázuriz, se encontró con un lugar marcado por «el signo del amor»:

Más adelante, de pasillo en pasillo, de escalón en escalón en medio de los patios, saludo a la segunda, a la tercera, a la décima pareja. Hay tantos enamorados que ya pierdo la cuenta. «Él me da té y pan con mantequilla». «La cuida yo». Se alimentan, se cuidan. (Eltit y Errázuriz, 1984: 17-18)

Amor, delirio, prisión, murmullo, canto, corredores vacíos, la desdicha. «¿Cuál es el lenguaje de este amor?, me pregunto cuando los observo, pues ni palabras completas tienen, solo poseen acaso el extravío de una sílaba terriblemente fracturada» (*op. cit.*, 21). Pero la fractura de su lenguaje no es sino la ausencia de toda fractura, o al menos de la fractura primordial que dibujara la imprecisa silueta del yo: «La forma de la locura es su tendencia a fundirse, a confundirse con el otro. La ausencia de límites es la falta, la gran falla que marca el contorno de la enfermedad» (*op. cit.*, 41). Amor, delirio, sí: «Sin embargo, ¿no es acaso la pregunta propia de un enamorado?: “¿Quién soy yo cuando me he perdido en ti?” Pero ¿en qué primer otro se perdieron para siempre los asilados del pueblo de Putaendo?» (*op. cit.*, 41)

«¿Quién soy yo cuando me he perdido en ti?» Locura y amor se dan la mano en el manicomio de Putaendo, o en el Hospital Británico de Buenos Aires, pero no solo porque los pasillos del asilo se llenen de enamorados que buscan en el pan y la mantequilla, en el cuidado mutuo, el último refugio ante el abandono, no solo porque un paciente trepanado sintiera que «[...] el cielo estaba en la enfermera que pasaba», en las mariposas y los «eucaliptos muy hermosos» del jardín, o en la «chica al lado de la lámpara» en la que busca el beso de Jesucristo. Locura y amor se dan la mano en el manicomio de Putaendo, o en el Hospital Británico de Buenos Aires, porque la ausencia de límite, la confusión con el otro que Diamela Eltit dibuja con razón como «la forma de la locura», «la gran falla» que marca su contorno, es al mismo tiempo la verdad última del yo: un yo cuya precaria existencia como sujeto de la enunciación en primera persona del singular queda radical y constitutivamente desbordada por los innumerables vectores en los que se predica su relación con el otro, con los otros, un yo cuya única salvación posible, que damos en llamar *amor*, viene signada por ese mismo desdibujado de los límites que damos en llamar *locura*. El paciente trepanado que descansa en la cama o pasea entre los eucaliptos frente al Pabellón Rosetto se pierde en la enfermera, la chica al lado de la lámpara, su madre que muere a veinte

cuadras, las mariposas del jardín, la mariposa de Dios besando su «Rostro en Jesucristo», porque sabe –o quizá no lo sabe, pero el lenguaje indómito del poema se lo muestra, o quizá él mismo, como el lenguaje del poema, no puede ya hacer otra cosa– que perderse es salvarse, que perdición y redención son para él un mismo camino.

A la epistemología de la comprensión y la ética de la compasión contraponen Emmanuel Levinas la idea de una primacía radical del otro en nuestra urdimbre misma como seres humanos. Cuando el otro es comprendido por mí, compadecido por mí, sigue siendo para mí un objeto, y la mejor relación que cabe entre nosotros es una forma recíproca de egoísmo. Más allá de la comprensión y la compasión está la primacía radical del otro: saberse humano en el otro y desde el otro, concebir su libertad en el mismo orden que la mía, su ser también atravesado por el otro, constituido por el otro. Más allá de la comprensión o la compasión está el amor, y el amor, que no es pensamiento ni palabra, encuentra su expresión, dice Levinas, en el rostro:

Rostro, lenguaje anterior a las palabras, lenguaje original de rostro humano, despojado de la compostura que le aportan los nombres propios. Lenguaje original, llamada, ruego... mendicidad pero también imperativo que me obliga a responder del prójimo, a pesar de mi propia muerte; mensaje de la difícil santidad, del sacrificio; origen del valor y del bien, idea del orden humano en el mandato que se da al ser humano. Lenguaje inaudible, lenguaje inaudito... Más allá de la ontología. Palabra de Dios. (Levinas 1987/1991: 266)

«[...] Atraviesa la sangre de mi frente –hasta besarme el Rostro en Jesucristo» (1982). «Lenguaje anterior a las palabras», «inaudible», «inaudito»... «vacío antes del habla misma», «antepalabra», dice Eduardo Milán (2003: 388), recordando a José Ángel Valente, a propósito de *Hospital Británico*. Eso es leer estos poemas: escuchar ese vacío que antecede al habla, que también, claro, la sigue. Alfa y omega del sujeto lo son también del lenguaje.

V. JUAN (19: 28): «TENCO SED»

La doliente humanidad del crucificado nunca es tan abismal como en la quinta de las *septem verba*. Igual sucede con la voz que nos habla en *Hospital Británico*:

Larga esquina de verano
¿Toda la arena de esta playa quiere llenar mi boca? ¿Ya todo hambre de Rostro ensangrentado quiere comer arena y olvidarse?



Calmar la sed con arena en la «larga esquina de verano» del *Hospital Británico*; calmar la sed con vinagre en la cruz. Se cumplía así la profecía de *Salmos 69* (20-21): «Y esperé quien se compadeciese de mí, y no lo hubo. [...] Pusiéronme además hiel por comida, y en mi sed me dieron a beber vinagre». He llamado abismo a la carnalidad, a la condición irremisiblemente animal, a la fragilidad a la que la sed nos enfrenta. El abismo de la carne, de las entrañas, en el que descansa toda verdad del yo y toda posible salvación:

Larga esquina de verano

¿Nunca morirá la sensación de que el demonio puede servirse de los cielos, y de las nubes y las aves, para observarme las entrañas?

[...]

Se nubla y se desnubla. Me hundo en la carne; me hundo en la iglesia de desagüe en la que creo. Espero la resurrección –espero su estallido contra mis enemigos– en este cuerpo, en este día, en esta playa. (1984)

Estas son las huellas de nuestra menesterosidad: la sed, el sueño quebradizo del hospital –o de cualquier hora de insomnio, de cualquier presente en el que pudiera amanecer la salvación:

Larga esquina de verano

Mi vida es un desierto entre dos guerras. Necesito estar a oscuras. Necesito dormir, pero el sol me despierta.

O la escueta, imperiosa necesidad de oler un limón:

La libertad, el verano (a mi madre, recordándole el fuego)

Necesito oler limón, necesito oler limón. De tanto respirar este aire azul, este cielo encarnizadamente azul, se pueden reventar los vasos de sangre más pequeños de mi nariz. (1969)

La naturaleza del camino nunca ha sido velada:

Voy hacia lo que menos conocí en mi vida: voy hacia mi cuerpo. (1969)

También nos cuenta Juan (4: 14) que el hombre que en la cruz dijo «Tengo sed» antes había dicho: «[...] el que beba del agua que yo le daré, nunca más volverá a tener sed. El agua que yo le daré se convertirá en él en manantial que brotará hasta la vida eterna». «El manantial que brotará hasta la vida eterna» solo puede surgir, entonces, «en este cuerpo, en este día, en esta playa» –solo puede nacer en el Hospital Británico.

VI. JUAN (19: 30): «TODO ESTÁ CUMPLIDO»

Cuando el Cristo enuncia su sed, sabe ya, nos dice Juan, que todo está cumplido –«τετέλεσται», «*Consummatum est*».

Tengo la cabeza vendada (texto del hombre en la playa)
Allá atrás, en mi nuca, vi al blanquísimo desierto de esta vida de mi vida; vi
a mi eternidad, que debo atravesar desde los ojos del Señor hasta los
ojos del Señor. (1984)

«Vida de mi vida» son palabras que hilvanan la musicalidad de la escritura de Agustín. En el libro VII de las *Confesiones*, por ejemplo, leemos:

Así también concebía que Tú, Vida de mi vida, penetrabas, grande por todas partes, en infinitos espacios, toda la masa del mundo y, fuera de ella, hacia todas direcciones a lo largo de una inmensidad sin límite, de manera que te contuviese la tierra, te contuviese el cielo, te contuviesen todas las cosas y ellas se limitasen en ti y Tú, en cambio, en ninguna parte.

«Blanquísimo desierto», «inmensidad sin límite» es, de nuevo, ese espacio sin espacio del espejo: la divinidad contenida en todas las cosas y todas las cosas contenidas en ella, sin que ella esté «en ninguna parte» –el no lugar en el que confluyen la divinidad y el yo, que abarca a todas las cosas y es abarcado por ellas, que abarca más que ninguna cosa a todos los otros y es abarcado por ellos, que no está en ninguna parte salvo en ese abarcarse mutuo que podríamos llamar «Vida de mi vida». «Blanquísimo desierto», «inmensidad sin límite», iluminados por un sol que se confunde con ellos, con el cuerpo, la sangre del Hijo de Dios, la presencia del Padre en el cuerpo, los fármacos que penetran en él como penetra en él la luz que atraviesa cuerpo y alma, que los une en la esperanza de la salvación:

Tengo la cabeza vendada (textos proféticos)
[...]
El sol, en mi cabeza, como toda la sangre de Cristo sobre una pared de anestesia total. (1984)

[...]
El sol como la blanca velocidad de Dios en mi cabeza, que la aspira y desgarras hacia la nuca. (1984)

Tengo la cabeza vendada (texto del hombre en la playa)
El sol entra con mi alma en mi cabeza (o mi cuerpo –con la Resurrección– entra en mi alma). (1984)

Me han sacado del mundo.
Soy el lugar donde el Señor tiende la Luz que Él es.

VII. LUCAS (23: 46): «PADRE, EN TUS MANOS ENCOMIENDO MI ESPÍRITU»

Lo señaló ya Eduardo Milán: «Así, el final del poema es el tiempo-lugar más alejado del hospital, donde la escritura del texto señala su comienzo. La travesía de la escritura está cumplida hacia atrás» (Milán, 2003: 394).



Para comenzar todo de nuevo
El verano en que resucitemos tendrá un molino cerca con un chorro blanquí-
simo sepultado en la vena. (1969)

«Para comenzar todo de nuevo»: con esas palabras concluía el núcleo incandescente del poema escrito un mes antes, alrededor del cual fueron imantándose las esquirolas que forman *Hospital Británico*:

Aquí besa mi paz, ve a su hijo cambiado, se prepara –en Tu llanto– para comenzar todo de nuevo.

Ese nuevo comienzo remite entonces a lo hondo del recuerdo, a aquel poema del verano de 1969 que invoca a la madre y la sed –la tercera palabra, la quinta palabra de Cristo en la cruz. «Qué calor hace, madre», un poema publicado en el tercer libro de Viel, *Humanae Vitae Mia* (1969), decía así:

[...]
Hasta en los cielos últimos
necesita beber agua
la carne.

El verano en que resucitemos
tendrá un molino cerca
con un chorro blanquísimo
sepultado en la vena.

«Molino», tiempo cíclico, agua que vuelve, tiempo de la memoria, «vida de mi vida», «chorro blanquísimo» como el «blanquísimo desierto» que Viel ha de «atravesar desde los ojos del Señor hasta los ojos del Señor». Es en lo más hondo del recuerdo, que es lo mismo que lo más hondo del presente, donde habita entonces, con el verano y la sed y la madre, la buena nueva: la resurrección, la salvación, la Gloria. Solo hay en *Hospital Británico*, además del primero, otro texto fechado –abril de 1986, un mes después del que abre el poemario:

«Christus Pantokrator»

Sé que solo en los ojos de Christus Pantokrator puedo cavar en la transpiración de todos mis veranos hasta llegar desde el esternón, desde el mediodía, a ese faro cubierto por alas de naranjos que quiero para el niño casi mudo que llevé sobre el alma muchos meses (Mes de Abril de 1986).

Esta es la buena nueva: «un faro cubierto por alas de naranjos [...] para el niño casi mudo» que hemos llevado sobre el alma tanto tiempo. Dentro de los ojos del Todopoderoso encontrar, en un camino que parte del mediodía,

del esternón, y que atraviesa todos los veranos, la voz del niño que fue. Quizá a eso se parezca la redención.

«Durante 1987» –nos cuenta su sobrino-nieto, Juan Carlos Bregazzi (2015: 37)– «por su delicado estado de salud, Héctor se muda al pequeño departamento de Luisa [Hansen, su pareja]. Traslada todas sus cosas allí: su máquina de escribir, los cuadros pintados por ambos, sus plantas sin flores, su biblioteca finita repleta de fotografías y la postal azulada de un Cristo «Pantokrator»» –aquel «Christus Pantokrator en la mitad de un espigón larguísimo» que, con sus cuatro Evangelistas alrededor de sí, acompañaba al enfermo durante su convalecencia en el hospital. «Escribir le daba paz. La poesía era como su refugio», dirá su hija María Victoria, cuya mano apretaba el poeta cuando lo encontró la muerte en el Sanatorio de San José, en la ciudad de Buenos Aires.

REFERENCIAS

- Bizzio, S. (1987) «Estado de comunión» [Entrevista a H. Viel Temperley]. *Vuelta Sudamericana*, 12: 58. Disponible [aquí](#).
- Bregazzi, J.C. (2015) *Héctor Viel Temperley: el poeta de la periferia. Reconstrucción biográfica, mitología y trayectoria en el campo literario del autor argentino* [Tesina de Licenciatura]. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Eltit, D. y Errázuriz, P. (1984) *El infarto del alma*. Madrid: Comisura, 2021.
- Foucault, M. (1967/1984) «Des espaces autres» [Conferencia ante el Cercle d'études architecturales, París, 14 de marzo de 1967], *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5: 46-49. Traducción de P. Blitstein y T. Lima disponible [aquí](#).
- Freud, S. (1930) *El malestar en la cultura*, en S. Freud. Obras completas, vol. XXI (1927-1931). Ordenamiento, comentarios y notas de James Strachey, con la colaboración de Anna Freud. Traducción de José L. Etcheverry. Buenos Aires: Amorrortu, 1978.
- Koirá, E. (2019) «Habitar el Hospital [Británico] en tierra extranjera», *Letras*, 80: 72-79.
- Lacan, J. (1949) «Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je: telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique» [Comunicación ante el XVI Congrès International de Psychanalyse, Zurich, 17 de julio de 1949], *Revue Française de Psychanalyse* 13 (4): 449-455.
- Levinas, E. (1987/1991) «Prefacio a la edición alemana de *Totalidad e infinito*. *Ensayo sobre la exterioridad*», en *Entre nosotros. Ensayos para pensar en otro*. Traducción de José Luis Pardo. Valencia: Pre-Textos, 1993.
- Merini, A. (1986) *La otra verdad*. Traducción de C. Skliar. Madrid: Mármara, 2019.
- Milán, E. (2003), «Para llegar a *Hospital Británico* y salir», en H. Viel Temperley. *Obra completa*. Madrid: Amargord, 2013.
- Viel Temperley, H. (1969) *Humanae Vitae Mia*, en H. Viel Temperley. *Obra completa*. Madrid: Amargord, 2013.

ESCUCHAR LA ANGSTIA: UNA CONVERSACIÓN CON HUGO MUJICA

Pablo Tomero Velasco

LA EDITORIAL VASO ROTO ha publicado recientemente dos libros del poeta argentino Hugo Mujica (Avellaneda, 1942): una reedición ampliada de la antología de su poesía *Más hondo*¹ y el ensayo poético-filosófico *Señas hacia lo abierto. Los estados de ánimo en la obra de Heidegger*.² Gracias a la generosidad de la división española de Vaso Roto, el pasado junio tuvimos la oportunidad, junto con Carlos Aganzo, Esther Peñas y Carmen Sigüenza, de charlar con él sobre su poesía, su deuda con Heidegger, la actualidad de su filosofía, y la importancia del arte para sobrevivir en la sociedad contemporánea.

Heidegger lleva sesenta años en la vida de Hugo Mujica. Como toda Argentina en aquella época, inició su educación en el pensamiento francés existencialista, pero, como a Nietzsche, llegó a la obra de Heidegger a través de la estética, ya que «ha sido de los pocos pensadores que han conseguido ponerle palabras a la experiencia del arte». El poeta y pensador no sabría decir qué influencias concretas del filósofo hay en él, pero no cabe duda de que está «formateado» por sus preguntas, más que por sus respuestas, ya que «la experiencia de Heidegger es la experiencia del pensamiento más que de lo pensado [...] Es empezar a pensar desde otro lugar y otra instrumentalidad que el pensamiento que heredamos».

Tras *Origen y destino* y *La palabra inicial*, el escritor argentino vuelve a establecer un diálogo con el maestro alemán en *Señas hacia lo abierto*: un diálogo porque, como en el resto de su obra, el poeta prescinde de

1 *Más hondo. Antología poética (1983-2023)*, segunda edición revisada y ampliada, Vaso Roto, 2023.

2 *Señas hacia lo abierto. Los estados de ánimo en la obra de Heidegger*, Vaso Roto, 2023.

las convenciones del género ensayístico: en lugar de proponer un discurso lineal, intercala sus propias reflexiones con las citas de la obra de Heidegger (sin siquiera señalar su procedencia) que las sugieren, en una dialéctica más sugestiva que explicativa, más poética que racionalista.

En esta ocasión, el hilo conductor del libro son los estados de ánimo como modo de re-apropiarse de uno mismo por una vía diferente a la del autococonocimiento en el sentido racional occidental. Estructurado según las tradicionales vías místicas, el primer momento, el de la vía purgativa, consiste en el proceso de «depuración» de los estados anímicos «caídos» en que vivimos, «donde el lenguaje es charla, donde lo que tendría que ser asombro es curiosidad». En un segundo momento «iluminativo» logramos tener una relación con lo que simplemente se llama misterio («Heidegger es un filósofo que no se asusta de hablar del misterio, de saber que no se puede describir: hay una relación con la realidad que no entra en la posibilidad de configurarla desde la comprensión» funcional y utilitaria).

El más importante de todos estos estados es la angustia, que el pensador argentino cuida mucho de distinguir de los miedos concretos que, al cosificarla, la banalizan para poder lidiar con ella de una manera inauténtica, y que los poderes actuales, muy interesadamente, cultivan. Pero la verdadera angustia, la que nos obliga a afrontar la finitud de la propia vida, es la que nos transfigura para aceptar la realidad; «abrazar la finitud» sustituye la promesa de la eternidad por la posibilidad de la existencia, ya que nos permite comprender que «cada instante es único». Y, por supuesto, este itinerario depende de «la posibilidad de la escucha del lenguaje del ser, como la expresividad de la existencia y no el lenguaje como un comercio de palabras». «[Heidegger] retoma lo que aparece desde el inicio que es la *physis*, la naturaleza como lo que brota y nosotros como brotes de esa naturaleza».

Pero (y parafraseando a Hölderlin, al que el filósofo «debe la mitad») ¿para qué Heidegger en tiempos de miseria? ¿A qué nos puede ayudar su obra actualmente? «Pauto todo el libro con la frase que Heidegger repite en varios lugares: “Donde abunda el peligro crece lo que salva” [del poema «Patmos» de Hölderlin]». En lugar de naturalizar las catástrofes migratorias, el nuevo miedo que representa la inteligencia artificial o la desesperación en la que vivimos actualmente, la crítica de Heidegger nos ayuda a recuperar una nueva vinculación con la vida:

Nosotros no estamos viviendo; la vida quedó a años luz de nosotros. Estamos en un funcionamiento constante donde el contacto con lo vital es rarísimo: si vamos a la naturaleza, en realidad la hicimos nosotros; todo está conceptualizado, abstraído. El planteo sería: ¿cómo en medio de todo esto nos damos cuenta de que la sed que estamos buscando paliar con el consumo es la sed de que no estamos viviendo? Las relaciones humanas cada vez son más distantes, el

cuerpo cada vez nos sobra más porque todo se hace con pantallas... Es muy impresionante cómo va retrocediendo la vida cruda.

Por eso es tan necesaria la recuperación del arte. Para Heidegger, la obra de arte se justifica a sí misma y porta su propio sentido (que no significado), y es precisamente esta autonomía la que rompe la continuidad y permite crear nuevos orígenes. Sin embargo, lo lúdico se ha perdido en nuestra cultura o se ha absorbido por el sistema convertido en ocio y descanso que nos permita producir más. «La rebelión sería la belleza hoy en día». Hay que recuperar lo que Nietzsche denomina «el arte de la fiesta»: «la gratuidad puede ser cualquier cosa, puede ser sentarte y pensar que no tenés por qué estar haciendo algo y podés aburrirte [...] La gratuidad es el goce de la libertad». En el sentido que Heidegger toma del maestro Eckhart, las cosas de Dios son «sin por qué ni para qué»: «en el centro del mundo, dice Heráclito, hay un niño que juega. Ahí se instaura el juego como generador de sentido, y después nosotros decidimos que el juego es significado, y por tanto resultado y salvo Messi todo lo demás es negocio». La pregunta fundamental, por tanto, es «¿dónde estamos siendo nosotros? ¿Cómo abrimos espacios donde esa gratuidad y esa libertad última que tiene el niño de Heráclito la podemos seguir sintiendo?»

De Hugo Mujica, que estuvo siete años como monje trapense, se ha dicho que es un poeta del silencio, aunque él prefiere hablar de una poesía de la escucha. «El silencio no es nada, es una categoría mental [...] Cuando verdaderamente hay silencio es que no hay nada. Ahora, en esa nada aparecen todas las otras voces [...] [Escuchar] es descubrir que la planta habla, que todo es expresividad antes de tener un contenido de nombres. La escucha es la escucha de lo que rodea a lo que se oye; lo que se escucha es lo vibratorio que pertenece a cada cosa. El artista sería el que es capaz de escuchar eso que todavía no fue dicho y traerlo a la presencia, o sea, crearlo».

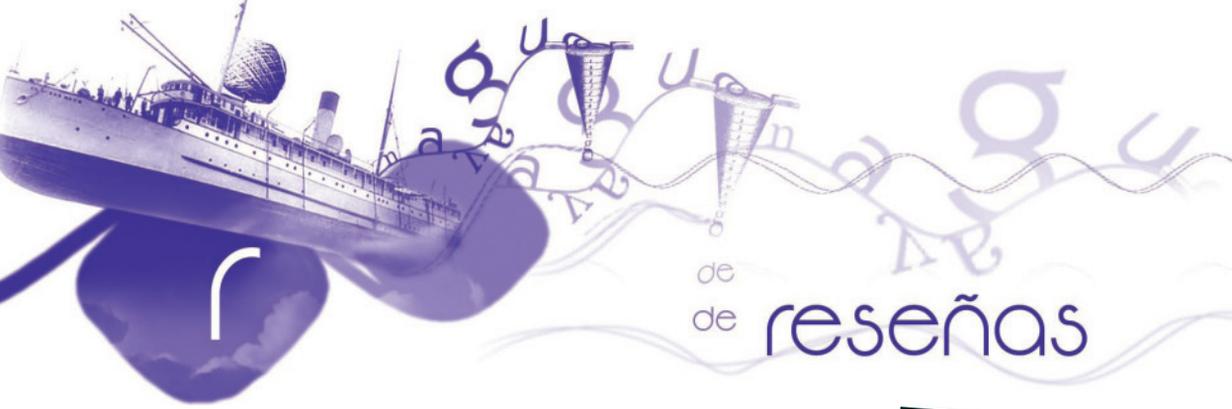
Por eso la poesía de Mujica, aunque parte de su experiencia individual, se transforma en modo de conocimiento para explicar lo que nos está sucediendo. «Es que son pocos los temas universales de todos nosotros, y hablamos del ramaje. En un libro nuevo que no está editado todavía digo que todo poeta habla de una espiga aunque diga gavilla, aunque nombre las cosechas. Al singularizarte bien, en ese lugar sos universal... Son solo diez o veinte palabras las que hay que tocar».



reseñas







de
de reseñas

Hueca y guarecida

Gema Baños Palacios

18 ciervas
Rosana Acquaroni
Madrid, Bartleby, 2023



EL PRIMER GESTO de quien se aproxima al nuevo poemario de Rosana Acquaroni, *18 ciervas*, no es otro que el asombro, pues en este libro se ha sabido articular la palabra poética con una precisión insólita. Tanto es así que existe un equilibrio armónico entre el misterio convocado por el ciervo –animal lleno de simbología en la tradición lírica y que en este caso se presenta encarnado por dieciocho ciervas– y el referente escogido, una serie de pinturas rupestres realizadas con la técnica del tamponado rojo que datan del Paleolítico y se encuentran en la cueva de Covalanas, en Ramales de la Victoria, Cantabria. La poeta se funde con estas ciervas primitivas para articular su propia huida desde el corazón frío y oscuro de la caverna hacia la entrada de la misma, donde alcanza la luz y el sujeto poético es, en gran medida, iluminado.

Esta iluminación camina de la mano de la pulsión amorosa, de manera que el hallazgo de la cierva se traduce en el poema como el primer roce de ese incendio interior. Así, en los versos inaugurales, Acquaroni escribe: «Vi la cierva que el bosque / eligió para mí como encendida / quietud tras el ramaje». El encuentro posee un perfume onírico y apunta hacia un desdoblamiento del sujeto en dos voces poéticas, de forma que la cierva es la poeta, animal huidizo que parece buscarse en el seno del poema: «En mi sueño bebías de un arroyo. / Estábamos las dos. / Yo era la cierva y tú tenías sed». A lo largo del poemario la autora se sirve de una estrategia de distanciamiento que le permite introducir en su discurso una segunda voz, que aparece en cursiva. Se muestra ante todo en poemas donde se reproduce un diálogo, de suerte que además del yo y

el tú poético, los lectores pueden apreciar una tercera intervención que arroja detalles acerca del encuentro amoroso, como en los versos siguientes: «Sentados a la mesa / él y yo / *–una mujer ubicua / anotada en los márgenes–*».

Pese al sustrato de misterio y simbología aportado por la aparición de un animal asociado con la espiritualidad –así lo cantó Juan de la Cruz– no podemos ignorar el protagonismo del cuerpo en este poemario, pues la autora a menudo se refiere a la experiencia amorosa a través de ese golpe silencioso que se imprime sobre la piel de quien ha sido visitado, de forma inesperada, por el zarandeo de la pasión. Se percibe con especial intensidad en este poema: «Y entonces / me preguntas: / a qué lugar exacto del olvido / lo arrojas-te de ti / en qué arista de tu cuerpo / en qué intersticio / tallaste de la nada / un nuevo amor». No solo la presencia, sino la ausencia de la herida luminosa del amor se vertebra a través de versos incisivos, poblados de imágenes que evocan el dolor: «Hoy han vuelto a posarse / los sarmientos encima de mis ojos. / Herrumbre. / Pulcritud del azogue / en los espejos» o en este, que comienza con la cita reveladora de Sylvia Plath «Si ahora estoy viva entonces muerta he estado»: «Comprendes que has vivido / negándote tu cuerpo / de espaldas a tu nombre». El cuerpo femenino de quien vertebra el discurso se muestra desdibujado e impreciso en la vida anterior al encuentro con la cierva; pesa sobre él un nicho de oscuridad que, como veremos más adelante, se encuentra bajo el influjo de una violencia.

18 ciervas es un poemario que recorre la espina dorsal de una relación que se deja atrás y cuya superación se entrelaza con la llegada de un nuevo ser amado, pues su presencia arroja un halo de belleza que acompaña a la escritura. Así, encontramos poemas en los que se reflexiona sobre el hallazgo del lenguaje poético de la mano de la elevación propia del estado amoroso: «Hay un verso que prende / cuando ya no lo esperas. / instante mineral de la escritura. / *–como desenterrar una esquirla de hueso–*. / Es la palabra justa / desoída una vez / y otra / y otra / y otra más». También podemos aproximarnos a la figura del lector en este otro poema, en el que el sujeto poético observa al amado mientras se encuentra inmerso en la actividad favorita: «Verte leer me gusta / y aunque me despidiera de tus manos / para siempre, / las seguiría viendo / sostener cada página / como si sujetaras la cabeza / de una recién nacida».

¿Es el amor una forma de exilio? En cierto modo, los versos de Rosana Acquaroni nos hablan de un viaje que no posee retorno, tal es la sacudida que recibe el cuerpo amoroso al verse inundado, tocado por un rasguño íntimo que echa por tierra la vida anterior, donde el dolor latía de manera fulgurante. Así, el poema que hallamos en la página treinta y dos resulta vertebral para la obra, pues vincula la visita real a la cueva de Covalanas y el descubrimiento de la cierva soñada con el naufragio definitivo en brazos

del amor: «A veces el amor entra en una caverna. / El amor es regreso, / roto cuenco de pájaros / que presiente su fin / –pues se aprende a morir / a medida que amamos–». La caverna, como el vientre materno, recoge los cuerpos que se habían rendido al abandono y los reúne en su seno, allí donde tuvieron lugar los rituales primitivos: «Hemos entrado aquí, / desmemoriados y juntos, / como dos desahuciados / a los que les llegó la hora / de vivir». No olvidemos tampoco que la cueva –que reúne esas tempranas manifestaciones de la escritura humana a través de la representación del conjunto de las ciervas– alberga, como el poema, una pregunta lanzada al aire, un enigma cuyo misterio pende de un hilo invisible que no podemos resolver.

La lectura de *18 ciervas* me ha transportado a otra obra, la novela de Marta Sanz *pequeñas mujeres rojas* (2020). Si bien en este relato ficcional urdido por Sanz bucea en la dos formas de violencia –la que yace en las fosas comunes donde se encuentran los muertos anónimos del franquismo y la violencia ejercida contra los cuerpos de las mujeres–, comparte con Acquaroni la búsqueda sagaz de un lenguaje capaz de poner nombre al cuerpo femenino violentado en manos de un hombre. Al igual que en la novela de Sanz –en la que la protagonista yace como un animal fugitivo en manos de su amante convertido en cazador– la poeta consigue volcar en muchos de sus versos esa amenaza, la sombra de una herida violenta que, bajo el disfraz de un amor de pareja, se ha aferrado a su piel. Así, se nombra al sujeto poético trasmutado en la cierva, que trata de huir de la posición de rehén y, al mismo tiempo, no puede entregarse al salto definitivo: «Soy la cierva que duerme / con los ojos abiertos / sin ver la tempestad. / Supe que estaba hueca / y guarecida al mismo tiempo». Los versos que provocan una sutura definitiva pertenecen a ese territorio de la indeterminación en los que se procura traducir el balbuceo, la tentativa de recuperar el latido vital después de cruzar el umbral de la cueva: «Escarbar la nevisca / pese a encontrar el fruto. / Rozar con el hocico / el fango del arroyo. / Resollar con la cierva cercada / en el incendio».

Dieciocho ciervas de color rojo convocan en este nuevo poemario de Rosana Acquaroni a una voz poética que no teme mancharse las manos: abre la herida y la revela por dentro, sin tapujos, porque esa indagación a través del lenguaje es también síntoma del compromiso ideológico de quien escribe. Concluyo estas líneas con una reflexión de Marta Sanz que es sin duda una compañía idónea para esta obra: «Escribir es ir tatuándose el cuerpo al mismo tiempo que descubrimos todo lo que ya tenemos escrito sobre la piel. [...] Nombrar el cuerpo, conquistar el territorio: en eso consiste escribir».¹

1 Sanz, Marta, *La lección de anatomía*, Madrid, Anagrama, 2018, p. 71.

Devenir lenguaje, una propuesta desde la soledad

Esther Sánchez-Pardo

Falla la Noche
Noni Benegas
Madrid, Bartleby, 2022



CELEBRANDO *Falla la Noche*, último poemario hasta la fecha de Noni Benegas, me doy cuenta de que desde su primer volumen poético *Argonáutica* (1984), el discurrir de la poesía española en estas casi cuatro últimas décadas ha pasado dejando a nuestra poeta indemne. En pie, imperturbable en el istmo de sus propias claves, y entre territorios separados, a la vez que unidos, por uno o varios océanos, entre su Argentina natal, España y sus periplos europeos, Benegas ha sido poeta, analista y testigo de la enorme transformación que la poesía de mujeres ha experimentado en el último medio siglo. Abanderada de la modernidad, introductora del pensamiento de Paul Virilio, seguidora y exégeta de Pierre Bourdieu para teorizar sobre el campo literario, así como el capital simbólico y cultural, ensayista y antóloga de excepción en *Ellas tienen la Palabra* (1997; reeditado como ensayo en 2017) y en *Ellas resisten* (2020), y poeta a tiempo completo, con galardones y reconocimientos a su labor incansable como barómetro de la poesía y la cultura españolas desde la transición hasta hoy. Benegas, inasequible al desaliento de tiempos precarios para la publicación de nuevas iniciativas, resistiendo a los embates de la tecnología con sus nuevos formatos y formas de difusión, y siempre renovada y renovándose, nos ofrece puntualmente pensamiento y palabra poética en el extremo de su singularidad. Su valor reside en esa soledad que, aún rodeada de voces, de presencias y coetáneas, le aleja del mundanal ruido para trasladarle a su bullente laboratorio de lengua viva.

Falla la Noche se abre en la hora azul crepuscular y nos sorprende con el enigma de la lucidez en una ensoñación nocturna, a diferencia de la diurna freudiana en «El creador literario y el fantaseo». La durmiente, sumida en el insomnio más severo, genera un carrusel de escenas e imágenes –admonición, recuerdo, desapropiación, deleite– que fluyen en forma de poemas. Benegas plantea la creación como el hallazgo entre el libre azar, el azar provocado y el rescate de lo perdido, que se erige en el núcleo duro del decir, «PALABRAS dichas para llenar un hueco» (p. 21).

El libro está dividido en cuatro secciones, bastante equiparables en cuanto a extensión: «Signos» (pp. 11-23), «Mundo» (pp. 29-39), «Cosa Doliente» (pp. 45-54) y «Falla la Noche» (pp. 59-69). Es este un poemario en el que se manifiesta el enigma, el desajuste del sujeto fragmentado, junto con la pregunta por el decir y la materialidad que, infinidad de veces, se torna en corporeidad. Se trata de una poética del *assemblage* donde no existe la jerarquización: cognición, sentido, racionalidad y materialidad, se entrelazan y dan como resultado un intrincado laberinto en el que la orientación debe encararse a tientas. Estamos frente a una poética de la fusión. *Falla la Noche* no es un poemario de oficio. Benegas cada vez se renueva y nos sorprende con una propuesta siempre arriesgada y diferente, con hallazgos de lengua y hallazgos poéticos complejos e incomparables.

El libro tiene un ritmo acumulativo y de entrada, y con pocas claves, nuestra lectura se va incursionando en un territorio donde los signos y los elementos materiales se entrecruzan y entrelazan. El poema noveno es un canto a esas claves previas que ofrece ya: el temblor, el desleírse (¿?), el escalón que baja hasta lo abisal y los abismos, y la caída «en el conjunto» (p. 19). El poema se abre con «CAPTAR el temblor / y por su temblor unirlos» (primera sección). Captar en un verbo que aparece en mayúsculas y el carácter de asimiento que reviste a la palabra poética no es aquí exclusivamente topológico, sino que se muestra también en su literalidad.

En el segundo poema de la colección, «el estar sin estarse» queda problematizado. Los versos se ocupan del decir en un nivel de complejidad muy notable: «Lo que puedo decir y no digo / porque el decir no me atañe // Lo que puedo decir... y no sale / porque salir me expulsa, // madriguera al fin / el estar sin estarse» (p. 12). Detenerse, permanecer en un lugar, posición o actividad, son los significados habituales de «estar» en su forma refleja, pero ¿qué modo ontológico del ser es «estarse» y a qué alude?, ¿cómo se puede precisar en qué medida el «estar sin estarse» es o no, de por sí, un conato, un amago ya de movimiento?

La voz poética anuncia que la lengua nos es ajena. Sí, toda lengua nos aliena, y lengua y cuerpo corren parejos. En el tercer poema en el que la voz declara, interrumpidamente y con el uso de puntos suspensivos, «Entro y salgo / incursiones en una lengua ajena...», se nombra a Wallace Stevens, William Carlos Williams y Sharon Olds. Pasado y presente en tres poetas inmensos: de resonancias metafísicas, de la lengua popular y el vernáculo, y de la poética de la intensidad y crudeza, agudizadas respectivamente.

El quinto poema, en su rebelde novedad, resulta en un poema vegetal en el que el lenguaje se fusiona con el mundo natural y forma un *assemblage*: «Esa vida vegetal / Como se alza y estira, / prolonga y corre en venas largas

/ como dedos de una mano sin codicia» (p. 15). Avanzando conocemos cómo la tinta cristaliza en contacto con el aire y fija la impresión (p. 16) El pensamiento, unido siempre a la materialidad, puede resolverse en «una pura anotación / nomás» (p. 16).

El agua, omnipresente en *Falla la Noche*, tiene urgencia por correr, estancada no se halla en su estado natural. «El estanque se obstina / tiene urgencia por correr, / no soporta / la inmovilidad pululante / con burbujas a ras de agua/ como si un pez agonizara» (p. 17). Y los lectores vamos cobrando conciencia de que el volumen es un puro discurrir: al hilo del discurso, como el agua, se desgrana la palabra (pp. 20-23) con sus argucias, con su doblez, torrencial y contenida a un tiempo. Los poemas juegan con las itálicas: «discurrere/discurrir», «al hilo de», se suceden pensamientos por asociación en escucha o en diálogo con otros (en itálica, p. 23), y hacia el final de la primera sección, se constata con sorpresa, «de frase en frase, / haberse dicho con ímpetu / lo imposible de transmitir» (p. 20). Ahora, es el ritmo el que transporta, «el ritmo me lleva» (p. 23). No es inocente la *performance* ni la teoría del ritmo. Benegas ha hablado repetidamente del ritmo en Mallarmé, en Meschonnic, y como diría este último, estudioso del ritmo, y seguramente apoyaría nuestra poeta, «El ritmo, todavía el ritmo, siempre el ritmo. Contra la semiotización generalizada de la sociedad».¹

La sección II, «Mundo», se abre con el epígrafe, «Cuando bajas de la cama el mundo es una cinta rodante». La metáfora da pie a comprender la velocidad que impone un mundo que no da tregua y bulle en constante movimiento. En el primer poema, la lectura está presente y el goce del equilibrio le llega a la voz poética con un retorno «como de otra orilla» (p. 29). La «masa verbal» se asemeja a la vegetación tupida, que no ilumina. Y es el otoño la estación en la que «[...] de día doro mis cabellos / y de día adoro mis amores» (p. 30).

El peso de la temporalidad se hace patente a lo largo de toda esta sección, «El tiempo es esta espera infinita / o que el infinito acabe» (p. 31). Y el escenario de varios poemas de «Mundo» es un pasar que, como el tiempo, con gran agudeza, conduce a la deconstrucción de todo lenguaje: «Serena traca / ni viento atroz / tro-ce-ar: / tras / ta / billar» (p. 32). Finalmente, la voz poética anuncia, «Ahora soy un objeto frágil / en manos / de una torpe relojera». Y ese objeto es un reloj que adelanta y atrasa, y marca horas en otros lugares, como se nos indica (p. 33).

1 «Manifieste pour un parti du rythme», de Henri Meschonnic. Originalmente publicado en *Célébration de la poésie*, 2001. <https://circulodepoesia.com/2020/03/manifiesto-a-favor-del-ritmo-poetica-de-henri-meschonnic/>

En el universo de Benegas irrumpe casi siempre la animalidad como límite, como origen, como marcador de un territorio familiar –del mismo modo que cobra protagonismo en el volumen *Animales Sagrados* (2012)– que inspira temor por lo salvaje e impredecible, por el zarpazo y el desgarró que produce en el individuo.

El temor está presente, y el riesgo nos traslada a un «tembladeral» (p. 36), ese terreno pantanoso, sin garantía alguna de firmeza, en el que podemos hundirnos sin remedio y que retiembla cuando se camina sobre él. Temor y temblor no adquieren aquí tintes Kierkegaardianos, sino que son, antes, parte del acervo del escultor estadounidense Richard Serra, a quien Benegas invoca. En *Verb List* (1967), Serra ya reflexionaba sobre la transitividad, y todo ello contribuyó a que su obra escultórica estuviese basada en la acción –*action based*– del mismo modo que la acción anima la poética del acontecimiento de nuestra poeta. La monumentalidad, al tiempo, también produce «puro terror / de fosa o abismo» (p. 37). Finalmente, dos poemas escritos en Vignanelo, a las afueras de Roma cierran esta sección con estampas cotidianas en un pueblo, donde aún bulle «un terremoto (soterrado) / que situó así las cosas» (p. 38).

La sección III, «Cosa Doliente», se abre con el siguiente epígrafe: «Quedaría por describir ese estado tan humano de transformarse en cosa doliente si se hurga, o en cosa animada tipo animal u objeto de felpa, si te adaptas». Realmente es la sección más inquietante (en el sentido *unheimlich* de Freud) del volumen, en el que la pre-conciencia o conciencia busca ávida sentir o conocer, sacar a la luz lo escondido para emerger tranquilizadamente del marasmo en el que la actividad de la mente o la mera percepción dejan sumida a la voz poética.

Todo conduce desde el primer poema a las «cámaras de dolor / donde lo apresado gime / y recuerda» (p. 45). El territorio poético queda horadado y hay una infra y una suprarealidad. La voz poética se deja acompañar por el poeta chileno Gonzalo Rojas en, «VIVO dentro de una piedra / rehén de mis propios cálculos, / calcinada por mi equilibrio / a ras de suelo. // Piedra, / que alguien mandaría / a otra órbita / a otra galaxia». El surrealismo del grupo La Mandrágora es invocado, y los paisajes oníricos se suceden: circunvoluciones (p. 45), bisturíes que perforan (p. 46), un «convoy de hechizados», (p. 47), «calaveras sobre [...] postes» (p. 48), «un animal oscuro envuelto sobre sí» (p. 52), una «plataforma marina» (p. 53). Un trabajo semejante de construcción y deconstrucción del lenguaje del resto del volumen está presente aquí también: «Calaveras tres / carabelas / ca-ra-be-las / velas / pasar / y pasar» (p. 49).

Finalmente, el poema que cierra esta sección nos da la clave de la distorsión visual que ya existía en el trabajo del surrealismo poético. Interesados por la visión fantástica y la mirada interior, el propio Breton afirmó que el ojo

existía en estado salvaje, indomable frente a la tiranía de la racionalidad (*Diccionario del surrealismo*, Breton y Éluard). Bataille, en su *Historie de l'oeil* (1928), traspasa cualquier límite moral impuesto, y la simbología del ojo y el huevo omnipresentes, son casi intercambiables, y Buñuel en *Un chien andalou* (1929) mostró cómo el ojo rasgado y ciego daba paso a la visión surrealista.

En Benegas, una historia condensada del surrealismo se rememora en el poema que cierra «Cosa Doliente», cito in extenso: «DETRÁS del ojo, / en el hueco o cuenca / que acoge el globo, // como si los filamentos /que sostienen / hubieran tensado el ver, / y buscaran / depositar al órgano / en lo cóncavo de la mano: // huevo en un nido / a punto de dormir» (p. 54).

Este guiño onírico y surrealista se inscribe, pues, en la tradición. Muchos años después de que Breton, Aragon o Remedios Varo situasen al órgano de la visión en el lugar que le correspondía en el panóptico del surrealismo, Louise Bourgeois en sus *Eye Benches* (1996-1997) esculpidos monumentalmente en granito, mostró una vez más cómo la mirada y la observación seguían ocupando un centro de privilegio en su trayectoria. En Benegas, la perfecta conjunción entre el ojo y su envés abre el abanico de resonancias entre visión diurna y sueño que, sin duda, vertebrata esta colección.

Llegados a la sección IV, «Falla la Noche», la poeta glosa la función de la noche y de la oscuridad en un único poema largo, deteniéndose en algunas claves ya desgranadas en la antesala de esta *grand finale*. «Es la hora en que los lobos / salen a aullar a la naturaleza / inhóspita» (p. 60). Ese deambular de la mente en duermevela, que llega a reconocerse cuando se «repite» y el tiempo se detiene.

Se afirma con solemnidad que la culpa y el miedo, el evocar a alguien en el recuerdo son argumentos que quizá justifiquen una vida. Un poema en el que la voz poética declara, «estar vivo... / es una manera de estar /acosado / por las funciones terrestres» (p. 66), y fuera del lenguaje no hay condición de posibilidad para la existencia (p. 60). En estas páginas, se encuentran René Daumal (1908-1944; iniciador de Dadaísmo y seguidor de Gurdieff); Lota Macedo (1910-1963; arquitecta, compañera de E. Bishop), Oscar Manesi (grabador argentino que se trasladó a España en 1976), y la poeta Alejandra Pizarnik (1936-1972).

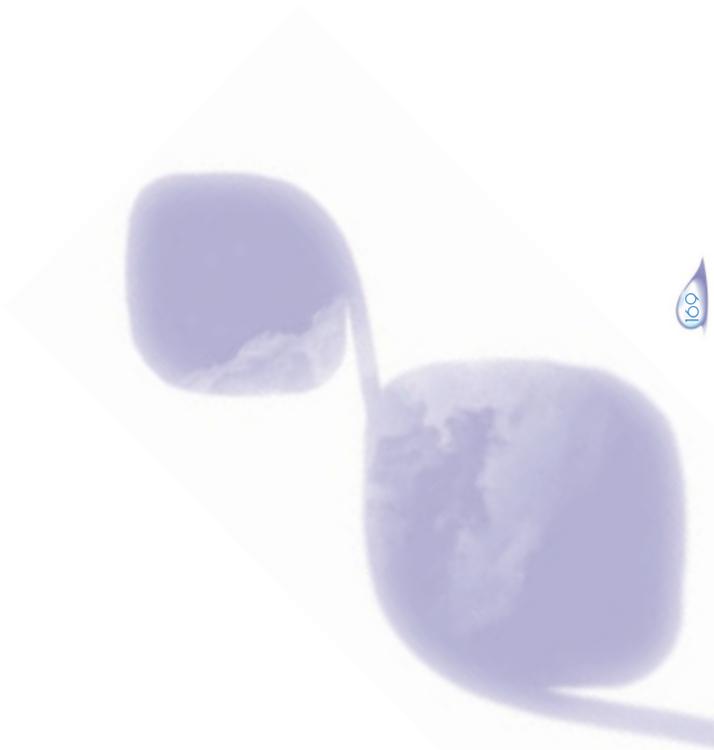
Vivir, seguir viviendo y sobrevivir evocan diferencias abismales entre tres registros del ser y el estar. En esto se cifra la tarea del viviente y su contrapartida, la del durmiente, trama y envés como dos caras indisolublemente unidas.

Es este último un poema sobre la fotogénesis de la noche. Los *flashes* de luz en la oscuridad recuerdan esos otros flashes a los que Noni Benegas alude en la antología de su poética, *El ángel de lo súbito* (2013). La autora recuerda cómo en su infancia veía cada domingo por la tarde, al regresar

a Buenos Aires, unas luces de neón de un luminoso adosado a un rascacielos. «[...] el ángel de lo súbito, que da título al libro, deja entrever un brillo, un destello, luego lo escamotea». Ese personaje apareció en un poema que la autora extravió, «tal como persiste una estela luminosa en la retina [...] cada poema [debiera] abrir y cerrar en su interior un chispazo de visión. Y la suma de todos, conformar trozos coloreados de un caleidoscopio, que al girarlo se compone de otra manera de crear una nueva figura» (pp. 195-196).

No podemos olvidar que para Benegas la escritura poética es un «acontecimiento», cuando señala que el poema «viene / te sobreviene», en este sentido, te sorprende, ya que es imposible programar aquello sobre lo que se va a escribir. Hay un momento que ella designa como estar en estado de escritura, en el cual hay una atmósfera propicia, y el poema, sale.

Falla la Noche sale a la luz en tanto que objeto doliente y objeto animado: desde lo oscuro, alumbrando en flashes de luz la conciencia. La descomposición y recomposición del poema se basa aquí en la sustitución de la conciencia por la representación de los mecanismos del pensamiento en donde la realidad del mundo se vislumbra como una extensión de la mente. Y los engranajes mentales, entre descarga químico-eléctrica y actividad neuronal, nos hacen sentir y reconocer el cuerpo. De nuevo, hemos de reparar en las cuatro secciones del poemario, signos, mundo, cosa doliente y la noche que falla. La noche es una falla, una fractura. Tectónica de placas. Noni Benegas, en un ejercicio geológicamente irreprochable, nos ofrece de nuevo un valioso yacimiento para explorar.

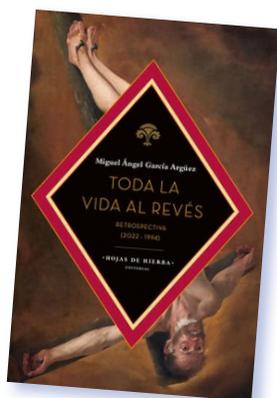


Una vida al revés, un lenguaje incandescente

José María Gómez Valero

Toda la vida al revés. Retrospectiva (2022-1994)

Miguel Ángel García Argüez
Sevilla, Hojas de Hierba, 2023



«**REMOVER** todo lo que se da por sentado. Sospechar de la realidad cuanto más se nos impone como verdad. Escarbar en las ideas y los sentimientos cotidianos por el sencillo método de dejar que hable desde la persona lo que por lo bajo le quede de pueblo (que siempre lo hay en mayor o menor grado), de gente corriente, de herida común». Estas palabras de la añorada Isabel Escudero nos recuerdan que la poesía, la buena poesía, se caracteriza fundamentalmente por su capacidad para poner patas arriba toda la existencia, para zarandear lo establecido, para formular preguntas, señalar conflictos, abrir fisuras, para cuestionar el mundo que nos rodea y el que cada cual alberga, aquello que creemos –o nos han dicho que debemos– ser. Gracias a su facultad de ampliar, desbordar, el horizonte del lenguaje y, por tanto, sus posibilidades de decir, de hacer y transformar, la experiencia poética nos permite desordenar el puzle de la Realidad, desencajar sus piezas y poder mirar los espacios que quedan entre ellas y bajo ellas, lo Real, ese otro puzle invisible –pero ahí, reconocible– donde acontece a cada instante lo que verdaderamente importa y nos (con)mueve, donde advertimos que no sabemos nada y que lo sabemos todo... Es en ese momento en el que la poesía nos pone en crisis, en feliz crisis, cuando logramos, qué duda cabe, sentirnos más vivos. Tensar esa cuerda entre lo Real y la Realidad debiera ser el sustrato de toda aventura poética o artística.

Una oportunidad excelente para disfrutar de esa poesía, de esa buena poesía, es la lectura del libro *Toda la vida al revés. Retrospectiva (2022-1994)*, del polifacético escritor gaditano Miguel Ángel García Argüez, publicado por la editorial sevillana Hojas de Hierba. Una antología, preparada por el propio autor, en la que se nos ofrece un selecto y delicioso banquete de textos que abarcan casi treinta años de dedicación a la lírica, aunque en realidad sean muchos más, pues estamos ante alguien que lleva desde pequeño, toda la vida, jugando con las palabras. Haciendo honor a su título y subtítulo, el libro se abre con los poemas más recientes, una breve pero jugosísima

muestra de inéditos, y a partir de ahí se suceden, siguiendo una cronología inversa, los poemas escogidos de sus libros publicados hasta la fecha, por este orden: *Danza caníbal* (2012), *Canciones* (2011), *Los días del maíz* (2010), *Cambio de agujas* (2005), *La Venus del Gran Poder* (2004), *Ecce Woman* (2001) y *Las tijeras y el yogur* (1994), poemario este último con el que Argüez debutó cuando contaba veinticinco primaveras. Todo un acierto esta poco usual forma de presentar una antología («porque no se sabe en qué dirección camina el tiempo», decía nuestro querido Francisco Díaz Velázquez): de este modo el autor nos permite conocer, en un primer término, su pulso poético actual, nos invita a contemplar el brillante verdor de esos brotes más recientes de su creación para luego adentrarnos en sus ramas, reseguir el tronco y descender, poco a poco, hasta sus raíces. Una estimulante fórmula para apreciar de otra manera la nutricia circulación de la savia que recorre su árbol poético.

Más preocupado siempre por hacer crecer honestamente su literatura que por sucumbir a los fuegos de artificio del espectáculo, al ruido de los cláxones de la industria y la esclavitud de los escaparates, Miguel Ángel García Argüez se ha ido forjando –despacito pero sin pausa, desde los márgenes– como un escritor total: además de su fértil labor con la poesía, es un excelente narrador, autor de novelas (la última, *Aguaviento*, publicada por Algaida tras haber obtenido el Premio Carolina Coronado; pronto verá la luz en Libros de la Herida), libros de relatos (imprescindible la lectura de su fabuloso *El bombero de Pompeya*), literatura infantil (*Cosas que sucedieron [o no]*, *Este loco mundo. 17 cuentos...*), libros de ensayo-documental (*El pan y los peces*), biografías (*El corazón del ángel. Vida, obra y confesiones de Ángel Subiela*), obras de teatro...

Mención aparte merece su apasionada y reconocida dedicación al Carnaval de Cádiz, donde es uno de los autores más destacados. En su doble condición de creador de letras y de músicas, lleva aportando su arte a la fiesta desde hace décadas, tanto en el COAC (Concurso Oficial de Agrupaciones de Carnaval) como en la calle. En la actualidad lidera una de las agrupaciones más emblemáticas, admiradas y queridas de las que concurren al concurso del Gran Teatro Falla, la comparsa de la que fue faro el desaparecido e inigualable genio Juan Carlos Aragón, ahora rebautizada como «la comparsa de Argüez».

Por otro lado, ha formado parte de diversas bandas de rock y pop (Dark End, Humildad & Paciencia, Tetrabrick, Vicente, Arwez...) para las que ha compuesto varias docenas de temas, cuyas letras aparecen recogidas en su libro *Canciones*. Sus vínculos con lo escénico no terminan ahí, pues ha participado igualmente en diferentes propuestas artísticas multidisciplinares

y experimentales con las que ha explorado en las posibilidades de interacción de la poesía con otras artes, en los distintos vuelos y alcances del texto poético más allá del papel. En este punto, cabe destacar que García Argüez es posiblemente uno de los mejores recitadores de nuestro país, un rapsoda sublime que ha llevado sus versos a numerosos festivales poéticos, musicales y artísticos, en España y en otros países. Quienes hemos asistido a su forma de *decir* los poemas, podemos dar fe de ello. No se lo pierdan si alguna vez tienen oportunidad de escucharle. El autor declaró en una entrevista: «Para mí, está clarísimo que tengo un concepto muy oral de la poesía: parece que escribo para el recitado».

Citemos una faceta más de este poliédrico autor: su tarea pedagógica con la literatura como profesor de escritura creativa desde hace dos décadas, que le ha llevado a impartir talleres para todo tipo de públicos en bibliotecas, centros educativos, instituciones públicas y privadas, encuentros poéticos y artísticos... En esta área de trabajo, hace algunos años echó a andar un espacio propio de talleres *online*, una iniciativa autogestionada que comprende La Escuelita de las Palabras y La Escuelita del Carnaval.

Podemos encontrar dos pilares indispensables en el edificio poético de García Argüez, dos ejes de su arquitectura: su intensidad verbal, con sus potentes y eclécticos imaginarios, por un lado, y su impecable manejo del flujo rítmico, por otro. Aunque quizás estemos hablando de lo mismo. Afirmaba Octavio Paz en *El arco y la lira*: «El ritmo no es medida, ni algo que está fuera de nosotros, sino que somos nosotros mismos los que nos vertemos en el ritmo y nos disparamos hacia “algo”. El ritmo es sentido y dice “algo”. Así, su contenido verbal o ideológico no es separable». Y también: «El poeta encanta al lenguaje por medio del ritmo. Una imagen suscita a otra». Recordemos lo que nos decía al respecto el gran Agustín García Calvo: «El hablar en ritmo arrastra consigo lo demás del arte». Un factor determinante para que García Argüez sea un maestro en estas lides es a buen seguro su profundo conocimiento de la tradición lírica española, de sus metros y ritmos, de sus formas, de sus andamiajes y materiales de construcción. Y no quiere decir esto que el autor aplique al texto con escuadra y cartabón, cual eficiente y frío funcionario poético, ese vasto conocimiento. No, en absoluto, pues eso tan solo depararía un artefacto desalmado, vacío, creado bajo el yugo del saber, bajo el yugo del yo. La clave está, por el contrario, en la interiorización de lo aprendido y en su posterior olvido, es decir, dejar que el ritmo y las palabras hagan, nos posean, nos transiten, convirtiéndose el poeta en una especie de médium, de canal por el que el lenguaje fluye. Volvamos a Francisco Díaz Velázquez, quien lo dejaba dicho en estos versos: «Es la lengua quien habla por mí; / son las palabras, solas, / las que se vienen

disponiendo de este modo / sin el arbitrio de mi voluntad. / No soy yo, no, aquel que habla: / son ellas, las palabras. / Han ocupado el sitio de mis pensamientos; / se han interpuesto entre la vida y yo».

En la poesía de García Argüez está muy presente, de un modo u otro, la temática amorosa y, sobre todo, la sensualidad y el erotismo, si bien es en dos de sus poemarios donde alcanza una mayor relevancia, *Ecce Woman* y *La Venus del Gran Poder*, siendo este último, por cierto, uno de los mejor representados en esta antología junto a *Danza canibal*. En *Ecce Woman* aparece «el sexo como motor, como paradigma de salvación en la pugna entre lo consagrado y lo maldito», según explica el propio autor cuando se refiere a este libro. «No hay sombras esta noche. Solo rutas / que llevan a tus piernas. Esas piernas / coronadas de medias y cavernas, / de cavernas, de greñas y de grutas», así arranca el poema «Aguacate for you». En *La Venus del Gran Poder* lo carnal y lo lujurioso inundan los versos, que adoptan formas tanto clásicas, próximas a la lírica cortesana o trovadoresca, como contemporáneas y experimentales. Por ejemplo, de este libro se incluye en la antología una particular versión del *Cantar de los Cantares*, un extenso diálogo entre novio y novia repleto de encantamiento y lubricidad («La rica medicina de su carne / me alivia los crujidos del amor»). También hay lugar en este poemario para abordar la asfixia de quienes se aman en estos tiempos tan hostiles («Te quiero / pero apenas tengo tiempo de decirlo. / Ya se ha abierto la veda. / Han puesto un alto precio a nuestra dicha / y el cronómetro torvo de la muerte / nos viene, dueña mía, / pisando los talones», leemos en el poema «Doom»).

Por otro lado, el componente crítico, reivindicativo, es notorio, en la misma medida, en la poética de García Argüez y ocupa un lugar predominante en los libros *Cambio de agujas* y *Danza canibal*: la denuncia del sistema capitalista, de la vida falsificada que genera y que afecta cruel y violentamente a nuestras cotidianidades («Intentan ahora darnos de comer / en el hondo pesebre del miedo, / el corral donde pace la tristeza / de este agrío abrevadero. // Esta vida a medias tintas. // Esta muerte a cuerpo entero»), el cuestionamiento de conceptos como futuro, dinero, democracia, y frente a ellos la llamada a la rebelión («Apaga el fax y arráncate el gotero. // Que son mucho más bajos estos muros / de lo que siempre nos hicieron creer. // Que no son tan insalvables las tapias / del extraño manicomio / del mundo»)...

Igualmente reflexiona el autor sobre la función de la poesía y la necesidad de que esta actúe como herramienta incisiva y desenmascaradora de ese mundo injusto e impuesto. «Porque es la poesía una zanfoña // pero es también trinchera // y es cuchillo», dice en su poema «Danger!».

Otro aspecto importante en su obra es la otredad y la puesta en cuestión de la identidad. Buena muestra son varios de los poemas recogidos en esta

retrospectiva. ¿Quiénes somos? ¿Quiénes creemos ser? ¿Quiénes nos dicen o nos decimos que debemos ser? («Y tú no eres quien piensas // ni yo tampoco»). ¿Qué otros o qué otra cosa deseamos ser? («Quisiera dejar de ser lo que me ha tocado ser / Para ser cualquier otra sustancia [...] Algún día habré de ser escarcha lenguaje cable eléctrico / Mariposa cepo unguento puerta abierta / Ratón semilla góndola suburbio o bosque en llamas»). Lo identitario se pone en quiebra, se expresa descarnada o sutilmente la fractura del ser.

Hay otro asunto significativo del que se ocupa este poeta: las dificultades en la comunicación, en nuestra forma de entendernos y relacionarnos. Las limitaciones propias del lenguaje verbal y, por otra parte, el ruido interior y el ruido ambiente de este mundo loco que padecemos y que todo lo complica y distorsiona: «Me pasa que a veces cuando trato de hablar / Se me llena la boca de pulpos y de errores // Quiero decir ventana pero digo bichos / Quiero decir niño pero digo hidrocarburos [...] Pero a ti también te pasa que si tratas de oír / Los oídos se te llenan de horror y de chatarra // Yo te digo luminaria pero tú oyes negocio / Yo te digo cielo pero tú oyes isobara», dice en la «Danza #2».

De los poemarios representados en esta antología, hay dos realmente singulares, cada cual por un motivo. Por un lado, el titulado *Canciones*, que ya hemos mencionado con anterioridad, una selección de las letras de canciones que el autor ha ido componiendo para diferentes bandas de pop y rock, propias o ajenas, y donde podemos comprobar cómo de difusa es la frontera que separa lo que llamamos literatura *culta* de las músicas populares de la contemporaneidad («Suena ruido, pero yo no oigo nada. / Me gustan los faros con la luz apagada. Guardo a mis gatos en una pecera / y tengo una jaula con las puertas abiertas», dice la letra de «La vida al revés»). Por otro lado, el poemario *Los días del maíz*, que tiene su origen en un revelador viaje que el autor realizó por el sur de México y Guatemala, del que en esta retrospectiva se recogen tan solo dos poemas, en dos fragmentos (uno de ellos se inicia así: «Y es que la muerte ha sido siempre / el único lenguaje que no habla / Y por eso todos saben / que detrás de cada dios hay un machete»). *Los días del maíz* es un libro con un fuerte componente ceremonial en su estructuración, litúrgico, y que invoca la memoria común y la resistencia, y lo hace sostenido por un ritmo trepidante e hipnótico («Por la extraña teología de los turoperadores / Las uñas y el pelo de Caribe // Por los huevos que enterraron las tortugas en mi boca / El idioma de Caribe // Por las postales y las guías de viaje / Los ojos cegados de Caribe»).

A lo largo de la producción poética de García Argüez, y en la panorámica que se nos ofrece en *Toda la vida al revés* puede apreciarse, se observa una curiosa evolución desde los poemarios más lejanos en el tiempo a

los más recientes. Al contrario de lo que sucede con otros autores, cuya tendencia es, con el transcurrir de los años, inclinarse hacia una depuración del estilo a través de la condensación, de la búsqueda de la esencia, la poesía del autor que nos ocupa va adquiriendo con el paso del tiempo un mayor gusto por la orfebrería lingüística, se vuelve más densa, más barroca, como si el autor se entregara, en su irrefrenable interés por la experimentación, a un cortejo con el lenguaje al que no deseara poner fin, como quien se demora, hechizado, en recorrer el cuerpo de la persona amada en todos sus recovecos.

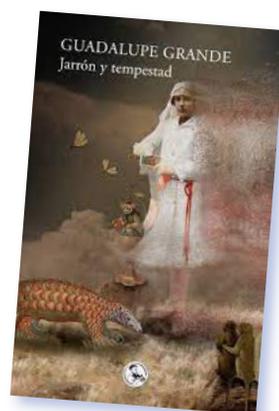
Escribía el poeta mago Joan Brossa: «El poema se pone en movimiento / y os mete por la boca de un túnel». Y esto perfectamente podría aplicarse a los versos de Miguel Ángel García Argüez. Su poesía es orgánica, palpitante, perturbadora, indómita, y tiene la capacidad de conducirnos, de arrastrarnos –a veces con dulzura, a veces con rabia– hacia una sinuosa galería de trayecto desconocido cuya única salida practicable es la catarsis. En ese viaje insondable lo sensorial y lo reflexivo van de la mano, se trenzan con naturalidad para producir el conjuro que nos impulsa en la travesía. Es realmente difícil encontrar en la poesía española contemporánea una combinación tan audaz, y tan lograda, de lo matérico y lo abstracto, de las entrañas y de la psique.

Poesía persuasiva, atrapante, inmersiva. Poesía que nos interpela y nos agita. Poesía en movimiento dentro de nosotros para volver nuestras vidas del revés.

Poesía como anclaje y rebelión

Andrea Aguirre

Jarrón y tempestad
Lupe Grande
Segovia, La uña RoTa 2022



«PIENSO QUE escribir poesía quizá sea una derrota necesaria. Pienso en la palabra *derrota* y me abrazo a ella como el naufrago se abraza a la última ola». Estas palabras de la poeta Guadalupe Grande (Madrid, 1965-2021) inician el texto de la contraportada de *Jarrón y tempestad* (poemario póstumo) a modo de poética, quizá también a modo de reivindicación del lenguaje

poético como áncora inmaterial a la que aferrarse en la vorágine de un mundo que escapa al entendimiento humano. Guadalupe Grande construye a lo largo de estas páginas un océano indómito para poder surfearlo con maestría en mitad de la tempestad, una isla desierta que repoblar con el gesto creador del poema, una tabla de salvación luminiscente, a pesar de saber que el hundimiento es inevitable.

Jarrón y tempestad es el quinto poemario de su multifacética autora (licenciada en Antropología, la poeta era también ensayista, crítica literaria y artista plástica), que inició su trayectoria con *El libro de Lilit* (Renacimiento, 1996; Premio Rafael Alberti 1995). Años después se publicaron: *La llave de niebla* (Calambur, 2003), *Mapas de cera* (Poesía Circulante, 2006) y *Hotel para erizos* (Calambur, 2010). Sus poemas han sido incluidos, asimismo, en diversas antologías y su obra escrita se completa con numerosos ensayos, ediciones, traducciones y reseñas críticas. En 2022 se publicó también de forma póstuma *Esa llave ya nieve* (Alkibla), obra que rinde homenaje a la poeta tras su muerte prematura y que incluye poemas, fotografías, ilustraciones y escritos de la autora, conformando una muestra de su fecunda producción estética de elevada intensidad creativa.

Preguntar a las personas que conocieron a Guadalupe Grande es recibir las mismas respuestas colmadas de afecto, nostalgia y un duelo abierto por la ausencia inesperada. Hija de los poetas Francisca Aguirre (1930-2019) y Félix Grande (1937-2014), supo ganarse su merecido espacio en los círculos literarios y logró no solamente el reconocimiento de la crítica por su obra escrita, sino la admiración y el cariño de aquellas personas que llegaron a conocerla. «Guadalupe Grande. La inmensa poeta. La inmensa persona», manifestaba hace pocos meses la poeta Luz Pichel en una red social. Hablar, por tanto, de la obra póstuma de Guadalupe Grande es también una derrota necesaria («oh polluelos / no volveré a poner los pies en esta casa»), ya que nos encontramos ante la edición de sus últimas palabras, pero estas emergen cual vindicación de la poesía como sentido, como rescoldo, como necesidad vital: este es su legado poético.

Descubrimos en *Jarrón y tempestad* una poesía experimental y madura, que sabe conjugar la mirada introspectiva con la apertura hacia el mundo. El lenguaje funciona como un ligamento a una existencia que se ama y se cuestiona por igual. El extrañamiento entonces no lo produce el poema, sino la realidad transmutada en él. Las palabras son anclaje a la vida, a la memoria, al ser, a la búsqueda constante del otro, con el otro, en el otro. Lo familiar es, en consecuencia, el poema. Lo extraño lo intuimos en la crudeza de la muerte cotidiana.

El libro comienza con una cita de Olga Orozco: «hemos hablado demasiado del silencio / lo hemos condecorado [...] / como si en él yaciera el triunfo

del vocablo con la lengua cortada». Existe una intención de desacralizar ese silencio como poética que albergaba un nihilismo extremo, una desolación por la imposibilidad de decir a través de un lenguaje insuficiente. En *Jarrón y tempestad* el lenguaje se desborda, se expresa y se recrea en un juego de múltiples sentidos y direcciones, plagado de referencias literarias, musicales, filosóficas, culturales... La mixtura entre lenguas otorga el protagonismo al lenguaje escrito en todas sus manifestaciones: escritura en distintos idiomas, transgresión de las normas y los signos de puntuación, inclusión de lenguaje musical aproximándose a la partitura... Todo es lenguaje y todo es juego. Todo es una propuesta lanzada como botella al mar para aquella persona que se atreva a sumergirse en el piélago abisal con el que desvelar las claves y descifrar los signos, cuyo sentido es abierto e inagotable.

Sorprende que en esta urdimbre intertextual tejida de referencias numerosas la voz de la poeta sobresalga de un modo impetuoso, como esa tempestad que atravesamos durante la lectura. Y es a la vez una voz humilde, concedora de sus propias limitaciones: «vivo en la dialéctica de lo que desconozco como quien abre el pan sin noticia del trigo y lo rellena con la mermelada en la que se han diluido los libros escritos en lenguas que ignora», y en otro poema: «je sais bien que je ne sais pas», hasta llegar incluso a cuestionar la propia escritura ya en el primer poema del libro: «yo no sé escribir poesía solo cuido de lo que puedo cuidar»; poema primero que funciona asimismo como declaración de intenciones «en la gran confusión del gran ruido», la plaga del individualismo exhibicionista de nuestra sociedad sobre la que la poeta clarifica en una nota a pie de página: «versión de *el infierno también somos nosotros* monsieur sartre o yo mi te con mí pero sin ellos».

Y son estas esclarecedoras notas a pie de página que aparecen en numerosos poemas las que fundan un diálogo constante con la literatura y el pensamiento de diferentes tradiciones, entre las que el peso recae en la judeo-cristiana, aunque hallamos guiños a otras culturas como la china cuando tropezamos con los símbolos del *I Ching* y sus «infinitas posibilidades de / juego», libro de adivinación dependiente del azar, concepto que también se reitera a lo largo del poemario. La tradición se retoma y se encara con la estrategia de la contradicción y la sospecha en un libro especular en el que los muros de palabras son construidos con ladrillos universales, pero los recursos posmodernos de la poética del silencio se aplican para lograr el efecto contrario de aquella: el lenguaje no es insuficiente, el lenguaje se basta a sí mismo. Y la poética muta en un ejercicio de extravío: «dejé que la maleza siguiera su curso», en el que la percepción de cada instante es acontecimiento: «mido segundos como quien se sienta a ver un accidente mortal al borde de una bombilla».

Así pues, abunda el empleo de lo que Túa Blesa denominó *logofagia*, que para el crítico literario no es sino una forma de inserción del silencio en el poema entendido como una cierta renuncia del decir que no es definitiva, puesto que queda incorporado el enigma del silencio en la propia escritura. Sin embargo, no se inserta este como materia de reflexión, no como tema, sino como manera en que la textualidad se devora a sí misma en un gesto de autoinmolación en el que discurso y silencio ya no se oponen, no se niegan, porque se alían en el texto *logofágico*, en palabras de Blesa. Recordemos que «hemos hablado demasiado del silencio».

Hallamos en *Jarrón y tempestad* figuras como las que Blesa denomina *babel* (introducción de otras lenguas distintas a la materna), *adnotatio* (diseminación de un texto en dos o más fragmentos en el que, excepto uno, los demás son relegados al lugar paratextual de la nota, a pie de página o como apéndice) y *óstracon* (texto fragmentado o semidestruido por distintos métodos) como predominantes en la escritura poética. Estas formas retóricas de textualizar el silencio funcionan como modo de evidenciar la *autorreflexividad* del discurso poético, en tanto en cuanto esta identificación entre discurso y silencio es una expresión implícita de la reflexión del propio lenguaje sobre sí mismo y sus posibilidades e imposibilidades. Pero el extrañamiento en el lenguaje es, como decíamos, el extrañamiento ante a la propia existencia, con el desconcierto y la resignación de la gran paradoja del conocimiento: solo sé que no sé nada, y la paradoja vital que nos arroja a la constante búsqueda de sentido, a pesar de saber que es un cometido imposible, ya que es la propia vida la que en sí misma encuentra su sentido.

Y es a la vida y al momento presente a los que se aferra la voz poética, sin perder de vista la ironía de quien augura en vano el naufragio: «damas elefantes señores ornitorrincos meninas y cangrejas / apremia el agua el cielo arde no dejéis para mañana lo que la llama es hoy». Se ampara la voz poética en la vida en común y en la memoria, en la que la madre y el padre están eternamente presentes y la infancia resuena como forma de añoranza. Porque «es difícil seguir vivos», pero «regresará el verano a la hoguera del frío y habremos de ocuparnos de quienes más nos necesitan».

La riqueza de *Jarrón y tempestad* no se agota en la forma y en la intertextualidad. Existe un espacio para la mirada crítica hacia un mundo desapacible y violento que requiere una transformación: «como barco de papel ante la tempestad de las maderas / nada tan evidente como la eternidad de las víctimas», leemos en el poema que da título al poemario. Así pues, los seres expulsados del paraíso, los exiliados, los ignorados, recuperan su dignidad a través del lenguaje en la grandeza del poema, que concluye con una cita de Rimbaud: «hay, en fin, cuando uno tiene hambre y sed, alguien que os expulsa».

En definitiva, nos encontramos ante un poemario de una exuberancia y una belleza abrumadoras que recoge la idea que Derrida proponía en *Che cos'è la poesia?*: la concepción de poema como «animal controvertido, hecho un ovillo, vuelto hacia el otro y hacia sí, una cosa en suma, y modesta, discreta, cerca de la tierra, la humildad que tú *apodas*, transportándote así en el nombre más allá del nombre, un erizo catacrético, todo flechas afuera, cuando este ciego sin edad oye pero no ve venir la muerte». Para la voz poética «siempre es tiempo de dormir recordar soñar» y la poesía, como marca de la existencia, es un juego que no se delimita en la significación, sino que se abre a múltiples sentidos: «y solo los que se pierden encuentran la última página que ha quedado abierta».

Cuestión de resplandores

Tomás Sánchez Santiago

Ni la tormenta ni los pájaros

Juan Hermoso

Santa Coloma de Gramenet, Barcelona, La Garúa, 2022



EL PUNTO de partida de un libro de poemas es imprevisible; y, sea el que sea, en todo caso la diferencia entre buscar y encontrar –entre la perpetración y el azar– en el itinerario de su discurso suele neutralizarse a su modo, más allá de las expectativas de quien lo escribe. Incluso en un libro como este de Juan Hermoso, que toma como correlato inicial el cuaderno de bosquejos del pintor Jean-Auguste Ingres realizado durante su estancia en Roma entre 1806 y 1816, se produce ese revuelo de lo imprevisto que conlleva en la escritura poética la soberanía del lenguaje cuando este se desentiende del empujón inicial que fue su origen.

Y es que un libro como este, titulado así: *Ni la tormenta ni los pájaros* (editado en 2022 por La Garúa de manera ejemplar, como siempre lo ha hecho esta editorial), perturba con las numerosas resoluciones expresivas que parecen acomodarse en principio a su estructura –el libro se compone de trece secciones que aluden de modos diferentes a Ingres, a su pintura o a sucesos de su vida– pero que de pronto entran sin avisar en una desvinculación entre los dos discursos: el del pintor y el del poeta.

Convertido todo ello, tanto las alusiones a la vida azarosa del pintor francés como las imágenes de ese cuaderno de bocetos, en materia verbal destellante, se hace saltar por los aires cualquier sumisión argumental a lo que se va exponiendo en las sucesivas entradillas que a modo de avisos van encabezando cada sección, desde la carta que el artista escribe a su prometida Julie hasta otras presencias decisivas para Ingres en esa época, como lo fueron Laura, Madeleine o la propia madre del pintor. Uno lee esas entradillas de intención documental, suponiendo cierta hilazón con los poemas que vienen detrás; pero lo cierto es que estos mantienen una autonomía exigente que envuelve su lectura en esa aura críptica, magnética, que arrastra las palabras y orientan al libro hacia un territorio exento de servidumbres; así se va imponiendo una lectura donde fluye una diversidad de registros y tonos que hacen bascular al discurso entre alusiones de distinta índole, lográndose esa preeminencia de lo poético sobre todo lo demás, sea ello la fidelidad temporal, la identidad de quien se expresa o la experiencia evocada. Todo queda por debajo de la potencia verbal que se impone a ese haz de interferencias, suscitándose una confusión lectora que ya no importa. Valga como ejemplo el poema inicial de la sección «Tiene tantas formas la blancura», que se desmarca abruptamente de las explicaciones de signo técnico en la entradilla correspondiente y ofrece un relato poético, bien alejado de cualquier pretensión ecrástica, que parece tan deudor de la experiencia inmediata como de la memoria del propio Ingres:

MADRE TRAÍA A veces ciruelas a la casa

maduraban antes de que pudiéramos comerlas
y su olor se nos quedaba debajo de la lengua

yo se las daba a escondidas a los gatos
los miraba lamerlas despacio
luego guardaba el hueso
en una caja de clavos

hoy ha venido una puta del Trastevere
sus pómulos tenían la tersura de las ciruelas
y en sus ojos estaba la oscuridad
de su putrefacción.

En ocasiones, la tensión expresiva logra mediante puntuales intersecciones («Si ese trazo fuera una palabra / sería esparto») reunir ambos frentes, pictórico y poético, en una mutualidad de la que el libro se alimenta con procedimientos de todo tipo que nos hacen recordar, por analogía, la naturaleza de un cuaderno de bosquejos –borrones, pruebas, tachaduras– donde todo es provisional, nada es dado por cerrado porque pertenece al territorio

de las tentativas. Las variaciones y permutaciones (imposible aquí no recordar a Cirlot) que el poeta pone a veces al descubierto, a modo de réplica de los borradores del artista en su cuaderno, mediante poemas repetidos con alteraciones como si fueran remedo de los bocetos de Ingres, hablan de esa voluntad de trasposición del lenguaje provisional de las imágenes al poético. La intención de Juan Hermoso es más que interesante por cuanto desvela algo que suele olvidarse en lo que concierne a la poesía, y es la conciencia de que también la escritura, como ocurre en otras artes, es un reino flotante y suspenso en el que nunca hay culminación segura. De ahí que en el libro surjan a un mismo nivel diferentes variantes para el poema, que hacen de él materia de probabilidad. Valgan estos ejemplos de la sección «La misma quietud»:

DEJA SUS DORMIDEROS
la lavandera blanca
albayalde en su frente encendida

deja
sus dormitorios la lavandera
blanca
pronto será el invierno.

[...]

INMÓVILES
sobre un lecho de acículas
que el relente ablandara
podríamos dormir hasta el invierno
quién nos iba a encontrar

quién nos iba a encontrar
sobre un lecho de acículas
que el relente ablandara
podríamos dormir hasta el invierno
inmóviles.

Así, desprendido de su matriz, *Ni la tormenta ni los pájaros* entra enseguida en una independencia que sin embargo mantiene ciertas claves comunes con Ingres y su cuaderno. Los recursos de aproximación son diversos. En la primera sección del libro, a partir de una carta de Ingres a Julie Forestier, entonces prometida suya, se recogen palabras escritas por el propio pintor, que además aparecen en su cuaderno encabezando dibujos, y se trasplantan a su vez en crudo, en la misma lengua francesa, como inicio de cada uno de los poemas. Si hiciésemos una lectura espigada solamente de esos versos iniciales, tendríamos noción cierta de la deriva de aquella historia de (des)amor

entre sus protagonistas, una historia en declive que va desde «*Ma bien aimée, ma bonne Julie*» y «*Vous êtes un ange sur la terre*» hasta «*Je voudrais ne vous avoir jamais vue*». Y tras cada apelación a Julie, el poema –seis en total– donde pueden aparecer progresivas alusiones a aquella relación desafortunada («no he venido a pedir la absolución», «está oscuro, / Julie, / todo está oscuro», «o / si no / no haber visto / tu piel») que emergen de pronto como el rescate vivo de una historia de amor al fin detenido, hecho añicos en su circunstancia.

Pero ni siquiera cuando se acentúa el peso biográfico hay en el libro una voluntad subsidiaria; los poemas se orientan por su cuenta decididamente hacia un espacio de sugestión creado por estallidos de imágenes que provocan, a la vez que autonomía al discurso, una opacidad que invita a una lectura fluyente en pos del compás sobresaltado que asalta el curso de lo dicho:

IL ME SEMBLE de vous voir, je vous parle...

llovían tus blandas yemas sobre los plectros
alguien había olvidado el agua

cierra la puerta

recoge

la seda

y el susurro.

Es este el valor sobresaliente de *Ni la tormenta ni los pájaros*: no hacer depender el lenguaje de los poemas de las continuas interrelaciones con su pre-textual punto de partida: el cuaderno de Ingres. Tan solo se exponen recuperaciones repentinas, vinculadas a explicaciones dadas de antemano en cada entradilla, para volver a desaparecer cualquier factor de alusión bajo la fronda exigente del poema. Sirva de ejemplo uno perteneciente a la sección «Madeleine». En la entradilla se nos hace saber que esta mujer, modista francesa, y el pintor se conocen en primera instancia a través de su correspondencia. En el poema inicial se alude a ello («Antes / fue la letra / que la piel») y aparecen muestras goteantes de un léxico propio del oficio de la joven («anchuroso hilván de tus vocales», «pespunte», «aguja inmóvil») que sin embargo no centran el curso del poema, que vuela descabellado hacia otros límites. Lo mismo ocurre con esa mención («el mudo sonajero») que de golpe sobresalta biográficamente otro de estos poemas al referirse así, con esa simple alusión, a la muerte del único hijo de ambos, justo tras el parto de Madeleine. Con eso basta. Y el poema prosigue a cargo de ese yo nebuloso, apenas entrevisto bajo los destellos de un discurso autosuficiente, hasta llegar a ese desvelamiento final («quería descansar pero he llorado / junto a la tumba / de Fra Angélico») que reanuda la adscripción explícita del poema a la personalidad del pintor Ingres.

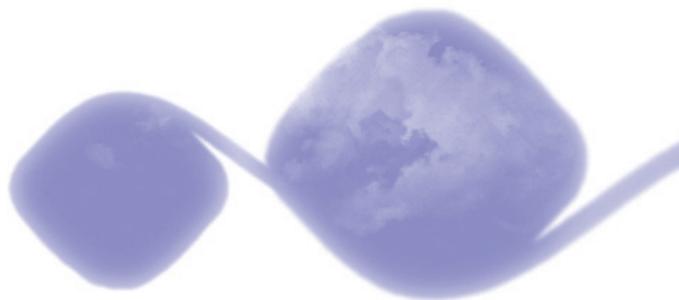
Todo conjunto de poemas contiene una vertiente de abismo, de riesgo que compromete su lectura del mismo modo que empañó en su momento

el quehacer de quien lo perpetró. En el caso de *Ni la tormenta ni los pájaros*, esto es una evidencia constante; su lectura se convierte en un desafío, una suerte de tanteo a oscuras a través de las trece secciones que lo configuran. Los mecanismos de sucesivas interferencias de las que aquí hemos hablado acaban por crear un juego de transfusiones que van más allá de un simple ejercicio efrástico. Y es cada poema, en su dinámica interna, el que acaba por imponer la verdadera energía del libro a través de un lenguaje que, a partir de la sección «Visión de Sémele en el Campo de Marte» comienza a destazarse, a abrirse en brechas y fisuras aislantes que desvelan una herida a la que acaban enfrentándose solo ciertos poetas: aquellos que aceptan encarar la insuficiencia del decir, el estallido inabordable que es, a la postre, en poesía el hecho de nombrar como quien bracea entre palabras dolientes. Juan Hermoso se revela como un poeta de esa estirpe. Este libro, implacable y extraño a las maneras de la poesía concesiva que inunda tristemente el panorama actual, lo demuestra en esa deriva hacia una expresión muy destilada que hace que poeta y lector compartan esa perplejidad primordial que es la ruptura entre los significados y el calambre dolorido de los nombres, que ya no bastan. O para decirlo con palabras del propio Juan Hermoso, que parecen arrancadas de la dolorida dicción de Antonio Gamoneda:

LLAMA QUE no crepita
pósate en mi mano

dime tu nombre
 el verbo
impronunciable
de tu vuelo

llora
traza la linde
 de mi
desesperanza.



La luz nerviosa de las hogueras (notas de lectura)

Ángel Cerviño

*El perro y la calentura. Trashumancia
de los poetas americanos*

Francisco Layna

Barcelona, RiL Editores, 2022



ANTES HUBO otro perro y otra calentura, y ese es el primer descubrimiento gozoso que el libro de Francisco Layna nos depara. *El perro y la calentura. Novela peregrina*, de Pedro Espinosa (1625), durante algún tiempo atribuido a Francisco de Quevedo, no es de ninguna manera una novela, y tampoco es un diálogo, aunque finja serlo haciendo que los dos «personajes» nombrados en el título alternen sus parlamentos. En realidad, esta obrita marginal, o al menos poco conocida, de nuestro glorioso barroco consiste –bajo su apariencia de coloquio satírico y moralizante– en una acumulación de frases hechas, refranes, sentencias y apotegmas, en la que no resulta fácil discernir una voluntad constructiva o un propósito.

Esto inevitablemente nos anima a preguntarnos por las razones que han llevado a este reservorio de juegos de ingenio, este granero de alardes léxicos fosilizados, a ocupar un lugar tan preeminente en el nuevo libro de Layna, prestándole el título y compartiendo escenario con un campamento rodante de la poesía norteamericana contemporánea.

El perro y la fiebre dialogan.
háganse a la idea, por favor, de que este es el panorama.

Podremos servirnos, para proseguir con esa indagación, de los numerosos indicios que el autor ha diseminado en su texto, como huellas y rastros de las rodadas de los carros, hilos que van trazando un tejido de alusiones y referencias, en un libro en el que nada se ha dejado al azar. En primer lugar, descubrimos que la obra de 1625 y la poesía norteamericana del siglo XX no son realidades tan incomunicadas como a primera vista podría presumirse: la obra de Pedro Espinosa ha sido traducida al inglés nada menos que por William Carlos Williams en colaboración con su madre, Raquel Hélène Williams, de origen puertorriqueño; traducción

que fue conocida y elogiada por Ezra Pound, a quien la verbalidad desbriada de Espinosa no podría dejar de evocarle los juegos de lenguaje del último Joyce de *Finnegans Wake*.

Por otro lado, quizá no resulte ocioso recordar que Pedro Espinosa no ha pasado a la historia de la literatura por esta rara obra, sino como autor de una de las más prestigiosas antologías de poetas de su tiempo, *Las flores de poetas ilustres de España* (1605), trabajo que lo hermanaría, de alguna forma tangencial e indirecta, con el papel interpretado por el propio Layna que, en la primera sección del libro, ejerce de ficticio antólogo, poniendo en escena a una serie de poetas reales trastocados en personajes de ficción.

Más allá del intercambio de locuciones y volteretas de ingenio que el falso diálogo de Espinosa propone, creo que la principal razón por la que el autor ha traído hasta nosotros esta referencia explícita y la ha situado en un lugar tan destacado como el propio título, atañe más bien al extraño modo de existencia de los dialogantes: un perro parlanchín y una fiebre o calentura. Lo que el título de Layna nos anuncia, más allá de cualquier alusión a un episodio menor del legado barroco, es que vamos a ser partícipes del encuentro, y los subsiguientes diálogos, entre categorías imposibles y universos irreconciliables. Así al perro y la calentura les sucederán la toalla y el sacrificio, la materia y el insomne, la vejez y la clavícula transparente, o el anzuelo y un columpio.

Y quizá no deberíamos desestimar la idea de que la acumulación de destellos de ingenio y la proliferación de agudezas fosilizadas en el *Perro* de 1625, empuja la materia verbal al frente del escenario, pone en evidencia el tejido lingüístico del poema y acerca la obra de Espinosa a las modernas poéticas del significante; y esto bien podría constituir otro de los focos de atención de Layna, y formar parte del tejido de alusiones que –sin aspavientos– su obra nos presenta.

[primero se comen las cigüeñas, después arreglan el calendario]

El libro está dividido en tres secciones bien diferenciadas. El escenario –creo que bien podemos denominarlo así, pese a que aquí no se desarrolla ninguna narración– que predomina en la primera parte, y en el que se recogen los parlamentos de los poetas trashumantes, resulta ser una caravana de zingaros que va plantando aquí y allá sus campamentos; nómadas que han acogido en su deambular a los poetas americanos, que con ellos van conviviendo y perorando, como aquellos otros que siglos atrás se calzaron la pelliza y se fueron a almorzar con los pastores.

Aquí el diálogo se hace polifónico, ¿qué nos podría llegar de semejante escenario sino un tumulto de voces y cantos entrechocando?, y asistimos a



un cruce de conversaciones fragmentadas por las rachas de viento. Un entramado de voces gobernadas por un yo lírico omnisciente que sobrevuela las escenas, una suerte de Diablo Cojuelo que todo lo registra a la luz nerviosa de las hogueras, y va dando entradas y salidas a los diferentes interlocutores, como un verdadero director de escena, al tiempo que intercala sus propios comentarios, escolios y acotaciones.

En esta sección comparecen los poetas norteamericanos, todos reales y todos convertidos en personajes de ficción, de tal forma que resulta imposible dilucidar cuales de los parlamentos atribuidos pertenecen a los poetas reales y cuales a los personajes de ficción en que Layna los ha trasmutado.

Si en el recurso de la antología inventada –con el que de alguna forma podría emparentarse por inversión el aduar de los poetas americanos– descansa sobre la habilidad del antólogo para hacer pasar por reales a los poetas de su invención, aquí Francisco Layna da la vuelta al procedimiento de una manera radical y novedosa, convirtiendo en entes de su imaginación a un nutrido grupo de verdaderos y mortales poetas norteamericanos. Recurso que se verá acentuado por los datos aportados en las documentadas notas biográficas que añade en la sección final, «Dramatis personae», y que no vienen sino a matizar y enriquecer de muy diversas formas el carácter fantasmal de los biografiados.

A medida que nos acercamos a su final, en los últimos compases de la primera parte, comenzamos a escuchar los primeros ecos de los diálogos que compondrán la segunda sección; se nos presenta así un adelanto de contenidos, y parece que aquí el autor hubiera acudido a ese recurso cinematográfico conocido como encabalgamiento, con el que permanecemos en el campo visual de una escena, pero ya podemos empezar a escuchar el sonido de la que vendrá a continuación.

Es inevitable que
aquí yo pida
perdón
por el tono
asertivo

El poema dramático es un género que cuenta con una sólida tradición, bien establecida desde los albores de nuestra historia literaria. Y cómo no iban a resonar en estas notas sobre *El perro y la calentura*, de Francisco Layna, las deliciosas diatribas del soneto dialogado entre Babieca y Rocinante (– *Metafísico estáis / – Es que no como*), o cómo podríamos evitar que revoloteen sobre estas palabras los inolvidables Cipión y Berganza del cervantino *Coloquio de los perros* (parece que entre perros anda el juego), publicado apenas una docena de años antes que la «Novela peregrina» de Pedro Espinosa.

La segunda sección del libro de Layna la conforman los «Cinco diálogos para desempolvar la materia», un bloque central que se constituye como verdadero corazón del artefacto, bombeando sentido y pautas rítmicas a todo el texto. Aquí la dicción de Layna se cristaliza, acorta los periodos sintácticos, depura hasta su máximo poder evocativo las acotaciones y descripciones del escenario, y convierte estos diálogos en el verdadero *tour de force* del libro y –a mi parecer– en uno de los momentos señeros de toda su trayectoria.

De la mano de sus extraños personajes (ya anteriormente hemos enumerado alguno) despliega Layna en estos diálogos lo mejor de su tono asertivo modificado. Y quizá habría que decir algo más acerca de esa modificación.

Como ya ha venido haciendo en las diferentes secciones del libro, también aquí Layna le da la vuelta al procedimiento retórico de referencia. En una suerte de *détournement* poético, el tono asertivo que cabría esperar de un texto dialogado (hablamos con alguien para trasmitirle alguna clase de información, o exponer ciertos postulados), sufre aquí una radical transformación o desvío. Pero –y esto es lo que convierte a este texto en algo único y de un valor poético sinigual– el autor no lo hace limitándose a incorporar poemas a los parlamentos, no desfonda el diálogo embaulando en él exaltaciones lingüísticas y automatismos desaforados; no, el tono asertivo mantiene su música, e incluso los tramos más libérrimamente poéticos se nos presentan disfrazados con construcciones sintácticas y soluciones tonales (escuetísima adjetivación o ausencia generalizada de construcciones metafóricas) que generalmente asociamos a los modos de discurso científico o ensayístico.

Se garantiza de esta forma, con la sutil inversión del recurso, la máxima eficacia del procedimiento. El lector ha de ir con tiento, porque nunca sabe qué clase de terreno está pisando, no sabe si camina sobre una sólida senda asertiva o, creyendo que pisa firme, se está hundiendo en las arenas movezizas del poema. Las reglamentaciones de los diferentes códigos se confunden y difuminan, y el pensar poético avanza sus mareas empapando también las zonas secas del manglar. Al final dudamos tanto del aserto como del poema, y nos quedamos plantados ante la pregunta fundamental: ¿qué clase de verdad enuncia un poema?

La tercera y última parte del libro viene en nuestro auxilio, y nos rescata de tanta incertidumbre. En un tono mucho más ligero y distendido, la sección «*Dramatis personae*» pasa revista a los actores y personajes que han intervenido en las diferentes partes del libro. Con generosas dosis de humor e ironía, van presentándose los dialogantes y sus proyecciones mentales, incluso algunos que solo pasaban por allí y no desperdiciaron la ocasión de hablarnos de sus cuitas y aficiones. Terminada la función, los actores

regresan al escenario, y delante del telón caído se cogen de las manos y sonríen al público desde su recién recuperada carnalidad.

Pero todo lo antedicho de nada serviría si no pudiéramos acercarnos al menos a algún fragmento de los diálogos que conforman este fascinante texto. Hable el perro, responda la calentura, y acomódese el lector en donde pueda:

El perro y la calentura, «novela peregrina»

Peregrino: el que anda lejos de su patria / extraño, rara vez visto o con gran primor / el que está en esta vida mortal.

PERSONAJES:

ILENO AORO: trujamán.

MILHOJAS: jueza albina y ciega.

CALENTURA

y PERRO.

[Parece que es pronto. Abandonan el cadalso dos hombres altos. Se oye a una anciana hablar por teléfono, medio enojada. Poco después todo queda en silencio, no todo porque un grifo gotea. Entran muy despacio los cuatro personajes. Se saludan afectuosamente y cada uno ocupa su lugar. Empieza el pleito]

PERRO

Como es sencillo, a la regidora
le gustan con pelo y boca arriba,
caído alabastro y de cobre.

CALENTURA

El ladrón le huele el culo a otros ladrones,
lame por pan y ladra a su sombra
o a la luna de nadie.

PERRO

¿Tendré que picarte aún más en el calor?

CALENTURA

¿Tendré que dejarte conocer mi consecuencia fría?
Si quieres que te besen en el pezón, hazte verdura.

PERRO

Como no tienes movimiento, voy
a mearte para que otros te huelan.

CALENTURA

Ven a olerme.

[Se apaga la luz repentinamente, pero la oscuridad no es plena. La jueza Milhojas se levanta de la silla, junta sus tres manos y dice en voz alta: «No hay permiso». Y se sienta de nuevo. Vuelve la luz con distinto color, más tenue. Durante once segundos se escucha el estruendo de un taladro. Elegante de gorro y hombreras, aparece Ileno, trujamán que explica la tradición]

ILENO

Mi nombre es Ileno Aoro, declarador e intérprete de lo que suene a misterio en este retablo. Es atavismo teatral que los combatientes se increpen con injurias. Se pretende así bajar los humos en el careo verbal. La entrada en materia se abre con el juego de pullas. Les recomiendo a ustedes que no se crean el encono. La extravagancia y el sesgo inopinado reducen veneno y púa. El poeta W. H. Auden nos aclara bastante: «El efecto cómico nace de la contradicción entre la naturaleza injuriosa de los dichos –que parecen indicar una relación apasionada de agresión y hostilidad– y la destreza calculadora de la invención verbal, la

cual denuncia que los contendientes, más que pensar en otro, piensan en el lenguaje y en el placer de usarlo». Bienvenidos a la contienda.

PERRO

No hay más: callar, decir y hacer.
No hay más. Yo también cumplo años
y puedo regresar a casi todos los sitios.
¿Alguien diría que es posible verbalizar
una palabra que sea distinta según el horario?
Vivimos a expensas de que nos llamen.
Si me acerco al ángulo que forma la nieve,
veo morir con felicidad y veo los nombres,
algunos tienen formas geométricas,
otros son impuros, tienen en sus lados
huellas, fósiles, basura espacial.
Las artes plásticas no tienen campo semántico.
La música calma a las fieras y a los imbéciles.
Es verdad que ladro a la luna de nadie
porque la creo espejo y la dibujan fría.
Calorina ¿te da miedo su colorido?

CALENTURA

El calor no se tiene, se transfiere.
No soy el origen primordial de la materia,
sino una referencia de energía.
Perro –y no pretendo insultarte
cuando te llamo– te equivocas
al decir que no me desplazo.
Yo demuestro que no existe el cero absoluto.
No tengo modelo, solo un horizonte de sucesos
y la opción de transportar lo probable.
*Si un perro lame la vasija
de uno de ustedes,
que la lave siete veces,
y la friegue con tierra
la octava vez.*
Lo único impuro
es la saliva del perro.

PERRO

Me acusan de atacar al profeta.
Personera horrenda, pena de cuerpo
y pleito, acuso el recibo del aviso.
Ayuné hasta morir en el
sepulcro de Jasón Licio...
Lamí las heridas de san Roque.
Y fui de hinojos a las...

CALENTURA

También lamiste la sangre de Nabot.

PERRO

¡Salta a los labios la calentura!
No eres calor, eres fiebre.
No soy perro, soy lenguaje.
Me dieron cuerpo para el milagro
del discurso y la razón, y para
advertir, a tragos y huyendo,
la naturaleza muerta de lo que decimos.
¿Eres algo más que una desviación
respecto de la temperatura normal?

CALENTURA

El perro vuelve a su propio vómito.

¿Quieres luchar contra mis accidentes?

Uno de mis mayores estudiosos, Carl R. Wunderlich, concluyó que los trazados termométricos se modifican por influencias accidentales y se determinan por la naturaleza de la afección.

Me has oído.

Afección. Busca en un diccionario.

Primera entrada: afecto.

Segunda: inclinación y apego.

Tercera: enfermedad.

¿Debemos incluir las tres en el dominio de la virtud?

Pasión del alma, en fuerza de la cual se excita un interior movimiento:

amar, aborrecer,

tener compasión

y misericordia,

ira, venganza

o tristeza.

Perdona que vaya tan deprisa, me caliento.

PERRO

¿Quién me habla y por qué?

¿La fiebre en meseta, en V?

¿La fiebre ondulante, continua, recurrente?

¿La fiebre efímera o la fiebre del 5º día?

Eres defensa, Calentura.

CALENTURA

No soy un mero indicio de que algo está sucediendo.

Incluso puedo ser lo que intentó un pincel.

Eres un mamífero atado, Perro.

[... / ...]

[Illo arroja al suelo un puñado de bellotas. Calentura y Perro giran la cabeza y buscan al que interrumpió la gresca. Desaparece Illo por unos segundos y regresa con un caballete en H. De la barra horizontal cuelga un papel donde aparece escrito lo siguiente: «retrato del monstruo imaginado», «formas del ingenio», «disociación y equívoco», «desfile incoherente e inventario heteróclito», «genealogías de la necedad», «disparates», «la paradoja del pecador»]

ILENO

¿Creen ustedes que es una cadena sin eslabón? A ambos contendientes, desde que Perro dijo que se le venían a la boca mil secretos, les apetece decir con lo dicho. El alboroto verbal se impone como la dimensión más importante del discurso. Pero a partir de la reliquia lexicalizada, de la frase hecha y del concepto cifrado, estalla la sorpresa de una significación ajena al viejo acuerdo. Ya no hay unión en lo adecuado o correcto, y al no haberla se disuelve la satisfacción de lo unánime. En 1625 Pedro Espinosa escribió *El perro y la calentura* con el propósito de hacer evidente, y admirar al público, el sinsentido de uno de los más habituales modos de expresión. Tendríamos que hablar de la fijación léxica y de los recientes diccionarios de colocaciones, pero aún bastante más de que el alma regrese al cuerpo, la sangre a las venas y el aliento por fin a los huesos.

CALENTURA

Lo siento, pero no hay otra leña en el infierno.

Hombre, árbol o piedra, es la primera.

La segunda es casa o nave.

La tercera es república, hermandad.

Y no sé, no sé.

PERRO

Quiero decir lo mismo
ahora que perdemos fuerzas.

CALENTURA

Sonó ruido, y porque no
me vieses pasé adelante.

PERRO

¿Cómo te nombro
si eres referencia?

CALENTURA

¿Cómo te mido si
eres ruido o copia?

[La jueza Milhojas se levanta de la silla, se acerca al foso de orquesta y arroja con fuerza y a la vez tres tomates. Dice en voz alta: «No hay permiso»]

PERRO

No tengo espacio bastante
para tantísimos cuerpos.

CALENTURA

No quiero.

ILENO

«El huevo negro hiede» significa según el volumen de fe ambiental.

[Ileno toma del brazo a la jueza y abandonan juntos el escenario. Perro y Calentura se quedan solos. Evitan mirarse. Vuelve a sonar el taladro, y es verano]

Acacia es resurrección.

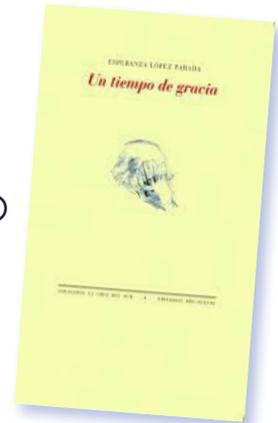
Volverán las flores

María José Bruña Bragado

Un tiempo de gracia

Esperanza López Parada

Valencia, Pre-Textos, 2022



SEGÚN EL MODELO de Kübler-Ross existen cinco etapas en el duelo a las que el sujeto ha de ir adaptándose para superar la pérdida: negación, ira, pacto, depresión y aceptación. Los poemas de *Un tiempo de gracia* parecen rebelarse, deshacer taxonomías y se quedan «parados, detenidos, suspendidos» en un estadio intermedio o liminar, varados en cualquiera *entredós* de esa escala preceptiva, forzosa, implacable. Contra todo pronóstico o expectativa, se elige el claroscuro, también del lenguaje. Se quedan los poemas voluntariamente en esa consciencia ambivalente y precaria del presente inhóspito, pero también de la suerte, en esa sabida fortuna, pese a todo, de estar,

de haber amado, de, además, medio salvarse –«la certeza misma / de que algo nos salva / y nos salva porque sí». ¿Es el tiempo azaroso el que detiene y paraliza?, ¿o es la gracia?, se nos interpela. Las palabras nos sitúan en el suspenso melancólico en que reina la confusión y cuesta avanzar, aunque sea en círculos, porque, como consigna Judith Butler en *Mecanismos psíquicos del poder*, hay una negativa a romper del todo con el objeto perdido, con el ideal, con el yo de antaño –y simultáneamente hay ira y tenue negociación y tristeza, y conciencia del presente, todo a la vez–. El sujeto, entonces, se retrae, se repliega, se refugia en imágenes interiores y en el secreto placer de lo pequeño, de lo mínimo, de lo que se tiene. Es la parálisis de la acción y de la mirada al exterior en que sume la muerte; es la sustitución de las cosas y el mundo por un yo frágil, pero sabio y, por momentos, burión, ocurrente. Se necrosan el impulso vital y el movimiento y se privilegia la memoria de otros tiempos en un *pathos* lacerante, pero con destellos de savia nueva –las mañanas, el aire–. El título del poemario es, claro, un *memento mori*, pues estamos salvados de la condena fatal e inapelable solo ahora, en este preciso trance o circunstancia. Tenemos unos instantes de aquiescencia del tiempo –«mañana todavía no se aplicará la pena / el castigo aguarda congelado en la punta del látigo»– que podemos convertir, mediante un gesto delicado y elegido, pese a la fatalidad, en gracia, que es merma y descuento, pero también dádiva o don –«el tiempo de gracia marca una pausa en la hora»; «vivamos el resto de recreo que queda / hasta la campana».

Toca pasar primero, no obstante, por el calvario –el hambre, la sed como *leitmotivs*–, por el «purgatorio» también, por el «río seco»; toca permanecer, sin impaciencia, escuchando la sombra o «el pulso medido de la penumbra», sin regocijo, con inquietud que ansía ser serenidad –«ya habrá tiempo para encender la vela»–. Aceptar estar dentro. Para poder salir. No hay raíces, todo es agua suave, a veces diluvio, deriva. Y también residuo y falta. Mar y desierto. El recuerdo de dos hombres amados nada «con respeto» el agua brava. El gesto es también la memoria, una forma particular de «estirar el cuello»: lo estiraba en el pasado y lo estira en el presente. Pasan las estaciones y sigue, latente, la muerte –«las algas de la arena del camposanto»–. Lo falso, lo fingido hacen aparición. Y hay también una tímida espera, se aguarda en esa precariedad y provisionalidad, en ese hilo descosido –«la lección del adviento»– en la «charca» que aspira, algún día, a «océano». La mirada va del desierto a la colcha, al hilván: se es un hilván. Pero también en el desierto, en el erial crecen y fructifican el aloe, la jara, el romero, el tomillo, el nopal –«nada piden / hallan el agua de la vida / donde solo hay pedrusco y un granito»–. Se recuerdan en las especies vegetales –«cardo, espinas, arizonicas»– ciertas cualidades cristianas –paciencia, compasión, austeridad–.

El sujeto, vulnerable y sobrio, es ermitaño, eremita en terreno árido, retirado del ruido con «el pan más duro de la semana inerte», ese alimento desecado, símbolo de muerte.

El libro va repasando, con demora y delicadeza, con consistencia, los meses en los que «llueve mansamente» entre una fecha y otra fecha –una abre, un nueve de mayo, otra clausura, un ocho de mayo, ese «tiempo de gracia»–. No se desea evitar el desgarrar, se asume con humildad, pero duele el hecho de que «siempre se muere a destiempo» y se hace recuento –a veces de un modo aparentemente desaliñado, pues se prescinde de signos de puntuación y se escoge marcar pausas y silencios gráficamente con los espacios– de lo árido, la sequía, el desierto. Todo es yermo, descascarado, impar, disparejo, «chueco», inerte o frío y hay una permanencia en lo menor, en lo mínimo: se opta por lo minúsculo, por la miniatura o el detalle de lo roto a la mitad por la mudanza –carne y carne, corazón y corazón–: «Ahora yo como sola / un solo mantel una pieza de fruta / un hambre única una sed simple»; «ahora yo como sola y vestida para cenar».

De otra parte, la semántica litúrgica, judeocristiana, religiosa, invade y permea el léxico del poemario –crucifixión, martirio, despojo–, con expresiones lexicalizadas a las que se dota de otro sentido y otro vuelo o proyección, a veces con ligero toque de humor: «toda cena es la última / y es sagrada». También se remite a todo lo que tiene que ver con los prolegómenos y la agonía de Cristo: «hambre», «desierto», «lo agostado, yermo, estéril», «Jueves Santo», «Viernes Santo», «bebemos la sangre del mundo / lo que repartimos de pan el corazón a medias». Pero se desacraliza el rito y se exorciza el dolor porque hay profanación por costumbre: «hambre sin tregua», «Domingo de resurrección», el reto de la comida o cena sola y la celebración eucarística del otro: «ahora como y bebo sola / más sola aún y te celebro». Incluso el ausente se convierte, de manera sacrílega, en alimento: «esta lágrima y la sal del almuerzo» hasta que juntos, vuelva a ser el que oficia y el oficiado, «sacerdote y sacrificio». El 5 de enero irrumpe la imprecisión del membrillo, con su irregularidad, su carne intacta, tersa, compacta, cruel. El 6 de enero se ve que hay un deseo de vuelta atrás o involución, de la desembocadura al manantial, de la tumba a la cuna –como en tópico barroco–, invertir el tiempo hacia la niñez. Si se pudiera.

Aunque no se banaliza la muerte, sí hay un intento de quitarle su poder para rescatar los dones, los azares valiosos, la revelación y el dorado en las tinieblas mientras se aguarda: «respiraba en cada ahogo tuyo». Así, la víspera del día de la despedida se salva la delicia y dicha de haberse encontrado, con el solo inconveniente de estar a lados opuestos de la laguna Estigia –humorísticamente, «como en las piscinas los que nadan / y los que se secan al sol»–. Se sigue respirando, insisto, en algo del otro. Se da por hecho

también, con levedad e ingenio, que el otro está en el infierno, y se le ven extraordinarias y cáusticas ventajas a tal circunstancia: «su paisaje mineral», «las voces condenadas». Hay nostalgia, por momentos, del infierno en ese paraíso por indulto temporal.

Los oxímoros o paradojas, contrastes y antítesis –alba y ocaso, el juego y lo roto–, simulacros –falsos caminos en medio del camino de la vida– atraviesan los poemas porque lo ininteligible y contradictorio solo se sirve de estos recursos para poder expresar: «se abría la mañana y ya era de noche», porque de todo se puede entrar y salir, se dice, salvo de la vida. Con el tiempo, se pretende aprender a mostrar la llaga y «hacer de la transparencia / una quemadura / enseñar de este modo el corazón». Lo desagradable –medusa, órganos, páncreas, filamentos, gelatinoso– es lo que ya está, para siempre, dentro del agua putrefacta. Es lo abyecto, lo no regulado y que desconcierta al sujeto porque no conduce ni dirige a nada: está «consumido en su propio impulso».

Los poemas al padre y al amado se entrecruzan y cuesta desligar las pérdidas y los afectos: con el padre, siempre extranjero, la comilla sencilla, la morada, la audacia. Y ambas faltas hacen desandar el camino para «elevar tu corazón hasta tu boca». Pero hay ventura en el sufrimiento, y en el silencio suenan y resuenan potentes y espléndidas imágenes como esos «muertos tenaces que atesoró»; «voy por el mundo tan habitada / que apenas me sostengo». Lo implacable de la muerte asalta y asola, pero hay manera de aferrarse a una numerología de afectos. Y es que nada se pierde, el tiempo envuelve y rodea, expande la vida, como la glicina del vecino. Ese tiempo adicional, de más, que se concede a un condenado –todos lo somos–, existe; la gracia existe, y es valiosa, fina y etérea, en su elegancia y movimiento, supone una mirada de aliento hacia las cosas, un renacer.

El tiempo del duelo se va pulverizando, el mundo, *piano piano*, vuelve a llamar –«apenas un arañazo en el cielo», una grieta de otro signo–. Cuesta conjugar otra vez «augurar», «abrir», «aprender», esos verbos de comienzo, cuesta volver de la muerte, volver al movimiento cíclico, circular, como la moneda hueca, esa rueda de la fortuna –«pero no hay quien se salga del mundo / sino el día aquel de todas nuestras muertes»– y las cifras, azarosas o no tanto, marcan y pautan el instante «que es y no es todavía bailar», «que es y no es todavía la puntada», «que es y no es todavía vivir». La muerte es rara e insólita, el lenguaje, sanador y cauterio. ¿Será posible cierta reconstitución o unidad?, «se devolverá la uña al dedo / el músculo a la pierna o la mano al brazo». Basta «el simple hecho / de estar aquí / y haber sobrevivido» clausura este libro, conmovedor, hermoso, de astillas resquebrajadas, pero duras, luminosas. Con Marosa di Giorgio, López Parada nos recuerda: «Acacia es resurrección. Volverán las flores».

Lo que la luz desea

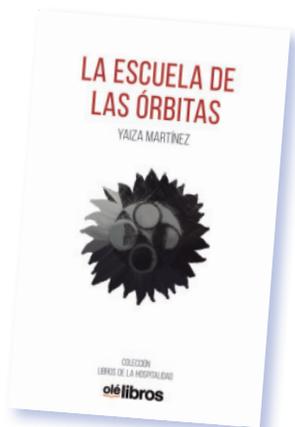
Emilia Conejo

La escuela de las órbitas

Yaiza Martínez

Valencia, Olé Libros,

Colección Libros de la Hospitalidad, 2022



HAY UN RELATO de Ted Chiang en el que el hecho de que un halo de luz se curve al entrar en contacto con el agua se explica no solo por el cambio en el índice de refracción, sino también por la capacidad de la luz de seguir el camino más corto hacia un destino que *parece* conocer de antemano, como si se guiara por su propio deseo. En *La escuela de las órbitas*, Yaiza Martínez investiga la posibilidad de que la naturaleza se mueva exactamente así: impulsada por su propio deseo, y por su voluntad de vida.

Sobre esta sugerente premisa se basa este breve estudio sobre la imaginación de la materia y la materia de la imaginación, como reza el subtítulo del libro. Todo estudio requiere de una metodología, y en este caso Yaiza Martínez se aproxima a la materia con un método «científico-surrealista» cuyo instrumento fundamental es «el ojo de la imaginación». El ojo de la imaginación se aproxima, pero no pretende imponerse ni cerrarse sobre la materia. De ahí que lo estudiado –el cuerpo humano, lo vegetal, la naturaleza, el cosmos– sea, esté, pero sobre todo, *parezca*. Es este verbo el que posibilita un conocimiento tentativo, humilde, hospitalario y aproximativo al objeto de estudio, y cobra por ello importancia en el libro.

Para Yaiza Martínez parece (y usaré este verbo a conciencia para continuar con este mismo acercamiento) que el bosque está en el cuerpo y que el cuerpo es bosque, como en el hombre de *Rompiendo el círculo vicioso*, de Remedios Varo. Parece, además, que el bosque se parece a lo humano. Parece así que hay un alma de correspondencias en la materia, propone la autora, como si continuara la conversación con Baudelaire y su soneto de las correspondencias.

El libro se divide en cuatro apartados, e incluye cuatro anexos que complementan y aportan un sustrato teórico, poético o de otra forma complementario a los poemas. El primer apartado, «El bosque está en el cuerpo», lo

forman un conjunto de poemas –tupidos y ricos en correspondencias y asociaciones–, dedicados a diferentes partes del cuerpo, cada una de las cuales se refleja de forma laxa en una o varias partes de un tejido mayor: el de la naturaleza o el cosmos. Así, el cráneo se relaciona con la copa arbórea; los brazos con las ramas; el aparato digestivo con la tierra; el tórax con el aire; el útero con la serpiente y la araña; las piernas con las raíces, etcétera. Es fácil caer en la tentación de compararlo con *Museo salvaje*, de Olga Orozco, pero pronto nos damos cuenta: el enfoque es muy diferente en *La escuela de las órbitas*; el juego de correspondencias se mueve en un espacio estético y material propio, madurado al calor del trabajo sostenido.

El primer poema sienta las bases del estudio, como una declaración de principios, y, a modo de «Credo» personal, afirma: «solo creo en el deseo y la música por la que el fuego desciende». Más adelante emplea en ocasiones un tono de plegaria o invocación, como en el largo poema «En la cueva están las diosas. Véase en la destilación de las clavículas», donde el uso reiterado de «hágase» nos lleva a una suerte de salmo: «hágase la espuma con el balanceo de la miel dorada, / y de ella el Árbol de la Vida / en el color del Paraíso»; «Hágase pájaro contigo / la piedra caliente. / Antes de tu vuelo hágase todo». Hay también, intercalados, poemas que actúan como llamadas a la acción o a la reflexión, como las «rimas para la recuperación del entusiasmo» (donde las rimas no son recursos métricos, sino depresiones en la superficie de la luna). Y el poema final, dedicado a la fascia y la vía imaginativa, parece una explicación del marco conceptual del libro, la «teoría fascial del conocimiento», que la autora explica con detalle en uno de los anexos. «Como la perra negra del vientre o el micelio, / la fascia está en todo y se esconde. / Pero el pelo de la perra negra es filamento de la fascia, / de la telaraña cósmica. / Líneas de pentagrama / que cubren el cuerpo y lo hacen oscuro / o blanco / para la música del fuego».

La palabra «pentagrama» y el sintagma «música del fuego» en el fragmento anterior son dos de los muchos ejemplos en los que queda patente la presencia de la música, que se escucha en todo el libro, con su matemática y su carácter simbólico. «Ella dijo / la partitura son todos los intervalos, / y sonó la música / de nuestros números naturales, / de los estratos del crimen».

El segundo apartado, «Cuerpos del bosque», está formado por trece poemas dedicados a trece árboles o arbustos. El número trece no es casual; se corresponde con el número de meses lunares del calendario celta de Ogham, que, como explica la autora, se rige por la escuela de las órbitas y arroja información sobre caracteres y tipos humanos. De nuevo, las correspondencias son prolijas y se expresan a través de imágenes, muchas de ellas de gran fuerza evocadora: «si vibra hasta el nido / la pared de las estrellas, / nacerá una niña con un fresno en el corazón» (fresno común); «huele a bizcocho dentro

del frío» (aliso); «en cada cicatriz hay un sauce que se fía del agua» (sauce); «consuela como el necesitado: / irriga con lo poco / el filo que siempre está pidiendo» (espino); «volverse loca por el deseo / hace la música entre las uvas» (vid); «antes de que llegue el vello púbico / la niña habrá escalado a lo más alto» (hiedra), etcétera. Se trata de un apartado coherente con el resto del libro, pero que puede leerse de manera independiente sin que pierda aliento poético.

El tercer apartado, «La matriz de lo quebrado», se construye alrededor de veintiún poemas que despliegan paulatinamente una analogía entre los campos semánticos del lenguaje y los mórficos de las estructuras materiales. Bajo el ojo de la imaginación, explica la autora, el cuerpo parece formado por campos semánticos que «siguen a la piedra magnética del hambre. Una vez rimados, vibran en la forma para perpetuar. Así, aunque el imán termine, / en el otro extremo de la Matriz suena el eco que fabrica los mundos».

Un rasgo común a los campos semánticos y los mórficos parece ser «la reiteración o similitud por propósito», puesto que un determinado órgano se asemeja a ese mismo órgano en todos los cuerpos y cumple siempre la misma función; «de igual modo que, en un campo semántico, se reúnen conceptos diversos con la intención de significar lo mismo». Además, en ambos casos los campos pueden combinarse para constituir organismos más complejos (una obra de arte o un organismo vivo), y en este punto regresamos a la pregunta acerca de la intención de la materia: «¿responde la reiteración de la materia (densa, sutil) a cierto tipo de “liturgia” o “cultura” intrínsecas? ¿Desea la materia perdurar, multiplicarse en las formas, ser creativa?». Así es, o eso parece, responde Yaiza Martínez: «A la materia le gusta recrearse».

El cuarto y último apartado es el titulado «Escuela de las órbitas» y es el más breve: lo componen cuatro poemas que responden a las cuatro fases lunares y a las cuatro fases de la menstruación: «Luna llena – sangrado»; «Luna menguante – preovulación»; «Luna nueva – ovulación»; «Luna creciente – postovulación». Así, en «Luna nueva – ovulación»: «suena la música de la Tuba Uterina / Y acuden los frutos con la voz armonizada / Para la grabación del deseo». Y en «Luna creciente – postovulación» encontramos lo que parece una declaración de principios que cierra el círculo abierto en el poema inicial: «Este es nuestro *filo* / antes de que arranque la marea / lo más alto y lo más bajo / Este es nuestro *poder* / la música de todas las direcciones / oscura en la mano / Quien decide la nada o el nombre / Esta es nuestra *elección*».

Estamos hechos, pues, «de música y deseo», como todas las células del tejido de la vida; somos árbol y formamos bosques, y nuestra savia es la voluntad de vida. Todo esto nos recuerda Yaiza Martínez en este libro: una invitación a ser, como en un título de Alice Oswald, bosques, etcétera.

Costura de realidad

Ernesto García López

Libro mediterráneo de los muertos

María Ángeles Pérez López

Valencia Pre-Textos, 2023

VI Premio Internacional de Poesía Margarita Hierro / FCPJH



HAY MUCHAS formas de reseñar un libro de poesía. Una podría ser tratar de reconocer su propia latencia, indagar en la sustancia lingüística que lo conforma, para animar después a su lectura. Otra sería querer interpretarlo, descodificar algunas de sus claves *supuestamente ocultas* para facilitar luego el tránsito al lector, servir de guía vaya. El riesgo de toda interpretación (como bien señalara Susan Sontag) es que suele esconder, de manera velada, un cierto deseo de posesión conceptual, y no pocas veces ese afán de dominio ha terminado por desecar (o, cuanto menos, interrumpir) el propio descubrimiento lector. Cabe otra posibilidad: proyectar una lectura (que no una interpretación) sobre el poemario como si fuera un palimpsesto, es decir, una suerte de aproximación por reescritura. Hacer del texto de referencia una posibilidad de traslación de su campo semántico, rítmico, temático, a nuevas aperturas sobre lo real. A fin de cuentas, de eso va la poesía, tentar los límites del lenguaje, perturbar las palabras de la tribu, resistirse a la producción inmediata de sentido con el objeto de alcanzar nuevos (e inéditos) significados. Y, muy especialmente, esta es, me parece, una de las grandes apuestas estilísticas de María Ángeles Pérez López.

Libro mediterráneo de los muertos. El mero título ya nos empuja hacia algunas referencias culturales. Ahí estarían *El Libro Egipcio de los Muertos* (una guía para el inframundo faraónico) o el *Libro tibetano de los muertos* (otra guía de instrucciones para los moribundos en pos de la iluminación: el *nirvana*). Visto desde esas alusiones, el texto podría revelarse como un «camino espiritual y poético» del dolor en un espacio y un tiempo determinados atravesado por la crisis migratoria en el Mediterráneo, una de las grandes ignominias de nuestro presente. Aunque me parece muy estimulante este camino, no será la senda que yo propondré. Más bien quisiera profundizar en el adjetivo «mediterráneo», porque creo que desde ahí podemos disparar una lectura-otra, un punto de fuga posible. Hacer esa reescritura de la que hablaba antes por si nos permite alcanzar otros significados inéditos.

¿Qué pasaría si, en este libro, *lo Mediterráneo* fuera más una «costura de realidad» (que diría Simone Weil), es decir, una suerte de hondonada donde sucede una de las decisivas historicidades en marcha (llámese migraciones, control de recursos, revueltas ciudadanas, gestión de fronteras, diálogos y choques culturales)? Una especie de abismo dinámico de fricción entre varias de las placas tectónicas de la contemporaneidad, donde se litiga una parte herrumbrosa del mundo. En la diversidad ibérica, occitano-provenzal, itálica (especialmente el Mezzogiorno), adriático-balcánica, helénica, anatólica, isleña, del Levante oriental (Siria, Israel, Palestina, Líbano), magrebí, se están disputando diariamente (a cara de perro) posibilidades ónticas del ser. En definitiva, hacer una lectura de *lo mediterráneo* en *Libro mediterráneo de los muertos* tal y como planteaba el historiador Fernand Braudel, quien proyectó sobre este mar (esa «llanura líquida», tal y como lo llamaba) una concepción de sujeto histórico.

Si hiciéramos ese ejercicio, el poemario entonces metamorfosearía en una especie de voz colectiva que canta su propia «costura de realidad», su «herida ontológica». Los poemas (a modo de corifeos) serían algo así como una bajada en apnea, microscópica, hacia las diferentes cavidades de esa herida ontológica. Ya no solo afloraría temáticamente *lo muerto* tan propio de las tragedias migratorias, sino también las luchas, las resistencias, los mitos, las utopías, las disputas filosóficas, espirituales, materiales, ecológicas, existenciales, que se dan en una hilatura de mundo (quizá síntesis densa de su totalidad). Ya no solo estaríamos ante un libro que poematiza el dolor, sino que pluraliza lo real, que extiende lo real más allá de las categorías codificadas, que no teme aprehender lo real en toda su complejidad inmanente, que incorpora otras tradiciones y referencias culturales (pienso, sobre todo, en América Latina, que María Ángeles conoce bien) porque dan cuenta de otras «costuras de realidad» dialogantes entre sí. Es imposible *aprehender la totalidad* (como sugería María Zambrano) sin dotarse uno antes de la capacidad para lo exílico. Dejar entrar a la alteridad exige un cierto vaciamiento de sí mismo. En este sentido, el poemario podría también leerse desde esa tradición zambranianiana.

Quizá por ello no basta el poema solo (ya sea en verso o en prosa), sino que ha de ir acompañado de «notas» que, lejos de aclarar o explicar nada, siguen abriendo capas de sentido hacia nuevas zonas de heterogeneidad. Lo vemos en todos y cada uno de los ocho poemas que configuran el libro: «Noventa y nueve estrellas de mar y una coda», «Re es a raíz como rem a matriz», «Desnudo nudo», «Cocodrila & Co.», «Cráneo y otros trofeos», «Partitura de los desplazamientos», «Quizás zigurat, quizás guepardo», «Pasto y piedra del pavor». Van acompañados de notas que amplifican el eco y exploran

otras parcelas de lo real. Como muy bien planteaba Antonio Machado en su *Juan de Mairena*: «El pensamiento poético, que quiere ser creador, no realiza ecuaciones, sino diferencias esenciales, irreductibles; solo en contacto con lo otro, real o aparente, puede ser fecundo. Al pensamiento lógico o matemático, que es pensamiento homogeneizador, a última hora pensar de la nada, se opone el pensamiento poético, esencialmente heterogeneizador». Visto desde aquí, *Libro mediterráneo de los muertos* se comportaría como un descarnado exponente de ese pensamiento poético machadiano, de carácter heterogeneizador, que busca dar cuenta de esa *costura de realidad* que llamamos Mediterráneo y que no es otra cosa que una reducción significativa del mundo que habitamos. No me dirán que, leído desde aquí, no apetece sumergirse en sus páginas.

Veamos apenas un par de ejemplos de esto que digo. Ya en su primer poema encontramos el siguiente fragmento: «Es el mar padre y madre. Es tus hermanos. Se alza en ti, es esperma del inicio, es el padre que se abotona el sol, es tu madre expulsando la placenta sobre la orilla hermosa, salpicada, cuando devuelve un cuerpo y no es el tuyo, Caminas entre volúmenes humanos, las fundas plásticas que alojan sombras ya desvanecidas, refugiados durmiendo sobre la cicatriz del cielo. ¿Encontrarás tu cuerpo entre tantos ahogados? ¿Por qué no te correspondió llamarte Siria, o Irak, o tal vez Yemen? Nada sabes de ti ni de los otros, el oleaje dicta una jerga imposible, es el centro y la herida incandescentes». *El centro y la herida incandescentes*. Algo que va más allá de la mera poematización de un hecho luctuoso. No estamos ante un libro-reportaje. El mar, el Mediterráneo, se vuelve *padre y madre de todos/as*, como lugar donde no solo está en juego la muerte terrible de los refugiados, sino, de alguna manera, de toda la humanidad. Es un pozo ontológico, existencial, un gozne donde se «soporta el peso del mundo» (en palabras de la poeta). Y, precisamente, porque se soporta ese peso estamos ante una *falla*. No es fortuito, por ello, que *lo mediterráneo* (como ejemplo) se transustancie también en «el terremoto devorando Haití», en las «muertas de Juárez», en «la lengua madre de la leche», en ese «rostro [cuyo lenguaje] no sé pronunciar», o, incluso, en esa «Pared párpado. Papel párpado. Contra él chocan mujeres que huyen de Burundi, el Congo, Herzegovina, Bosnia, mientras lloran semen salvaje sobre ti. Un vendaval de avispas y soldados en que sangran la historia y sus tacones».

En su poema «Partitura de los desplazamientos» topamos también con otro fragmento que nos pone sobre aviso: «Porque el océano –ya lo he dicho pero he de repetirme como la ola que se afirma y retrae sin perder nunca su espacio de visión– todo lo vuelve de sí. La toalla descalza ante la espuma, la canción inasible del ahogado. A cien metros de profundidad se disuelve

la gama de colores: no llega el amarillo, el naranja o el rojo. Hay personas sumergidas en silencio que repiten su nombre sin cansarse». «Todo lo vuelve de sí», un verso inquietante. El mar, el océano, convertido en inmanencia, en *sujeto histórico* (por seguir las palabras de Braudel), en una especie de *conatus* spinozista donde se *persevera en el ser*, es el protagonista, el lugar desde donde se lanza una voz. Los «desplazamientos» que ponen en conexión unas laderas de realidad con otras, se transforman en «espacio de visión», lugar donde de una manera radical (y, también diríamos, lúcida) se asiste a la historicidad de nuestro mundo.

Un elemento más. Si aceptamos, como plantea Mario Montalbetti, que el poema es una especie de borde entre el sentido y el no sentido, algo así como un lugar liminal, *Libro mediterráneo de los muertos* (en tanto pensamiento poético heterogeneizador de una *costura de realidad*), sería también el intersticio que va entre dos polaridades, representadas, a mi juicio, por dos de sus mejores versos: «Escribir es convocar presencias» frente a «La tumba no es el mar sino el lenguaje». A lo largo de las cuarenta y siete páginas navegaremos entre esas dos costas. De un lado, el territorio de la memoria, de la presencia, de lo ausente, del tiempo histórico. Invocaciones de nombres, espacios, mitologías, cosmogonías, imágenes audaces representadoras de un devenir civilizatorio. Del otro lado la disputa por el lenguaje, la plena conciencia de que en el lenguaje se libra día a día una batalla por el sentido. No es posible escapar a esa batalla, de ahí que la poesía sea no solo imprescindible, sino también uno de los campos culturales donde más furiosamente se eriza esa lucha. Tomar lo real como substrato de escritura implica asumir que el lenguaje no está dado y es preciso disputar cada gota de su existencia.

Recomendar este libro se queda corto y va por añadidura. Les sugiero mejor que cada quien lo haga suyo, lo reescriba, lo proyecte hacia otras posibilidades lectoras. Que no lo interprete, para qué, es un ejercicio estéril, mejor dejarse atrapar por su ferocidad, por su poética de la amputación y lanzarse sin miedo al vacío. Yo lo he intentado, no sé si con éxito. Créanme, lo van a disfrutar aún más si se abandonan a su potencia.

Notas

- «Costura de realidad», decía Weil. «Entra y rompe, imprudentemente, las costuras, el cuidadoso atado de los cuerpos», dice María Ángeles.
- «Lo mediterráneo como sujeto histórico», decía Braudel. «Brama el mar en su nombre y en el tuyo. Después lo borra todo sin temblar», dice María Ángeles.
- «El poema como borde entre el sentido y el no sentido», decía Montalbetti. «Hambre de forma. Hambre de ti, que lo miras correr, que lo alimentas. [...] No va a permitir que lo poseas, por mucho que lo mires no alcanzarás la boca, las grandes hojas verdes de la imaginación, la palpitante viscosidad de los órganos tiernos. No se entrega aunque sea tras la muerte», dice María Ángeles.

La niña y el jaguar

Cristina Grisolfá

Semillas desterradas

Tania Pleitez Vela

Barcelona, Ediciones Sin Fin,

Colección Otras voces, 2022



*Explicar con palabras de este mundo
que partió de mí un barco llevándome*

ALEJANDRA PIZARNIK

EL LIBRO DE Tania Pleitez Vela, *Semillas desterradas*, reúne dos poemarios publicados, *Nostalgia del presente* (2014) y *Preguerra* (2017), y el hasta el momento inédito *cables polvo verde*. Si conocemos la biografía de la autora no es difícil caer en la tentación de asociar el título del libro con su vida: de El Salvador, en donde nació, a California, Costa Rica, Barcelona y Lombardía, en la actualidad. Porque sabemos que la migración siempre tiene un componente de destierro. Pero es la misma Pleitez Vela quien nos hace abandonar esa tentación identificatoria y nos complica, con suavidad y firmeza, esa opción de lectura. El sustantivo «semilla» atraviesa toda la escritura de la autora así como cruza las fronteras físicas y, voladoras y trashumantes, las semillas desterradas germinan en el fértil territorio del lenguaje: «Desde mi semilla te envió una bandada de pájaros [...] la semilla crece y es fruta sin orilla».

¿Qué hay de común o diferente en cada uno de los poemarios reunidos en el libro? La respuesta a esta pregunta la hallaremos al transitar por el sinuoso movimiento, el desplazamiento vegetal a veces, animal otras, que los recorre manteniéndose siempre dentro de un paisaje denso en donde no hay inhibición poética para establecer causa y efecto entre crueldad y dolor.

A medida que Tania Pleitez Vela objetiva el dolor, la escritura se adueña de la brutalidad y la sobrevive con imágenes potentes que introducen, sin estridencias, la aparente sencillez de lo cotidiano y su entorno. De tanto en tanto, como midiendo la resistencia emocional del lector, nos brinda una bocanada de sabiduría y equilibra la resignación y la rabia, si bien ese equilibrio acentúa el carácter implacable de las palabras. En «Reflexiones Tropicales» –poema dialogado entre la Mujer y la Niña e inspirado y dedicado

a la pequeña de seis años, Marlene Alejandra Galdámez, agredida sexualmente y decapitada, del mismo modo en que lo fueron tantas otras jóvenes salvadoreñas-, así como en «El abrazo de Gaia» las palabras, desde lo visceral femenino, interpelan lo irracional que forma parte de una cultura. En los mencionados poemas leemos: «Y caigo en un charco sucio. / Es la bilis de un hombre lejano / que la ama tanto que la insulta, [...] No lo escupo a ese hombre. / Suficiente con decir basta y salir. [...] Yo necesitaba el aire florido pero también el andar»; «No es secreto el punzante aullido: / la ciudad será una ruina habitada. [...] los despojos de mi país, los pedazos de mi infancia». Y en «Despedida» leemos: «Mis grietas asediadas por la hierba nueva / y tú sin entender. [...] Porque no reconoces ternura porque no sabes hilar lo invisible».

Tania Pleitez Vela nos indica, ya en el primer poema del libro, cómo y desde dónde escribe, mejor dicho cómo quiere escribir y tal vez cómo quiere ser leída: no es casual que el poema se titule «Sondeo».

Su voluntad poética crea un lenguaje propio inconfundible, por su precisión, por el uso de los referentes culturales, por la capacidad de transgresión formal que le permite situar bajo el gran paraguas de su *constelación tropical*, paisajística y fragante, descripciones casi fílmicas y el contrapunto clasicista entre la burguesía americana y el hambre y la pobreza, presentes en los poemas «Servidumbre», «Fiesta de toque a toque» o «cables polvo verde».

La poesía reunida en este libro nos traslada de una descarnada conciencia del yo y del otro a una conciencia social. Ambas conciencias imbricadas en las voces, sin ningún paso cronológico vital, de la niña y de la mujer madura, se mantienen superpuestas en el presente perseverando en testimoniar la brutalidad. Y frente a la brutalidad, Pleitez Vela opone algo más que metáforas-espejos: el miedo en su poesía es una experiencia física humana y también es ese «moho carnívoro» de una naturaleza descrita sensualmente hasta rozar lo siniestro.

«El zumbido de sus charcos espanta el silencio. Bailan macabros», escribe en «Compañero de escuela». Y en «El miedo y lo minúsculo», de manera tan directa que no podemos menos que evocar una escena de tortura: «Pero no dices nada. Maldita estás, pequeña, / porque no conoces tu voz, la otra, la voz detrás de tu voz. / Quieres salir de esa piscina y allí te quedas / orinada y cagada / entre cloro y champán».

Aquella niña que la poeta dice haber matado, en un inquietante doble juego de lo muerto y lo no-nato, representa la infancia, no la pasada o la perdida sino la rota, la hecha añicos. Para referirse a ella, las imágenes de Pleitez Vela rozan el surrealismo con referencias explícitamente buñuelianas: «Pequeña, estás en el umbral / y encuentras párpados donde había flores,

/ ojos donde había infancia», en el poema «Pesquisa», o en «Golpe de silencio»: «Ojos desdoblados y múltiples despedazan tu infancia».

Tania Pleitez Vela posee un vivencial e intelectual conocimiento de Centroamérica, tanto por su sensibilidad estética como por sus estudios y su desempeño profesional. Su poesía amalgama la exuberancia tropical (vegetación, fragancias, lomos de jaguares, escamas y océanos) con la precisión descriptiva en la que los sonidos, el «signo audible» en palabras de la prologuista Mónica Albizúrez, y los olores tienen gran relevancia en la configuración del estado de alerta, tanto sea en la ternura y lo amoroso como en la crueldad bélica: «Caigo / en el olor a óxido» o «El perfume de la fruta distorsiona la luz». *Semillas desterradas* combina el dolor radical, la densidad sensorial y una elegida y acertada sobriedad de lenguaje y estilo. En la escritura de Pleitez Vela todo es sencillo hasta lo humilde, tal vez en ello radique nuestro primer asombro al aproximarnos a sus poemas.

La preguerra, a la que María Zambrano hace referencia en el epígrafe al segundo libro, es también hilo conductor del poemario. Porque para Pleitez la preguerra es aquello que marca. Hay preguerra y combate en los cuerpos de «Nostalgia del presente» y un paisaje arrasado en su manera de entender el amor.

«Ya no aguardo a la muerte ni la invoco: / invento un charco que mira al cielo», escribe en el poema «Quimera».

En *cables polvo verde*, el poemario que cierra *Semillas desterradas*, se produce un llamativo encaje entre lo formal y lo narrado (carga narrativa que nunca intenta desplazar lo lírico). Tania Pleitez Vela experimenta con imágenes cada vez más escuetas y visuales, abandona los signos convencionales (puntuación, mayúsculas) y sus estrofas espaciadas, de versos encabalgados, no solo crean una estética visual sino que también responden a una propuesta de escritura/lectura/recorrido. Las palabras del epígrafe de Rebecca Solnit compendian, en cierta medida, la concepción literaria de la poeta, fundada en el tránsito en un sentido tanto físico-temporal como metafísico, en el andar, la caminata, los caminantes omnipresentes, las caravanas, como «eufemismo» de las semillas desterradas: «tiempo & polvo aferrado a pies / descalzos / agrietados» («cables polvo verde») o «cuerpo desanclado / náufrago / entre edificios & antenas» («incendio andante»).

Con el uso verbal de un presente que nos obliga a dar vigencia a lo que leemos, la poética de Tania Pleitez Vela trata del destiempo de la contemplación, de ese momento en que surge el lenguaje y se continúa andando. El empleo del signo «&», conocido en inglés como *ampersand*, para sustituir la conjunción «y» cumple por una parte con un propósito estético que además imprime ritmo a la lectura y, por otra, hace inevitable la asociación

con la lengua inglesa, más concretamente, situados como estamos en Hispanoamérica, nos evoca el Norte y una colonización de neumáticos, de colas y el alboroto de las sílabas «*mo-ney / mo-ney*». Solo el hito de la memoria, con la anacronía propia de la brutalidad, pone nombres a personas y lugares: maría delfina, el mozote, perquín, el campo de henequén, la aldea donde husmean perros y donde campan «caballos & vacas / amigos / de la memoria». Pero no son paisajes las montañas Bale de Etiopía o el Rifugio questa, son desolaciones. Paso a paso, los caminantes «juntos habitan / fragmentos / & se quedan / en el planeo / existencial / sin llegar a la tierra / sin añorar la nube». Y como en toda la poesía de Pleitez Vela, la mínima descripción imprescindible, las palabras afiladas para hacer justicia: «ronda el fuego / casas de adobe / gritos/ humo / la bestia es un batallón».

Nostalgia del presente, Preguerra y cables polvo verde, los tres libros reunidos en *Semillas desterradas* configuran una obra fundamental de la poesía centroamericana contemporánea. La voz serena de Pleitez Vela posee la inteligencia de confundirse con la voz de tantas niñas y mujeres de su continente, en un entrar y salir de tantas vidas. No es fácil testimoniar un momento de la historia y abordar literariamente un holocausto sin perder el rigor estético y la humildad poética o sin poner el yo biográfico en primer plano. Tania Pleitez Vela lo logra y con ello nos abre un camino de enseñanza a las poetas. Las semillas sobrevolaron, se incrustaron, murieron, alguna se hundió en el hediondo charco, otra fue devorada, y entre tantos destinos, nos detenemos en los versos de homenaje a Rufina Amaya que son, a su vez, una declaración de la concepción del destino de la escritura:

el cuerpo de la entrevistadora
se transforma en planta
machacada
cuya semilla es un paracaídas

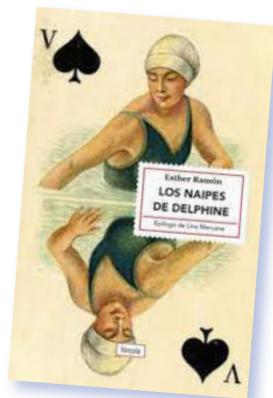
la caída es diáfana
cuando hay arraigo



Esas bisagras que abren puertas entre los mundos

Laura Giordani

Los naipes de Delphine
Esther Ramón
Madrid, Fórcola Ediciones, 2022



*¿Dónde hay para este adentro
un afuera? ¿Sobre qué dolor
se tiende un lienzo así?*

RAINER M. RILKE

DELPHINE, protagonista de la película *El rayo verde* (1986) de Éric Rohmer, es una joven parisina a la que su compañera de vacaciones cancela el viaje que planeaban realizar juntas, quedándose sin plan para sus días de verano. Este acontecimiento desencadena en ella un gran desasosiego: se encuentra sola y no acaba de sentirse bien con nadie. Deambula por casas ajenas y experimenta un desencaje primordial, una dificultad para encontrar su lugar en un mundo donde la sensibilidad de la mayoría parece necrosarse sin remedio. La poeta adopta la identidad de Delphine, pero no del todo, pues una porción de ella –y de todas sus identidades– observa la escena desde otra perspectiva.

No olvidemos que, en toda baraja, además de la dimensión oracular, se despliega fundamentalmente una dimensión lúdica, una invitación al juego de la vida con sus comodines y ases para sortear tiradas adversas. Hay una suerte de azar poético al que los surrealistas apelaron como puntal creativo que va tejiendo la estructura de este libro singular a través del hallazgo de cada naipe. O expresado con mayor precisión: a través de cada naipe que sale al encuentro de Delphine. Y este hecho señala claramente una postura ante la escritura (y la propia vida) donde lo programático no lleva las riendas del proceso creativo.

Recorriendo la prolífica obra de Esther Ramón, podemos afirmar que estamos ante una escritura orgánica, «ambarina», cuya producción no puede predecirse o ser planificada, sino que brota como sustancia excedente. También el lenguaje poético sería esa sustancia emanada del lenguaje ordinario, ese «cuerpo extraño» en palabras de Olvido García Valdés, que ya no pertenece del todo al organismo del que fue expulsado. La resina quiebra la corteza para asomar y los árboles la producen como una protección contra

enfermedades y ataques de insectos, bacterias u hongos. También en las familias, para garantizar el funcionamiento del sistema, algún miembro ha de fracturarse de algún modo para que la presión del árbol familiar, del linaje, encuentre salida.

Con el paso del tiempo, esta resina se va endureciendo hasta convertirse en ámbar, cuyo nombre proviene del árabe y que significa «lo que flota en el mar», así «como aquella rama desprendida del árbol, todavía verde, que cayó al mar durante la tormenta y no sabe qué es, si pez o barco, ni a dónde pertenece» (p. 48).

Estos excedentes de sentido materializados en cada carta van configurando el proceso de escritura y, a su vez, la propia vida hasta que ambas se vuelven inseparables.

Para comprender mejor esta relación significativa entre la aparición de cada naipe y lo que acontece, quizás debamos apelar al concepto de sincronicidad formulado por Carl Gustav Jung. Para el psiquiatra suizo, la sincronicidad sería la coincidencia temporal de dos (o más) acontecimientos relacionados entre sí de una manera no causal y cuya carga de significado es idéntica o similar. Se trataría de una reunión en el tiempo, de simultaneidad. Como leemos en el naipe III, «el cuervo es el guardián de la sincronicidad, un maestro en doblar y doblar el tiempo y el espacio» (p. 19).

Una sincronicidad parece abolir la separación entre las nociones de adentro y afuera, poniendo de manifiesto ese *continuum* sutil entre nuestra subjetividad y el mundo objetivo. Esta demolición de las fronteras que separan nuestro mundo interior y la realidad manifestada es lo que la poesía y todo arte ponen en juego, haciendo anegables las compuertas de la percepción del que en su ceguera afirma: «hasta aquí, yo y desde aquí, el mundo». Porque, qué es la poesía, sino ese diálogo extendido entre nuestra subjetividad y todo lo que existe, ¿afuera?

Afuera acontece un devenir ligado a ese movimiento interior; en ese sentido, cada carta podría ser –como en el cuento de Hansel y Gretel– una miguita luminosa que nuestro propio ser ha dejado caer para señalar el camino de vuelta, a modo de recordatorio.

Hay que señalar el rol fundamental que lo simbólico juega en estas experiencias: estaríamos ante lo que Nietzsche llamaba un «azar lleno de sentido». La protagonista va encontrando fragmentos de sí misma en forma de símbolos, llega el mensaje necesario en cada momento y hay que ser capaz de leer entre líneas en un naipe cuyo destino más probable es ser pisoteado por los viandantes presurosos. Hay que tener ojos para ver: la mirada poética ilumina esas áreas que portan mensajes para nosotros y crea vínculos con lo «otro».

Unas manos invisibles parecen barajar los eventos más significativos de nuestras vidas en un orden a-causal que a veces nos da consuelo y otras, inquietud y remoción de las heridas de antaño.

Estamos frente a un universo escritural pleno de conexiones y sentidos, coherente en sí mismo. Pero no hay un destino o *fatum*; sino creación abierta porque «nada está escrito y si lo está, las letras siempre se mueven dentro del libro, como dientes de leche en una boca infantil» (p. 27). Más que escenario de una infinita cadena de causas y efectos, el mundo parece estar cubierto con un velo que puede ser rasgado al modo de «Flammarion», grabado aparecido en el libro *L'Atmosphère: Météorologie Populaire* (1888) de Camille Flammarion. En él podemos ver a un hombre arrodillado que parece descender una especie de cortina que separa el mundo que le rodea de la totalidad del universo. Dar la vuelta a cada carta opera como ese gesto de destapar, desvelar el significado que conecta todos los acontecimientos, pero a cuyo diseño total o trama no podemos acceder: «Es él, lo está haciendo él, ahora lo veo, lo entiendo todo» (p. 49).

Cada naipe es portador de un símbolo que trabaja a modo de *antakarana*, término sánscrito que hace referencia a la conexión que existe entre cielo y tierra, espíritu y cuerpo y que tiene el potencial de punzarnos y conmovernos. De producir ese *punctum* mencionado en el naipe IX que recoge las palabras de Roland Barthes sobre aquello que nos conmueve de una fotografía, «ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me punza)» (p. 37).

Naipes, entonces, como bisagras que unen esas dimensiones que aparecen a nuestra percepción como desvinculadas. Una percepción trizada porque estamos fracturados de partida, como nos recuerda ese primer naipe que nos habla del exilio del cuerpo que sucede en la infancia a través de un acontecimiento traumático. El trauma sigue operando en un tiempo que nos congela, como insectos atrapados en ámbar. Daños tempranos que nos desalojan del cuerpo, del presente y del mundo como matriz amable hasta sentir que «un animal lleno de polvo, la jineta o hurón disecado de la infancia, sigue clavando los dientes en una presa imaginaria, que siempre alguien, en el último momento, le arrebatara» (p. 15).

Ese daño primero nos mantiene de alguna manera inmovilizados, clavados al dolor sobre el que hemos edificado incluso nuestra manera de amar, nuestras elecciones afectivas. Esto se manifiesta claramente en el naipe X, la herida, que narra el encuentro con el faquir y su cama de clavos: «porque su mirada seguía prendida de la herida primera, esa que tendemos siempre a repetir» (p. 42).

Sí, «el amor duele porque entra por la herida» (p. 42). En este sentido, toda escritura procede de la herida como exudación que es respuesta al daño.

Pero también custodia la posibilidad de su sanación, de restañar dicha herida de la que mana, como Quirón, el sanador herido de la mitología clásica. El vendaje que nos protege, también nos separa de los demás y nos atrapa en una identidad. La escritura de Esther Ramón no nos lleva por un camino unívoco, sino que se desdobra, prolifera en otras identidades, jaquea la tirada original con cartas que saca de la manga como portales alternativos. Así, el yo es multiverso abierto y en construcción permanente a través del sentido que otorgamos a los acontecimientos. Es un libro que dinamita la idea de un yo esencial o permanente, hay una humanidad compartida que rasga ese celofán que nos hace percibir como seres aislados.

Porque, como nos recuerda la autora en el naípe XXXI, «lo sepamos o no, pertenecemos al jardín de las mariposas manchadas, y si nos encierran o nos encerramos, golpearemos como lluvia menuda los cristales para ponernos al alcance de aquellos que nos aman» (p. 106).

Lumbre baja

José María Castrillón

La belleza de lo pequeño
Tomás Sánchez Santiago
León, Eolas Ediciones, 2022



LO COTIDIANO es lo evidente, lo que no necesita verificación. A menudo, es lo inadvertido o tan solo un rumor continuado y casi imperceptible allá al fondo de la conciencia. Prestar atención a estos territorios aparentemente sin tiempo consigue, por el contrario, que nos adentremos en el fluir de la existencia. La percepción del tiempo es más certera y vívida cuando se propicia la contemplación de lo que se ha dado por supuesto, de las acciones asumidas y el quehacer menudo del día a día; cuando nos acercamos a las cosas humildes y a los rostros y vidas difuminados en la luz despersonalizadora de lo habitual; cuando reparamos en los instrumentos que de forma más cercana prolongan nuestro cuerpo. Esta detención en lo modesto y rutinario exige una forma diferente de mirar y conforma, en cuanto ganancia y extrañeza, un acto a la par de agradecimiento y de humildad. En definitiva, constituye una manera de estar en el mundo. Desde esta actitud,

Tomás Sánchez Santiago (Zamora, 1957) sabe que este nuevo ser(se) entre las cosas implica «buscar con ahínco la inocencia del ojo» porque «la desnudez del ver será la tranquilidad de nombrar». Y a este propósito obedece *La belleza de lo pequeño*: «el poeta es el que quiere estar siempre cerca de las cosas. También de las desechadas, de las peligrosas, de las inadvertidas, de las perseguidas por los azotes del hombre y las inclemencias. Da igual. Él se pone cerca de ellas y canta».

Formando parte de una colección de títulos dedicada, entre otras perplejidades, a la belleza de lo impronunciable (la muerte) o de lo in-olvidado (la infancia), *La belleza de lo pequeño* junta breves piezas en prosa (entre ellas se cuenta una docena de poemas) que a modo de teselas significativas componen una trama vital con los trazos de lo callado y lo humilde, con fragmentos de lo previsible y residual. Y así asistimos a la alquimia cotidiana en la cocina, a la ojeada discreta sobre el transeúnte habitual, a la observación de la ruta diaria que el paso va abriendo bajo los pies, a los sonidos del vecindario hacendoso... Esta «inocencia del ojo» exige un proceso diferente de percepción pues implica una purificación de la mirada y de la escucha. Si para Blanchot lo cotidiano es lo que «nunca se ve la [por] primera vez», Sánchez Santiago refrenda que «debe afrontarlo con la ilusión de una primera vez».

Ni *ilusión* ni *inocencia* deben ser términos tomados aquí de manera ingenua. La expresión poética de lo menor no obedece en este libro ni a la aceptación pueril de lo cotidiano ni a una visión políticamente neutral de la existencia. En unas líneas que, a modo de prólogo, se anteponen al conjunto de fragmentos concluye Sánchez Santiago: «Buscamos en lo pequeño esa fortaleza que precisamos para creer en la serena victoria del vivir, del ir viviendo». Sin embargo, esta afirmación de la vida se nos aparece seriamente contravenida en la expresión *para creer*. En efecto, *La belleza de lo pequeño* podría ser acotado como un relato de la aceptación de lo sencillo y de un sereno convivir con lo menor; de suerte que cabría interpretar el conjunto como un pacto sumiso con la existencia. Pero esta sería una interpretación a medias puesto que el pacto es el resultado de una escisión inicial, que es consecuencia de una profunda incomodidad con el gallego de la afectación, con el ruido y la cháchara de la impostura y la estridencia. Hay al fondo de este libro un propósito de exilio interior que deje fuera la arrogancia de los discursos estólidos y vocingleros y la hueca sofisticación «en este tiempo de relaciones crispadas, mordidas por el aprovechamiento y la desconfianza». Será en la cercanía a los seres silenciosos, junto a la «sede y sentido de lo vulnerable», donde se hallará una forma de «reconciliarme con la vida».

Todo ello supone una propuesta que alivia a las cosas y a los seres del libro de una condición hipertrofiada por la sociedad del capitalismo: la utilidad.

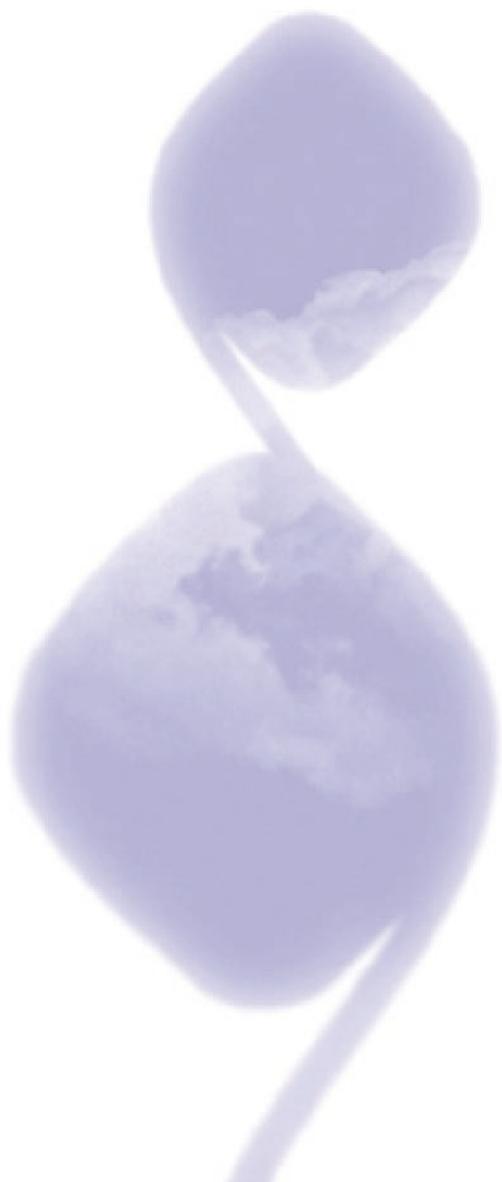
«La mirada inocente ha de saber aislar de todo al cuerpo que mira (y más que nada, de su valor práctico; de su rentabilidad o incapacidad: su servicio)». Frente a la medida de producción, también el valor de su compañía, de su persistencia; frente a la eficacia productiva, también lo desechado o lo roto o lo inservible. De ahí la significación en este libro de los seres ya separados de la cadena de producción (los ancianos) o aún por incorporar (los niños). Su manera de estar en el mundo protagoniza buena parte de los textos y su ausencia cobra forma de desasosiego: «Echo en falta las voces de los niños y los ademanes de los viejos. No se les oye; no se les ve. O es que se han convertido en pájaros».

Desvincular a los seres y a las cosas de su rédito práctico situándolos en un orden de plenitud es igualmente el resultado de una operación similar ejercida sobre el lenguaje. Antes que nada serán las palabras las que deberán desprenderse del intercambio común, de la transacción vulgar y rutinaria. Sánchez Santiago sabe encontrar en las palabras su densidad material y su rítmico hacerse en el oído, también su posibilidades de expresar una realidad más significativa. La expresión lingüística contribuye a desescamar a los objetos de su triste empleo y los ennoblece a través de enfoques diversos. En ocasiones, se les acerca al mito, y así los zapatos se ven como «estas parejas de criaturas que se interpelan de frente y de dos en dos, como los animales del Arca»; en otras, se los recrea a escala distinta («la república de las especias») o se los vincula a un origen oscuro y primigenio («cepas retorcidas, ganadas por una artrosis que parece salir del rencor de la tierra»). La palabra de Tomás Sánchez Santiago resitúa a las cosas, las descargala de su utilidad y consigue suspender la incredulidad del lector. De esta forma, se intenta una doble salvación: vindicar la existencia de «esa cofradía que cuida de la vida mitigada» y, como la ropa tendida, exponer las palabras «al peligro de la excesiva desecación o del manoteo del aire [...] a ver si salvan». En ambos casos, el autor sale con bien de su desafío.

Entre los gestos y las pequeñas rutinas, adherido a las cosas y a los seres, se halla el tiempo. De alguna manera, es el tiempo el silencioso protagonista de *La belleza de lo pequeño*. Es él quien dispone la luz sobre la que se lanzan las palabras (el otoño, los atardeceres, el amanecer). Es el tiempo el que acepta, indulgente y burlón, la palabra *detenimiento*, tan empleada aquí. Es él quien dictamina la putrefacción y los ritos anuales, las prisas o el deambular moroso. Y el autor siente ese pulso y admira a los que hunden sus manos en el tiempo: los relojeros o los que contemplan el día. El autor es, en realidad, uno de ellos.

La belleza de lo pequeño incide en una de las líneas más importantes de la obra literaria de Sánchez Santiago: el acercamiento a los seres arrumbados.

En sus novelas, en sus colecciones de artículos y anotaciones, en su poesía, el escritor zamorano da voz a quien no la tiene, concede existencia al cachivache y a los seres silenciosos, a una parte de la existencia demediada e inadvertida, en fin, a lo(s) otro(s). Si como afirmaba Thomas Mann, la música, el arte, «saca al tiempo de la inercia, nos saca a nosotros de la inercia [de modo que] el arte es moral en la medida en que despierta a las personas», más allá de su delicadeza expresiva, de su original mirada a lo que se presupone insignificante, *La belleza de la pequeño* es un libro profundamente moral «sin hacer caso de banderas tristes y adjetivos en llamas».





reseñas antologías

Decirlo muchas veces y de muchas formas

José Luis Gómez Toré

Transversal. Poesía alemana del siglo XXI

Selección y edición de Cecilia Dreytmüller

Traducción de Teresa Ruiz Rosas y Cecilia Dreytmüller

Barcelona, Tresmolins, 2022



«**HABÍA QUE** decirlo alguna vez», así se titula uno de los poemas de Michael Krüger incluidos en esta antología. Y efectivamente, había que decir alguna vez que la poesía alemana es plural, transversal, mestiza, rica en matices y tradiciones, y eso lo que ha hecho Cecilia Dreytmüller al reunir a casi treinta poetas en lengua alemana. Se trata de escritores de muy diversas edades, todos vivos en el momento en el que comenzó a prepararse el volumen, si bien dos de los mayores, Friederike Mayröcker y Jürgen Becker, nacidos respectivamente en 1924 y 1932, fallecieron antes de su publicación. En el número de voces recogidas ya se aprecia lo ambicioso de esta selección que opta por dejar de lado a algunos de los nombres más conocidos como Durs Grünbein, u otros que quizá no lo son tanto (José Oliver, Uljana Wolf) que tal vez algún lector eche en falta, pero esto es inevitable en toda antología, incluso en una con una perspectiva tan amplia como la que comentamos. Sea como sea, lo cierto es que la selección es excelente y suficientemente representativa.

Una de las primeras transversalidades a las que se refiere el título tiene que ver por tanto con una perspectiva intergeneracional, que va desde los citados hasta las dos autoras que cierran el volumen: Nora Bossong

(Bremen, 1982) y Ronya Othmann (Múnich, 1992). Esta última representante de una transversalidad más, la de los alemanes hijos de emigrantes que recogen en su memoria los rastros de otras memorias, otras lenguas, otras latitudes (como Othmann, hija de madre alemana y padre sirio). El amplio horizonte temporal de los autores aquí recogidos refleja también las múltiples circunstancias que han rodeado sus biografías y que en más de una ocasión hallan un eco en los poemas: el nazismo, la Segunda Guerra Mundial, la derrota alemana y la quiebra del país en dos, la caída del Muro y, finalmente, la reunificación. No hay que olvidar por otra parte que estamos ante una lengua que no se limita a las fronteras de Alemania: así encontramos autores austriacos (Friederike Mayröcker, Michael Donhauser), suizos (Klaus Merz), e incluso pertenecientes a minorías de habla germana, como es el caso de la escritora rumana y premio Nobel Herta Müller, recogida asimismo en este volumen. Por otro lado, la compleja historia de este territorio en el siglo XX hace que incluso, entre los autores alemanes, se introduzca una dolorosa transversalidad: pues, excepto los más jóvenes, la mayoría han nacido o crecido en una de las dos Alemanias y, por tanto, en contextos culturales y políticos muy diferentes.

Sea consecuencia o no de ese contexto, hay que resaltar el peso de lo que podríamos llamar una poesía política, pero no (al menos en estas páginas) en el sentido de transmisión de consignas o eslóganes de una marcada carga ideológica. Más bien (y de nuevo ahí encontramos la transversalidad) lo político aparece entreverado con lo personal, con la memoria y sobre todo con el cuestionamiento del lenguaje, que aparece fuertemente problematizado, lo que es patente en voces como las de Volker Braun, Ursula Krehel, Kathrin Schmidt o Daniela Danz. De ahí que hallemos muy diversas modulaciones: desde el recuerdo del autoritarismo de la RDA a las trampas de la sociedad de consumo y el capitalismo salvaje, pasando asimismo por la crisis medioambiental, de lo que son ejemplos sobresalientes Marion Poschmann y Silke Scheuermann, que ensayan lo que podría ser una lírica del Antropoceno (tal vez nuestro particular, hölderliniano tiempo de miseria). En un sentido distinto, pero no divergente, Lutz Seiler difumina los límites entre la naturaleza y la historia, entre lo natural y lo urbano. No falta tampoco la perspectiva feminista, así en la ya citada Scheuermann, que se hace eco de un famoso pasaje de Sylvia Plath para cuestionar desde dentro la lírica amorosa y las propias contradicciones de la educación sentimental: «Ya no tendré que esperar / esperar como una gata faldera / esperar como una dama perfumada, / esperar como si la llave del paraíso / te colgase entre las piernas, / esperar a un amante que es medio / bebé, medio fascista. / Esperar, hasta distraerme...».

Lo transversal (y constatamos una vez más lo acertado del título) tiene que ver también con la variedad de tonos y poéticas, que en absoluto responden a una estética uniforme, si bien puede hablarse por lo general (con alguna excepción como Donhauser, escorado en parte hacia una dicción más clásica) de una asimilación sin estridencias de la modernidad poética y de las vanguardias (con especial querencia por el flujo de conciencia en poetas, por ejemplo, como Volker Braum, Monika Rinck o Kurt Drawert, quien incorpora además, como en sordina, la influencia de la filosofía contemporánea). Ello no es óbice (más bien, al contrario) para la presencia de lo cotidiano y del habla coloquial en no pocas voces. Escribe Mayröcker «¿qué necesitas? un árbol una casa para medir/ cuán grande cuán pequeña es la vida» y, en efecto, asistimos aquí a muy diversas lentes de aumento, que muestran lo polifacético de la realidad, su fragilidad también. Si Kerstin Preiwuß confiesa que «Me encantaría deslizarme / por el lado virgen de una metáfora», ese deseo de pureza supone, en el fondo, la constatación de una realidad impura, que arrastra la conciencia oscura del fenecido siglo XX (y las sombras del ya no tan joven XXI). Así sucede, por ejemplo, en el poema «Feriantes de la historia» del austriaco Robert Schindel, tras el que se lee (con un gusto por lo grotesco, nada ajeno a la tradición germánica) la imposibilidad de borrar las huellas del nazismo, mezclando las referencias al clasicismo de Goethe y Schiller (Weimar) con las alusiones a la barbarie nacionalsocialista (Birkenau o el hotel Elephant desde cuyo balcón Hitler lanzó sus arengas): «Ir a Weimar, y no quedarse en Birkenau / Comer en el “Elefanten”, en vez de cagar desde nubes / Eso sí cuesta, eso sí es algo«m». Si Brecht en su día lamentaba la escasa presencia del cuerpo (no idealizado, sino real) en la literatura germánica, lo cierto es que hoy no podría decir lo mismo, y así Drawert se pregunta «¿Y quién creem/ que no sabe leer solo porque fue concebido entre la roñam/ de la cocina?» Se aprecia aquí y allá un saludable empeño (más posmoderno que moderno) por no desdeñar nada, por aprovechar cualquier material (cultural, lingüístico, experiencial) para construir el poema. Todo es aprovechable, todo es (Celan *dixit*) «resto cantable», no hay materiales de desecho, a pesar de que, a la vez, se constata toda la basura (también informativa, también por supuesto lingüística) que genera nuestra civilización.

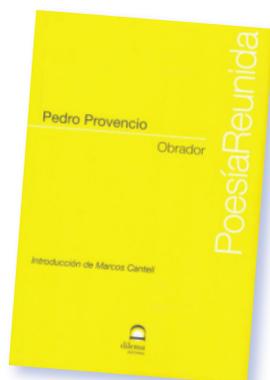
Insistamos en ello: la variedad estética rompe con uno de esos prejuicios que lastran la recepción de la lírica germana en nuestro país. Me refiero a su asimilación sin más a un gran estilo, a una poesía metafísica y una estética de lo sublime (como si no hubieran existido voces, ya en el XX, como la de Bertolt Brecht o Mascha Kaleko), una dirección que, sin desaparecer del todo, es solo una de las líneas presentes en el panorama poético actual. De

ahí lo pertinente de una antología como esta, a la que contribuye, claro está, la traducción de Dreymüller y Ruiz Rosas, que prestan especial atención a esa transversalidad de registros, de tonos, que pueden llevar también hacia lo lúdico en poetas como Sonja vom Brocke. Tanto por ese cuidado a la hora de intentar reflejar los matices del lenguaje como por el respeto a la pluralidad de estéticas, casi nos sentimos tentados a pedir a ambas traductoras un panorama similar de la rica poesía en alemán del siglo XX (en realidad, esta es una antología bifronte, que, como Jano, mira tanto al XX como al XXI). Sea o no atendida esta petición, hay que agradecer la iniciativa y felicitar-se por la aparición de un libro que nos permite asomarnos a la rica y múltiple tradición de una lengua que atraviesa tantas fronteras y tradiciones.

«En la parcialidad del día / la luz del sol»: una poesía que en los márgenes obra

Guillermo Molina Morales

Obrador. Poesía reunida
Pedro Provencio
Madrid, Dilema, 2023



EL TÉRMINO «obrador» se refiere tanto al taller artesanal como a la persona que obra, que algo construye, que está construyendo. Curioso título para la recopilación de un poeta consolidado: momento que parece invitar a disfrutar de los logros, más que a cuestionarlos. Curioso y muy justo el título, porque enfatiza el proceso de construcción en su humilde provisionalidad. La propia estructura de *Obrador. Poesía reunida* refleja un estado de búsqueda constante: el poeta renueva la lectura de su trayectoria a través de supresiones, reagrupaciones, reescrituras de los poemas e inversión del orden cronológico de las publicaciones. De esta exigente depuración surgen (o, más bien, resurgen) cinco secciones con entidad propia: «Ciento cuatro días», «Onda expansiva», «Eso y nada», «Embrión» y «Travesía». Las cuatro primeras fueron publicadas, en una versión previa, en formato de libro, mientras que «Travesía» formaba parte de *Deslinde*. Otros títulos han quedado fuera, por decisión del autor.

Pedro Provencio (Alhama de Murcia, 1943) es, sencillamente, uno de los mejores poetas contemporáneos. Sorprende, en este sentido, que su nombre haya sido poco tenido en cuenta en el momento de los estudios, panoramas o antologías. Se diría que cualquier poeta anecdótico de lenguaje plano recibe más atención. La poesía de Provencio ha circulado como una fuente subterránea entre algunos pocos poetas y lectores exigentes. Uno de ellos, Marcos Canteli, firma el luminoso prólogo de *Obrador*, en el que enfatiza el carácter al margen de la trayectoria de Provencio: «el poema es así una amenaza, al situarse fuera del orden del discurso y proponerse como alternativa respecto a la vocación centralizadora [...]. En lo abierto no hay amparo posible, sino, a lo más, posibilidad de exploración». Esta posibilidad de exploración es, efectivamente, lo que ofrecen los versos de Pedro Provencio, un poeta que continuamente abre fisuras para que podamos asomarnos a percepciones otras sobre la existencia.

«Ciento cuatro días» bastaría para el asombro. El libro adquiere la forma de un diario fechado entre el 7 de mayo y el 18 de agosto de 2000, con anotaciones en verso o en prosa para la mañana, tarde y noche de cada día. En este esquema, cabría esperar la omnipresencia de un «yo» que minuciosamente relata los detalles de su vida personal. No es así, o sí lo es, pero en cuanto experiencia que trasciende la temporalidad concreta. El «yo» aparece de manera borrosa, o en borramiento, como el simple catalizador (o la caja de resonancia, para usar una imagen habitual en los poemas) de una búsqueda que lo habita y lo desborda. Una búsqueda que se desarrolla desde los dos versos de la primera entrada: «En la parcialidad del día / la luz del sol». Tensión inestable entre el sesgo de lo cotidiano y lo absoluto luminoso.

Esta tensión permea la escritura del «diario» de Provencio. «Lo dicho: nudo. / Lo por decir: de saltos». Y entre los nudos y los saltos se mueven las diferentes entradas, donde caben reflexiones poéticas, noticias de actualidad, obituarios, anécdotas de la vida de un profesor, recuerdos de adolescencia, contemplaciones de la naturaleza, enseñanzas de «mi maestro», canciones populares y referencias a la tradición culta. La aparente heterogeneidad, que podría resultar disparatada en una reunión de poemas sueltos, aparece siempre ligada a la ya mencionada tensión poética y vital: «Un ala, lo indecible. / Otra, lo dicho». Lo indecible y lo por decir, lo que (todavía) no está ahí, funciona como el polo de atracción en torno al que se mueve lo dicho.

A instancias del maestro (una suerte de Juan de Mairena), el poeta busca la mimesis. Pero no se trata de copiar lo visible, sino más bien al contrario: «Mimetizarse numen / mimetizarse neuma». Mimetizarse, en última instancia, con la fuente primigenia de la búsqueda, que atraviesa las fronteras de lo aparente: «La pregunta no es ¿qué pertenece a Hölderlin y qué a

mí?, sino ¿qué único río subterráneo alimenta, y al mismo tiempo [...]?). El rechazo de la originalidad individual permite abrir el poema, no solamente a otras voces (las voces del pasado, que resultan simultáneas a todo presente), sino también a lo indefinido: «Mimetizarse con un signo de interrogación». En este verso, comprobamos que la poesía de Provencio puede llegar a un alto nivel de abstracción. Sin embargo, no lo olvidemos, necesita la otra ala, el ala de lo dicho, de lo decible, para seguir volando.

«Onda expansiva» es la sección/libro donde más intensamente sentimos la tensión entre lo dicho y lo por decir. El poemario es provocado por el atentado del 11 de marzo de 2004 en Madrid, un evento que en un primer momento suscita poemas de lamento o de denuncia, como se evidencia en *11-M: Poemas contra el olvido*. Provencio, en cambio, logra evitar el patetismo al situarse, de nuevo, en el margen. Lo explica bien Marcos Canteli: «Frente a la afectividad retórica, frente al simulacro de la institución que pretende cumplir un vacío a través de la conmemoración monumental, la poética de la provocación patentiza el vacío». Un vacío que, en todo caso, está atravesado por los nudos y los saltos de los que hablábamos anteriormente. Veamos de qué manera.

Cada uno de los poemas de «Onda expansiva» toma, a manera de título, el nombre de una de las 191 personas fallecidas en el atentado. Sin embargo, no hay ningún rasgo individualizador. Tras el título, cada pieza se compone de tres partes: en la primera, una voz reflexiona sobre el dolor y las posibilidades de enunciarlo, con un lenguaje a menudo religioso; en la segunda, aparece una respuesta que contradice e impreca desde el lenguaje del poder; en la tercera, en letra cursiva, el «escriba» (la figura que parece más próxima a la del propio poeta) comenta lo anterior de una manera oblicua. En ningún momento se derivan conclusiones morales o posibilidades de catarsis emocional. El poema es el punto de encuentro entre flujos de voces que ni siquiera parecen encontrarse a sí mismas.

En uno de los poemas, el escriba termina con estos versos: «Verdad no tengo, pero / si miro el árbol / podré escuchar un día / la canción». Negación, mirada y esperanza parecen ser, en efecto, las tres claves en los poemas de «Onda expansiva», y de toda la poesía de Provencio. Negación a conformarse con explicaciones simplificadoras, la «capacidad negativa» de la que hablaba Keats: asumir la incertidumbre y el misterio. Mirada atenta a lo concreto para trascenderlo en la percepción de lo indefinido. Esperanza en que algún día, o nunca, no importa, en que algún día alcanzaremos a mimetizarnos con «la luz del sol».

Estas claves pueden servir también para la lectura de las otras secciones de *Obrador*. Destacaremos «Embrión», donde la experiencia de la paternidad

inminente, en donde resuenan diversas voces y tiempos, confluye con la experiencia de esbozar un poema. En el poema «XI» de la «Primera parte», encontramos este sugerente acercamiento a la poética de Provencio:

Rechaza todo
ritmo. Se
busca su propio
pulso de voz coral de-
limitado a cada paso
por la proximidad del principio
y del fin.

De nuevo, una negación inicial, un rechazo al ritmo, es decir, a la repetición acomodaticia, a lo que suena «bien». Se busca algo propio, pero no en el sentido romántico de la originalidad individualista, sino que el «yo» se difumina (ni siquiera aparece la primera persona del verbo) para dar paso a la voz coral. Una voz coral que, además, se desea «de- / limitada», en lo que entendemos una huida de lo «limitado», de los *limes*, las fronteras. Lo múltiple y lo provisional, lo que se construye «a cada paso», con la acechanza de un principio y de un fin, es cierto, pero un fin y un principio que no terminan de llegar al seno del poema: el poema se mueve en el estadio de embrión, de posibilidad en crecimiento, de posibilidad.

La poesía de Pedro Provencio, en definitiva, es una poesía que obra, que trabaja, construye y produce un efecto en el lector, en su manera de percibir y, por lo tanto, en la realidad que percibimos, siempre desde los márgenes. Y así obra, precisamente, porque permanece en su naturaleza embrionaria, sin abandonar el obrador. De esta manera, en lugar de verdades prefijadas o rotundas conclusiones, los versos van abriendo fisuras: operan en sentido inverso a los yesos y los clavos con que se pretenden cerrar los intersticios de incompreensión. Por eso, lo diremos de nuevo, Pedro Provencio es uno de los mayores poetas que tenemos. No se lo pierdan.

El día eterno. En torno a la poesía de Kathleen Raine

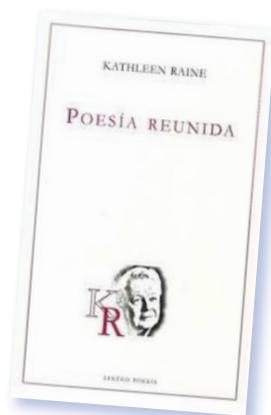
Ólvaro Valverde

Poesía reunida

Kathleen Raine

Traducción e introducción de José Luis Rey

Orense, Linteo Poesía, 2023



ME TEMO QUE, a diferencia de otros poetas de lengua inglesa, Kathleen Raine (Ilford, Essex, 1908-Londres, 2003) no es conocida por los lectores españoles. En 1951, sin embargo, la colección Adonáis publicó *Poemas*, traducidos por Marià Manent, quien incluyó ocho poemas suyos en *La poesía inglesa* (José Janés Editor, 1958).

En mi caso, el descubrimiento llegó de la mano de *En una desierta orilla* (Hiperión, 1981), un libro que tradujo Rafael Martínez Nadal. Le siguieron, en España, *Fragmentos de una visión sagrada* (Aljamía, 2006; traducción e introducción de Emilio Alzueta Jesús y prólogo de José Lupiáñez) y *Poesía y Naturaleza. Kathleen Raine*, una antología bilingüe con selección, traducción y notas de Adolfo Gómez Tomé (Tres Fronteras, 2008). Se pueden rastrear versos suyos en la revista *Adamar* (introducción y traducción de Clara Janés) o en *FronteraD* (en versión de Gómez Tomé). Dámaso Alonso la tuvo en cuenta para su *Antología de poetas ingleses modernos* (Gredos, 1963). Para más detalles, recomiendo el artículo «Una presencia de antología. La traducción al español de la poesía de Kathleen Raine», de María Laura Spornino. O «Kathleen Raine: Más adentro en la espesura», del citado Gómez Tomé, que apareció en la revista *Clarín*.

Porque su tarea no se limitó a escribir poemas (fue profesora en Cambridge y enseñó en Harvard), no está mal recordar su faceta ensayística y, ya ahí, sus *Siete ensayos sobre William Blake*, que en nuestro país publicó Atalanta.

Sin desmerecer, todo lo contrario, las versiones de la poesía de Raine que acabo de mencionar, esta edición del poeta cordobés José Luis Rey me ha parecido ejemplar. Sobre todo porque tiene muy en cuenta lo principal a la hora de valorar una traducción: que se pueda leer perfectamente en su lengua de llegada. Que en ningún momento *suene*, digamos, a poesía traducida. No ha debido resultar sencillo, pero, en castellano, estos versos *suenan* deliciosamente. Tal vez por eso me han sorprendido, a pesar de que

eran territorio conocido. Las versiones de Rey (tomadas por él como auténticos ejercicios creativos: «escribí estas versiones...») dan pie a reconocer a una poeta fundamental, por más que uno, hasta ahora, no le hubiera sacado todo el partido que merece. «No maldita, sino bendita», dice Rey. Por sus logros, sí, y porque nunca jugó a lo que tantos poetas han jugado: al malditismo y la pose. Con serlo, y como pocas, nunca fue de poeta por la vida. Y menos en sus libros.

En su ajustado prólogo (aquí lo esencial es la poesía, ni notas se recogen), Rey da algunas pinceladas biográficas. Hija de madre escocesa (de cuyo legado estaba muy orgullosa) y de padre maestro (además de religioso y socialista), su infancia está marcada por una larga estancia en Northumberland, condado del norte de Inglaterra omnipresente en sus poemas, y que ella recordaba como si fuera el mismísimo Paraíso: «En Northumberland me hallaba en mi propio lugar; y nunca me *ajusté* a cualquier otro u olvidé lo que había visto, entendido y experimentado brevemente pero con claridad». De lo vivido en aquellos parajes habla en poemas como «Secuencia en Northumbria» y, por extenso, en *Adiós, prados felices*, el primero de los tres volúmenes de sus memorias que agrupó bajo el título *Autobiographies* (donde prima lo espiritual) y que aquí publicó Renacimiento en versión de Gómez Tomé y Natalia Carbajosa (autora de «Noticias de Kathleen Raine», un artículo publicado en la revista *Jot Down* donde se recogen fragmentos de sus memorias). Se podría afirmar que, lejos de allí (si es que lo estuvo alguna vez, siquiera de pensamiento), vivió en un «exilio» permanente; para empezar, en el suburbio londinense donde nació.

Como su contemporáneo T. S. Eliot, cambió de religión. En su caso, se convirtió al catolicismo. «La elección es destino», escribió, y: «me esforcé por unir parte de mí / con la gran tradición, con dos mil años / de Cristianismo». Abundan en su obra las alusiones bíblicas. Cabe añadir que siempre estuvo en contra del rígido metodismo de su padre, un credo que determinó su educación.

Destaca Rey que Raine pertenecía a la estirpe de quienes «escriben siempre el mismo poema». Eso no obsta para que la variedad presida este volumen donde, sin perder de vista lo nuclear, ese mantra del «aquí y ahora» que ella repite de continuo, el tono inconfundible de su voz y el mundo que describe y habita (y, con ella, el lector). Los registros van desde lo más elevado a lo más sencillo.

Cuando digo «elevado» me refiero a su alta poesía, esto es, culta (llena de referencias literarias y artísticas), inspirada (y visionaria), meditativa, trascendente, simbólica y metafísica; filosófica, en suma, en su vertiente neoplatónica (abogaba por «una conciencia vertical») y maneras, es lógico,

aforísticas. De la Tradición (que no es una, sino múltiple) y la mitología: griega, celta o hindú (en la India, por cierto, dijo sentirse *por fin en casa* y en sus versos encontramos el Ganges y Sarnath, a Parvati y Siva).

En «Ninfa revisitada» menciona a algunos maestros. Siguió a su adorado Blake, objeto de estudio, o a Emily Dickinson. A Dante o a Keats y, cómo no, a los místicos españoles.

Una poesía sin concesiones a lo vulgar y, por eso, alejada de esa versificación superficial, tan torpe como mediocre, que abunda en nuestra confusa, desnortada época.

Por otra parte, cuando digo «sencillo» aludo a sus poemas autobiográficos (usa mucho el «yo», sobre todo en sus últimas entregas, aunque se pregunte: «¿qué importa quién soy yo?» y declare: «porque eso soy yo: / la piedra, el viento, el agua, eso soy yo»), donde, con naturalidad, la cercanía y lo cotidiano afloran. Y la emoción y los sentimientos. Entre viejas casas, jardines, pájaros («¿De dónde son, de qué lugar los pájaros?», flores, árboles, nubes, bosques... Frente al impetuoso mar (como el que pintó Turner, al que dedica un poema). En lugares como las islas de Skye y Mingulay, el río Edén, la casa de Tindale Fell, etcétera. O los de sus «Nueve poemas italianos».

A su «sencillez profunda» apunta Rey. Y uno a sus dotes de observación con centro en la mirada: «Mira, nada más hay».

Ni en una ni en otra falta la inclinación por lo popular, que en su caso linda con las canciones, conjuros y baladas de aquellas tierras fronterizas y nórdicas de espíritu arcaico y áspero.

Solo leída por completo –puedo dar fe– se comprende en su debida proporción el alcance extraordinario de la obra poética de Raine, al margen, paradójicamente, de la lírica tradicional inglesa, por genuina y propia.

Piedra y flor (1943), *Habitante del tiempo* (1946), *La adivina* (1949), *El año uno* (1952), *La colina hueca* (1965), *El país perdido* (1971), *En una desierta orilla* (1973), *El retrato oval* (1977), *El oráculo del corazón* (1980), *La presencia* (1987), *Viviendo con el misterio* (1992) son los once libros que componen su *Poesía reunida* además de un puñado de poemas «nuevos y sueltos», como el épico e imponente «Reyes legendarios», dedicado al Príncipe de Gales.

«La Madre, la Naturaleza y el Tiempo: he ahí lo temas de este libro», concluye el editor. En efecto, sobre su madre hay numerosas referencias y algunos le están dedicados expresamente. En «El cumpleaños de mi madre», pongo por caso, o «Reliquia familiar».

En lo que respecta a la Naturaleza, se podría decir que Raine no salió nunca de su infantil e inocente Northumberland, el antiguo reino de Northumbria (cómo no evocar *Briggflatts*, de Basil Bunting), su «país perdido», el de sus ancestros. «Soy todo y lo veo todo», escribe en «Niñez». Vivió a partir

de entonces en una suerte de exilio, otra palabra clave en su poética: «pues exiliada estoy de mis recuerdos». De aquellos parajes agrestes de páramos y acantilados donde sopla el viento surgen sus descripciones campestres. Propias de la botánica que fue, conviene matizar, amante de los jardines («los antiguos jardines donde fuimos felices / hace ya mil veranos»). Imágenes tan reales, eso sí, como soñadas e imaginarias: «este mundo llamado realidad / no existe en parte alguna». Sin la imaginación nada se entiende: «¿Imagino la realidad o la realidad me imagina?», se pregunta. Ese continuo regresar a la casa parroquial de Gran Bavington, con su tía Peggy, afirma el poder de la memoria y, de paso, la importancia del tiempo en su obra: «Pues si no es la memoria, ¿cuál será / la patria de los muertos?». Ya dijimos que la expresión «aquí y ahora» se repite de continuo («¿Y cómo pueden el aquí y el ahora / dejar de ser un día?»). Y las reflexiones sobre su tormentoso paso. En versos como: «el pasado es presente del futuro», o «¿cuánto dura un instante?», o «todo lo que sabemos es que transcurre el tiempo». En otro poema se pregunta: «Pero qué es *ahora* / y qué es el *tiempo* / donde se hallan todos los mortales?». Léase, en fin, «Himno al tiempo».

Para Raine, y lo dicho nos recuerda a Brines, «toda la vida es una despedida interminable». «Vivir es olvidar», anota, si bien «en algún lugar y alguna vez / hubo algún día eterno».

Podrían añadirse temas; así, el del sueño o de los sueños, por ejemplo, a los que tanta importancia dio en su vida: «Y ahí estoy yo, la soñadora». O el del amor, un asunto capital: «El amor, que está ciego / para imperfección, solo ve lo perfecto», escribió, y: «Para hacer ya perfecto lo imperfecto / bastaría con amarlo». «Allí donde hay amor hay sufrimiento», sentenció. Con todo, resuelve: «Amo, *ergo sum*». Tuvo matrimonios fallidos y dos hijos. Fue su idilio con el escritor y aventurero Gavin Maxwell, irlandés y homosexual, uno de los hechos más trascendentales de su existencia (y, por eso, de su poesía, tanto monta). Por suerte, esa experiencia quedó fijada en el tercer tomo de su autobiografía y, de qué modo, en su obra *En una desierta orilla* de la que ella misma afirmó: «es un libro de madurez, una especie de secuencia poemática o rosario de poemas centrados en torno a la muerte, a la vida después de la muerte, a la vida y a la muerte». Un tema, añadió, «bastante atípico en la poesía inglesa tratado de forma muy personal y que conecta con la tradición española y latina, en general». El libro también ha sido calificado como «réquiem poemático» y «secuencia elegíaca». «No donde vivimos, sino allí donde amamos / se encuentra el alma», concluye.

«Donde pongáis el ojo / se despliega el misterio», dijo Raine, y «El velo de lo visible / revela lo invisible», lo que explica muy bien por dónde se mueve esta lírica poblada de almas y de ángeles, fiel reflejo de que «todo es ilusorio».

En sus últimos libros, en una vejez plena de recuerdos («es el reino de Hades la memoria»), vuelve al tema de «lo perdido». En «El agua iluminada» escribe: «No hay camino, ni puente, no hay verja alguna / que nos lleve al pasado, / el tiempo que una vez estuvo aquí».

Termino con versos que imprimen sentido a su poética –clarividente, lúcida, serena–, que es tanto como decir a su vida: «y descarté lo falso y guardé la verdad». «Nunca busqué lo bueno, / sino solo la gran belleza de este mundo: / el brillo de la luz».

En tela de juicio Carlos Alcorta

El empeño del manantial. Antología poética
Jorge Riechmann
Madrid, Lastura, 2023



POESÍA EN PIE de paz. Marcos de compromiso hacia el tercer milenio tituló Luis Bagué Quílez un excelente trabajo sobre la poesía concebida como un acto de compromiso social en las décadas finales del siglo XX y el comienzo del siglo XXI entendiendo la poesía comprometida como «aquella en la que el autor procura abrir su intimidad a las preocupaciones colectivas y compatibilizar la interioridad psíquica del sujeto con los aconteceres externos que pautan en discurrir del mundo actual. Se trataría de una lírica que no renuncia ni al egotismo ni a la meditación elegíaca, pero que ensancha este espacio discursivo con una mirada atenta al universo urbano y al entramado cívico subyacente». Si traigo a colación estas palabras del poeta e investigador Bagué Quílez es porque se pueden aplicar en sentido estricto a la poesía de Jorge Riechmann (Madrid, 1962) en toda su amplitud, aunque no solo a él, evidentemente. Otros poetas como Antonio Méndez Rubio, Enrique Falcón, los componentes del grupo Alicia Bajo Cero y de Voces del Extremo o, desde una perspectiva más lírica, Fernando Beltrán, ariete de la llamada «poesía entrometida» mantienen una actitud similar ante la función de la poesía en la sociedad actual.

En su extensa obra Riechmann –es, además de poeta, ensayista, traductor, politólogo, filósofo y matemático–, mientras su yo lírico se ha ido

disgregando en un yo colectivo en pos de una comunión con el mundo en el que vive, ha ido analizando la evolución de las estructuras que soportan el entramado sociocultural, sociopolítico y socioeconómico a lo largo de los últimos treinta y cinco años –su primera publicación, *Canto de la erosión*, data de 1987 (aunque antes había escrito libros como *El miedo horizontal* (1979-1980), *La verdad es un fuego donde ardemos* (1981-1984) y *Borradores hacia una fidelidad* (1984-1985), no recogidos en esta antología y la última incluida en este volumen antológico, *En el fondo del valle ha muerto Jorge Reichmann*, vio la luz en 2022–, convirtiendo en poesía sus reflexiones, reflexiones que, lejos de perder vigencia, lamentablemente no han hecho más que certificar el avance de la degradación, en todos los órdenes, pero especialmente, y quizá por eso más preocupante si cabe, en el de la conciencia, hoy más que nunca adormecida, anestesiada, casi en estado de coma porque nos mostramos orgullosos de nuestra ignorancia y no somos conscientes de que los poderes de este mundo, tanto los visibles como los invisibles, «No nos dejan tiempo / para enfrentarnos a lo que de verdad importa: / la finitud humana / el rompecabezas del sufrimiento / el desamparo infinito / nuestro tener que morir / la transpiración del mal / el desamor y el amor». Como vemos, es esta una poesía que aúna ética con estética de modo brillante, aunque predomine por encima de todo un afán de subvertir ese estado de somnolencia programada, por eso el interés del lenguaje radica, más que en sus efectos retóricos, en trasladar al lector un determinado posicionamiento ideológico: «Un buen verso / no sacia el hambre. // Un buen verso / no construye un jardín. // Un buen verso / no derriba al tirano. // Un verso / en el mejor de los casos consigue / cortarte la respiración / (la digestión casi nunca). // y su ritmo insinúa otro ritmo posible / para tu sangre y para los planetas». El mensaje invita a la sublevación y el que Riechmann, autor también de numerosos ensayos sobre los conflictos actuales y las preocupaciones cotidianas del individuo común, haya confiado en la palabra poética para difundirlo de manera prolífica y perseverante nos induce a pensar en una concepción utilitaria de la poesía, pese a que las dudas sobre la función reparadora de la palabra afloran circunstancialmente: «¿Cómo pueden las palabras ayudar a volver a ocupar el lugar devastado? Mentiría si dijese que poseo secretas fórmulas magistrales. Pero sé que hay fuerzas espaciales que pueden transportarnos muy lejos, a poco que permanezcan intactas algunas fibras del músculo de la generosidad. ¡Si una palabra es verdadera, también es incalculable!».

Riechmann defiende en sus poemas la resistencia ante la deshumanización del ser humano actual y formula claves para la creación de otra realidad, distinta y más solidaria. Atento también a los cambios ambientales

producidos de manera alarmante en las últimas décadas, el cambio climático, el calentamiento global, la desaparición de la masa helada («Los últimos glaciares / del Pirineo se funden // ¿Por qué tan pocos saben hoy / leer en ese hielo las señales / de las tiranías que vendrán?»), etcétera. Su denuncia viene de lejos, pero ahora, a tenor de los hechos, goza de mayor credibilidad, la consideramos casi profética: «¿Ecopoesía? Llegáis / treinta años más tarde, / o quizá medio siglo. Ojalá / fuese este el momento / de la ecopoesía». Pocos motivos nos quedan para militar en la alegría, pero el yo lírico es capaz de enfrentarse a esta dramática realidad, de involucrarse hasta que ese dramatismo despierte la conciencia crítica de cada uno de nosotros, porque «lo que necesitamos no es / esperanza –por más que la esperemos– / sino coraje». Alberto García-Teresa, buen conocedor de la obra de Jorge Riechmann, autor de la selección de los poemas que conforman *El empeño del manantial* y de las palabras preliminares, afirma que «La clave de los poemas es la enunciación del conflicto político, económico, social y ecológico en el que vivimos desde dentro, por un sujeto que está inmerso y afectado por ellos, y que los pone de manifiesto de una manera crítica, no simplemente testimonial», y efectivamente, no se limita el poeta a levantar acta de los sucesos que vive, sino que los analiza y exprime hasta el punto de diseccionar sus fallas, las grietas de unos cimientos que podemos dinamitar con actos insurgentes tan simples como tener voz propia y poner en solfa los discursos que el poder –político, económico, ideológico– emiten sin descanso. La palabra poética contribuye a afinar el sentido crítico y lo hace, en el caso de Jorge Riechmann, sin recurrir ni a sermones ni a panfletos, porque asume el compromiso ético no como algo impuesto desde fuera, sino como algo inherente al ser humano que se resiste a ser adocenado. Su poesía no ha sufrido muchas transformaciones a lo largo de los años, pero sí podemos afirmar que se alternan diferentes núcleos formales. En unos prevalece el poema breve y sentencioso y en otros se impone el poema discursivo de carácter más testimonial, no siempre, es verdad, de manera aislada, pues no son pocas las ocasiones en las que ambas fórmulas conviven, como podemos comprobar en esta antología, ordenada «según la fecha de escritura de cada libro, no de publicación de cada poemario correspondiente, y en una sucesión ininterrumpida para facilitar una lectura cohesionada». Estamos ante una poesía que algunos tacharan de anti-poética. No importa los encasillamientos, en este caso lo verdaderamente relevante es que su lectura levanta ampollas y pone en tela de juicio nuestra conducta cuando resultan impostadas y esos mensajes que nos dictan nuestra manera de ser y de estar en el mundo y esta denuncia, que debería ser frecuente, lo es mucho menos de lo necesario.

Había un afuera, lo recuerdo Ángela Martínez Fernández

¿Un lugar sin lugar? La poesía de Antonio Méndez Rubio (1988-2005)

Raúl Molina Gil

Cáceres, Universidad de Extremadura, 2022



ESCRIBIR sobre el libro *¿Un lugar sin lugar? La poesía de Antonio Méndez Rubio (1988-2005)* es escribir sobre un juego de espejos. Esto es así porque el investigador, Raúl Molina Gil, y el investigado, Antonio Méndez Rubio, comparten entre ellos dos máscaras: «la de poeta y la de crítico» (p. 14). Y tienen, además, una manera casi idéntica de colocarse las máscaras, «como una forma de participación en el entramado social» (p. 14). Tomamos las palabras que Molina Gil utiliza en las primeras páginas del texto para definir a Méndez Rubio porque queremos introducirnos también en el juego de espejos y prestar atención a aquello que Pierre Bourdieu –autor de referencia en este libro– llamaba «la objetivación del sujeto objetivante»; esto es, queremos observar con detenimiento los hilos que conectan a los sujetos involucrados en el texto y cómo ambos, en su cruce, conforman y sostienen una ideología poético-académica relegada a los márgenes. O dicho de otra forma, comenzamos poniendo en valor el *modo de ver* que contiene esta obra, pues hay en ella también un poeta y un investigador que concibe la cultura y el trabajo académico como un territorio en disputa. Molina Gil construye en este libro un engranaje preciso, un sistema minucioso que engarza poemas, reflexiones teóricas, análisis del contexto, radiografías del campo cultural y sus contradicciones; el autor camina junto a Méndez Rubio y trata de explicarnos con claridad qué significa esta sentencia: «La

clave de la obra poética de Méndez Rubio reside en el querer decir sobre lo invisibilizado» (p. 17). Para entrar en ella, veamos cómo se mueve cada pieza de este texto-engranaje.

La pieza número uno, «El marco teórico. Desautomatizar el inconsciente ideológico», nos lanza una advertencia de entrada: no podemos comenzar a leer al poeta sin antes preguntarnos qué implica ese acto de lectura (o de escritura), qué concepción política del lenguaje (y la cultura) sostenemos y por qué. El autor utiliza entonces una red fructífera de referencias que, desde Bourdieu hasta Foucault, Derrida, Juan Carlos Rodríguez o Althusser conforman la ideología literaria de Méndez Rubio (y de quien escribe); así, afirma que «todo uso de la lengua es una forma más de ideología» (p. 21) y, por ende, las representaciones culturales son Aparatos Ideológicos del Estado, es decir, intervienen en las batallas simbólicas por los modos de comprender el mundo, delimitan sus posibles. Pero Molina Gil realiza aquí un movimiento que será habitual en el libro y convertirá en un gesto característico de su investigación: el matiz permanente, la apertura de fisuras, la vuelta de tuerca. Precisamente porque el lenguaje y el campo cultural son concebidos como herramientas ideológicas, también pueden tornarse peligrosos «para el Estado, puesto que [son] capaces de fomentar visiones que cuestionen su propia ordenación» (p. 26). Hay siempre dos caras en la moneda: si el lenguaje está sometido a un atravesamiento ideológico que determina los imaginarios, la verosimilitud y el orden mismo, hacer esto evidente, desautomatizar el «inconsciente ideológico», hace que también ese lenguaje pueda servir para construir formas antagónicas contra el poder dominante. Comenzamos, entonces, a vislumbrar la silueta de un engranaje que hace explícita la forma ideológica del mundo.

La pieza número dos, «Los estrechos pentagramas de la cultura española», aterriza en el campo de juego, el contexto de producción. Molina Gil recorre en este punto los procesos históricos acontecidos durante la transición española y los efectos de sus políticas de desmemoria amparadas en el consenso y el silencio. Para el investigador, la conformación de la democracia en España no solo destruye las ilusiones revolucionarias del pasado, sino que perpetúa un funcionamiento acrítico, de soterramiento de la incomodidad y el peligro. El campo cultural, entonces, se adapta mayoritariamente a las exigencias políticas: «En la modernidad, la Cultura y el Estado trabajan juntos con un fin común: la naturalización y neutralización de los conflictos sociales» (Méndez Rubio, 2012, p. 132). Los trabajos teóricos de Méndez Rubio, como ocurre en cada uno de los apartados del libro, resultan fundamentales para comprender los procesos del campo cultural; así, Molina Gil no solo testimonia cómo la poética del autor responde a los conflictos de

230

su época, sino que explica dichos conflictos a partir de su faceta como crítico e investigador. El juego de espejos no termina nunca: ambos escriben con lenguajes distintos –el poético y el académico– sobre la peligrosidad del contexto que habitamos, ese velo neoliberal sobre los ojos, convertido en subjetividad. Y en este punto, precisamente, aparece uno de los conceptos centrales en la producción de Méndez Rubio: «el fascismo de baja intensidad». La dominación clásica se integra ahora como modo de vida, habitamos «una prisión sin muros en la que los presos ni siquiera soñarían con escapar» (p. 57); por eso, el poeta advierte: «El mundo actual [es] un lugar sin exterior» (p. 53) y Molina Gil responde, también en lenguaje poético: «Había un afuera, lo recuerdo...» (2016). Frente a ese estado social de zombificación, de fascismo integrado, de asunción del orden, del verosímil, de lo posible, Méndez Rubio plantea que la crítica y la poesía son «bisturís, [...] que permiten abrir las grietas a través de las cuales es posible ver el mundo» (p. 55). El engranaje, pues, no solo descubre la condición ideológica del mundo, sino que además lo proyecta como un espacio peligroso de dominación.

En la pieza número tres, «Antonio Méndez Rubio en el campo poético de la España contemporánea», el investigador coloca al poeta en el centro del sistema y lo mira como quien observa a alguien familiar, conocido tiempo atrás, pues la trayectoria de Molina Gil recopila en este libro los esfuerzos previos de un trabajo de investigación prolongado. En este punto, de nuevo a partir de la vuelta de tuerca permanente, aborda la confrontación entre las dos «posiciones poéticas» del campo cultural de los años ochenta y noventa: el centro y los márgenes. Así, explora las contradicciones de la denominada Poesía de la Experiencia, entra en sus recovecos, y afirma que «se vio rápidamente asimilada por un sistema feroz» (p. 67) y desembocó en «la intimidad, el autobiografismo y la subjetividad» (p. 67). Molina Gil testimonia el proceso de canonización de la Poesía de la Experiencia, pero va un paso más allá: la conversión en propuesta hegemónica no solo supone un monopolio de los reconocimientos o una preeminencia de unas autorías frente a otras, sino también el vencimiento del paradigma realista, figurativo o experiencial como noción dominante. Por eso, «las propuestas más críticas, disidentes, antiacademicistas [...] fueron silenciadas y obligadas a habitar en los márgenes» (p. 77). Estas habitantes de los márgenes también son contempladas minuciosamente por el investigador, quien recopila un catálogo de muestras poéticas críticas, entre otras: el Sensismo madrileño (Fernando Beltrán, Miguel Galanes o Vicente Presa), o los proyectos impulsados por Jorge Riechmann, Uberto Stabile (Asociación Cultural 1900), Antonio Orihuela (Voces del Extremo), Enrique Falcón, Isabel Pérez Montalbán, Eladio Orta (Edita) o el propio Méndez Rubio, quien en 1987 funda la Unión

de Escritores del País Valenciano (junto a Antonio J. Martín y Javier Sánchez) y en 1993 el colectivo Alicia Bajo Cero junto a Enrique Falcón y Virgilio Tortosa, fundamental en la evolución ideológica del poeta y en el afianzamiento de presupuestos anticapitalistas y cooperativistas. En un mundo dominado por la ideología del enemigo, entonces, las prácticas poéticas de los márgenes son puntos de fuga.

En la pieza número cuatro, «Mundo en mis ojos de ninguna parte: la obra poética de Antonio Méndez Rubio», se encuentran los poemas. Como pequeños segmentos, interactúan, se entrelazan y se combinan con el resto de piezas del engranaje. A través de ellos, Molina Gil recorre y desmenuza la ideología poética de Méndez Rubio: ese querer narrar lo invisible, lo que no puede decirse: «En la poética de Méndez Rubio, el mundo (lo existente) falta. No se muestra ante él como un espacio de fisuras que el lenguaje deba aspirar a fotografiar, sino como un lugar fracturado, inquietante y nada tranquilizador: tan distante y cercano al mismo tiempo que tan solo podemos descubrirlo (precariamente siempre, por supuesto) haciendo uso de un lenguaje también fracturado» (p. 107). La poesía de Méndez Rubio queda entonces nombrada y contenida a través de un conjunto de etiquetas («poética de la sustracción [...] poética de la ocultación [...] poesía de la falta [...] escritura de la fisura [...] arqueología de lo que falta: excava para respirar» (p. 111)) a las que Molina Gil añade una más: «Poética de la indeterminación» (p. 115). El investigador recorre cada uno de los poemarios de Méndez Rubio para mostrar cómo la ideología poética que este piensa, construye y matiza tiene un reflejo directo en los poemas; es decir, cómo las sintonías comunes (el tipo de lenguaje, los silencios, los encabalgamientos, el uso de los versos, de algunas palabras e incluso las tonalidades) responden a una práctica poética en correlación permanente con el pensamiento político de Méndez Rubio. También el investigador recopila todo lo que la crítica ha dicho sobre los poemarios y, más adelante, propone una nueva forma de mirarlos. No se limita a sintetizar lo ya dicho, sino que realiza una lectura crítica de la propia crítica previa y encuentra nuevas conexiones o rutas.

La última pieza del engranaje cierra, hace «click», coloca el broche y, como una caja de música a la que alguien baja la tapa, deja sonando un eco lejano. «Conclusiones: para una caracterización de la poesía de Antonio Méndez Rubio» recopila los principales planteamientos del libro a partir de un único poema que, en palabras de Molina Gil, condensa el núcleo principal de la obra: «Matacabras» (*Por más señas*, p. 65). El investigador reivindica una vez más la tensión y la complejidad que encierra la obra y la postura autorial de Méndez Rubio, ese «movimiento de mostración y veladura» (p. 13), el potencial de su lenguaje roto para hablar de un mundo en crisis y la

confianza en el poder político de lo poético para advertirnos sobre aquello que no vemos –y sobre el por qué no lo vemos–: «Creo que el mayor desafío del poeta debería consistir en dejar constancia de lo que no se vio» (Méndez Rubio, 2004, p. 36). Creemos, con todo, que en el interior de un lugar sin lugar, de un mundo sin exterior, donde la subjetividad neoliberal queda convertida en vida propia, colapsa el sistema nervioso de la cultura y anula lo posible, este libro-engranaje nos mira en silencio, señala hacia otro lado con el dedo y parece decirnos: «Había un afuera, lo recuerdo...».

El sentir como saber Marina Tapia

Solo lo cierto cuenta. Libertad femenina y poesía
Nieves Muriel
Madrid, Sabina Editorial, 2022



EN EL LIBRO *Solo lo cierto cuenta. Libertad femenina y poesía*, exquisitamente editado por Sabina Editorial, su autora Nieves Muriel hace un recorrido sensible, revelador y didáctico por lo troncal de la literatura escrita por mujeres (desde el comienzo de la poesía hasta nuestros días, deteniéndose en especial en el siglo pasado), poniendo el foco de atención en los pilares que siempre han sostenido la voz de las creadoras.

Tal como Nieves nos dice, «hoy la libertad femenina es una noción indispensable para leer la poesía del siglo XX y la escritura femenina en general, siendo una medida de sentido que traduce y permite escuchar lo que las mujeres han dicho desde su propia experiencia».

Muriel recorre todos los tiempos, seleccionando poemas llenos de fuerza, independencia y hondura de una nutrida nómina de autoras referenciales, que nos siguen sosteniendo y que son un ejemplo de fidelidad a sí mismas a la hora de escribir y manifestarse. Escoge versos brillantes de poetisas muy heterogéneas, todas ellas únicas e irrepitibles, como Concha Méndez, Carmen Conde, Concha Espina, Juana de Ibarbourou, Sor Juana Inés de la Cruz, Alfonsina Storni, Claudia Lars, Ernestina de Champourcín, Ángela Figueroa Aymerich, Elizabeth Mulder, Gloria Fuertes, Nuria Parés, María Victoria Atencia, Francisca Aguirre, Isabel Escudero, María Elvira Lacasi,

Pino Betancor, Elsa López, Maria-Mercè Marçal, Emily Dickinson, Wislawa Szymborska, Juana Castro o María Ángeles Pérez López, entre otras, y que tienen como hilo conductor esa libertad femenina para decir y desdecir el mundo. Ellas «han puesto en juego la potencia de una verdad nacida de su propia experiencia casi siempre en relación con otras», ellas han iluminado su tiempo –y el nuestro– con sus versos, con su pensamiento y con sus vidas. Y el valor de su escritura, no solo radica en el trabajo poético que han desarrollado, también en su visión (tantas veces adelantada a su época, tantas veces contestataria pero siempre auténtica). En palabras de Nieves, «la libertad femenina se ha movido siempre en el tiempo y en la historia más allá de la cuestión de los derechos, es decir, más allá de que las mujeres tuviesen o no el derecho de tomar la palabra y de ser consideradas con las mismas oportunidades que los hombres». Y cada poema elegido aclara muy bien la tesis que va sosteniendo la autora.

Entre los planteamientos notables que encontraremos, desvelados todos ellos con gran hondura y magníficamente desarrollados en cada uno de sus capítulos, están: la libertad femenina como razón de ser, el relato y el autorretrato, la lengua materna como origen, la originalidad de la escritura femenina, la reinterpretación de los mitos, la afirmación y la preferencia negativa (la negación que hace política), la libertad cantada por las mujeres, la disipación de los límites corrientes entre sujeto y objeto, el círculo sin fin de madres e hijas, el pensamiento de la diferencia sexual o la búsqueda de una genealogía propia y cultural. Son un destilado de más de veinte años de trabajo de investigación de la autora. Y se cobijan claramente bajo la cálida luz de las filósofas María Zambrano y Luisa Muraro.

Cada parte en la que está dividido este volumen es necesaria. «El sentir como saber». Y este saber arropa y emociona, por ejemplo, el capítulo en el que la autora expone cómo muchísimas poetisas van atando un relato propio al de otras escritoras que las precedieron «hay en cada lectura, en cada visita a la casa de la otra, cada visita de nuevo al viejo libro, cada regreso al mismo poema o texto, un encuentro con la otra que es siempre un retorno libre y definitivo a la genealogía femenina y materna y a su conocimiento, nunca perdido del todo». O el magistral cierre del libro que es casi una alegoría: el hogar materno de Nieves, con su mesa de cocina congregadora, y la figura de la madre «haciendo sin saberlo política de lo simbólico, que es como se llama también la política de la experiencia». Especial atención merecen las páginas en las que detiene su mirada lúcida en cantautoras, artistas y grupos que, desde la música «de la mal llamada Transición» trajeron esa libertad femenina (Mari Trini, Cecilia, Martirio, Vainica doble, Alaska y Dinarama, Christina Rosenvinge, entre otras).

Leyendo este décimo volumen de la colección Narrativa de Sabina, publicado a finales del 2022, nos vemos reflejadas en la voz de nuestras hermanas que nos guían y enseñan desde todos los tiempos, desde la tradición oral, o desde la primera poeta, Enheduana, hasta (por citar a una voz actual de incontestable maestría) Juana Castro. Nos iremos transformando a través de su lectura, porque sus textos nos ayudan a definirnos, a volver a la raíz, a nombrar el pasado y el futuro desde otro ángulo. Nos sentiremos «verticales» (como María Beneyto o Isla Correyero), nos emocionaremos con las «Autobíos» de Gloria Fuertes, que nos siguen reflejando.

Recomiendo encarecidamente leer este libro, material imprescindible para trabajar con grupos de mujeres, con clubs de lectura feministas, en las aulas o en espacios de crítica y debate. Un libro-pilar que ayuda a ordenar nuestras ideas, a ampliarlas, a confrontarlas, a darle un vuelo social y poético, en definitiva, que mueve nuestro ser a la reflexión y a la acción. Es didáctico, filosófico, crítico, es una lumbre que ilumina y da calor materno. Y aunque en él se expongan asuntos extensos y complejos de plantear como la crítica literaria feminista, el orden simbólico de la madre, la «ajenidad femenina» y otras indagaciones más concisas y puntualizadas, es, sin embargo, un compendio amable porque permite una lectura ligada a lo práctico, y porque está escrito desde la experiencia, desde lo vivenciado por ella y por otras, en un ejercicio de relación. Por eso mismo, nos resultará veraz y cercano, conteniendo siempre –como todo buen libro– varios niveles de lectura.

Por eso subrayo la emoción que nos transmiten, no solo los poemas, coplillas y fragmentos escogidos sino la voz de la autora. Nieves teje con sabiduría una delicada red, atiende a un deseo profundo que late en las búsquedas de este momento crucial que atravesamos. Voz de hermana-hija-madre-amiga, voz de poeta, filóloga, filósofa y heredera de las enseñanzas de sus maestras. Voz para alimentar estos tiempos en que no siempre nos encontramos a gusto con los postulados y luchas actuales, para buscar un asidero más concreto y sustancial, más claro y con una nueva mirada que se pose sobre el pasado, otorgándole a la voz de las mujeres el valor y la grandeza que siempre ha tenido, esas voces que invariablemente han permanecido con su flama encendida, iluminando cual antorcha.

Dejémonos guiar por esta maravillosa proclama que Nieves nos lanza: «Las poetas no piden libertad, ni la palabra. ¡La anuncian! Y el gesto es un quiebro que ha hecho historia».



Cartografías de un nuevo canon

Sofía Nowendzstern

Poéticas comparadas de mujeres. Las poetas y la transformación del discurso poético en los siglos 20 y 21

Edición de Esther Sánchez-Pardo
Leiden, Koninklijke Brill, 2022



A LO LARGO de las últimas décadas se han cuestionado los fundamentos del canon literario occidental, bien catalogado en la obra como «canon masculino», y los intereses detrás de tal construcción. El devenir de los escritos, como sus autores, por una red de contactos y afinidades que habrían protegido su divulgación de una generación a otra a través de instituciones culturales y académicas, ha requerido una nueva consideración. La tarea, por lo tanto, de redescubrir y recolocar una inmensa variedad de autoras que quedaron fuera de estos procesos ha conllevado un duro y complejo recorrido para críticas procedentes del ámbito filosófico y literario.

Esther Sánchez-Pardo prologa y edita un compendio de estudios comparativos que, tras una profusa justificación ligada al pensamiento de autoras como Adrienne Rich, Annie Finch y Luce Irigaray, entre otras, inaugura una nueva área de estudio hasta ahora innostrada en español, pero no por ello, como hace constar, inexistente.

La poesía de las mujeres como un «ámbito disciplinar propio» dentro de los Estudios Literarios responde a una necesidad no solamente cultural, sino también social. Las mujeres han buscado a lo largo de las décadas una representación alejada del prisma masculino que contradijese su realidad, ocultándola tras un arquetipo. Por esta razón, tanto escritoras como académicas ahondaron desde los años sesenta en el análisis de autoras que, habiendo influido en movimientos culturales o tenido éxito en la venta de sus libros, habían quedado relegadas u olvidadas en los ensayos literarios y antologías acerca de su generación.

De este modo, se les reconocía a destacadas autoras su merecido lugar en la historia de la literatura y se aportaba, a su vez, preciados referentes a las consecutivas generaciones de escritores, es decir, se gestaba un nuevo plano donde las mujeres de diferentes países, épocas y movimientos artísticos aparecían paralelamente a las figuras masculinas que sí habían sido

largamente citadas. Todo ello se disponía con la interesante diferencia, sobre la cual medita Sánchez-Pardo, del enfoque utilizado hasta entonces entre las generaciones de escritores hombres, catalogado por Harold Bloom como «la angustia de la influencia». El surgimiento de una genealogía poética de mujeres, cada vez más extensa y visibilizada, no supone una línea de figuras de las que renegar, sino al contrario, construye un mapa que sirve de referente para la comparación y la inspiración.

Sin embargo, una labor semejante requiere un sistema que equilibre las grandes diferencias entre tal cantidad de autoras. Sánchez-Pardo establece por consiguiente una serie de pasos a seguir para desarrollar una comparativa entre poetas y lo hace desde la bella concepción de otorgar a la lectora el lugar central en la elaboración de un diálogo entre las obras de una y otra autora.

La «cartografía poética» es el primer paso, para lo cual «los datos de la ubicación geográfica, histórica y contextual» son las bases a tener en cuenta para respetar la historia que hay detrás de la creación de la propia obra, todo aquello que sostuvo su realización. Tras él, es debido reflexionar en torno a las estrategias, mecanismos y decisiones de la autora, la «atención focalizada» que se encuentra en el poema y a la que se llega gracias a la «atención plena de la lectora». Ligada a esta, se sitúa el estudio de la «conectividad», donde se enmarca una compleja trama en relación a la identidad, la disposición de las autoras de establecer una comunicación con la sociedad que desean cambiar mediante su testimonio, reflexión o exhortación, e incluso de hallar un lugar donde desarrollar su obra paralelamente a otras autoras.

Estas cuestiones nos llevan a la «re-generación», la cual va más allá de una renovación del canon a partir del estudio de la transmisión literaria entre autoras procedentes de una misma generación o territorio, sino que alcanza a observar el esfuerzo de las poetas de encontrar, en medio de la invisibilización ejercida por siglos, una tradición de referentes femeninos a la cual pertenecer. El último paso, titulado «po(Éticas)», implica cuestionarnos las rupturas de aquella tradición por determinadas poetas que, a partir de las generaciones pasadas, responden a la desigualdad y a la alteridad con un innovador discurso.

Estos pasos ayudan a perfeccionar una cartografía de la escritura de las mujeres y a enriquecer nuestro conocimiento en torno a ella. La corporeidad, cuestión intrínseca del feminismo, así como el contexto histórico o geográfico de la mujer, son situados de esta forma como parte esencial del estudio literario, gracias al valor devuelto, y no tanto otorgado, a aquellas voces que actualizan nuestro discurso crítico.

El catedrático de literatura hispanoamericana, Niall Binns, da muestra de la importancia de la «cartografía poética» y la «conectividad» a través del primer

capítulo, un estudio en torno al desarraigo y su relación con la búsqueda de nuevos mitos. Titulado «Una poética de los lares: El lugar del lugar en cuatro poetas hispanoamericanas», las poetas chilenas Gabriela Mistral y Malú Urriola, junto con la uruguaya Marosa di Giorgio y la colombiana María Mercedes Carranza, ejemplifican el concepto de «poesía lárca» de Jorge Teillier en el contexto hispanoamericano de la modernidad. Cercano en cuanto a temática, aunque desde una perspectiva completamente diferente, resulta revelador el segundo capítulo, de la poeta y ensayista Emilia Conejo, dedicado a la relación entre la poética de Marosa di Giorgio y dos ilustres figuras, una cercana y otra lejana a su contexto histórico y geográfico. Por un lado, la compañera surrealista del Cono Sur, Olga Orozco y, por otro lado, la poeta estadounidense Emily Dickinson. Lo mítico aquí es trazado desde el esoterismo occidental y su unión con los conceptos de feminidad, naturaleza y erotismo.

Desde la diferencia y la oposición emerge un texto fascinante de la editora y ensayista Olga Muñoz Carrasco, «El hijo con su cuerpo en el mundo: una aproximación a Blanca Varela y Sharon Olds». La maternidad comprendida desde un ángulo alejado de la complacencia simboliza ya de por sí una ruptura sangrante en la tradición literaria. En este caso, donde el hijo pasa a entenderse como continuidad del cuerpo de la mujer a quien convierte en blanco de sus agresiones, se encuentran dos estilos opuestos, el narrativo, directo y explícito de Olds frente al selectivo, preciso y distante de Varela. Dos maneras distintas de reformular el arquetipo de madre y de configurar la unión poética entre cuerpo textual y cuerpo físico.

Por otro lado, el investigador Ramón Muñiz y la ensayista Renée M. Silverman recuperan la figura tradicional de la maternidad como lugar propio, construido en base al amor, la libertad y la intimidad, a través de la escritura de la chilena Gabriela Mistral y la española Concha Méndez, ambas figuras coetáneas.

Paradigmático de la importancia de la «atención focalizada» resulta el quinto capítulo, un texto profundo a la vez que musical. «Filosofía lírica: la indetenible quietud del ser en la poesía de Clara Janés y Jan Zwicky», de la profesora Leonor María Martínez Serrano, desentraña la vasta relación entre filosofía y poesía en la reconocida autora española y la laureada autora canadiense a partir de la coincidencia en 2005 de la publicación de *Fractales* y *Thirty-seven small songs and thirteen silences*, poemarios que supusieron un antes y un después en la obra de ambas escritoras. En esta ocasión, lo místico regresa para fortalecerse en una investigación que recorre, en Janés, la historia de la ciencia y la mitología de las culturas del oriente próximo antiguo, y, en Zwicky, lo multidisciplinar del arte y la peculiar belleza de las matemáticas.

Regresando a la situación de desarraigo poético de algunas autoras y como ejemplo de lo que entraña el estudio de la «re-generación», el profesor Javier Martín Párraga analiza la revisión y reelaboración feminista de los mitos occidentales, reflejo de un sistema patriarcal, en la escritura de la española Juana Castro y la canadiense Margaret Atwood. Así, Perséfone, Dafne, Narciso (convertido en Narcisa, una diosa), Venus, Lucifer, la serpiente y demás personajes mitológicos griegos y cristianos se transforman para representar un nuevo sistema ecofeminista de referencia para las autoras, donde la mujer pueda reivindicar su libertad y su lugar como creadora.

El séptimo capítulo, «La fluidez del Mundo: Lorine Niedecker, Ida Vitale y la ecología sensible» de Esther Sánchez Pardo, indaga en «la poética ecológica sensible», para lo cual coloca el foco en la relación entre la poeta y su entorno. La Naturaleza adquiere un gran valor en dos autoras de experiencias vitales completamente diferentes, puesto que ambas comparten la necesidad de reflejar las huellas del exterior en su persona, ya sea desde el aislamiento rural norteamericano de Niedecker como desde el constante exilio de Ida Vitale.

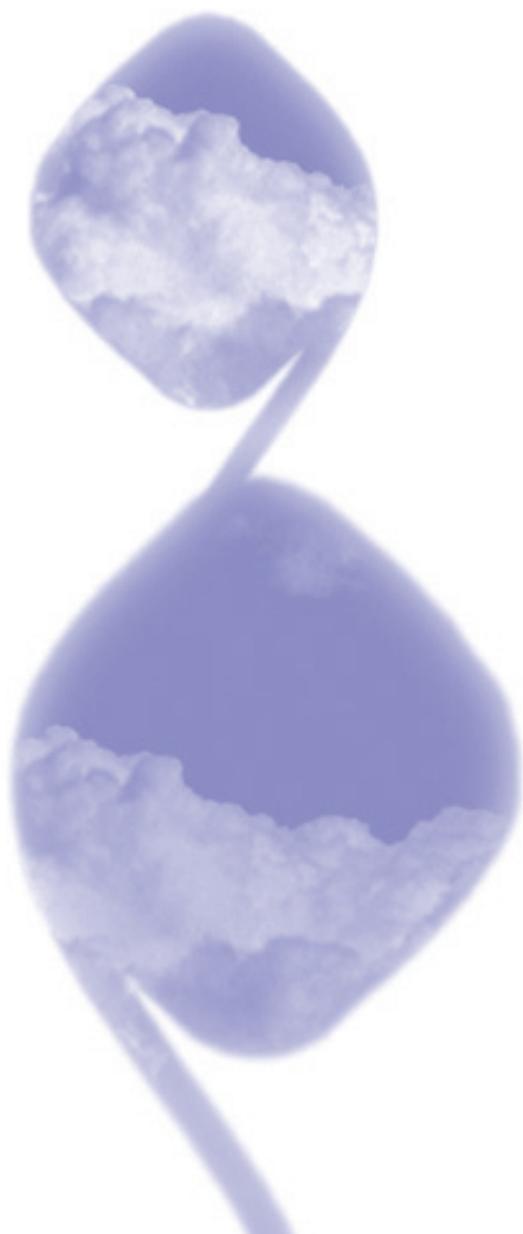
De forma imprescindible y demostrando la prolongada búsqueda realizada por las autoras para reestablecer referentes poéticos, la poeta Sara Torres investiga sobre la influencia de Safo y Renée Vivien en la poesía lésbica de Cristina Peri Rossi y Laia López Manrique, a partir del cual señala un interés característico en sus poemas, concebido como la utilización de «la interlocutora sáfica», un «ella» central en el poema.

La concepción de la poesía como un instrumento para dar a conocer y atesorar las subjetividades menospreciadas por la historia, gracias al relato-memoria que representan, es tratada de forma directa en el noveno capítulo, escrito por la profesora Isabel Alonso Breto, donde la tobagoniana-canadiense Marlene Nourbese Philip y la esrilanquesa burgher-tamil Jean Arasanayagam son claro ejemplo del alcance político de la poesía cuando esta consigue reflejar la vulnerabilidad y la victimización de grupos sociales.

Del mismo modo, en el capítulo de María Grau Parejoan, la poesía de la puertorriqueña Loretta Collins Klobah y la trinitense Jennifer Rahim ponen de relieve, desde un significativo plurilingüismo, los problemas derivados de una sociedad capitalista y heteropatriarcal fruto de la complejidad histórica del Caribe. La doble exclusión de las autoras que, además de su situación como mujer, han debido lidiar con el peso del colonialismo, es escudriñada también en el último capítulo (y «llamada a la acción») de Stephanie McKenzie, que cavila acerca de la labor política de las poetas jamaicanas Tanya Shirley y Pamela Mordecai. En ellas ve un modelo a seguir para cambiar el terreno académico, tanto en las posibilidades que se presentan para

las críticas y académicas, como en el cuestionamiento del desarrollo e imposición del canon literario.

Como es evidente, el compendio de ensayos que ofrece *Poéticas comparadas de mujeres. Las poetisas y la transformación del discurso poético en los siglos 20 y 21* es diverso, valioso y actual, puesto que es el resultado de un prolongado anhelo de inspiración y recuperación de las voces menos reconocidas y, sin embargo, más subversivas del último siglo





reseñas
escaparate



Fragmento
Marta Agudo

Barcelona, Godall Edicions, 2022

NO IRRADIES MÁS ESPACIO

MARTA AGUDO (1971-2023) publica en 2004 su primer libro, *Fragmento*, al que le siguen, también con títulos escuetos, *28010* (2011), *Historial* (2017) y *Sacrificio* (2021). En mayo de 2022, Godall Edicions reedita *Fragmento*, con lo que se cierra el círculo de su obra, tan intensa, tan concéntrica, prácticamente un año antes de que Marta nos dejara. La nueva edición cuenta con un «Epílogo» iluminador de Julieta Valero, así como de una «Nota de la autora» en que se abordan diversos aspectos de una nueva edición en la que se han realizado cambios –es verdad que escasos– en algunos poemas, casi todos ellos tendentes a incrementar el fragmentarismo tanto formal como semántico.

Fragmento es una singularidad poética en la que Marta Agudo ha ido creando desde el comienzo del libro un sujeto poético más allá y más acá, dentro y fuera a la vez del mundo y de la conciencia misma. Y quizá siguiendo la afirmación de Mallarmé de que el mundo existe para convertirse en un libro, ese sujeto crea un mundo y una conciencia para que exista *Fragmento*. La subjetivación, la dotación de sentido, se realiza a través de una articulación, de un diseño estructurante propio del poema extenso. Y así creemos que puede leerse el libro, no tanto o no solo como un conjunto de

poemas breves concatenados mediante una fórmula compositiva precisa, sino como un poema único. Y sin embargo, fragmento; quizá entendido a la manera del romántico Friedrich Schlegel, bien conocido por la autora, pues del mismo año de la publicación del poemario es su tesis sobre el fragmento y el poema en prosa en la lírica romántica. «En poesía, cada fragmento es una totalidad y cada totalidad es un fragmento», escribió F. Schlegel.

El libro se abre y se cierra creando una antinomia pragmática y significativa. El primer poema exhibe un régimen apofántico o constatativo predominante en el poema: «mundo preñado, / amaneces». Constatación del comienzo del mundo que es también el comienzo de la luz, de la humedad fértil del mundo y del tiempo: «humedad alargada de los siglos». El último poema cierra el libro bajo un régimen imperativo o exhortativo, cuando el sujeto poético conmina: «Argamasa celeste, no irradies más espacio / a la conciencia». Pasar del tiempo al espacio, del mundo a la conciencia, de la afirmación a la negación, de la luz creadora de mundo a la luz que ilumina quizá hasta lo insostenible a una conciencia coextensa con un cuerpo.

Las antinomias son una constante del ritmo semántico serial del poemario. Un recurso que, junto a la concatenación de una palabra del último verso de cada poema con otra del primer verso del siguiente, las isotopías, el juego de voces, el ritmo fracturado, la continua metaforización diseminadora de significados y las series metonímicas, permite formalizar *Fragmento* como un poema-fuga, como un artefacto poético que hace visible su propio carácter constructivo y que lo aleja de poemas monológicos de expansividad meramente asociativa, imaginística y autoexpresiva. El afán constructivo se aprecia también en lo que Charles Bernstein denomina *tipograficidad*. El libro está conformado por sesenta poemas breves, muchos de ellos formalmente fragmentarios, cuyos versos tienen como base rítmica y métrica –sintaxofonía del poema– el endecasílabo o el alejandrino y que a lo largo del libro se han quebrado en versos breves siguiendo la mejor tradición del versolibrismo que inicia Juan Ramón Jiménez y continúan los poetas de la generación del 27. El pulso rítmico de los poemas exhibe en el nivel de la materialidad fónica y gráfica las fracturas existenciales del hombre: «Lenguaje hecho de tildes / y puntos sobre pieles», «Llegaste a ráfagas, / fractura como lento desnudo, / erguido imán de decepciones».

El sujeto poético que se va configurando a lo largo de los poemas es una construcción mental del cuerpo. Y su conciencia se extiende en el poema a través de las propias estructuras compositivas que permiten articular los *membra disjecta* del cuerpo humano y del cuerpo del poema. Lo mismo tiritan las palabras que «tirita el vientre en la gesta del deseo». *Cuerpo* es la palabra de la materialidad humana que más se cita en el libro, seguida de

piel, carne, labio, espalda(s). Pero la lista de partes del cuerpo y órganos es extensa: *sienes, vértebra, boca, pulmón, cordón umbilical, cerebro, neurona, costillas*. Y junto al cuerpo humano, el cuerpo y las partes del poema y su lenguaje, con la boca y sus metonimias como lugar compartido por el cuerpo y la conciencia: *aliento, voz, labios, boca, gargantas, cifrar, conjugar, lengua, puntos, tildes, rima, letra, voz*. A su vez, el despliegue y repliegue de las personas y voces en el poemario implican una paradójica ocultación del sujeto. El sujeto poético, solo explícito en una ocasión, precisamente con el adjetivo *incierto*, es presupuesto por las segundas personas y los enunciados exhortativos e interrogativos («¿Olvidar / tras tanto / dolor apaciguado?»). Ese sujeto emplea las segundas personas para dirigirse a sí mismo («has heredado el ser»); al lenguaje y la poesía («llegas a ráfagas»); al mar («¿adónde irás cuando ya / lleno de ti / rebases tus contornos?»); a la naturaleza («así, serena y eficaz perduras: / naturaleza»), por solo citar algunos referentes. La primera persona, pues, se repliega para solo inferirse y así restar sentimentalidad o efusividad expresiva a un poemario que concierne no tanto a un sujeto individual como a todos los seres humanos.

La realidad humana trágica se disemina a lo largo del texto a través de un dispositivo metafórico a la par barroco y contemporáneo. La impresión de hermetismo o de sentidos fluctuantes resulta crucial como *analogon* de una existencia incierta, sin sentido y derrotada a pesar de su origen luminoso: «el ser: / la carne en su centella, / el salmo por rencor, / la tierra y su hendidura». Las metáforas se yuxtaponen y abren significados para el lenguaje y la poesía, también seres divinos e insuficientes a la vez: «Morse, zarza escrita», «geometría del verbo»; para el placer y el deseo: «Placer [...] ave fénix de escombros», «labio en derrota»; para la enfermedad y la muerte: «Adentro el cáncer / concede a la metralla / su trazo sosegado», «el hombre: / percance al fin de tanta sombra»; para la naturaleza y el mundo: «lúbrico depredador de albas», «ser en destrozos», «Cráter que contiene / la rúbrica del miedo».

El hombre escindido, luz y sombra, herencia y orfandad, dios y mortal devorado por el cráter, tiene su correlato en las diversas formas de los opuestos: oxímoron, antítesis, paradojas: «ave sin cielo», «aérea siempre la fosa crea olvido», «dices luz y no iluminado». Dualidades barroquizantes que se combinan con un lenguaje casi aforístico y de una sentenciosidad lapidaria como contrapeso de lo incierto y lo doloroso: «Bien está que el pájaro / sucumba a su delirio, / mas no el hombre: / percance al fin de tanta sombra», «No batirá el hombre la guerra / porque solo en la paz / se alumbró su destrozo». En consonancia con ideas de Carlos Piera, la conciencia en *Fragmento* se niega a buscar consuelo en la anulación de la contradicción, pues es esta definitoria del lenguaje y del ser humano mismo.

Fragmento, con esta segunda edición, merece una lectura que lo sitúe ya no solo como el inicio de una obra de alta potencia de pensamiento y lenguaje poéticos, sino como un libro exponente de una poética artefactual exigente, pero capaz al mismo tiempo de conmover por su visión desoladora del mundo, de la vida y de la conciencia, con esa luz que Marta Agudo irradiaba desde su vida hacia los que la conocían, desde su poesía hacia los que la seguimos leyendo.

ÁNGEL MINAYA



Desasosiego Jacinto Águeda Yagüe

Madrid, El sastre de Apollinaire, 2023

RECUPERAR LA VOZ

TAMBIÉN el poema es una manera de recuperar el pasado, un lugar en el que dar forma a las sombras y vida a lo que hemos perdido. Hay una ruptura y una herida que consuela a través de un misterio del lenguaje. Hay algo oscuro en el ambiente y la presencia de lo perdido.

Igual que crece el vacío en partes de España, la lengua se va vaciando de todo aquello que nombraba realidades que parecen no importar ya a ninguna persona. Recuperar vocabulario significa recuperar la voz y la memoria. Y esa es la labor principal de Jacinto Águeda, recuperar un mundo que fue, a través de unos poemas que permiten al lector conocer aquellos paisajes de unas tierras y aldeas que existieron no hace demasiado tiempo, tierras y aldeas que a la vez son estados de ánimo e ilusiones de un futuro ya pasado. Cómo volver, cómo regresar a la inocencia, al lugar desde el que comenzamos a ser y a sentir.

La búsqueda del lenguaje hacia la recuperación de la memoria y de aquello que fuimos en algún momento de la vida, pero sobre todo la búsqueda de la sinceridad, de lo certero, de lo que puede aportar un rayo de luz en la mirada y en el espíritu de quien lo lee. Porque olvidar es un poco como morir. Callar es también morir, u otorgar muerte a lo que fue («el único discurso del quejido que cabe en una niebla»).

La tierra y el paisaje como símbolos de todo aquello que nos dio vida. Los aperos y los útiles de un hogar como prueba palpable de lo que fuimos; los trabajos, las faenas, aquellas cosas que conformaron el paso del tiempo, o la sinrazón de una tarde de canícula («ese olor universal de los párvulos siglos»).

No hay que olvidar que lo que nunca encontramos es todo aquello que nos empeñamos en perder, todo aquello con lo que hicimos borrón y cuenta nueva.

Un primer libro es siempre un acontecimiento, y este es el primer libro de un autor de verso maduro, madurado a golpe de lectura y de paciencia. Y este acontecimiento es un honor para la Fundación Centro de Poesía José Hierro, ya que Jacinto Águeda Yagüe es de uno de sus alumnos, ha pasado por diferentes talleres y comprobar los frutos con libros como este es una confirmación de la importancia de la enseñanza de la creación literaria. Un primer libro que no lo parece por su calidad.

Desasosiego es un poemario que nos habla de todo eso que no debe formar parte del olvido. El atrevimiento en el título cuando le anteceden grandes libros, como el *Libro del desasosiego* de Pessoa, o la *Pavana del desasosiego* de Francisca Aguirre, no es más que un intento por aportar algo diferente al término.

El desasosiego lo encontramos en los poemas como contemplación. Paisajes del alma, escenografías, porque el poeta Jacinto Águeda es un generador de ambientes, claroscuros, atmósferas («Quién puede afirmar que la lluvia traspasa el silencio»).

El libro está dividido en tres partes: «Tesis», «Antítesis» y «Síntesis». La razón principal de esta división tiene una conciencia sociopolítica que también deja marcada la postura ante la vida, porque el poeta tiene la obligación de posicionarse y generar conciencia.

Recuperar la lengua materna, la falta de sosiego, la siega, el campo, la infancia como patria de la poesía. Recuperar la cordura para recuperar la memoria. Atesorar, inevitablemente, todo aquel vocabulario que formó parte de lo que nos construyó como personas. Estos poemas se edifican sobre palabras en desuso, palabras que son verdad aunque apenas se escuchen.

El libro va acompañado de un pequeño glosario para ayudar al lector con todos aquellos términos que el poeta ha recuperado y que en algunos casos no dejan de ser localismos que pudieran tener otros significados en diferentes lugares que no corresponden a ese terruño vaciado que intenta despertar el poeta con sus palabras.

No hay voz que no interprete con la voz de la infancia.

No hay lugar mejor que aquel en el que aprendimos a soñar.



Memoria albina María Alcantarilla

Valencia, Pre-Textos, 2023

FUNDIDO ALBINO DE LA CONCIENCIA

CONVERTIR a un loco en protagonista es un gesto arriesgado en nuestra confusa época; más si cabe si esto tiene lugar en una tradición literaria con varios antecedentes. Pero María Alcantarilla (Sevilla, 1983), en *Memoria albina*, se atreve a hacerlo presentando una serie de escenas en las que «el loco», figura ambigua que progresivamente nos va resultando muy familiar, se enfrenta a la playa y contempla las aguas y las cosas que allí suceden para interpretar el mundo. En este sentido, si de tradición hablamos, también existe una larga trayectoria de poetas andaluces que escriben en un entorno marino. En esta obra, este marco propicia un rito de paso para el individuo, pues «el mar parece un púlpito de nieve / recibiendo los dones y la gracia» (p. 29). Con independencia de la lectura biografista, que considere la escritura de este libro en una jornada de playa con figuras reales, en la estación simbólica del verano, acontece una regresión, «continuo nacimiento» (p. 43), para ese adulto que se vuelve consciente cuando es capaz de asumir un estado de inocencia. Es la locura de quien se contempla como niño, el otro personaje (el otro desdoblamiento) del poemario: «Si los Hombres supieran ver al loco / como al niño que juega en esa orilla, / quizá los Hombres fuese menos fieros y, / en sus ojos parduzcos de palabras, / nacería otra vez este verano» (p. 34).

En estas páginas se nos obliga a leer *desde otro lugar* (del tiempo y de la conciencia): quizás aquella época en la que nuestro habla estaba marcado por la irregularidad de nuestros dientes (fugaces, perecederos), periodo de sonora interdentalidad fónica: «Donde nacen los hombres demenciados también nace la infancia» (p. 9) reza el primer verso. Lo infantil también se refleja en la desarticulación de la prosodia del juego o de las canciones cacofónicas, semejante a la ruptura verbal patológica, del glugluteo (o los «sonidos guturales», p. 17) producido por la repetición de la lateral /l/:

«Al fondo de las olas otros locos perfilan sus facciones». Así resulta esta apertura en forma de búmeran, como todo recuerdo, que es *Memoria albina*: el encuentro entre dos personajes que se asemejan desde su naturaleza paraverbal: «recuerdan que al principio fue la risa, / que al principio no fueron las palabras» (p. 9). Esta pauta comprensiva no podrá desligarse en ningún momento de lo que significa observar y reconocer el mundo sin prejuicios y sin ideas impuestas por la adultez, la razón y la sociedad, es decir, por el propio lenguaje.

La obra es breve y aleatoria la extensión de versos y estrofas: los primeros tienden, en muchas ocasiones, al versículo, y las segundas aparecen salteadas y a veces se incrustan en el poema como moluscos o aforismos reveladores: «La memoria es la fe de quienes juegan, / el músculo de un dios que no castiga» (p. 10). Aunque este poemario de María Alcantarilla, reconocida artista visual (fotografía, poesía experimental), no es su libro más original en la propuesta de las imágenes, este plano poemático es el que sostiene el escenario de las palabras, el decurso narrativo mínimo de cada poema. Creo que *Memoria albina* emplea la técnica de la difuminación no solo porque a ello le invita el mar, como a Sorolla o a otros impresionistas (léase el poemario escuchando a Claude Debussy o Eric Satie), sino porque la desintegración de la forma representa también la desidentificación de la sabiduría adulta; es decir, la alteración óptica de la experiencia junto al mar deviene transformación del espíritu. Al desaprender, se contempla el mundo como el infante que fuera la propia María y se alcanzan algunos logros poéticos, como esta especie de gregería: «El niño reconoce el horizonte y ya no es una línea peligrosa, / es algo más amable, / como una cremallera de algodón / por la que el cielo engulle las tormentas» (p. 43).

Que este proyecto está basado en dicotomías (a veces con forma de «espejo») se ha señalado ya en las presentaciones y reseñas del libro durante los meses previos. Entre otras, me parece relevante tratar la oposición de la mujer y del «Hombre», pues por este último, siempre con mayúsculas, se entiende la representación genérica de la humanidad; Hombre es, durante varias fases, la voz lírica, pero también todo lector que no caiga en la cuenta de los muchos avisos, poema tras poema. La mujer en *Memoria albina* se acerca y se preocupa por «el loco», habla con él y le enseña a escuchar; por ejemplo, en el poema 11, cuando identifica a la mujer, indirectamente, con una caracola, lo que me ha llevado a pensar en una impresionante fotografía, «Mujer caracola», de otra poeta y fotógrafa andaluza, Marina Serrano. Si la mujer es una entidad abierta y telúrica, arquetipo de la ternura, «el Hombre» resulta fiero, adulto, cerrado, portavoz del *sentido común* y, por todo ello, tanto agonista de los otros personajes (niño, mujer, loco) como

sacrílego de la religión de la vida: «No entienden que las aguas son sagradas / que tienen la bondad de transformarnos» (p. 35).

En nuestra *madurez razonable*, todos somos ese hombre: «El Hombre teme ser imaginado / el Hombre teme abrir sus cicatrices» (p. 33); mientras que la lección de *Memoria albina*, para la telaraña de nuestra existencia, es la contraria: «Quien acuna a su infancia reconoce / que el misterio radica en estar vivo» (p. 13). Es este un proyecto de revolución cultural ya presente, al menos, desde el *Hiperión* de Hölderlin hasta algunas neovanguardias, y la poesía parece espacio idóneo para su reivindicación, pues, como señala María Negroni: «la poesía es la continuación / de la infancia por otros medios». Esta sabiduría conduce a María Alcantarilla a escribir un poemario impresionista con pinceladas yuxtapuestas para presentar un fundido *albino* de la memoria.

JAVIER HELGUETA MANSO



Las ventanas del tiempo Ana Isabel Alvea Sánchez

Sevilla, Macleay y Parker, 2022

UNA MIRADA ATENTA AL MUNDO

CAMINAR despacio por entre las letras impresas de la poeta Ana Isabel Alvea y detenerse en su último libro de poesía, *Las ventanas del tiempo*, implica tomar aire, meditar, poner atención en el Ser y el ahí; la existencia de Heidegger y resistir, sobre todo resistir –nos dice la poeta sevillana– una palabra que en esos justos momentos en que se escribe este libro, adquiere otra dimensión distinta. Resistir, sabiendo como ella sabe que «frente al crujido oscuro de la muerte» está la poesía.

La poesía aquí entendida como palpito, pero también como conocimiento; ese conocimiento intuitivo que ya decía María Zambrano.

Un libro, *Las ventanas del tiempo*, que nos invita a mirar, a observar detenidamente y con ello abrazarnos al asombro, al misterio del verso y la palabra.

Así, sin ningún halo de prisa y como viene siendo su línea, ya desde su primer libro *Interiores*, *Hallarme yo en el mundo*, *Púrpura de cristal* o la

Pared del Caracol, la poeta «desenreda el alfabeto», indaga entre el alumbramiento y la nada, esa región de palabras, pasito a pasito, porque escribir es «como sacar agua del pozo», nos confiesa en uno de los versos de este libro.

La búsqueda permanente de la esencia es lo que lleva a la autora al uso irrevocable de un lenguaje minimalista. Un lenguaje sugerente, que a veces aparece casi como un haiku, un pequeño temblor en el aire, una imagen que nos cautiva en su belleza y que recuerda, en muchos de sus poemas, la sutileza de la poesía oriental, esa dádiva «entre cuatro paredes y el regalo del tiempo». Un tiempo que ahora aparece ya trascendido.

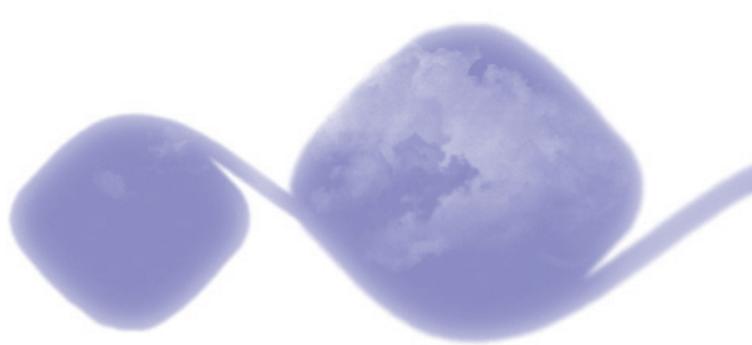
Un libro precioso también en su forma, cuidadosamente editado por la editorial sevillana Macleín y Parker.

El libro se estructura en cuatro apartados, donde a su vez aparecen cuatro personajes, cuatro voces distintas: Virginia, Silvia, Pablo y Laura. Vecinos de un mismo bloque, una misma calle ficticia, una calle –curiosamente con nombre de poeta, Ángel González–; cuatro voces sumidas por un estado de confinamiento, una pandemia que ha paralizado el mundo. Voces que reflexionan, que buscan la belleza y profundizan. Temas universales como la soledad, la libertad, el amor, la muerte, el miedo aparecen en esas cuatro voces que a su vez, es la voz trascendida de la poeta, Ana Isabel Alvea, que se observa a sí misma y observa el mundo.

Una ventana real o imaginaria. A veces, también símbolo inequívoco de un libro, una película, o cualquier obra de arte o manifestación artística que nos eleve.

Porque la poesía, si es algo, es una ventana abierta, parece que quisiera decirnos con su último libro la poeta sevillana, un balcón donde la belleza, la reflexión, el conocimiento, nos llevan a descubrir nuevos horizontes insospechados de nuestra propia conciencia.

ISABEL DE RUEDA RUBIALES





Crónicas de Olvido graciela baquero

Madrid, Tigres de Papel,
Colección Genialogías, 2022

FISURA, REFLEJO

EL TÍTULO de este libro de Graciela Baquero abre la primera bifurcación y señala la fisura como elemento articulador del conjunto. Partiendo de una supuesta historización o narración, del registro de unos hechos –de ahí la crónica–, resulta que el objeto de rescate es Olvido, o el olvido. Para certificar este nombre se acude al diccionario, y en el texto que abre el poemario aparecen diferentes propuestas: falta de recuerdo, cesación de un afecto, omisión o negligencia y, en último término, nombre de mujer. Aunque esta última se perfila como la más directa, todas las acepciones se recogen de una manera u otra en cuarenta y seis poemas, numerados y en prosa, que funcionan como balizas móviles.

En la conversación que cierra la edición de Tigres de Papel, enhebrada por las penetrantes preguntas de Isabel Navarro, la poeta se detiene en el reflejo de los poemas, esa Olvido que realmente se le apareció un día reprochándole que no la reconociera. Y cuenta: «[...] la primera sensación que tuve es que aquella mujer era esa hermana mía que está al otro lado de la suerte. La otra de mí». A partir de esa aparición, avanzan los versos teñidos de *unheimlich*, de cierta inquietud o ansiedad provocadas por lo extraño cercano: «¡Apártate!, le dije. Me asustaba. Pero sus extremidades crecieron hasta adherirse a mi carne y mi cabeza plaga vegetal de memoria que me hizo trepar por su tormento y allí acunarnos doblemente únicas, doblemente enfermas, baldías. Nacidas juntas «a la vida en un mismo golpe de labios convulsivos», Baquero elabora un viaje, efectivamente, al otro lado y en muchos sentidos. La voz del poemario comienza a trazar hilos que señalan la correspondencia feroz entre ella y la otra, encarnación de todas las íntimas vías muertas, de los paisajes internos negados. Por eso la sensación de peligro va filtrándose: «Pero no estoy a salvo. Sangro por el cuerpo de mi Olvido, sin hacerme señales, con todo este dolor sin pertenencia. Ella es en mí lo no vivido, el delito en la boca agazapado. Imagen invertida para mi sustento, Olvido: mi carne redentora».

Ambas figuras –quien habla en el libro y la hermana negada– conectan con mujeres y hombres que deambulan por la ciudad. Madrid hasta sus límites,

Lavapiés o el Paseo del Prado, entre otras ubicaciones, constituyen el correlato espacial para la miseria y el desconcierto de la voz que nos guía. Quienes se cruzan con ella, con ambas, devuelven una imagen que también les pertenece. El abandono a la ciudad implica una tarea, aquella que ha de resolver la dirección en cada cruce, en cada esquina. La bifurcación dicta igualmente la dinámica del paseo. Vivian Gornick, años después, conectaría también ciudad y cuerpo en sus innumerables y atentas caminatas por Nueva York en *La mujer singular y la ciudad*: «Cuando sentía que cada vez estaba más fuera de lugar, no había nada que aliviara mejor el dolor y el resquemor que un paseo por la ciudad. Al ver cómo la gente se esforzaba de mil maneras distintas por seguir siendo humana –la variedad y la inventiva de las técnicas de supervivencia que ponían en práctica– sentía cómo bajaba la presión, cómo se drenaba el exceso de líquido. Notaba en las terminaciones nerviosas la resistencia de todos a hundirse» (p. 17). En realidad, se está andando por la urbe y por la propia piel, dentro y fuera. Los mendigos, las mujeres africanas, los transeúntes, los niños durmiendo, los yonquis pululan desorientados en *Crónicas de Olvido*. Desde un cuerpo de mujer asoma también una naturaleza resistente, una animalidad reacia a agazaparse que se concreta en una carne salvaje: «Olvido peina con sus dedos la alborotada cabellera. De entre los nudos sale materia: hierbas, insectos, pequeños guijarros que caen al agua abriendo círculos de superficie [...]»; cuerpo hecho desafío a las normas: «A Olvido le gusta mear de pie como los hombres»; cuerpo como mediación con el otro lado: «Olvido sabe escuchar las voces de los muertos»; una abertura más, el cuerpo: «Olvido abre la boca, la vulva, las palmas de sus manos». Existe además una sensación de amenaza que tiene que ver con la desaparición de la memoria, a la vez que con el vaciamiento al que se ven abocadas las protagonistas en su doble representación, en su trasvase mutuo: «Olvido está saciada de vaciarse». De hecho, la crónica termina con la ausencia de la hermana íntima. Su partida deja a la voz necesitada de nuevo de una lista que cierre como contrapunto a las acepciones del principio, para constatar ahora la dimensión de la pérdida. Se enumeran los síntomas de la ausencia de Olvido, es decir, la somatización de su falta: desmembramiento de la voluntad, pérdida de certeza, mengua de la capacidad de amar, insomnio, desgana, extranjería de la piel.

Entre enumeración inicial y final, la tematización de la escritura aflora de vez en cuando. Por las palabras las distintas escenas adquieren relieve, gracias a los esbozos de quien las recuerda –las salva del olvido–. Olvido hace y recoge, la voz escribe y transcribe: «Escribo lo que veo [...] Mientras anoto esto en mi cuaderno, Olvido guarda restos de comida en un pañuelo blanco. [...] La luz hace en ella su milagro. Y ahora que la veo de espaldas, caminando calle arriba, comprendo que el poema ha estado sucediendo también

al otro lado». Desde la búsqueda del nombre en el diccionario se está intentando fijar señales que permitan no extraviarse del todo, no perderse de sí.

Un iluminador prólogo de Pilar González España y una imprescindible entrevista acompañan esta nueva edición de *Crónicas de Olvido*, publicado por primera vez en 1997 y ahora recogido por la colección Genialogías de Tigres de Papel. Veinticinco años después, Graciela Baquero sigue regalándonos la transparencia: reflejos, dobleces, intersticios que hacen simultáneos todos los planos y dejan pasar la luz, como una pantalla translúcida. Hay que atreverse a mirar para encontrar a cualquiera, esto es, para encontrarnos. El hallazgo de la última línea del poemario lo corrobora: «Lo intacto de ti, mi propio cuerpo».

OLGA MUÑOZ CARRASCO



Desobediente
Julia Bellido

Conil de la Frontera, Cádiz, Garum, 2023

LA DESOBEDIENCIA COMO FORMA DE HABITAR UNA CASA

DESDE una perspectiva humanista, la literatura sirve si nos ayuda a entender y a interpretar nuestra propia vida, de alguna otra manera no sirve para nada. Desde ese punto de vista, hay títulos que son toda una declaración de intenciones, como *Desobediente*, el último libro de poemas de Julia Bellido (Jerez de la frontera, 1969), publicado por Garum.

Dividido en cuatro partes, *Desobediente* marca un recorrido vital en la biografía poética y personal de Julia Bellido. Afirma la poeta que un proceso de duelo por un despido, coincidiendo con un cambio fisiológico por el comienzo de esa época llamada climaterio, son el punto de arranque del libro. Pero también la lectura, el hallazgo de una entrevista en la que Natalia Ginzburg reivindica su condición de mujer en la literatura. Y es que, como dice la propia Julia Bellido, solo podemos escribir desde donde somos.

Y desde ahí escribe Julia Bellido, desde su condición de mujer y desde sus entrañas, componiendo un libro confesional y duro, pero no falto de esa indispensable condición poética por la que se establece la comunicación entre escritor y lector, y por la que este último asume los poemas como algo

propio, identificándose con ellos, y haciendo de la experiencia personal de la poeta una experiencia colectiva en sus manos.

En la primera parte, son los poemas de infancia los que nos enfrentan a la realidad de una educación en la que la hija es relegada a un segundo plano en favor de los hijos varones y los condicionamientos sociales del heteropatriarcado. No es baladí que esta parte abra el poemario, y no solo por un orden cronológico que empiece con la infancia, sino porque es ahí, en la infancia, donde se configura nuestra existencia y nuestra vida adulta. Muy acertadamente lo expresa la poeta en los versos: «La vida es / una nueva versión / de todo lo que la precede». La violencia cotidiana en el hogar, el apartamiento femenino e incluso las ausencias se solventan de la mejor forma, con la lectura nace la desobediencia y el deseo de felicidad.

Y es también ese deseo de felicidad, esa búsqueda y esa necesidad de interpretar y comprender la propia vida, de la que nace la segunda parte del libro, titulada «Sin una habitación propia», poemas abrazados a la metaliteratura, a la reivindicación de la palabra y del verbo como forma de estar en el mundo: «Porque el poema es, / en el fondo, una casa que habitar / o una geometría donde hallarse». La palabra es sentido y rebeldía: «Creo en esa palabra que se escapa / del vacío insondable de la muerte / y que sigue latiendo / porque no hay quien la calle».

Ya hacia el final del libro los poemas van caminando hacia el paso del tiempo o la pérdida, pero su música conforta, se amansa y nos lleva de la mano a la contemplación. La naturaleza se hace constante en los textos como una realidad de la propia poeta, que encuentra su *locus amoenus* en la laguna de Medina (Jerez de la frontera), convertida entonces «en escenario y fragua principal de casi todos estos poemas». De esa sensación de plenitud y gratitud con ella nace ese ritmo, esa música agradable que nos acompaña en cada una de las composiciones, como por ejemplo: «No hay sorpresas, tan solo / dos pájaros nocturnos / que desgajan el cielo anaranjado / de esta noche de otoño». Especialmente en singular de ello es el poema titulado «Tríptico en la laguna de Medina», así como también aparecen muchos textos que ya en su título anuncian esa comunión y esa contemplación de la naturaleza, tales como «Inocencia animal», «Cortadura», «Playa de marzo» o «El mirlo blanco».

En definitiva, Julia Bellido ha compuesto un libro consciente y humano, de introspección, reivindicación y afirmación. Y es que no solo se trata de comprender e interpretar la propia vida, sino de construir esa casa en la que habitar, la habitación propia, el lugar desde el que somos y desde donde somos, y mirar orgullosos al tiempo del que venimos. O la desobediencia como una forma de hacer habitable esa casa.



Iluviaciones Víctor Bermúdez

Madrid, Ediciones Franz, 2022

COPIA, REPETICIÓN, TRASLADO

EN UNA CONFERENCIA que pronunció en 2005 ante unos jóvenes estudiantes y que luego se convirtió en libro, David Foster Wallace habló acerca de cómo los peces no son conscientes del agua, es decir, sobre el «hecho de que las realidades más obvias, ubicuas e importantes son a menudo las que más cuesta ver y las que más cuesta explicar». En una lectura demasiado evidente diríamos que a nosotros, seres humanos, nos ocurre lo propio con el aire, fuente de vida que respiramos y en la que nuestros cuerpos se insertan sin reparar en ella, dándola siempre por supuesta. Pero esta traslación no es suficiente. Hay algo más, algo distinto: no somos nada si no pisamos sobre suelo firme. A partir de ahí, sí, la posibilidad del cimiento, del hogar, la posibilidad también de una posición desde la que configurar el mundo con lo que la mirada abarca en su perspectiva, con la forma en la que después del movimiento se hunden los pies en la tierra y aglutinan duración en una suma de lo que se trae y lo que ahora se es. Algo así es la iluviación –la formación de un suelo como consecuencia del desprendimiento de partículas de una superficie que se trasladan a un área distinta– y de ahí nace precisamente el libro que nos ocupa.

Iluviaciones (Ediciones Franz, 2022) es el segundo y sólido poemario de Víctor Bermúdez (Mexicali, 1986), docente e investigador en el área de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Salamanca, que ya había publicado antes varios títulos dedicados al pensamiento de lo poético y el poemario *Del electrón el ámbar* (Ediciones Franz, 2020). En *Iluviaciones*, el proceso geológico que le da título es un trasunto de lo que ocurre con la propia acumulación de los poemas que lo integran, cincuenta piezas que nos permiten seguir la formación y actualización del sujeto que se deja entrever, cada vez más, a medida que el desprendimiento –que a veces toma la forma explícita del olvido– y la sedimentación avanzan: «Soy

suelo y me desgasto», y también «voy a quedarme aquí / hasta que esté seguro / de lo que estoy dejando».

El dominio del lenguaje lírico por parte de Bermúdez le permite jugar con la combinación de dos particularidades en la voz. Por un lado, un tono descriptivo y formal, característico de lo técnico del tema vehicular, que el autor no teme incluir en una poética que lo admite sin extrañeza. Por otro lado, asoma una voz que se interroga y se enuncia después de cada certeza: «¿hace falta decirlo / en voz más alta? Agito los blindajes, giro / he venido hasta aquí para decirlo». Ambas formas confluyen en la asunción de los procesos geológicos como herramienta del pensar metafórico y de un decir marcado por el ritmo y la palabra precisa: «El desgaste antecede a la génesis del suelo, sola la / meteorización puede crear suelos, hay horizontes / ligeramente erosionados que se han formado debido / a la intemperie, ganando o perdiendo densidades, / relieves, lenguas hay geografías repletas de / esperanza, dices, el despojo contiene el surgimiento». Como resultado de esto, el equilibrio tanto en cada poema como en la disposición del conjunto.

Los cuatro elementos de la naturaleza –agua, tierra, aire y fuego– se van desplegando en un avance conceptual previo a la culminación, más sosegada e igualmente matérica, pero consciente de la levedad liberadora. Y el tratamiento del color, tan sutil como convincente, da profundidad a algunas de las ideas principales: el desprendimiento, la depuración, el olvido. La nieve y lo níveo, lo blanco como concepto clave («El miedo es blanco», «ver pájaros blancos sobre suelo blanco», «encima de lo blanco está el olvido») se alza con el vuelo de esos pájaros para luego descender, en la segunda mitad del poemario, hasta tocar de nuevo suelo.

Acompañado por las imágenes-texturas de la arquitecta Melanie Sommerfeld, *Iluvitaciones* es una estimulante reflexión poética sobre la conciliación entre el movimiento y la calma, la búsqueda y lo que sale a nuestro encuentro, lo sólido y lo que fluye, porque «Hay que partir para asentarse». El sujeto poético se comprende a medida que se dice y cada vez que busca en la intemperie. En la indudable depuración que significa este libro, sustentada en parte por la imaginación y un tipo de fe que «confía en lo que no se alcanza» y cree «en lo que no se mira», encontramos la firmeza lúcida a la que podemos aspirar desde un suelo geológico y un aire lírico: «¿Y si oculta la nieve un suelo de amapolas?».

AZAHARA ALONSO





La mujer bilingüe Raquel Casas Agustí

Madrid, Bartleby, 2021

UNA MUJER EN LA CIUDAD

HAY UNA MUJER que habla y otra mujer que piensa antes de hablar. Hay una mujer que baila y otra mujer que observa dentro del baile a la que baila entre el deseo y el daño. La mujer, su vida propia, su cuerpo sin límites, su verdad. Pero sigue siendo difícil, sigue siendo necesaria la reivindicación, sigue siendo triste la soledad y la búsqueda. La mujer que toma decisiones, la mujer acción, la mujer que vive mientras sueña. La mujer que sabe que locura y cordura tiene el mismo fin. La mujer triste.

Esa mujer es la que nos habla desde la mano de Raquel Casas Agustí en esta *La mujer bilingüe*, un poemario bilingüe que gracias a Bartleby Editores podemos disfrutar. Es esta la primera traducción de su poesía al castellano.

En el prólogo, José Ángel Cilleruelo realiza un recorrido por toda la obra poética de Raquel Casas para situar este título (que en catalán ya se publicó en 2008) dentro del contexto de sus libros anteriores y posteriores. Demostrando así lo compacto de toda su creación.

Hay dos lenguas, dos ciudades, las dos mujeres que surgen por razón del espejo. La ciudad como escenario y como protagonista. No es la noche igual, cualquiera sabe que la noche en pequeñas poblaciones se disuelve en el paisaje y el individuo no es nadie. Una mujer en la ciudad.

Y también hay una lengua dividida. La lengua bífida de la serpiente. Lengua que sirve para un reconocimiento espacial y para el olfato. También una lengua instigadora del pecado, del riesgo, de la vida. Bífida y triste.

Hay una tradición, una memoria sentimental en los referentes que aparecen en los poemas, desde la Piquer, Ofelia, la dama de Shalot, canciones... Referentes urbanos: la luz ya no es la luz de los poemas líricos o contemplativos, son las luces artificiales las que permiten que el tiempo ya nos pertenezca.

Hay una mezcla de lírica y narrativa que dota al poemario de un interés añadido, sugerencia y atractivo: «Ven. Las pestañas solo tardan / dos meses en crecer».

El libro tiene tres partes: «Dos ciudades», «La mujer bilingüe» y «Los hogares salvajes». Más un poema epílogo o cierre, titulado «Spooky». «Dos ciudades» nos muestra al yo poético en Tokyo y en Barcelona, lo exótico, lo que pudiera ser, y lo que se es. Verso limpio y sencillo. Claridad: «Yo soy mi enemigo, / así, sin metáforas». La segunda parte divide al yo con el tú poético, en una especie de declaración o testimonio: «La primera vez bajo tu dominio / te acercaste con todos los miembros iluminados». La última parte, con diez poemas en prosa, nos acerca a una violencia y a una herida casi sin esperanza, con un imaginario duro, sin concesiones, irresoluble: «Celebro los árboles negros sobre la nieve, las hojas muertas en la cima de la colina, los puños alzados y los soldados que no lloran».

Y un poema final, poema epílogo en el que vuelve la idea de mujer bilingüe (aparece en la segunda parte del libro un poema titulado así, como el libro) para dar cierre al conjunto.

Hay una última cita de Maria Merce Marçal, dando sentido al poemario. Eterna Marçal.

Hay un poemario que dice, que arriesga, que supera lo que promete. Hay un poeta que dice, que arriesga, que promete mucho más. Ojalá podamos seguir disfrutando de su obra con nuevas traducciones.

ANA MARTÍN PUIGPELAT



Deshacerse Eva Chinchilla

Madrid, Cartonera del escorpión azul, 2022

EL SILENCIO DE LAS HÉLICES PERCUTIENDO EN EL CANTO

DESHACERSE se inicia y cierra con un poema de colosal condensación («Se seca la pena, se seca / se seca como una sábana») en el que el reavivado movimiento (desgarro) interior de esa vida lene, de ese amor, tiene un correlato externo en pliegue y recogimiento, en extensión y volteo, en humedad desecándose en sus áreas de dolor, capas de diversa formación *geológica* en el lienzo oreado. A partir de ahí, la lectura del poemario se afronta (se confronta), con

una sensorialidad atenta y pujante: la poeta nos dice y, a un tiempo, se atiende, se escruta; el poema nos crece y nos hace ver su crecer, como si siguiéramos el rastro de quien ya observa el reguero de una tradición literaria y musical que la autora prende minuciosamente con la vida. Nos incita a buscar reversos y a recostarse al borde de muchos *pasajes*; en el delicado poemario publicado por Cartonera del escorpión azul, la escritura es *pasar*, filosófica y culturalmente, de la vida a la obra, de la copla al haiku, del canto a la escucha. De la pena a la paz, donde la sensualidad de la pena «aireada» equivale al duelo.

Duele el duelo, pero también desnuda, despoja; descompone; de ahí –tal vez– el rasgueo, el *quejío*, y en seguida el silencio de arranque de la seguriya, la intermitencia del dolor y su ciclo, hasta que mengua, hasta que se recompone en canto duradero. Y, también, el sonido interior, implosivo, en la caja, en las uñas y, luego el lamento largo, exudando una pena honda, que, en el dolor nuevo, despierta cada episodio de dolor antiguo, escarbado, por primitivo que sea, o precisamente por serlo. Como en la escritura de Eva ahora. Y en su trasunto.

Porque el sonido es primordial en el poemario y no alcanzo a recordar a nadie con tanto acierto para cristalizarlo en subespecies. En *Deshacerse* se combinan sonidos interiores/vozes con los sonidos externos («Al alba, la voz de mi madre / hablando con las gallinas»). Y se interpelan sonidos sutiles con escuchas morosas (las venas que crujen, el toc-toc del picapinos, el barrido del actor, la otrx poeta que escucha un poema en otro lugar).

La poeta concibe lo sonoro como una completitud de la naturaleza de la que formamos parte nosotros, como un líquido (amnios) que nutre lo viviente: «También desde ahí formas parte de ella, y de lo sonoro».

Sonoridad de las cosas, sensualidad de las cosas y su nexo: un plan perfecto, existencia, ¿se reconvierte el sonido, con esa circularidad budista? Es indudable la tensión con nuestra matriz occidental, en donde prima el *quejío* del flamenco, no solo redención, sino conexión con eso que vibra y nos interrelaciona. Por entre la sugestiva intertextualidad –o, si se prefiere, intertextura– entre haiku y canción, (surte lejanamente el topos del «Poema 50» de Emily Dickinson: «Aún no se lo he dicho a mi jardín [“las florecitas de tu tumba / que no las podré regar”]»), la autora trata de hollar exhaustivamente en la impermanencia, en la angustia, en el sentido de la existencia, de la escritura, de lo que se conserva o simplemente *suen*a para tomar constancia de su *componer*: «[...] y no te das cuenta hasta que lo pisas, por descuido o para probar de nuevo ese sonido que te anuncia como algo que no acaba de lograr pasar desapercibido del todo en la naturaleza [...]».

Pero está también la amalgama de los silencios: el eco de la cita y sus huecos (sin «transcripción literal»), el poema como molde, luego traducido y luego escuchado por otrx poeta; en cada trasvase hay una pérdida y

un incremento, como en esos vasos de leche ardiendo de cuando niño en el sur, en que la abuela pasaba de un vaso a otro y del otro al uno su contenido, para enfriarlo.

Y también la fisicidad, su relieve sensorial: el olmo sin hojas, el habla a las gallinas sin réplica, sombras de manos. Y la desnudez, que acerca a la tierra: de pies, de pantalones, de perneras de pana.

El *barrido* es todo un recorrido de la filosofía y de las religiones: del cuerpo del actor preparándose para la muerte, del círculo de lo que se barre, se dispersa y reúne, para volverse a barrer, del agricultor que ara la tierra, como ciclo de la naturaleza, del suelo de la iglesia (no la del «cepillo» que acaudala, sino de la que etimológicamente *reúne, convoca*), con escoba, ramo, ramas; naturaleza, en suma.

Los delicados dibujos de Marta Azparren habitan y recorren con primor expresivo la cuidada edición cartonera; hacen descansar su intensidad filosa en atravesamientos de superficies o planos con densidad y ligereza, cabezales bulbosos o desmechados y finísimas segetas, leves lacrados y paños secos o partidos, que se cruzan sin interferirse, y, así, sin *diferenciarse*, en una realidad grávida y atrayente.

Qué grata sorpresa encontrar a Maria-Mercè Marçal en las citas: su *Raó del cos*, adelantándose; sabiendo que sentir el cuerpo es el único modo de acercarse de verdad al espíritu.

JORGE LUIS MORALES PASTOR



Oscura hierba
Mónica Doña

Granada, Sonámbulos, 2023

UNA MIRADA AL PRESENTE

EN ESTE 2023 la poeta Mónica Doña nos ofrece una obra que mira hacia Oriente bajo el enigmático título *Oscura hierba*. Se trata de un libro que aparece tras una trayectoria poética fecunda en la que se han sucedido obras individuales, participación en antología, premios, originalidad

y rigurosidad. En todos ellos la autora ha explorado nuevos estilos, pero siempre fiel a la calidad poética.

Esta vez se decanta hacia el ámbito japonés y universal del haiku. Un espacio tan amplio como heterodoxo en el que a lo largo de los siglos a la vez que se ha extendido por el mundo se han ido ensanchando sus límites, explorando diversas posibilidades más allá de una métrica y una temática rígidas. Es un subgénero poético abierto en el que la naturaleza en estado puro no es una temática excluyente, sino que es la puerta que se abre y lo abarca todo. En unas notas iniciales la propia autora manifiesta esa dificultad de definir el subgénero y la amplitud de sus fronteras.

Lo que sí mantiene con exquisita fidelidad Mónica Doña es la mirada hacia el exterior como paso previo para la condensación en un haiku. Es innegable el peso cultural y el bagaje poético previo de la autora. En este libro se aprecia en referencias culturales a la literatura, pintura, música, fotografía, arte contemporáneos... Pero en esta obra predomina la desnudez de toda carga anterior para fundirse con lo más auténtico: atrapar instantes del momento presente. Y manifiesta su alegría por este feliz hallazgo.

Quienes cultivamos el haiku sabemos de su poder adictivo, de su capacidad para llevarte a la observación, a vivir el momento, a empaparte de realidad, para después concentrar esa esencia en las diecisiete sílabas. La naturaleza crea el haiku a través del poeta. La poeta se convierte en médium permitiendo que la naturaleza se muestre con sus palabras. Y así un haiku tras otro, una mirada tras otra hasta conseguir el universo que es *Oscura hierba*.

No es fácil encontrar las palabras exactas que resuenen y golpeen en nuestro pecho pero en este caso la autora lo consigue de forma magistral. El punto de partida es la naturaleza en toda su extensión. Gran variedad de insectos, plantas, seres humanos... captan la atención de Mónica, que aprovecha el entorno para describir ese bestiario particular, para reflexionar y buscar la introspección, también para la imaginación y la fantasía. Hasta fusionarse con el entorno («En cada ola / naufraga el mar: Qué hermosa / y dulce muerte»).

Desde el siglo XVII las mujeres han sido las principales artífices de la renovación estética y de la expansión del haiku, por ejemplo, Chiyo-Ni o Suzuki Masajo. Lo mismo que estas *haijinas* que evolucionaron desde una temática campesina a explorar nuevas vías, su mirada femenina está presente, como también lo están el sentido del humor, la reflexión filosófica, el deseo, la ironía, la visión crítica o el compromiso con los problemas del mundo actual («Piel, esqueleto / y unos ojos inmensos / dejó la hambruna»).

Al tratarse de un libro que tiene como anclaje la naturaleza, es inevitable que la poeta se centre en el cuidado de esta y en los peligros que la acechan («Diezmando el bosque, / la peor de las plagas: / sierras eléctricas»).

La naturaleza también es una vuelta a la infancia, a la frescura de los ojos de los niños, al paso del tiempo («Florece el agua. / Arrastra rocas, siglos / que hoy son arena») y a la nostalgia del pasado («La antigua alberca: / magma de ovas, fruto / del abandono»).

Es en este escenario donde se desarrollan las relaciones personales, en distintas épocas y circunstancias, por ejemplo, distintos fenómenos meteorológicos o experiencias vitales. El libro oscila desde las vivencias agradables hasta las desagradables, enfrentando belleza y fealdad. Otras veces se turnan la calma y la inquietud («En la cocina, / la hilera de cuchillos / cortando el aire»).

La autora concentra en los tres versos del haiku su mirada original y sorprendente. El haiku está emparentado con el aforismo, con un chispazo lírico, una punzante emoción muy breve que nos conmueve y nos traspasa como una descarga eléctrica («El eco es / la discusión del aire / con la montaña»).

Los juegos de palabras combinan lo coloquial, trivial y cotidiano con lo profundo, sensual y trascendente («Abro el balcón. / La brisa inflama el cuerpo / de las cortinas»). Los haikus más oníricos o surrealistas conviven con otros que esconden un verso original, muchas veces tras la pausa conocida como *kiregi* («Hoy solo quiero / luz lunar, solar sombra. / Ser en penumbra»).

El libro está dividido en tres partes tituladas con el verso final de cada una de ellas: «Caída libre», «Oscura hierba» y «Caligrafías».

Todo el libro está lleno de lucidez y de capacidad de trascendencia, mostrándose tan variado como el mundo es. Esta fusión de la naturaleza y el yo tiene un tercer elemento que es la escritura como testimonio del instante («Escribo un verso. / Pasa una golondrina / y hace el poema»).

Con este libro en las manos estáis invitados a disfrutar de un viaje poético a la naturaleza y a la vida que muchas veces, aunque nos envuelve, no la aprehendemos en toda su plenitud. Con este libro desde Granada se vuelve a mirar de forma brillante hacia Oriente.

DORI DELGADO GARCÍA





Las cañadas oscuras Juan Gallego Benot

Málaga, Letraversal,
Colección Letra Bastarda, 2023

«BUSCANDO MIS AMORES / IRÉ POR ESOS MONTES Y RIBERAS»

*La aurora de Nueva York gime
por las inmensas escaleras
buscando entre las aristas
nardos de angustia dibujada.*

FEDERICO GARCÍA LORCA

*Pero es inútil, nunca
he de volver a donde tú
nacías ya con forma de recuerdo.*

JAIME GIL DE BIEDMA («Las afueras»)

*Frente al hotel acristalado que
[ampliamente
yergue sin tersura
su vicio y su calumnia,
entre los adoquines -ya de asfalto o
[pizarra almidonada
y sucia-, un río.*

JUAN GALLEGO BENOT

*La isla nace cada año
-no para mí,
para mí nada en estas páginas-
y busca parecerse al sueño que conozco.*

JUAN GALLEGO BENOT

DE UN TIEMPO a esta parte, y en consonancia con el desplazamiento del interés cultural hacia la periferia peninsular, sus lenguas y sus culturas, como se comprueba en las últimas hornadas del cine español o un fenómeno como el de las Tanxungueiras, ha surgido un «nuevo andalucismo» que, como intenta definir Jesús Jurado en su crónica-ensayo *La generación del mollete*, busca reivindicar y resignificar, con toques progresistas e incluso contraculturales, los símbolos culturales de la región meridional, desde sus dialectos, la música (más allá de la catalana Rosalía existe, por ejemplo, Califato ¾) y hasta la Semana Santa. En el caso concreto de Juan Gallego Benot, pienso también en la vinculación entre lo andaluz, lo religioso y lo *queer* que explora Jesús Pascual en su documental *¡Dolores, guapa!* o, sobre todo, en la homoerotización del folclore que lleva a cabo el músico Rodrigo Cuevas.

En *Las cañadas oscuras*, su segundo poemario tras *Oración en el huerto* (Hiperión, 2020; II Premio Tino Barriuso), Benot aterriza esta tendencia en un análisis urbanístico *sui generis* de Sevilla y, concretamente, del barrio

de Triana, legendaria cuna del flamenco, que según el poeta constituye un «doble» nocturno de la ordenación ortodoxa, en lo arquitectónico, lo social y la moral, de la ciudad. Como explica en una nota inicial, a la que acompaña una extensa bibliografía casi académica al final, el libro se sitúa en un trasfondo histórico y político muy concreto: trata del proceso de exclusión social de la clase obrera y sobre todo la población gitana, un proceso aún vigente en que el clasismo y el racismo se alían con la especulación urbanística para expulsar a estos habitantes de sus barrios.

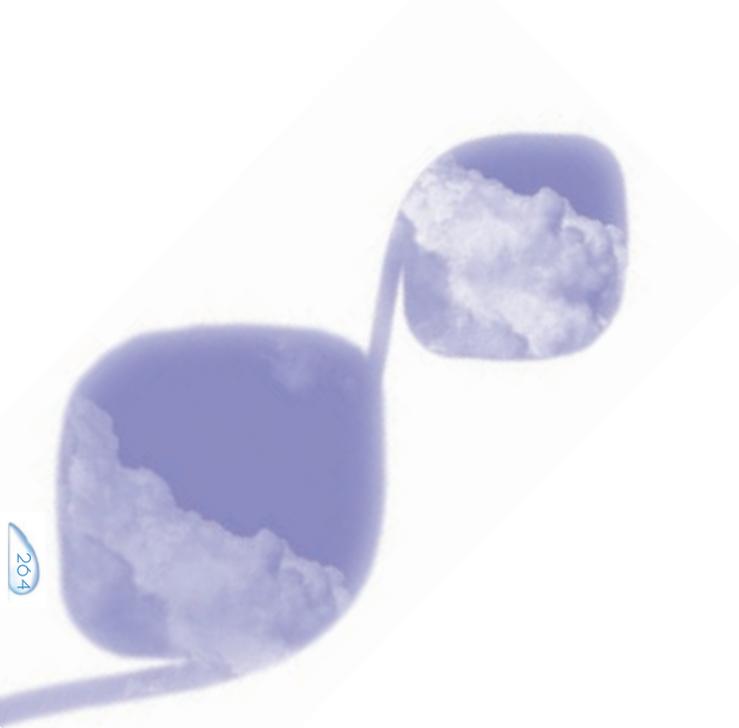
Sin embargo, prescindir de estos paratextos no perjudicaría la lectura, porque por suerte el autor no deja de apostar por la primacía de la palabra poética. No es este (gracias a Dios) un poemario discursivo ni pedagógico, sino una reconstrucción imaginativa y emocional de su tema: en *Las cañadas oscuras*, el yo poético recorre una ciudad legendaria que ya no existe («no sé si ha existido / esta isla moderna, ni comprendo la gloria / que gritan sus muros») –no es extraño, por supuesto, que en la bibliografía aparezca el Walter Benjamin lector del *flâneur* Baudelaire–. En este sentido, la escritura de Benot también tiene mucho de tanteo, de exploración abierta en busca de formas que le permitan asimilar poéticamente los heterogéneos materiales de los que parte: en el libro podemos encontrar un registro historiográfico de epidemias, un diálogo casi como un auto sacramental entre el río y la ciudad, un poema manuscrito, otros compuestos por onomatopeyas que simulan un cante jondo o un redoble de tambores... La pericia técnica de Benot, que alcanza un nivel no muy usual en la poesía joven contemporánea, su dominio del ritmo y de la flexibilidad que otorga el encabalgamiento, le permiten combinar la solemnidad del versículo sálmico con el cante popular y el verso de la copla. En sus poemas, como ya sucedía con *Oración en el huerto*, encontramos una sorprendente capacidad de aunar una textura de sabor clásico, casi arcaizante en algunos momentos, con lenguaje que no deja de sonar moderno e incluso surrealista.

Si tal vez la temática del poemario busca la comparación con el García Lorca de *Romancero gitano*, esta no sería en todo caso en lo que pueda tener de remedo folclórico sino de defensa moral de los marginados –y en este sentido, se acerca más a los negros de Harlem de *Poeta en Nueva York*, así como a la confrontación de la imaginación poética con la urbe y sus miserias–. Hay, sin duda, una buscada mitificación de su objeto, al que contribuye ese elaborado estilo bíblico, como en el poema que abre la sección titulada significativamente «Historia de la fundación de Tarsis» [por la improbable capital de Tartessos], que remeda una fabulosa genealogía gitana a la manera veterotestamentaria («Diego José de la Oliva engendró a María de María Ana/ Rosario Vargas, nuevos castellanos, aún no de Tarsis / –pues Tarsis

existía solo como promesa y espera»). Tampoco encontramos fechas: el tiempo mítico de Triana se extiende sobre siglos y el único evento histórico mencionado, el de la inundación del Tamarguillo de 1961, que funciona como uno de los ejes centrales del libro, se desdobra como maldición bíblica («no es pecado esta oración para que todo se inunde») y como promesa utópica de redención de la ciudad vendida al ladrillo especulador («Frente al colapso de la imaginación, un río. / [...] / Qué ciudad anegada quedaría entonces: hermanos por fin / el capitel brillante del hotel maldito y la vela oscura/ de la iglesia mudéjar»).

Un segundo eje, en el que más presencia tiene el yo poético, es el de la *velá*, suerte de verbena pagana en la que los amantes se escabullen y que abre un espacio al deseo homoerótico (y aquí las *oscuras* cañadas que el autor toma de los *Salmos* también hacen clara referencia al amor oscuro lorquiano) como forma de resistencia a la especulación del(a) capital: mientras que «otros, aquí cerca, / escupen sobre la tierra, infiltran las aguas, redirigen / su curso, [...] / excavan, ahondan, cimentan el suelo, / esterilizan los campos», «en un rincón, el deseo –moderno / banderín de los gachós– toma el barro / y hace imágenes, aunque nadie lo atiende». Al fin, si Triana es una heterotopía de la Sevilla oficial («hemos hecho de la ciudad / la juerga del deseo»), el deseo no normativo se une a otros márgenes raciales, sociales y económicos como formas de resistencia: tanto los amantes como los gitanos y el río *imaginan*, poéticamente, frente a la uniformidad oficial.

PABLO ROMERO VELASCO





Los prodigiosos gatos monteses Rodrigo García Marina

Málaga, Letraversal,
Colección Letra Bastarda, 2023

UNA NUEVA RAZA INSURRECTA

ESTE ARTEFACTO poético de Rodrigo García Marina está hecho de «material inflamable» y «heterodoxo» con el que revienta taxonomías, lindes y géneros literarios, en palabras del autor del prólogo, Alberto Conejero. El resultado es un devenir *queer* –el «itinerario del deseo» al que alude Conejero– donde el *ser* se transforma en un *puede ser* fluido y colectivo y el deseo desatado que Carmen Romero plantea como político –inmensamente político– provoca una guerrilla de acción cotidiana.

El punto de partida es una singular crónica disidente de la pandemia del coronavirus que da paso a la crónica de un enamoramiento y, más allá, a la recuperación de una memoria alternativa para *los nadie*, que, en un Madrid apocalíptico, desean desde los márgenes y la porosidad, desde su derecho a desear y a ser objetos de deseo. En una reciente entrevista para *Popper*, García Marina denunciaba el ímpetu estético de la burguesía por esconder la fealdad y el *queerness*, a lo que reacciona con esta propuesta que la voz poética ubica «fuera del sistema». El lenguaje más sórdido –«lo reventaría a hostias»– se entrelaza con el lirismo más sutil –«la luna acuesta su regazo en el tejado»– en un volumen que rompe moldes con una poesía deliberadamente alejada del endecasílabo, fundida con el relato, la digresión, la autoficción o el texto teatral en esta estética del umbral. David Harradine hablaría de cuerpos abyectos y chorreantes, ese desbordamiento al que se refiere Conejero en la promiscua propuesta de García Marina.

Desde esta insurrección abyecta hemos de entender el motivo central del libro: los prodigiosos gatos monteses. García Marina se suma a la animalización de escritoras como Angela Carter, para quienes Caperucita se aparee con el lobo feroz en un acto de comunión que la lleva a abrazar su lado salvaje desde la más absoluta corporalidad. Los gatos monteses regresan tras siglos entre las sombras con un «amplio» deseo, «ansiándolo todo»

y vagan libremente por la ciudad frente al confinamiento de los humanos. Estos gatos representan una nueva raza que, con irónicos ecos darwinianos, logrará sobrevivir con sus «interminables ñas» a los intentos de envenenamiento de las vecinas. Con rasgos abyectos –meadas sulfúricas o copro-fagia– bendicen la desgracia, festejan cualquier cosa y traen consigo un nuevo comienzo: «todo huele a nuevo» con «la limpieza de nuestra saliva».

Frente a la esperanza y la pureza de la paloma bíblica, aquí las palomas son sucias con sus «mierdas abrasivas». Aquí el Señor se anuncia con el cuerpo de un gato parlante y no existe un gato sucio, «esto es una verdad como un templo». Además, se celebra la bastardía de los gatos monteses, nacidos de la violación de la abuela por un licántropo, una mujer animalizada que abraza su lado salvaje hasta el punto de sugerirse un deseo carnal por su gata en un acto de comunión ritual. La voz poética entronca con este abyecto pasado familiar, con su naturaleza monstruosa.

Estos gatos monteses, que dejan una indeleble cicatriz intergeneracional con forma de zarpa, abrazan un nuevo lenguaje sin mitos ni alfabetos, un lenguaje sensorial con «palabras que nunca hemos probado». Desde su desorden público, los gatos monteses dan la bienvenida a los gatos domésticos, que dejan de ser mascotas y, como el yo poético y su amante, salen a la calle para hacerla suya y unirse a este peculiar ejército insurrecto. La corporalidad y la animalización son esenciales para entender esta propuesta de hermandad, los amantes protagonistas dan la bienvenida en su lecho al gato del piso y a su amiga enferma de cáncer.

En este encuentro amoroso, desde la más absoluta generosidad, entendemos la importancia de la enfermedad y la muerte en esta fiesta de versos que nos propone su autor. «Todos estamos muertos», nos dice. El encuentro directo y sin filtros con la muerte define las comunidades inoperativas de Jean-Luc Nancy, aquellas asociaciones liminales en las que se ubican los que no tienen nada en común (Linghis). Se propone una fiesta *coronavirus free*, «la fiesta de la democracia», donde, siguiendo a Perlongher, se forjan alianzas aberrantes, *el contagio* con lo diferente. Gracias al efecto óptico de la literatura, veinte metros cuadrados se convierten en doscientos –las veinte personas invitadas parecen doscientas. Y el funeral tiene cabida en la fiesta– es un funeral divertido. La voz poética vaticina que «la medicina / no nos sana», pero tampoco, quizás, la poesía. Será el amor, concluye, pues al menos la generosidad vence. El agradecimiento. El abrazo a la muerte en una cama felina.

García Marina nos invita a jugar a ser, nos adentra en sus mapas ficticios basados en hechos reales. El yo poético –con tintes autoficcionales que son parte del juego– no pretende vendernos verdades en una época en la que se han banalizado por completo. Sin embargo, sí nos ofrece algo a lo que aferrarnos,

su vulnerabilidad más absoluta, «aunque dé vergüenza admitirlo en un poema». Tal vez no podamos confiar en este ser inflamable, pero sí queremos detonar estos versos y sumarnos a sus prodigiosos gatos monteses.

En un trabajo sobre la sesión de Ángelo Néstore para mi asignatura del Máster Erasmus Mundus Gemma en Estudios de las Mujeres y de Género, mi alumna Olga Fenoll hablaba de alaridos deseantes. Aunque en el libro de García Marina la voz poética describe la universidad como «un cadáver que nadie decidió enterrar a tiempo» y un lugar que «huele a mierda», yo sigo creyendo en el poder transformador del aula y los espacios académicos. Olga hablaba del significado mutante del alarido, que abre la posibilidad de subversión a partir de la resignificación de la alegría, el miedo, la pena, la lástima o el placer. Así, en el libro de García Marina, «de la muerte surgirán los maullidos» y veremos «bandadas de gatos surcar los cielos y el cielo abierto como una herida sangrante».

Maullar y volar, descubriremos, no son verbos excluyentes.

GERARDO RODRÍGUEZ SALAS



El paisaje es un animal solitario
Cristina Grisolia

Barcelona, Animal Sospechoso, 2023

LA DISCRETA INCORRECCIÓN DE UNA PASIBLE LLANERA

«**LA CONTEMPLACIÓN** te permite contemplar y aislar. Yo me deposito en aquello fragmentado. Y ese es el bisturí del poema». Escuchar a Cristina en una conversación con nocturnidad desde una colina en medio del campo murciano, este remanso al que hemos logrado llegar, rodeado de tierras de secano, favorece las resonancias que en su obra tiene la llanura húngara. Algo que ya pudimos apreciar en su anterior libro, *Levedad en la piedra* (2019). Paisaje que conforma su ser y estar, sin el que sería difícil abarcar la dimensión del conjunto de su obra poética. «Lo que aprendí en Hungría fue a ponerme de

pie en el horizonte y el silencio», comparte. Claro que sin localismos limitadores. ¿Qué es para ti el paisaje? «Cualquier lugar que habita un ser humano es paisaje», contesta, remarcando el verbo copulativo con voz honda y suave. Y añade: «la mirada funda paisajes».

Para empezar a ahondar en ellos, nadie mejor que Tania Pleitez Vela, autora de un imprescindible prólogo al poemario, del que damos muestra con un fragmento referido al peculiar título: «[...] Con esta fina sutileza, Cristina Grisolia desestabiliza la noción extractivista del capitalismo tardío, la idea tradicional de lo humano como algo estrictamente racional y civilizatorio; pone en el centro de su discurso poético a lo *no humano* y, con ello, alumbrando otras posibles maneras de relacionarse con los demás y con el espacio que cohabitan. Ante el desafío de la vida, ante el desastre que se intuye o avecina, emerge la mirada serena, aunque afilada e inquieta, de ese animal» (p. 9).

Cada una de las seis tomas o salas del libro –no del todo apropiado resulta el término sección para el recorrido que propone– viene introducida por un enigmático párrafo introductorio en esa prosa que no deja de ser poesía, a modo de guía de viaje, de museo, de quitamiedos en la penumbra. «Yo los llamaría la red, redecillas», confiesa con su natural modestia la autora. Arriesga Grisolia al fusionar poesía y una narrativa de la mirada, necesariamente híbrida. Vasta es la llanura de lo real, no conviene encasillarla tampoco en lo genérico. Como muestra, la que introduce la segunda:

Visitó numerosos museos en busca del paisaje que plasmara el color exacto del abandono y del amor perdido. Contempló las tinieblas románticas, los claroscuros barrocos, los delineados perfiles de Hooper, las nebulosas de Turner, ninguno de ellos calcó su expectativa; hasta dar con un bodegón atiborrado de frutos y animalitos desangrados que por razones estéticas dejó caer en el olvido. (p. 33)

Ya desde el primer poema, el que comienza «Más cerca de la idea y de la nube alta», *el paisaje es un animal solitario* se muestra como la obra de una indagadora nata, desde un lenguaje sereno, no permite que te acomodes. Llega el suyo sin interferencias, *rara avis*: en vez de darte que pensar, te ofrece lo pensado de ese modo que únicamente logra despertar la Poesía. Como dejó escrito Paul Valéry en sus Cuadernos, eso sí, de forma tajante: «NO hay que poner en poesía ideas de las que sea capaz la prosa».

Desde la contemplación y reflexión serena, distanciada, destilada, esta poética del pensar no solo permite la emoción, la intensifica. Será además por esa fuerza que conserva su verbo, y el anhelo, uno que no nos permite terminar de saber si entran en alianza, combate o en ambos, pensar y desear:

En la pequeña cabeza se apretujan los nobles pensamientos
mientras tanto sobra espacio para los deseos en las manos anchas.

Es una rara anatomía,
no nos habían dibujado en los libros
esta desproporción. (p. 89)

Es reseñable cómo es capaz de traer al consciente las desproporciones de lo real, también con sus «discretas incorrecciones», una poética que rezuma belleza y precisión, tan armónica en su musicalidad. Y es que el lenguaje poético como experiencia fundacional tiene mucho que ver con el lenguaje grisoliano. Es reflectante y al tiempo no resulta descriptivo, camina con gran «tino» e inteligencia (entresacamos la expresión de uno de sus poemas), entre los riesgos de un desmedido (o sobremedido) lirismo. Como sostenía Roland Barthes en *El placer del texto*: «todo texto tiene necesidad de su sombra y esta sombra es un poco de ideología y un poco de sujeto: espectros, trazos, rastros, nubes necesarias. La subversión debe producir su propio claroscuro».

Hace más de una década quedaba manifiesta dicha especularidad en el título de un magnífico poema de *Galope y canto* (2014). Siempre, nos recuerda este animal no tan solitario, como vislumbre y transfiguración de lo real:

UNA discreta incorrección, un desencanto en la palabra / el desacierto de un nombre o de un recuerdo / todo es materia de amor para perderlo. / Pusimos voluntad en el desguace, / ahora debemos ir con tino entre los hierros.

De algunos detalles biográficos que Cristina abre, desde esta otra llanura de una pedanía murciana, sorprenden especialmente su estancia y periplo de trabajos precarios en París, después de aterrizar en Madrid alejándose de la represión argentina. Será en Austria, precisamente en una asociación de acogida y ayuda a refugiados de Latinoamérica donde se conozcan ella y su compañero Adan, de origen chileno, traductor de literatura húngara y alemana, cuya trayectoria ha ido ganando prestigio y reconocimiento internacional. En los años ochenta llegan a la provincia de Barcelona y se asientan en Vilanova i la Geltrú, codiciado remanso en las proximidades de la capital barcelonesa, con una vida cultural en auge. Desde allí vinculó su vida profesional al feminismo, y dirigió durante una década la Casa de Acogida de Mujeres Maltratadas de Barcelona.

Durante la presentación de *El paisaje* en la imprescindible Llorens Llibres de Vilanova el pasado mes de Junio, Juan Pablo Roa, el editor, destaca algunos aspectos estructurales que añaden brillo y deleite; las librerías, incansables, reparten chocolatinas con la portada del libro, un retrato de la autora, quien ante amistades tan largas y fieles cita un poema del libro en el que reconoce su ambición de seguir resultando «amistosa y legible».

Destacamos del poemario algunas piezas inspiradas en pinturas o dibujos –que parecieran transformarse a su vez en bocetos para otra nueva pieza,

el poema— ante las cuales la sensación es la de asistir activamente a su producción, como si nos hubiera dejado entrar en su taller o rodaje a última hora. *Voilà*. Y en ocasiones revela pensamientos de sí equivalentes a pensamientos y deseos ¿de la que posa?, de aquella sobre la que posamos nuestra mirada como si fuera parte de un cuadro y al devolvérsela, se revela autora. Este remodelado del concepto de pasividad a través de la *pensatura* de la contemplada/lo contemplado se ha vuelto rasgo característico de su poética, que por ello diríamos no se centra en la subjetividad, sino en cierta *sujatura*. También por su viveza, suave animalidad. Desde la osadía que permite la perspectiva comparada, en Grisolía espejean, fragmentados, brillos de la gran Maggie O'Farrell, la de *El retrato de casada*; también por la sobredotación del lenguaje de ambas para lo sensorial:

Aparto el costurero y levanto el hocico, /el aire huele a frutos fermentados. Me perturba /ese alcohol primitivo que la tierra no absorbe, tampoco el mirlo da abasto [...].

El conjunto ofrece la creación para ser contemplada como fue emitida, con extraordinaria fluidez y *mansedad*. Nostalgia, muy poca. No le hace falta: «En lugar de dormir / me dirigí a otros barrios, aún mi cabeza tenía la fuerza de los bueyes».

Y si de cierta poesía vallejana se ha dicho que todo lo real aparece regido por impulsos momentáneos, casi cardíacos, en la grisoliana (admiradora de la de Vallejo, al que dedica uno de los poemas del libro), se disfrutan impulsos de largo alcance, de los que se posan y funden, en su lenguaje, con las carencias/anhelos/conciencia de quien los recibe de una manera pausada, apoyándose en una cadencia que cala, predispone a las relecturas como quien vuelve para disfrutar de la mejor de las compañías. Y como la de Vallejo, te conecta con lo que el lenguaje pudiera querer de perenne en ti. Ambas, perennifolias. Y esto integra, en el caso de Cristina, poemas como el que abre el poemario, en los que se resiste a abandonar degradados otoñales:

Más cerca de la idea de la nube alta
veloz
se fue haciendo incoloro , transparente,
en cierto modo se hizo papel de seda en las hábiles
manos de la idea. Pensar era su oficio
pero amaba los brazos de las lavanderas
y las piernas sumergidas en los tintes de las hiladoras
demasiado,
a la sombra de los chopos
murió en contemplación

«Lo fluvial me sosiega-ya está escrito». Con cada libro de Cristina pareciera más sólido el puente desde el que visionar el cauce que traza; un puente

amplio, bello, centroeuropeo, que no pierde sus proporciones ante lo ancho del caudal, de los que permiten imaginar la misma serenidad en la desembocadura, y eso que hubo de todo en el transcurso. Trayecto y trazo, el poema se traza mientras el poemario transcurre, a través.

EVA CHINCHILLA



*El agua entre las piedras.
Antología 1984-2022*

Víctor Jiménez

Edición de Juan Lamillar
Granada, Valparaíso, 2023

EL MANANTIAL DE LA MEMORIA

COMO LOS DOCE apóstoles, doce son los libros que proclaman la verdad poética de Víctor Jiménez (Sevilla, 1957). Doce poemarios que son antologados aquí por la mano maestra de Juan Lamillar, que ha sabido seleccionar las horas de oro de casi cuarenta años de creación de este poeta sevillano, que no ha estado siempre lo bien valorado que debiera entre los nombres de su generación. *El agua entre las piedras* es el sugerente título que, con metafórico acierto, ha elegido Víctor Jiménez para poner al frente lo más sobresaliente de su andadura poética. El agua va pasando y va moldeando y moviendo las piedras, dejándolas cada una en su lugar. Esa es la labor de una buena antología, como es esta, ir dejando en la orilla, al alcance de la mano, lo más redondo, lo más perfecto de la obra del poeta. Para Heráclito, nadie puede bañarse en el mismo río dos veces, porque el tiempo hace que ni el agua ni el hombre sean los mismos. Pero la poesía tiene sus leyes y la habilidad de vencer las normas naturales y hacer que el agua del poema siga fluyendo, como un mágico manantial, y nos siga bañando cada vez que los leemos. Las antologías tienen la difícil misión de escoger lo más representativo y esto, a veces, es complicado porque cada poema es único. La poesía tiene temporadas de siembra, tiempos de barbecho y tiempos de recogida, hay sequías y hay temporales, y en todo ese tiempo el poeta va seleccionando, va haciendo su propia obra que constituye, en sí, ya una antología. Todo

272

lo que es capaz de ser el poeta, todo lo mejor debe estar concentrado en el poema. Un poema es, en sí, un prodigio del que el poeta sale sin saber si será capaz de saltar otra vez sobre el fuego. Víctor Jiménez lo ha hecho muchas veces. Ha sido capaz de mantener el pulso poético a través de los años, por eso tiene interés esta visión en el tiempo de su obra. En *Los complementarios* deja caer Antonio Machado una sentencia que Juan Ramón recibió como un puyazo encubierto: «Lo esencial en arte es siempre incorregible». Víctor Jiménez nos presenta aquí los poemas como se crearon, sin corregirlos ni reinventarlos. Por esto, agradece el lector que haya aquí una buena muestra de los sonetos de *La singladura*, un libro de inicios pero que nos deja imágenes poderosas como la de la luna atravesando como cimitarra la página del cielo o el atardecer convertido en la herida de guerra de un soldado. Si bien, con los años, el poeta aprenderá a moderar la fuerza de las metáforas por una poesía más coloquial, más vivencial, ya se anuncian las líneas esenciales por las que va a discurrir la creación: la construcción basada en la observación de los hechos cotidianos y el cuidado de las formas poéticas como norma sagrada. *Cuando venga la luz* es otro libro fechado en los primeros años y del que se recogen poemas memorables como «Agua de ayer» –otra vez el agua–, de temática amorosa que nos deja con un toque de amargura final, marca de la casa: «con la lluvia de ayer desapareces». Dice González Ruano, en un artículo dedicado a la disciplina literaria, que lo difícil en este arte no es «conquistar, sino conservar; no es vencer, sino convencer». Y Víctor Jiménez ha conservado y ha convencido. Ha conservado su capacidad de emocionar y ha convencido con una voz poética cada vez más honda, más verdadera, más certera. Víctor Jiménez es sevillano y, si quisiéramos trazar una línea, su poesía sigue la senda por la que han ido maestros como Antonio Machado, Luis Cernuda y su llorado amigo Joaquín Márquez. En ellos ha sabido beber –y con alguno de ellos ha bebido– para saber guardar el sabor, como los buenos caldos. Ahora que bajo el nombre de poesía se amparan tantas cosas, es bueno volver a los clásicos. Y Víctor Jiménez es uno de ellos. Decíamos arriba que quizá no haya ocupado el lugar que le corresponde entre los poetas de su generación, pero esperamos que, como esas piedras llevadas por la corriente, vaya quedando su nombre donde le corresponde. Su cuidado del estilo, del acabado los poemas, la coherencia interior con la que presenta cada libro, da muestras del amor que tiene por la poesía y con qué delicadeza se ha ocupado de ella. La poesía le ha correspondido. Cada vez más pura, más concentrada, más verdadera, la poesía de Víctor Jiménez se ha ido quedando con el tiempo en la pulpa, en la esencia. Y así comprobamos esos disparos de poesía que son las soleares de *Con todas las de perder* –«Ojalá fuera verdad: / la muerte, un punto y seguido / en vez

del punto final»— o esa mirada luminosa hacia los días de la niñez con el que nos lleva a los veranos, a un verano en el que nos sentimos identificados porque son los veranos que siguen calentando nuestros recuerdos. El gran poeta está, para mí, en el que se sube al puente de San Bernardo a contemplar pasar el agua imaginaria de la memoria. De ahí salen los poemas más rotos, más hondos, cuando contempla la casa que ya no existe o escucha la voz de su madre perdida en las nieblas de la enfermedad. Al lector que no conozca su obra le sorprenderá, pero a los que ya la conocemos a fondo nos vuelve a emocionar con esa forma tan particular de combinar reflexión y nostalgia como en esos endecasílabos que uno se sabe de memoria: «No es que yo viva para la memoria / pero el agua de ayer me sabe a gloria / cuando mi corazón no está de suerte». Lo bueno es que *El agua entre las piedras* nos deja con sed, con ganas de leer nuevos poemas. Seguro que el agua literaria de Víctor Jiménez sigue sonando, sigue brotando y que prepara nuevos títulos. Que llueva, que llueva...

LUTGARDO GARCÍA DÍAZ



Testigo y leyenda Salvador Lera

Edición de Juan Lamillar
Madrid, libros de la resistencia, 2023

LAS PALABRAS EN EL YUNQUE

COMIENZO por el final de este libro o, mejor dicho, por lo último que aparece, ya en su contracubierta: el inspirado texto que escribe Javier Codesal viene a decir, en uno de los párrafos, que para él sería imposible leer *Testigo y Leyenda* despacio, más bien lo vive como un recorrido vertiginoso, se siente impulsado por su fluidez, por la precipitación de ese caudal, que arrebató la lectura de todo el libro. Como lectora, podría decir que tuve la impresión contraria, que no contradictoria. He vivido esta escritura como un paso dilatado, extenso, muy lento. O mejor sería decir que hay una impresión de parada, de escamoteo del tiempo, que lo mismo puede ser rápido

que lento porque no hay referencia sostenida, regulada, de su transcurso. Pienso en la visión sobre un paracaidista en ese momento en que ya ha saltado, pero aún no ha abierto el paracaídas. Visto con una cámara cercana, nos parece como flotando, aunque caiga a toda velocidad, nos da la impresión de haberse detenido, de tener un efecto de ingravidez.

Tal vez, podemos comprender mejor el proceso poético tomando la imagen de un telar, que el autor convoca aquí, así, tanto el trabajo poético como el de las telas se percibiría en esa labor que atiende a la trama desde la «contención y permanencia»:

pero no hay un balance, esto no es un libro de cuentas, no hay pérdidas y ganancias. Solo un testimonio: hasta aquí hemos llegado y este es el momento preciso.

se trata de agilizar, de templar las fibras de la atención en la vigilia prevista. Exponerse en el punto de bifurcación del significado, donde la fluidez se hace vacuidad y se abre un espacio para la creación.

Lera realiza aquí una operación con el yo, en la que el sujeto en primera persona se inhibe para no alzarse como voz dominante, de esta manera su voz no se deja atrapar, se escabulle, escamotea la retención de su sentido. Así, el uso de infinitivos, impersonales o segundas y terceras personas. Se trata de una cita en el lenguaje, y eso es la posibilidad de encuentro con uno mismo; si la cita es con uno mismo, no es necesario decir el yo. Pero también es un lugar de laberinto, una asunción de la encrucijada. De ahí la ausencia del uno mismo nombrado, lejos de toda clase de frivolidad. Y a la vez, la invocación de la palabra, en ocasiones, saltando por encima de lo específico, de lo real, como si todo fuera por ella misma, sin necesidad de una boca concreta que la articule y la encarne.

Hay aquí una retirada de las mayúsculas, que podríamos tomar como abolición de una letra mayor o letra capital, que tal vez tenga que ver con la retirada también del yo, que apunta a la eliminación de las jerarquías, a la construcción de algo concertado, vinculado pero no subordinado. No deja de llamar la atención estar ante una escritura tan elaborada en lo referente a la sintaxis, que además no prescinde ni de una coma (por así decir), y a la vez descarte la norma en el uso de las mayúsculas, con lo que se consigue esa fluidez de la lectura sin saltos ni dominios:

porque en un parpadeo se acumulan, torres caídas, esqueletos temblando. Y solo hay un decorado en movimiento, un entramado reconocible pero también inhabitable. Así la posibilidad de unos itinerarios para ocultarse hasta llegar a la transparencia.

En la vida, en la pura naturaleza sin jerarquías, se trata de dar con ese lugar inestable, movedizo, donde se producen las confluencias. El cuerpo ha de buscar también esa parada en ese lugar. Un cuerpo que atiende la sinestesia,

que no descompone ni separa cada uno de los sentidos, pero que su presencia responde a la construcción del lenguaje:

porque hay una claridad táctil, extendida. Y se observa un dibujo en la llama que se extingue en los nudos, en las mismas confluencias: un lenguaje nuevo.

El cuerpo, atravesado por un espacio inalcanzable y un tiempo indeterminado, busca en su encrucijada de sentidos cómo reconocer al oído lo que llega a los dedos y pertenece al tacto:

y están las palabras en el yunque, entre la pinza de metal ardiente: se trata de que el cuerpo imponga sus condiciones.

Pero en otros momentos, vemos que, en el cuerpo, en los sentidos, se anuda el mundo cuando aún no es posible concebirlo, en lo más cercano se da antes que en el lenguaje:

así la presencia del cuerpo se convierte en una referencia directa, inesperada. Y el ritmo propio es una señal de alerta en las ensoñaciones geométricas, exteriores.

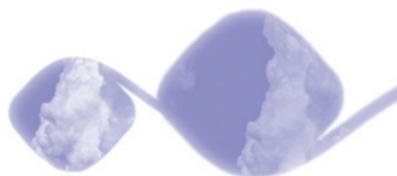
Sería difícil catalogar este libro. Es poético, sin duda, pero tocado por hervores de reflexión filosófica (se podría decir), que en parte son negados por el bullir de lo poético. Quizá podamos pensar rápidamente en aquellos claros de María Zambrano. Pero creo, mejor, que lo que en este viaje se va aventurando es la pugna de los contrarios, en una forma que carece de síntesis estable, de encuentro que cierre:

he aquí la teoría, su expresión insuficiente. Y el contrapunto en la compulsión de lo concreto, en su adecuada organización.

Para concluir, solo queda añadir que este libro se sigue igual que teje la trama esa gran aguja del telar, conteniendo el tejido, haciendo lenguaje. Pero, de igual forma, es necesaria la sombra de la palabra, la imagen, la figura, que proteja de un exceso de luz:

si el ritual son las palabras, entonces la noche tiene que especificarse y avanzar sobre las metáforas; hay que seguir urdiendo la huella.

PILAR MARTÍN GILA





*El bar en el que todos los camareros
eran anarquistas y un hombre
ofrecía una manzana abierta por la mitad
y decía que era su propio corazón*

Alfonso López

Ávila, Ambulibro,
Colección Emergencias Poéticas, 2022

EL LIBRO CON EL TÍTULO MÁS LARGO DEL MUNDO (Y QUE ESCONDÍA UN POETA QUE OFRECÍA SU CORAZÓN)

HAY TÍTULOS de poemarios que son notas sutiles, invitaciones a lecturas sosegadas y llenas de huecos. Y hay otros títulos que toman de asalto las portadas, invaden sus esquinas y obligan a una relectura marcando las sílabas de cada palabra; en un proceso similar al que se pone en marcha cuando nos infundimos valor para empujar la puerta de un bar desconocido. Así ocurre con el último libro de Alfonso López (1971), *El bar en el que todos los camareros eran anarquistas y un hombre ofrecía una manzana abierta por la mirada y decía que era su propio corazón*, publicado por Ambulibro, en su colección Emergencias Poéticas.

La ironía es que una vez atravesada esa puerta, negra y robusta, nos encontramos con la duda de que quizás esos bares ya no existen, como tampoco existen ya los camareros anarquistas, ni los hombres –más o menos ingenuos– que ofrecen frutas con formas anatómicas. «Me estoy haciendo viejo como un mal pegado cuerpo de mampostería» (p. 31) nos dice el poeta mientras observa la juventud en el metro o en una parada de autobús. Y tras esta confesión nos dejamos llevar de la mano, como en un local con la luz muy tenue, por un trazado de momentos y estilos disparejos, fluctuantes. Los cuales van tejiendo un mundo propio a caballo entre el pasado y el presente, entre el verso más libre y rebelde y un minimalismo bisilábico casi contemplativo.

Así, en este poemario, la voz poética se conforma a partir del cruce y diálogo de diferentes voces poéticas. Encontraremos, temas próximos a la teorizada y, sin embargo, inasible «poesía de la experiencia», pero también otros más afines a la catalogada «poesía social»; como en el poema titulado «Miseria», que abre así: «creo que es una mujer en la puerta del cajero del

Banesto a las 7:30 de la mañana» (p. 17). También seremos conscientes de una universalidad urbana contenida en las páginas de este libro. Es decir, la constante presencia de la ciudad y su dolorosa belleza. Es este paisaje un hogar, amado por conocido –con sus tiendas, sus SEAT rojos y sus calles– al que se vuelve irremediamente. Se convierte así en una ciudad universal –Granada, Lisboa o Madrid– que contiene todas las ciudades posibles.

En cuanto a estilo y tono, como en una buena carta de bebidas, podremos degustar versos con resonancias a recitales de bares, poemas llenos de barroquismo enumerativo, e incluso, páginas con un sosiego simbólico próximo al haiku, como en este relámpago lírico titulado «Naturaleza muerta»: «¿Habéis escuchado al detener vuestro coche / el sonido marítimo de la gasolina / golpeando las paredes del depósito?» (p. 18).

Esta visión poliédrica es debida sin duda al germen de la indagación fundamental de Alfonso López, y me atrevo a decir que de todos los poetas, esto es, la persecución de las palabras justas para el poema exacto: «Rodear, caminar la palabra. / Seguir, circundar, pasear la palabra / La estatura exacta del ser» (p. 11). Y en esta búsqueda hay que investigar todas las formas posibles, todos los tonos, todas las barras de zinc, para «morder las palabras, si me gustaría» (p. 15) porque «alguien habla por ti, porque nadie te escucha» (p. 12). Por ello, sin duda, la amplitud de temáticas y posicionamientos es la gran baza de este poemario, ya que nos lleva, directamente, a ver desde la mirada de la voz poética. Con la insubordinación temática que ese posicionamiento diario implica. Como decía André Gide, «lo importante se halla en la mirada, no en la cosa mirada».

La poesía de Alfonso López tiene algo de esos artefactos literarios y performativos en los que el autor se especializó hace unas décadas. Atrae al lector desde el estupor (de un título, de una metáfora o de poemas llenos de experimentación gráfica como el percutor «Cementerio») para, acto seguido, abrir una puerta y mostrarnos esa nostalgia que recorre todos los versos y es el principal motor de búsqueda. Porque «el dolor posee sus propios adjetivos» (p. 69).

En conclusión, *El bar en el que todos los camareros eran anarquistas y un hombre ofrecía una manzana abierta por la mitad y decía que era su propio corazón* contiene muchas voces dentro de una misma voz, muchas miradas desde los mismos ojos. Bien podría ser que todos los poemas estén ocurriendo delante de nosotros y a la vez, como las nevadas anodinas sobre unos tejados rojos o la búsqueda de Zotal por una ausencia que necesita desinfectar su vacío. Quizás por ello acaba el poemario con la llegada de la noche; «la noche rompe los objetos esas voces varadas / las ratas envidiosas de mis pensamientos» (p. 75) y como lectores no nos quedan más opciones

que cerrar el libro y abrirlo de nuevo con el primer poema «amanece rabiosamente / los pájaros tiznan de rosa / el horizonte» (p. 9). Porque, aunque Alfonso López declara –tomando las palabras de Van Gogh– que la tristeza durará por siempre, parece que sus palabras no han perdido toda esperanza.

Laura García de Lucas



Kabul (Crónica de un silencio) José Manuel Lucía Megías

Madrid, Huerga y Fierro, 2022

POESÍA COMPROMETIDA CON LOS DERECHOS HUMANOS

KABUL (CRÓNICA DE UN SILENCIO), el poemario más reciente de José Manuel Lucía Megías, catedrático, cervantista y escritor prolífico, se podría leer en clave de crónicas periodísticas en verso libre. A lo largo de cincuenta y ocho poemas fechados entre el 15 y el 31 de agosto, recoge los días trágicos de 2021 en Afganistán, cuando los talibanes entran en Kabul y toman el control del país. Este suceso marca el fin de veinte años de presencia de Estados Unidos y sus aliados, cuya intervención no logró acabar con el conflicto.

Se trata de un ejercicio de escritura urgente y comprometida, que surge de la necesidad de plasmar unos hechos que presenciábamos con asombro e impotencia desde Occidente. Lucía Megías emplea un verso claro, sin adornos, para interpelar al lector y tratar de comprender lo que pasa en la distancia. Da réplica a las noticias que nos llegaban desde Kabul a través de los medios de comunicación y las amplía, haciendo hincapié en la intrahistoria. Algunos poemas contruidos a partir de la anáfora conforman un inventario de la barbarie impuesta por el régimen talibán y de una historia que se repite: «Todo es una amenaza [...] / Todo va a estar prohibido / Todo está ya prohibido». Porque «Hoy comienza, de nuevo, el infierno / Todo ha vuelto a repetirse el infierno».

El libro abre y cierra con el *leitmotiv* del silencio: el que antecede a la tragedia y obliga a la población a recluirse en sus casas («Un país condenado

al silencio»); el silencio de las ciudades arrasadas por el abandono y el final de la ocupación extranjera. Y, por encima de todo, el silencio de la censura y la pérdida de derechos humanos, que afecta especialmente a las niñas y a las mujeres. Así, el modelo religioso-político de los talibanes vuelve a los contratos matrimoniales de menores y a excluir a las mujeres de la vida pública, dejándolas en un estado de marginalidad absoluta y privándolas del derecho a la educación, que es el elemento básico de desarrollo que se había llevado a cabo en los últimos años. El burka cobra presencia, metaforizado en una «cárcel azul / que desorienta los ojos fatigados y cuadrículados de las mujeres», como aflora también la resignación («adaptar tu curiosidad al horizonte de una rejilla»). Lucía Megías detalla la nueva realidad opresiva, solidarizándose con los vencidos («aquél 15 de agosto su calendario quedó en blanco»), con las mujeres y la comunidad LGTBI, como ya lo hiciera en su poemario *Se llamaban Mahmud y Ayaz* (Amargord, 2013), donde denunciaba las ejecuciones a homosexuales en Irán.

A lo largo del texto se suceden voces (en primera, segunda o tercera persona), intercaladas con un narrador omnisciente, para construir un relato que da voz y protagonismo a los ciudadanos anónimos, a los desplazados y a quienes se ven obligados a esconderse y guardar silencio («el dolor atrapado en las paredes»), incluso los que se quitan la vida antes de caer en manos de los talibanes para «mantener intactos el orgullo y la dignidad». En esta serie de homenajes a las víctimas, cobra especial fuerza el poema dedicado a la poeta afgana Nadia Anjuman, asesinada en 2005 por su marido, tras la publicación de un libro de poemas.

El autor enmarca el miedo colectivo en tres espacios principales: las casas, las calles, tomadas por los fusiles, y el aeropuerto de Kabul, donde reinan el caos y la esperanza de salir del país. No omite las escenas más trágicas de ataques suicidas y de cuerpos cayendo a la pista de aterrizaje, que contrastan con otras más esperanzadoras como el abrazo entre una militar española y una refugiada afgana embarazada al desembarcar en la base aérea de Torrejón, o las cometas volando por el cielo de Kabul.

Por tanto, Lucía Megías plasma a lo largo del libro las distintas caras del drama humano y político que vive Afganistán, prestando especial atención a lo académico, cuyo punto de partida es un viaje cultural: el envío de mil libros desde la Universidad Complutense a la Universidad de Kabul unos meses antes de que clausuraran las aulas. Se suceden imágenes de libros quemados o escondidos en cajas, que nadie «se molestará en abrir o tirar», dejando tantas carreras y profesiones intelectuales truncadas por el fundamentalismo.

Kabul (Crónica de un silencio) denuncia asimismo el abandono por parte de Occidente y de los medios de comunicación, que en pocas semanas

dejan de interesarse por Afganistán: «A nadie le interesan las estadísticas de los vencidos [...] / Llegó el momento de recuperar los titulares / para los asuntos y las noticias domésticas». Precisamente por ese motivo, elige el autor la poesía: un género literario que logra eternizar ese tiempo de la historia para seguir compartiéndolo, como una forma de preservarlo del olvido y mover la conciencia del lector. Más allá de las etiquetas (poesía social, feminista o comprometida con los derechos humanos), el mensaje contenido en el texto se resume en el deseo por parte del escritor de mostrar su apoyo y solidaridad al pueblo afgano, y transmitirle que desde el otro lado del planeta le piensan y no olvidan sus historias de lucha y sufrimiento. Por último, a la necesidad de diálogo con las diferencias y de aprendizaje en la escucha para seguir avanzando, se suma el grito reivindicativo: las injusticias universales como la de Afganistán y tantas otras vigentes a día de hoy, no pueden quedar impunes.

VERÓNICA ARANDA



La sensibilidad enferma Hugo Martín Isabel

San Sebastián de los Reyes, Madrid,
Universidad Popular José Hierro, 2023

BABEL SOMBRÍA

QUIEN escribe, cuando decide mirar su reflejo, puede encontrar alguna evidencia de las muy variadas preocupaciones o motivaciones que le han llevado a cometer dichos actos, tanto el de la escritura como el del regocijo, un tanto perturbador, de ocuparse durante unos minutos de su vanidad. Pero esa exposición ante lo propio, en el caso de alargarse, puede verse correspondida con una inquietud mayor a las que le han hecho tomar papel y lápiz –o notas en el móvil o en su ordenador, por sonar acorde a los tiempos– y comenzar así el abrumo por las muchas imperfecciones de las que estamos compuestos. Sin excepción, el interior de cada uno hace las veces de albergue de más dudas que respuestas, de más ausencias que compañías. ¿Por

qué detenerse y seguir escrutándose y a ellas? «Los que pasaron un día hoy no han vuelto. / Me quedé porque siempre me negaron todo aquello que pedí / y me dieron solamente incomprensión. / Ahora sí, ya sí, es el momento», dice Hugo Martín Isabel en uno de los poemas iniciales, y se aferra a la idea de no desfallecer solo porque esos momentos deban acabarse –ya hablemos de certitudes que sean dadas o quitadas por la edad y sus experiencias, de episodios vitales, de ocurrencias frívolas, etcétera–, ya que «lo que está destinado a morir siempre es hermoso».

En el libro *La sensibilidad enferma*, ganador del último Premio Nacional de Poesía Joven Grande Aguirre, en su decimonovena edición del pasado marzo, estas son las credenciales. Las aguerridas credenciales, pues el vasto saber y el uso de las referencias literarias es llevado por Martín Isabel hasta el límite del paroxismo. La mayoría de los poemas se abren con menciones a uno continuado en las márgenes superiores de todas las páginas, y se cierran con citas de otros que van variando sin hacer cojear el hilo estético que comparten las creaciones. De principio a fin, uno cuenta con tres riachuelos en sus manos, alternando la atención de uno a otro, como si las páginas hubieran ganado amplitud en la posibilidad de sus confines. Esta apuesta es tan atrevida y digna de celebrar como reprochable. Lo primero, porque el hecho de escribir –poesía, novela, el género que se prefiera, sirve para todos– es una demostración de libertad. Cada uno hará lo que le venga en gana con sus mejores posibles, y estará bien. Cualquier estímulo o alarde tendrá cabida siempre y cuando sea adecuado y refuerce la vigorosidad de la obra. Lo segundo, porque es habitual que lo anterior sea confundido con la profusión de citas, con el bombardeo de textos ajenos que atrofian con su intento de Tetris unas ideas que valen más por sí mismas, por ser las de uno mismo, que emparedadas entre las de otros. El hecho de sacar versos en inglés puede tener un pase, pero los que son en latín y en griego, ah, con la academia hemos topado. Repito: cada cual tiene su librito y maneras de entender el quehacer lírico pero, si el final es siempre el mismo, y con esto me refiero a que, desde las babeles sombrías en las que son creados los poemas, la desembocadura es la persona lectora y ajena a nuestro mundo que va a recibirlos, qué menos que mostrarse un poco más piadosos.

Estas arrogancias de sabiduría son parecidas a las inclemencias del tiempo que corroen a las estatuas y a todo monumento antiguo, pero es con esos quebrantos de la piedra y de la carne con los que uno ha de quedarse. *La sensibilidad enferma* es, en sus mejores poemas, una asimilación del dolor que ya fue sentido siglos atrás y permanece actualmente gracias a uno, que sabe añadir un verso de la Antología Palatina para refinar el gusto de una penetración tres veces cometida, por ejemplo. Martín Isabel, cuando más cerca queda

de sí, más emotiva resulta su escritura. Se pregunta por la desnudez como insignia, por las heridas y las cicatrices que nos dejan, por las rupturas que siguen a las asimilaciones entre un asombro y el siguiente: «No puedo decir nada / porque la fiebre / llega cuando ya se han ido. / Tú sabes que ahora tu cuerpo / está lleno de veneno / corto que se escapa en mapa / que se escapa en mapa porque / no tiene límites y tú / que eres incapaz de mover los / brazos no puedes decir nada solo / tienes que esperar a que / la fiebre llegue / con los ojos que se vuelven / y el fuego un poco menos / el fuego un poco menos. / Ahora cuídate / el abajo completamente abajo / no tiene metáforas».

En las renunciadas, en las cartas de despedida, ataviado de Keats, de Shelley, de Chatterton o de canciones pop, este libro de poemas nos complace con imágenes más grandes, más poderosas, más largas que el sueño que acaba enfriando por regodearse en lo que no podremos tener. De nuevo ese mirarse en nosotros para saber adaptarnos a lo que buscamos. «Ningún tiempo es nuestro todo tiempo es nuestro». Eso sin contar con la llegada de otro poeta, con sus desamores y vahídos tan inspirados, y que lo cambie todo y haya que volver a empezar.

LUIS BRAVO



Tierra ingrátida Yago Mellado

Granada, autoedición, 2022

SERÁ LA SIERRA PATRIA GRANDE

SI CON LA publicación en 2016 de *Cartografía de una tangente* pudimos tomarle por vez primera el pulso vivo al intenso y lúcido quehacer poético de Yago Mellado (Cáceres, 1979), la reciente edición, austera y discreta, de su segundo poemario viene a confirmarnos que el rumbo de aquella travesía iniciada hace más de seis años no ha perdido ni una pizca de su sentido y voluntad originales y que la brújula de su autor sigue apuntando, afortunadamente, hacia ese norte interior que, en su caso, no es sino el sur ese insondable de la vida misma, madeja desatada de asombro, gozo y pasmo. Si su primer libro trazaba el mapa necesario de las vísceras mismas del ser,

de las revoluciones infinitas del núcleo motor de la existencia y sus múltiples nodos, la lectura de *Tierra ingrátida* despliega igualmente ante nosotras, con una mezcla de extrañeza y cercanía, un atlas transitorio que da cuenta y canto y cuento de algunas de las sendas y derroteros a seguir para *comunicar con la comunidad perdida*, por decirlo con palabras del poeta palestino Mahmud Darwish, ese otro mapa del tesoro que nos conduce al latido último del ser: «y en este centro que soy / me detengo / y antes del sueño espero / a que cada flor encuentre su acomodo // todo fulgor tiene un lugar / aunque a veces siento crujir el silencio / cuando ciertas luces empujan / con difícil pericia / en su camino hacia algún tipo de memoria // en tal empuje se labra la figura que soy».

De entre la pluralidad de itinerarios que, como lectoras, nos ofrece el libro, quisiera al menos apuntar hoy brevemente aquí tres posibles aproximaciones para adentrarse en sus confines: I) el rescate de las voces, los relatos y los saberes sepultados de todas esas alteridades y/o disidencias (moriscos, anarquistas, judíos, republicanos, gitanos, comunistas...) que fueron históricamente perseguidas y/o tuvieron que exiliarse y/o fueron expulsadas o directamente aniquiladas de una tierra que, por las coordenadas espacio-temporales a las que parecen ceñirse algunos pasajes del libro, de alguna forma encaja con una Andalucía enajenada y transfronteriza en la que el vaivén de la palabra poética nos trajera y llevase, por ejemplo, desde la Granada de 1939 a la de los años que siguieron al asedio de la ciudad por las huestes de los Reyes Católicos en 1492, de la Rebelión de las Alpujarras contra Felipe II en la segunda mitad del siglo XVI a la resistencia de los maquis («la gente de la sierra», como recuerda Yago Mellado) cuatro siglos más tarde, de las pateras naufragando en el Mediterráneo del nuevo milenio a las familias sefardíes embarcando para no volver jamás quinientos años antes junto a la desembocadura del Guadalfeo, allí «donde el agua de la sierra cerró el paso a quienes huían en *desbandá*» entre el pánico y las bombas; II) el desarraigo ontológico (y digámoslo así, sí, desarraigo ontológico, aún a riesgo de caer en la vacuidad de la estupidez intelectual) inherente a la naturaleza íntima del sujeto clásico moderno en su vertiginosa y neurótica relación cotidiana consigo mismo y con su entorno, así como la alteridad y mudanza que dicha relación supone a cada instante: «no será posible // yo no sé quién soy / me duele la confianza / y alcanzo apenas / a abrazar mi sombra / que se fuga noche adentro // no es posible / los nombres se han perdido / decís saber / pero masticáis la ficción / para que crezca la fe en vuestro vientre / y solo os nacen pájaros muertos»; y III) la riqueza, plenitud y paz que, paradójicamente, le brindan las tierras, los cuerpos, las palabras y las lenguas al ser humano en toda la precariedad y desnudez de su existencia: «hablar

contar decir / para inundar el aire / pero qué palabra reúne la totalidad de seres que habitan este cuerpo?».

Además de por las pistas que expresamente se nos brindan en las citas que abren cada una de las ocho partes en las que se divide el *continuum* del libro y entre las que encontramos, por ejemplo, desde versos de místicos sufíes como Abu Madyán de Sevilla o Al-Hallaj y de poetas contemporáneos como José Ángel Valente o la poeta sefardí Clarisse Nicoïdski a suras coránicas o fragmentos de El Zohar o del Libro del Eclesiástico, es bien palpable entre sus versos una suerte de mística atea, o materialista, no sabría bien cómo llamarla, que sobrevuela de principio a fin el libro e impregna muchas de sus potentes imágenes de una pátina de significación de corte sapiencial que convierte algunos de sus textos en inquietantes proverbios: «existe la noche / para aprender a no tenerle miedo / a la oscuridad» o «no hay camino / dar y recibir tejen / un mapa / de mano a mano / que define / la toponimia / de nuestro mundo».

Entre sus páginas resuenan, además, ecos de letras flamencas y músicas mediterráneas, lecturas de poetas como Antonio Gamoneda, el ya citado Valente u otros como Muñoz Rojas o Francisco Moreno Galván, y una presencia notable de estructuras y giros propios de la lengua oral, fruto de una muy aguda y fina escucha de la prosodia y el decir populares, en ocasiones dejando incluso marcas reconocibles en la superficie misma del poema, como demuestra el uso, en algunos pasajes y con algunas licencias personales, de la normativa ortográfica propuesta en el año 2018 por el colectivo EPA (Êttandâ pal andalûh/Estándar para el andaluz). Pero no quisiera yo que acaso la torpeza y lo apresurado de estas líneas pudiera hacer pensar a algún lector de esta reseña que nos encontramos ante un libro de carácter «local», ya que esto no es así en absoluto. Su mensaje apunta a lo más universal y lo dice el propio poeta: «abriré las fauces del mundo / y sembraré en el corazón del tiempo» porque «el exilio es sobre todo del atlas de nuestra memoria . no hay regreso . tierra de nadie . toda acogida será ficticia mientras la memoria siga llena de fronteras».

Y poco más: «corrimos tras un centro gravitatorio / amontonados los cuerpos / en el vértigo quebrado de la caída // soñábamos reposo // y estallamos sorprendidos / en un centro inexistente / presente / manantial de tierra ingrávida».

LUIS MELGAREJO

Aparte de la edición en papel, hay disponible de forma totalmente gratuita una versión online [aquí](#).



Líquida tuya y vertebrada

Carla Nyman

Málaga, Letraversal, 2023

ALQUIMIA DE LOS CUERPOS AMANTES

LÍQUIDA TUYA Y VERTEBRADA se inscribe en la misma genealogía epistemológica y versificante de *Le corps lesbien* (1973) de Wittig: el verso que se rompe y se transgrede, a través de la prosa o de los signos, los espacios y el juego tipográfico; el cuerpo que se rompe y se transgrede a través del lenguaje. El lenguaje recorre los cuerpos propio y amado y los ausculta, los toca y desarticula, se aproxima con el interés del niño o el científico, con el detenimiento y dedicación de la amante. Pienso en los poemas de autoría femenina en torno al cuerpo de hace tan solo diez o veinte años, como los recogidos en la antología *Mujeres de carne y verso* (Reina, 2001) o en *El poder del cuerpo* (Torras, 2009).

Nyman avanza, con respecto a aquellos poemas, un paso más allá: el cuerpo no es ya extremidades y frontera exacta, como tampoco lo es el verso; es ahora una materialidad más compleja compuesta por órganos, fluidos y secreciones. Se adentra así el discurso en el lenguaje de lo biológico y lo escatológico. Antes que ella, transitaban otras poetas este camino, como en la poesía femenina española de hace unos años lo hacía María Paz Moreno en «El cuerpo escrito» (*Invernadero*, 2007), que expone una «amalgama de vísceras y letras».

Es este poemario en sí mismo un acto de amor y sexo sin remordimientos, una entrega, pero también una posesión. Si alcanza ese estadio ulterior es porque el cuerpo no es sino «combinación líquida tuya y vertebrada», cuerpo de alquimia incierta en constante transformación por el contacto con otro cuerpo. Los cuerpos aspiran a ser líquidos y mezclarse, mutan todo lo que un cuerpo blindado y aséptico no puede. Tras la transformación, la disolución: los cuerpos, ya fluidos complejos, se dispersan, se pierden. El sexo y el amor no son, como bien escribe Begoña Méndez en el prólogo, sino «una trama de procesos fisiológicos». Nyman despliega una semiótica muy personal expresada en unos campos semánticos, versificación y puntuación de

todo punto rupturistas. El lenguaje es el cuerpo y todo cuerpo tiene un lenguaje propio a través del cual se revela. La disposición del poema se desgarrará y se transforma como el propio cuerpo, rompiendo la linealidad y los límites: el verso líquido fluye.

Se trata de un poemario-ritual, con toda una sucesión de estadios que se estructuran en veintisiete poemas o «/transkrip'ojon/», transcripciones del cuerpo. Comienza, en los primeros poemas, con la boca, la lengua y el nombrar sacroprofano: un cuerpo que contraviene su estado natural en reposo para llamar al tú. Con el cuerpo al completo, todavía externo y delimitado, se produce la observación del mismo y su peso y grosor. Nace pronto el deseo por explorar y colonizar el cuerpo del tú: «abrirme paso entre cualquiera de / tus cavidades internas». Cuando empieza a inferirse que ningún contacto con el tú es suficiente para satisfacer el deseo, y que es preciso alcanzar otros espacios y otras prácticas, nace el anhelo por otra forma de encontrarse, conocerse y afectarse. Así se produce el cuestionamiento sobre si permanecer en el cuerpo es realmente una convención que podría transgredirse para realizar, por fin, el amor.

La primera forma de encuentro, conocimiento y afecto mutuo se produce a través de la palabra: «lo mío sería / forzar tu gramática: abrirla: meterme en su interior». También el lenguaje como espacio es susceptible de ser penetrado. El encuentro motiva, cada vez más, el deseo del yo de salir del cuerpo «arruinando mi consistencia / biológica». ¿Salir quién, un yo inmaterial? Así se interroga el yo acerca de la propia identidad mientras explora su cuerpo y halla al fin la salida: es el sexo acción perturbadora del cuerpo, estrategia para el quebrarse de un ente que muta con respecto a su estado natural. Y esa perturbación no se produce en soledad sino a través del contacto de los cuerpos: «un otro se instala / y se desagua / en el lugar / que es yo».

El sexo es lenguaje entre los cuerpos que se horadan y se comunican a través del movimiento del «nacer y desnacer y nacer y desnacer» de aquello que penetra. El yo se sitúa en el lugar del deseo. Al producirse el encuentro, el cuerpo comienza su transformación al cambiar su contorno sólido por un estado líquido: «paisajes viscosos», «residuo / resbalándose», «sudor». Nyman acoge un vocabulario visceral en todos los sentidos, aproximándose al órgano y a la víscera, a toda secreción de los cuerpos, como lo hiciera Wittig al escribir: «la baba la saliva el moco el sudor las lágrimas [...] la sangre la linfa [...] los humores las secreciones». Asistimos así al deshacerse del sujeto para, paulatinamente, fundirse en la materia que el tú y el yo conforman: «yo renuncio a mis contornos».

Entre fantasías y una neolengua por medio de la cual los amantes hacen converger sus fluidos («connuestras», «cuerpotuyo»), el lenguaje se disuelve

también y alcanza la onomatopeya del placer. Las funciones corporales y las transformaciones se confunden, son ya una. Los amantes son una materia combinada: «Somos amor tan solo toda esta materia». El fin de la experiencia sexual se produce cuando el yo se derrama, sale del tú en sus fluidos. Ha intervenido al tú de «forma parasitaria» hasta que este lo expulsa: «seré idealmente defecada orinada salivada menstruada». El tú y el yo vuelven a ser cuerpos ajenos, contenidos. El estadio primigenio se restituye y el cuerpo reposa al fin. Nyman, agotada, recupera el aliento y suelta el bolígrafo.

LUCÍA COTARELO ESTEBAN



En tu espalda el desierto Carmen Palomo Pinel

Soria, Diputación Provincial, Departamento de Cultura, 2023

CON LAS PALABRAS PRECISAS

CUÁN DIFÍCIL resulta en ocasiones poner palabras a lo incomprendido. Tarea intrincada la de definir con un verbo las emociones o poner adjetivos a lo que no nos es concreto. Al amar, amamos, con el verbo, pero qué insuficiente nos parece su significado. Igual que vivimos entre adjetivos, los complementos de unas experiencias vitales sin instrucciones. Y es que amar es mucho más que amar, son muchos más verbos, y vivir más que adjetivos. Le siguen los sustantivos, los adverbios, los pronombres. No todos válidos, no siempre idóneos.

Con *En tu espalda el desierto* (Premio Leonor de Poesía 2022), Carmen Palomo Pinel nos arrastra hacia esa reflexión sobre las palabras y su concreción en la poesía: «El poema está ya escrito / porque todas las palabras están en el mundo», tan solo se han de hallar los términos precisos para dar voz al poema. Aunque, quizás, como en la cita de Jorge Luis Borges con la que inicia el libro, el poema «nunca lo dice o tal vez lo dice infinitamente y no lo entendemos, o lo entendemos pero es intraducible como una música».

El poemario se divide en tres partes que llevan por título: «de la vida», «del amor» y «de las palabras», en los que Carmen aborda con gran maestría tan

complejas e ilimitadas cuestiones. Tres partes que se entrelazan para construir un mapa poético que nos atraviesa y en el que podemos sentirnos identificados, guiados por unos versos cargados de potentes referencias culturales y filosóficas que muestran el ingenio de su autora.

En la primera parte, como anticipa su título, ahonda en la «dádiva excesiva que es vivir», el milagro del ser frente a la posibilidad de la nada. Con una excelente pericia poética, la autora nos lleva por su senda –y ahora la nuestra– de descubrimiento, introspección y asombro del significado de la vida o, sin mayor ambición, de los actos que le dan sentido. Saltamos los límites de lo sabido, fijados por las palabras, para ver revelado el invisible color púrpura, «tan visto y no tan visto [...] / Visión que crea el ojo y lo que ve». Pululamos por las esquinas de sus versos, precisos y elegantes, conociendo las ausencias y presencias de esta herida irrechazable, del retorcido camino que lleva a lo sencillo, para al final descubrir que tan solo «el que tenga pureza puede seguir jugando».

La segunda parte trata sobre el amor, el prisma revelador del mundo, «porque hay que amar / lo visto / para verlo». Y el amor ve, delata, distingue, pero también habla, pues «cuando te amo / llevan mis labios los rumores / de todas las voces que cantan han cantado / cantarán». Un amor que nos apela, desde lo ínfimo hasta lo eterno, para nunca extinguirse, ya que «no es canto interrumpido / empeñándose en la reanudación». Un amor insistente desde el primer al último verso, «en lo más profundo del invierno», e incluso en su fin, cuando se pregunta: «¿Habría la muerte como la muerte / sin previamente / amor?».

Concluye en su tercera parte, «de las palabras», con la reflexión más profunda sobre el lenguaje, senda ya iniciada en las dos anteriores. Y es que no desaparecen los temas antes tratados, si es que sigue siendo posible anunciarlos con la palabra: «mira qué detestable necesidad: / pretender envolver mi amor en este fósil / que llamamos lenguaje», o, mejor dicho, la cuestión del lenguaje y las palabras siempre estuvo presente desde la primera página. Las palabras no son ya suficiente, nunca lo fueron, pues alteran, empañan y menguan. El poema es una trampa, una jaula para las cosas, las emociones, los sentimientos, «porque a veces no expresan / solo ensucian / o entierran».

SAÚL BAONZA





Suite irlandesa Antonio Rivero Taravillo

Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2023

EL TAMAÑO EXACTO DE LOS SUEÑOS

SUITE IRLANDESA, el libro más reciente de poesía de Antonio Rivero Taravillo, es un emocionante homenaje a Irlanda, clave en el imaginario vital y afectivo de nuestro autor. Dividido en tres partes, «Dublín» (un extenso poema dividido en treinta y seis movimientos), «*Hiberniae*» y el poema final «La reina Maeve», el volumen reúne temas constantes en Antonio Rivero Taravillo (el amor, los sueños, la meditación sobre el yo) unidos por el anclaje irlandés, experimentado no solo como ámbito externo sino también como paisaje interior.

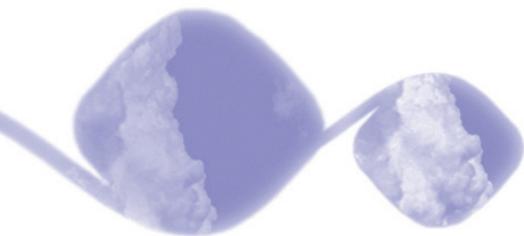
Desde el inicio del libro sabemos que «Toda piedra / es la huella de pasos de otro yo» y que el «celaje» del yo poético es «Este cielo nublado de Dublín». La ciudad se vive como profundamente incorporada a los afectos y modulaciones vitales. Hay en este sentido unos versos hipnóticos: «Llueve en estas calles, y los charcos / son del tamaño exacto de mis sueños». Irlanda, que rezuma «la clorofila antigua de los mitos», es en este libro más que un país, es un anhelo del corazón, un modo de vivir y escribir. En Dublín el Liffey es el río que «parte la ciudad / como yo, desmediado, me divido / en dos mitades». En *Suite irlandesa* se nos proporciona una bellísima definición de la ciudad, de cualquier ciudad: «Una ciudad no es sus habitantes / ni tampoco las casas y las largas / avenidas y breves callejones. / Sobrepuesta a los planos sobrevive / la ciudad que pisamos una vez / y ya, perro faldero, nos persigue / dondequiera que vamos, aunque un día / asilvestrada gruñe, ladre y muerda, / roído el hueso duro del recuerdo». Las ciudades se fijan en la memoria y lo que amamos es la imagen hecha con los materiales del sueño y el recuerdo. Así, Irlanda se define como «esta tierra que conoce mi sueño», el país a la vez real e imaginado al que se vuelve una y otra vez con el corazón, que convoca «una torrente de sueños» (la repetición de la

palabra «sueño» es muy sintomática en *Suite irlandesa*). Al visitar Irlanda con el corazón se contempla «La hiedra en las fachadas de mi carne / trepando por la luz de los recuerdos» y el yo se encuentra «asomándome a mí mismo, / mirándome pasar por las aceras». El vínculo con Dublín, poderosísimo, es a la vez con la ciudad real y con la geografía afectiva de la memoria, precisa materia de los sueños: «Inmóvil, la ciudad siempre regresa / al pecho que no cesa de albergarla». El yo se identifica plena e íntimamente con el trazado urbano: «Todas sus calles ruedan circulares, / ninguna hay que no conduzca a mí».

Irlanda impregna también la vivencia amorosa, presente en poemas como «Ven» («desliza la tintura de tu cuerpo / por todas las unciales de mi piel, / desgrana las espigas de tu risa / sobre el campo dormido de mi invierno»), «Carolan» («Porque un arpista ciego esta noche nos llora / y sus ojos nos miran porque tú ya no estás. / Porque ya nada queda y sus ojos nos miran. / Cuando yo nada soy, porque soy tu carencia»), «Innisfree» («Si buscas Innisfree, viajera, / callada hada de mis sueños de Irlanda, / toma siempre el camino más recto: // adéntrate en mis ojos y mis brazos») o «La reina Maeve» («Solo quiero recordar la gramática / que un día gobernó nuestro paisaje, / las cúpulas y las aspiraciones, / posturas que modifican el cuerpo / cuando se da y entrega / en lucha de vocablos y venablos. / Una lengua remota es lo apropiado / para el amor / porque amar es pisar un territorio / que no nos pertenece»).

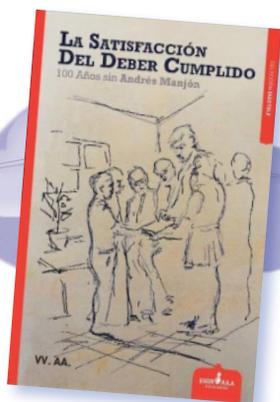
Suite irlandesa aborda también el dolorosísimo tema del terrorismo del IRA (por ejemplo en el poema en prosa «*The Troubles*»). Otro núcleo de significación importante en el libro, y muy vinculado a Joyce (la mención a Michael Furrey es una alusión al bellissimo relato «Los muertos», de Dublineses) es la sensación de una perpetua extranjería, de un permanente exilio. En el magnífico poema «Carrickfergus» leemos estos versos tan lúcidos: «Porque no siempre uno es de donde nace / y el idioma que habla puede ser un eco / del pulso de la sangre en otras venas, / de todas las nostalgias la más honda / es por lo que nunca ha sido». Irlanda, el país real y el anhelo del corazón, impregna la poesía de Antonio Rivero Taravillo en este magnífico e inteligente libro.

IOANA GRUIA





escaparate
antologías



*La satisfacción del deber cumplido.
100 años sin Andrés Manjón*
VV. AA.

Granada, Esdrújula, 2023

POESÍA Y EDUCACIÓN: UNA ANTOLOGÍA PARA EL PADRE MANJÓN

EN 2023 se ha cumplido el centenario del fallecimiento del sacerdote y pedagogo Andrés Manjón (Sargentos, Burgos, 1846-Granada, 1923), uno de los nombres clave para entender la evolución de la enseñanza en nuestro país –como muy bien recuerda la profesora y crítica literaria Remedios Sánchez en el prólogo–, quien con poco más de cuarenta años, ya residente en Granada y ejerciendo como catedrático en la Facultad de Derecho y sacerdote recién ordenado, ante la lamentable situación de analfabetismo que imperaba en la Granada de su época (y que superaba el setenta y cuatro por ciento), toma postura creando las Escuelas del Ave María.

Una de las iniciativas más importantes de entre las que han tenido lugar este año de conmemoración del centenario de su desaparición es la edición de una antología en la que bajo el título *La satisfacción del deber cumplido. 100 años sin Andrés Manjón*, se dan cita un total de 103 autores, y cuya coordinación, selección y edición ha corrido a cargo de los poetas granadinos Fernando Jaén, Gerardo Rodríguez Salas y Javier Gilabert.

La obra, que se inicia con un poema del tristemente desaparecido el pasado 4 de mayo Rafael Guillén, huye de las clásicas distribuciones alfabética o cronológica de los textos, agrupándolos en cuatro capítulos temáticos:

«Mirando hacia afuera», «Mirando hacia adentro», «Mirando por los demás» y «Mirando hacia el maestro», un guiño cómplice a la obra de Manjón *El maestro mirando hacia fuera o de dentro a fuera* (1949). Así pues se trata de un volumen que cuenta con una coherencia interna en torno a diversos temas relacionados con el universo manjoniano y, por ende, con el ámbito educativo: el niño y la infancia, la educación, con especial incidencia en la figura del maestro y la propia experiencia de la escuela, la reflexión sobre la labor docente, pero también los más desfavorecidos y la obra social –cuestiones capitales en la forma de entender la educación del burgalés–, además de los poemas escritos en claro homenaje a su figura y a las Escuelas del Ave María.

Entre las voces que conforman la antología encontramos varios Premios Nacionales de Poesía como Rafael Guillén, Luis García Montero, Ángeles Mora, Antonio Colinas o Antonia Vicèns; Premios Nacionales y Regionales de la Crítica, como Raquel Lanseros, Antonio Praena, Diego Vaya, Diego Medina Poveda y José Iniesta; o poetas en cuyos currículos brillan los más importantes premios de dicha disciplina literaria, como Joaquín Pérez Azaustre, Manuel Francisco Reina, Mario Obrero, Sandro Luna, Inmaculada Pelegrín o los hermanos Jesús y Daniel Cotta Lobato.

También se incluyen entre sus páginas los versos de personas pertenecientes de manera directa al ámbito avemariano, tales como los maestros Jesús Amaya, José Ganivet, el propio Gilabert, o antiguos alumnos y alumnas de las Escuelas, como es el caso de Alicia Choin, Gerardo Venteo, Noelia Muñoz Soto o Antonio Caballero. Completan la extensa nómina representantes de todas las generaciones poéticas, desde las más recientes hasta las de más larga trayectoria, e incluso se cuenta con un poema de la recientemente desaparecida Mariluz Escribano Pueo, cuyos hijos fueron alumnos de las Escuelas del Ave María.

En suma, se trata de una obra poética que por su temática y cohesión interna bien podría enmarcarse, de existir, en el subapartado «Poesía y educación», pero que al mismo tiempo es una muestra representativa de la poesía que se ha escrito en nuestro país en un intervalo de tiempo que va desde la generación del 50 hasta la actualidad.

JAVIER GILABERT





Ranura. Antología poética (2018-2022)

María Paz Guerrero

Zaragoza, Olifante, 2022

«NO Y BULLIR»: UNA POESÍA SALVAJEMENTE ANALFABETA

DEBIÉRAMOS celebrar la publicación en España de la poeta colombiana María Paz Guerrero (Bogotá, 1982) como se celebra la llegada de una tormenta en la sequía más castellana. Al fin y demasiado, salvajemente demasiado. La poesía de Guerrero desborda la poesía desde la fuerza del golpe y de la apertura. Hay algo de primitivo, ahí, y de craneoencefálico. Son palabras, palabras que se cansaron de serlo y buscan un imposible regreso al aullido. Los títulos son elocuentes: *Dios también es una perra* (2018), *Los analfabetas* (2020), *Lengua rosa afuera, gata ciega* (2021). Una animalidad divina y mutilada, un lenguaje en bruto.

Estos tres libros, que fueron publicados primeramente en Colombia, son la materia para la antología *Ranura*, que se complementa con algunos poemas inéditos. El prólogo, a cargo del también poeta Alfredo Saldaña, siempre atento a la vitalidad poética, invita al riesgo: «la poesía indomable y enérgica de María Paz Guerrero, de una belleza irrespirable e impetuosa, bien podría consistir en ranurar, hender, abrir una herida [...] con la intención de taladrar el manto del habla gregaria o tribal». En efecto, a partir de esta labor perforadora será posible acercarnos a formas otras de percibir la realidad y, por lo tanto, de habitar en ella. Se trata de explorar las posibilidades de deconstruir el lenguaje para cuestionar la lógica racional que dirige Occidente. Una apuesta radical por la vida en toda su crueldad, como lo quería Antonin Artaud, el gran referente de la poeta.

La poesía de Guerrero no pertenece a ninguna patria, pero es cierto que se nutre de referentes y rasgos dialectales de Colombia. Se diría que la vivencia de uno de los lugares más violentos del mundo suscita este tipo de respuesta. Sin embargo, la tradición de la poesía colombiana se caracteriza, más bien, por lo contrario: una poesía acomodada, sobria en el decir, gramaticalmente correcta, trascendente en la apariencia, abstracta, pulida, cadenciosa.

Con todo, lo cierto es que los libros de Guerrero han sido muy leídos y celebrados en su país, y que ya empezaban a circular en otros lugares, como en España, donde tampoco andamos muy sobrados de apuestas tan radicales.

Ranura, a pesar de ser una antología, desvela una misma fuerza de tormenta en todo su trayecto. De libro en libro cambian, eso sí, los escenarios: si en el primer libro se percibía el deambular del dios-perra por una gran urbe latinoamericana, en el segundo el protagonismo pasa al mundo campesino (con su componente indígena), mientras que el tercero muestra el encierro con/de una gata ciega que escucha salsa, explora la inmediatez de las redes sociales y siente creciendo un cáncer. No se busca, en todo caso, «explicar» estas distintas realidades, sino más bien al contrario: «desexplicarlas», para devolverles la potencia de un balbuceo sin objeto.

Uno de los poemas más expresivos en este sentido comienza con el verso «Ponen X X X X X». Algo llama la atención a primera vista: algunas palabras están tachadas. No es el único recurso inhabitual: también hay signos gráficos distintos a las letras, uso del guion para unir palabras y una disposición tipográfica dinámica (más ostensible, todavía, en la versión original colombiana). El propio poema explica la razón del procedimiento: se trata de destacar el proceso de creación, la «letra enmarañada», en lugar de limitarse al fruto limpio del poema final. Es más, el proceso de «ordenar» la escritura (ligada, en este caso, al contexto académico) se conecta con la violencia física (cuchillos, granadas, metralletas, etcétera). Combaten, entonces, dos tipos de violencia: por un lado, el proceso de aprender a escribir «bien»; por otro lado, el proceso de «desaprender» para lograr una escritura alfabeto que permanezca «sucía» y «bestia».

Otro poema de *Los analfabetas* puede servirnos para mostrar la poética de Guerrero, siempre a punto de desgarrarse:

No y bullir.
No y burbujear. Bramar.
No y caer.
Al cañón del Chicamocha. Brumar.
Tan solita. Tan arrancadita.
Vaciada. Sucia. Despelucada. Rastrera.
No y tener los dientes manchados. Amarillos. Rubios.
No y desconocer el sonido.
Decir no. Y querer acompañarse en la madrugada [...].
Pero te pones bien buena.
No y me jodí. Jueputa. Hijueputas todos.
No y dos segundos después: poner cara de necesitar hombre.
No para desaforar Facebook.
Drásticamente.
No y leer a Guálter.
Para superarse.
No pero sí, papi, sí [...]

A pesar de que el poema no termina de delimitar la anécdota (multiplicidad de registros, frases macheteadas, contradicciones, acumulaciones, léxico de la imprecación, etcétera), no es difícil reconocer en el poema a una adolescente campesina que lucha entre la prohibición del contacto sexual (el tan repetido «no») y el deseo que se abre camino hasta el «sí, papi, sí» (que luego, por cierto, volverá al «No. Mejor no»). Sin embargo, el poema no podría reducirse a una suerte de denuncia de la represión sexual en el campesinado colombiano. Para eso bastaría un tuit. La potencia del poema reside en el lenguaje, en sus implosiones y en sus limitaciones. A un lado, tenemos el «No» y el insulto; al otro lado, bullir, bramir, brumar y, como única posibilidad de escape, el «sí, papi, sí», el «Guálter» (Walter Riso, imaginamos) y el Facebook.

Para seguir explorando las violentas tensiones de la poesía de Guerrero, vayamos ahora a un fragmento de *Lengua rosa afuera, gata ciega*:

Queremos nosotros con
un ya algo afanoso
rascar rascar
un poco de pelo que recubre un estómago
que se infla
queremos rascar nosotros
que todo el día deslizamos los dedos
pulgara la derecha
queremos rasguñar hacer fisioterapia
tres veces por semana
calor, frío en los músculos tiesos
que nos masajeen lo que llaman
el glúteo
que nos amasen esas barras de hierro que son el muslo
que nos cojan andrajoso
y nos simplifiquen, trenzados
soberbios como somos
desde un horizonte finito,
que nos hagan sentir que
sí

Algunos elementos comunes con el poema anterior: la primacía de un cuerpo que se siente ajeno, el deseo que se revela animal, la aspiración a un «sí» absoluto. En comparación, las diferencias parecen anecdóticas: en la protagonista se perciben los hábitos de una clase alta («que nos masajeen lo que llaman / el glúteo»), resuena la presencia de la gata («rascar rascar»), se prueba el escape a través de las redes de contactos («deslizamos los dedos / pulgara la derecha»). Como dijimos antes: cambia el escenario, pero hay una misma fuerza vital impetuosa que se construye desde el lenguaje y que es el lenguaje. Un lenguaje a golpes, a maullidos y ronroneos, como una gata encerrada en los límites de sí misma.

La poesía de Guerrero ha llegado como una salvaje tormenta en una árida tierra. No para hacerla más fecunda, sino para ahondar en sus grietas. La publicación de esta antología en España es una gran oportunidad para sentir su fuerza. Pocas veces un libro nos impacta tanto. Quedan invitados.

GUILLERMO MOLINA MORALES



En el envés de la hoja
Elías Rovira Gil,
Enrique Linares Martí,
Félix Arce Araiz,
Manuel Díez Orzas,
Mercedes Pérez Pérez,
Sandra Edith Pérez
y Toñi Sánchez Verdejo

Sevilla, La Isla de Siltolá, 2022

SIN HABLAR DE NADA

RESEÑAR un libro de haiku tal vez debiera parecerse a un famoso sermón que el Buda impartió a sus discípulos: sentarse en silencio, sacar una flor de loto del agua, sostenerla en alto a la vista de todos, esperar la sonrisa cómplice y sutil de un discípulo y levantar la sesión. Nada más.

En este pequeño libro, pequeño de tamaño pero grande en calidad poética, se reúnen siete notables *haijines* del mundo hispanoamericano. A los «tres de Nagasaki» (Mercedes Pérez, Félix Arce y Manuel Díez Orzas, que visitaron Japón con Vicente Haya) se han unido cuatro excelentes escritores de haiku: Elías Rovira, Enrique Linares, Toñi Sánchez y Sandra Pérez.

Como ya es sabido, el haiku es un poema íntimamente ligado a la naturaleza, por lo que podemos hacer un recorrido por el libro tomando algunos elementos esenciales a modo de *kigo* (palabra de estación), como pivotes sobre los que desarrollar esta reseña, e ilustrando los temas con un haiku de cada autor.

El agua es uno de los elementos esenciales para la vida y ha sido cantada por todas las tradiciones culturales. Para el Tao es un principio de energía que todo lo favorece y la auténtica virtud es ser como el agua, humilde y generosa. Félix tiene un libro titulado «Recogido en el agua», como ese remolino que nos recoge en su bondad y fluye en un canto fresco y armonioso:

el fluir del agua...
hasta cuándo mirar el árbol
donde cantó el colibrí

FÉLIX ARCE

La luz es otro elemento primordial de la existencia gracias al sol que la esparce hasta el último rincón escondido. Porque «aún queda luz / para encontrar la senda» dicen unos versos de Enrique, y en sus haikus se percibe la claridad de la mañana, la luminosidad de la conciencia:

al barrer el jazmín
un ramo de violetas...
cerrar los ojos al sol

ENRIQUE LINARES

El haiku bebe de la tierra, se sostiene en el suelo de la percepción, camina por las sendas de la intuición. Muchos *haijines* han peregrinado y han realizado los trabajos de la siembra, el cultivo y la siega, como los pasos necesarios para crear un poema. En los haikus de Orzas se percibe esa unión con la tierra y con las cosas sencillas:

tras segar la hierba,
los mirlos se van posando
sobre la valla

MANUEL DÍEZ ORZAS

No es un elemento muy frecuente en el haiku, pero el fuego ha sido el sostén de muchas noches de frío, la leña utilizada para preparar la comida, la quema de los rastrojos, la llama de la fragua... Mercedes nos habla de la ceniza caliente, del calor de los gatitos, del frío repentino, con la pasión que aviva en ella el *haiku-dô* (el haiku como camino):

El huerto huele
a ceniza mojada...
ya verdece la higuera

MERCEDES PÉREZ

Se respira mucho aire en los haikus de Sandra. El halcón que sobrevuela el páramo, el vuelo de un águila desde el peñasco, las hojas que dejó el viento... se sostienen en la brisa de la atenta mirada, en la vivencia plena del momento. «El aspirar del aire» que decía fray Juan de la Cruz. El aire suscita la vida y también ronda por los dominios de la muerte:

fin del funeral,
una ráfaga levanta
las hojas secas

SANDRA PÉREZ

No podían faltar en esta nota los animales y las aves como elementos primordiales de la naturaleza. Para el budismo y otras tradiciones son también seres sintientes y conviven con nosotros en este hermoso planeta. Los animales nos enseñan la naturalidad de la existencia y el fluir con el ritmo esencial, como hacen los gatos, animales muy apreciados por los *haijines* y en especial por Toñi. El canto de las aves se entrelaza con la actividad humana y nos muestra las vicisitudes del vivir:

cementerio judío,
la suavidad del canto
de los abejarucos

TOÑI SÁNCHEZ

Como último tema, y no menos importante, los seres humanos, que también son parte de la naturaleza, como dice Kaneko Tohta (poeta japonés de haiku). El sol sale sobre todos los seres vivientes. La lluvia cubre nuestros cabellos sin mirar a quién beneficia. El cosmos difunde generosamente su energía y la Inteligencia que todo lo mantiene presta atención al mínimo detalle. Los haikus de Elías rezuman una entrañable humanidad:

al sol de otoño
la anciana cuenta al mendigo
lo de su artrosis

ELÍAS ROVIRA

Este libro encauza el haiku por la vía de los sentidos, como un manantial de agua da frescor a nuestro cuerpo. Es una gavilla de luz en la pupila, el sabor de la tierra en el paladar. Su lumbré exhala el aroma de las cosas, el susurro del aire que roza nuestro tímpano. El haiku nos hermana con toda la vida sensible del universo y nos encamina hacia un sentido más humano de la convivencia.

Quiero cerrar este comentario con un haiku de Félix Arce que habla de la famosa «nada», tan citada por poetas y filósofos, y cuyo primer verso da

título a esta reseña. Una nada que no es vacío sino plenitud de sentido, como ese silencio que llena los claros del bosque o ese horizonte de mar que colma la mirada. «Decir la nada», como propone el conocido verso de José Manuel Martín Portales, es poner nombre al «*aware*» de los momentos vividos, es sentir esa vibración sutil que relaciona todas las cosas. No podemos decirlo, pero en el hondón del alma algo nos empuja al canto:

sin hablar de nada
hablamos de otro mar
la luz del atardecer

GREGORIO DÁVILA DE TENA





La Fortaleza
FMM

2018

FANTÁSTICO MUNDO DE MIERDA. DISCOGRAFÍA

EN EL UNIVERSO del pop no es fácil encontrar grupos, proyectos o solistas que se apoyen en la poesía para construir las letras de sus canciones, más allá de algún tema aislado, cierta adaptación o, quizás, un verso afortunado. Sin embargo, en el proyecto asturiano Fantástico Mundo de Mierda (Fantástico Mundo de Mierda. Discografía), creado y liderado desde principios de la década del 2000 por Fernando (Fredí) Huerga, esta inmersión en lo poético es básica para entender un recorrido musical que intentaremos repasar aquí, de forma sucinta, en lo referido a sus textos. Otra peculiaridad interna de FMM es que las palabras son aportadas por el hermano de Fredí, el poeta Ángel Huerga, quien integra sus creaciones en la estructura melódica previamente compuesta por su compañero de viaje sónico (y vital).

La aventura comenzó con una maqueta de cinco canciones, previa a su primer disco largo, *New Software* (2005), incluido por algunos críticos entre los mejores del año, dentro de la cosecha asturiana. En este trabajo, escrito y cantado en inglés, encontramos una coraza musical fiera por momentos, distorsionada, aunque con sus tramos de calma, y unos textos que se contagian de esa atmósfera más sombría. En ellos, Ángel ofrece su lado más narrativo, menos enigmático que en trabajos posteriores. El desamor y un cierto decaimiento vital predominan en varios de los temas, como en «60 miles»: «Pésimos lunares que tiñen mi cielo / figuras borrosas que mienten

/ ataúdes oxidados que se ahogan». Incluso llega a refutarse el himno de los Stones, cuando el protagonista afirma en otro título que el tiempo no está de su lado. *New Software* esconde algún clásico subterráneo del último pop español, como la perfecta «*Our own way*», junto a piezas más ácidas en las que hasta se pueden hallar pinceladas de humor, hiriente, eso sí, como en «*Indian*», donde escuchamos: «No más lagunas legales / en nuestra ley de la selva». Desconocemos si escribir en inglés sirvió al poeta como especie de refugio, o máscara, o si más bien el carácter pesimista del disco se debió a cuestiones vitales o coyunturales del autor. No importa, el caso es que nos esperaban carreteras más soleadas tras la siguiente curva.

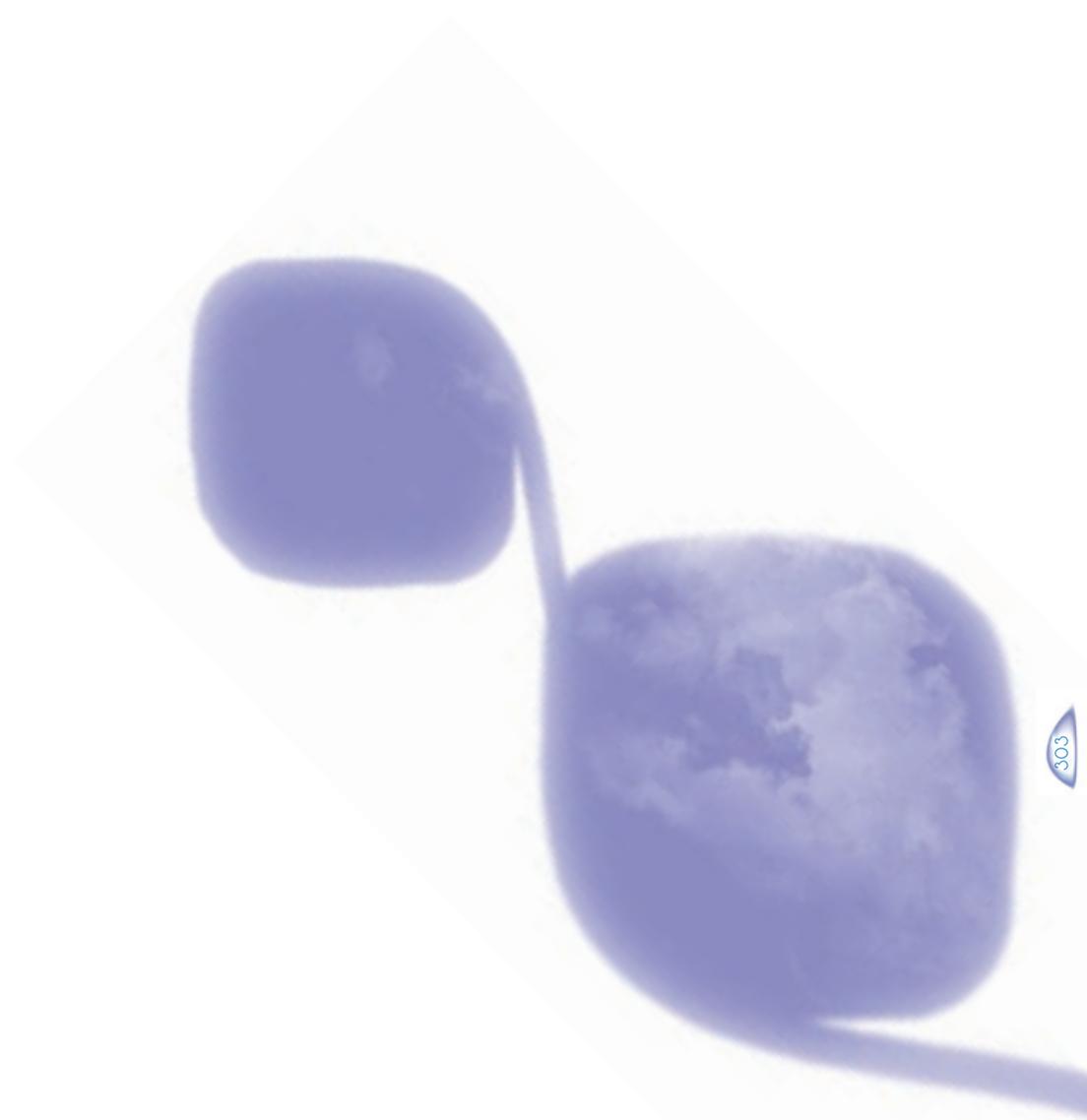
En 2013, después de una dilatada, aunque fructífera, espera, los hermanos Huerga alumbraron, con algún cambio en la formación original de la banda, *La furia del fin*, disco más luminoso que el precedente, a pesar de su título, y plagado de aciertos musicales y literarios en su interior. Los temas, ahora en español, contienen versos más cortos, algunos de ellos afilados como agujas, e integrados en letras más extensas que las del anterior trabajo. Las estrofas y las notas están teñidas de mayor optimismo, vitalidad, e incluso de cierto hedonismo: «Está en las esquinas / el don de amar», se escucha en «*Directos al mar*». Al igual que sucedía en *New Software* (y en la mayoría de los grandes discos de la historia), las letras forman un todo coherente con las melodías, si bien en este caso son unas notas más dulces, psiquedélicas por momentos, las que arropan a unos versos en los que el amor amenazado deja paso a un fresco optimismo totalizador. Sirvan de ejemplo los de la canción «*Popelectro*»: «Siente la magia / el dios / en la espalda / los granos / del alma / los dedos / de la esperanza». En el libreto de *La furia del fin* hay esencias veraniegas: «No / no es extraño / que hoy / no haya helados / hay / demasiado / sol / en los labios», junto a pasajes más existenciales, como las diferentes estrofas de «*No lo entiendo*», en las que el cantante va sembrando preguntas: «¿Estoy solo?, ¿estoy roto?, ¿estoy loco?», para responderse después: «ya no me asusta morir». *La furia del fin* supuso otro acierto en la trayectoria de FMM, con la banda a pleno rendimiento y los coros de la tercera hermana Huerga, Silvia, acompañando con elegancia a la seductora y límpida voz de Fredi.

El último disco de FMM hasta la fecha, más allá de alguna colaboración puntual, lleva por título *La Fortaleza* (2018) y contiene seis canciones en las que Fredi y Ángel logran dar otra vuelta de tuerca, dotando a algunas de las letras de un mayor carácter autobiográfico. Es el caso de «*La puerta*» o «*El país del sol*», en las que se narran experiencias de la infancia compartidas por los hermanos, siempre envueltas en el manto poético que Ángel sabe tejer tan bien. Asimismo, nos encontramos con un punto de vista social en

composiciones como «La línea del mal», en la que Ángel, haciéndose eco del problema de la inmigración, llega a afirmar: «Rompiamos en dos / historia y azar».

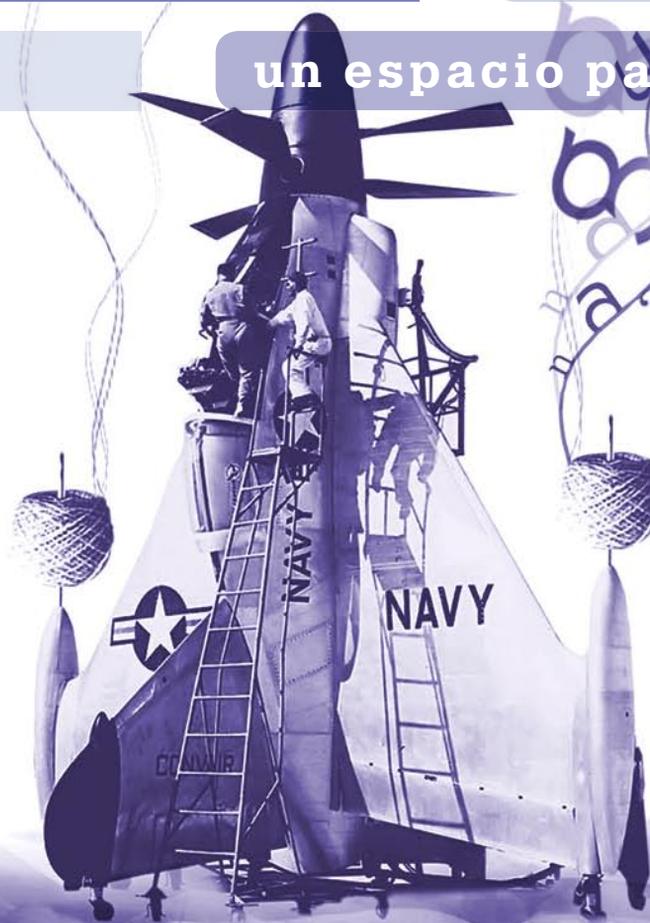
Por suerte, sabemos que los cerebros de estos artesanos de la música y la poesía siguen bullendo, elucubrando canciones y proyectos que, en algún momento, esperamos que más pronto que tarde, verán la luz. Hasta que lleguen, siempre podemos disfrutar de su discografía, y celebrar el talento de ambos creadores, fabricantes de numerosas piezas de gran calidad y sensibilidad, dentro del panorama del pop español. Larga vida.

ÁNGEL GARCÍA ALONSO



enVIVOen

un espacio para contarte







Congreso El big bang del Postismo: Cien Años de Carlos Edmundo de Ory (1923-2023)

73ª edición de los Cursos de Verano de Cádiz
Del 6 al 8 de julio de 2023

O-RY, SIEM-PRE-O-RY

LA UNIVERSIDAD de Cádiz se ha sumado a la celebración del centenario del nacimiento de Carlos Edmundo de Ory (Cádiz, 1923-Thézy-Glimont [Francia], 2010) con un curso de verano centrado en él y en el postismo (1945-1954), una peregrina vanguardia literaria de la primerísima posguerra española fundada por Eduardo Chicharro Briones, Carlos Edmundo de Ory y Silvano Sernesi.

«El postismo es la locura inventada», decía Ory: una bisagra lúdica, extravagante, musical y escandalosa entre las vanguardias históricas



Ana Sofía Pérez Bustamante, Pepe Maestro
y Antonio Chicharro Papiri

y el neovanguardismo setentero. Este fue el eje que recorrieron los invitados al seminario de la Universidad de Cádiz (UCA), que se planteó, en sintonía con el postismo, como un encuentro no solo para ilustrarse y saber sino también para reír, para jugar, para alucinar directamente en los campos de fresas del lenguaje.

Por la parte académica intervino el mayor experto en la poesía de Ory, el catedrático de la Universidad de Lleida Jaume Pont, editor de la espléndida antología *Música de lobo* (2003), y que está a punto de presentar, también en Galaxia Gutenberg, la poesía completa del gaditano (*Los reinos de allí*). Pont explicó los hilos que emparentan la poética postista no solo con sus antecedentes (dadaísmo, surrealismo, expresionismo, parodia del modernismo) sino con sus consecuentes: los grupúsculos experimentales ZaJ, C.P.A.A., Problemática 63, N.O., y poetas como José Luis Castillejo o Carlos de la Rica, impulsor del neopostismo. Constancia material de estas relaciones quedó en la exposición «Carlos Edmundo de Ory: la cabaña central», que, comisariada por Juan Manuel Bonet, tuvo lugar en el palacio de la Diputación de Cádiz, del 24 de marzo al 28 de mayo de este mismo año. La inauguración se hizo coincidir con el IX Congreso Internacional de la Lengua Española.

El gran mediador entre el excluido Carlos Edmundo (autoexiliado en París desde 1955) y los jóvenes españoles del 68 fue Félix Grande, que preparó la primera antología de poesía de Ory (1970) y coordinó el número del homenaje que le rindió la revista *Litoral* (1971): a partir de aquí la piedra que habían desechado los arquitectos de la poesía oficial se convirtió en piedra angular de la tradición lírica arcana y contestataria. Porque Ory, rebelde en el Madrid de los años cuarenta, participó también en la revolución parisina del 68 desde Amiens, añadiendo a su malditismo un toque esotérico que sintonizaba con la generación *beat*.

Isabel Navas Ocaña, catedrática de la Universidad de Almería y experta en vanguardias de posguerra, completó el panorama hablando con solvencia del segundo momento del postismo, cuando, alejado Ory de Chicharro por enfriamiento de su amistad, el movimiento tuvo reflejo (quizá mejor que continuidad) en Francisco Nieva, Ángel Crespo, Antonio Fernández Molina, Fernando Arrabal, Antonio Beneyto, Gabino-Alejandro Carriedo, Félix Casanova de Ayala, Federico Muelas, Jesús Juan Garcés o Carlos de la Rica. Que no es que destruyeran el postismo sino que (como es lo normal en los poetas que no mueren o se matan prematuramente), evolucionaron desde y más allá de él, con arrebatos parricidas pero sin renegar finalmente de su origen.

José Manuel García Gil, autor de la excelente y premiada biografía de Ory *Prender con keroseno el pasado* (2018), desarrolló los puntos de contacto entre un Ory ya transformado y el entonces joven exiliado Roberto Bolaño,

una amistad traducida en una interesante e inédita correspondencia que le permitió analizar los puntos en común del postismo español y el infrarrealismo mexicano. Los infras, herederos de la vanguardia y de los *beats*, aspiraron, como las huestes postistas, a «volarle la tapa de los sesos a la cultura oficial».

Ana Sofía Pérez-Bustamante Mourier, coordinadora del encuentro y editora del ensayo de Ory sobre *Lorca* (2019), se centró en la ajetreada vida de la única novela de Ory, *Mephiboset en Onou*, un proyecto de convertir la experiencia espiritual del autor en los años del cenáculo postista (1944-1949) en una biblia visionaria y zaratústrica sobre la vida y el arte. El texto encontró padrino editorial en 1953, pero la censura vetó su publicación entonces. Ory no efectuó de inmediato la poda sugerida por el censor (lo haría más tarde) pero sí aprovechó para convertir algunos capítulos en relatos cortos (no en vano el origen de todo es un cuento, «Diario de un loco», de 1944). No fue hasta 1973, en plena explosión neovanguardista, cuando sus jóvenes admiradores le quitaron a Ory como quien dice la novela de las manos para publicarla en una pequeña editorial donde pasó con más pena que gloria, pero que al menos sirvió para que el autor se librara de una vieja obsesión. La novela, que acaba de ser reeditada en Firmamento (2021), conserva su enigmático interés.

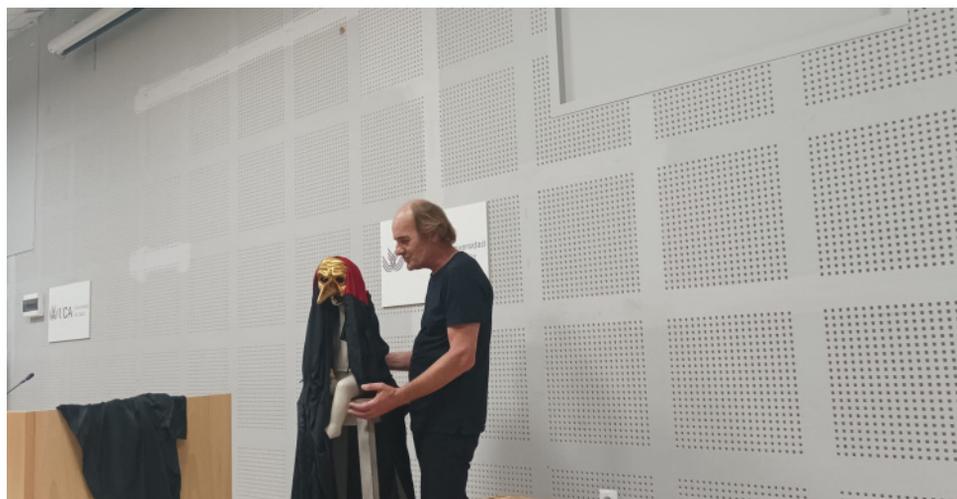


La parte espectacular del seminario se abrió con Antonio Chicharro Papiri, hijo de Eduardo Chicharro y la pintora Nanda Papiri, que vino a Cádiz para hablar de su experiencia del postismo, en el que participó toda la familia de Chicharro: también sus dos hijos, entonces niños recién llegados de Roma, que asistían estupefactos al desfile de poetas raros en la habitación llena de humo de tabaco que compartían en el piso de su abuelo. El extrañísimo ambiente de la casa familiar de Chicharro nutre las sabrosas *Memorias del niño Toni* (2023), perplejo observador de aquel Madrid mísero, brillante y bohemio por el que se movía su padre y luego se movió él mismo (también una *rara avis*). Chicharro Papiri («Chepé») vino acompañado de su editor,

Raúl Herrero, empeñado desde Zaragoza en la noble misión de recuperar los textos postistas en su editorial Libros del Innombrable.

El curso de verano coincidió con la Feria del Libro de Cádiz, lo que propició que en ella se presentasen las *Memorias del niño Toni* y, también, *Potimusa*, selección de textos de Ory relativos a su Cádiz natal (uno de cuyos nombres en la Antigüedad fue Potimusa) o emparentables con él a través del mar, símbolo nuclear de su obra. El volumen, editado por la Diputación Provincial de Cádiz al cuidado de Salvador García Fernández (director de la Fundación Ory), contiene tanto textos publicados (algunos difíciles de encontrar) como inéditos, fotografías y reproducciones de dibujos, grabados, cuadros, artículos de prensa, etcétera. Una colección sugerente, delicada y poliédrica, muy bellamente maquetada por Maripi Rodríguez.

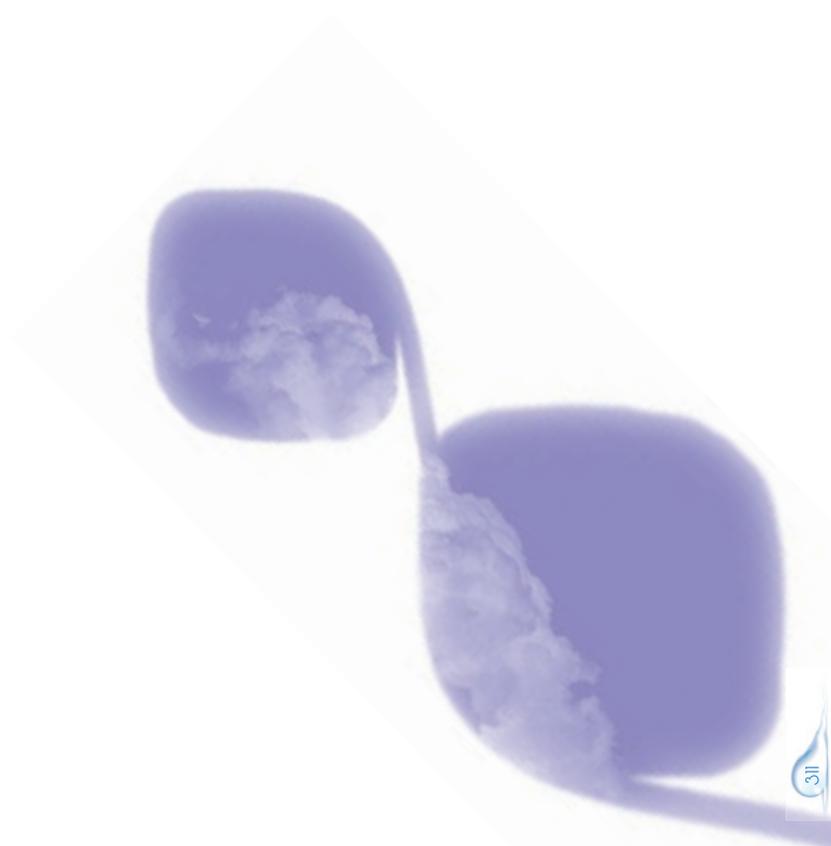
De nuevo en el curso, espectacular e inmersiva fue la intervención de la poeta y escritora Carmen Camacho, bien conocida además como compiladora y editora de aforismos (*Fuegos de palabras*, 2018). Camacho se había documentado para su charla-taller investigando directamente el material en parte inédito que se conserva en la Fundación Ory sobre el A.P.O. (Atelier de Poésie Ouverte), taller de creación colectiva y espíritu ácrata que fundó Carlos cuando trabajaba de bibliotecario en la Maison de la Culture de Amiens. Aquellas actividades (muy ligadas en ese momento al situacionismo de Guy Debord) se tradujeron en «proposiciones» vinculadas a los aforismos de Ory, sus «aerolitos». Carmen Camacho sumergió al público asistente en el vértigo de la creación poética invitándolo a practicar los «enderezamientos» postistas de poemas y culminando con una reescritura colectiva del poema-juego «¿Qué hay en una habitación vacía?». Se trata de un poema que escribió Juan Vicente Piqueras inspirándose precisamente en uno de los juegos que le proponía Carlos Edmundo cuando era niño.



El broche de oro lo puso el escritor y rapsoda Pepe Maestro, que sorprendió con un recital deslumbrante. Bajo el título de «Noches dantescas», Maestro efectuó una selección personal de textos de Ory (fragmentos de sus diarios, cuentos, poemas, prosas y aerolitos) para un recital shakespeariano de amor y muerte. Desarrolló una escenografía tan eficaz como minimalista con un títere alternativamente presente o ausente, con y sin cabeza o máscara, al que dirigía sus coloquios. Las imágenes fluían en cascada deslumbrante, dejando a los espectadores atónitos: ¿quién habría pensado que el viejo tuviera tanta sangre en las metáforas? La desatada luz que cabe en el lenguaje. El actor, de negro y con bombín, sin capa y con capa, alternaba el yo trágico con el bufo, y de Lear, Romeo, Falstaff o Calibán saltaba al coqueto Charlot, que canturreaba como un mantra «o-ry, si-ca-do-ry». ¿Qué dice el loco? ¿«Sicav», Sociedad de Inversión de Capital Variable? ¿SICAP, Sistema de Información de los Centros de Atención Primaria? Pues, no, que era grillo latino («cica») en bajoandaluz seseante. Porque Ory amaba la música de las divinas palabras.

Ah migos. «La vida no se olvida». Tampoco la sideral locura de Carlos Edmundo de Ory.

ANA SOFÍA PÉREZ-BUSTAMANTE MOURIER





VIVO en
editoriales
independientes

Sloper la poesía está en nuestras raíces

Tras más de 15 años de trayectoria y 150 títulos, Editorial Sloper redobra su apuesta por la poesía con la creación de un sello dedicado a publicar poetas jóvenes: Isla Elefante

EDITORIAL SLOPER nace en 2007, en Palma, tras una larga experiencia en edición. Su origen está en la revista *La Bolsa de Pipas*, una plataforma para poesía, cuento y ensayo que cofundamos en 1994 tres poetas (Antonio Rigo, Román Piña y Emilio Arnao) y que arrancó con un poemario triple bajo el título *Le con de la muse*. De modo que el interés por la poesía está en nuestras raíces y seguimos apostando cada vez más por la poesía, como prueba la creación en 2022 de nuestro sello editorial Isla Elefante, dedicado exclusivamente a la poesía contemporánea y, muy especialmente, a la poesía joven.

Aunque pueda sorprender, la poesía también ha sido importante para la editorial en un sentido comercial. Aunque llevamos muchos años publicando novelas, libros de cuentos y ensayos –así como algunos diarios–, la poesía nos dio la oportunidad de darnos a conocer en muchos sitios gracias al libro *La Fiera*, de Ben Clark, que obtuvo el premio El Ojo Crítico de RNE de Poesía en 2014. Dos años más tarde, la buena sintonía con Ben nos llevó a publicar su poemario *Los*



Isla
Elefante



SLOPER

últimos perros de Shackleton, en 2016, un éxito de ventas que sigue llegando a lectores nuevos todos los meses y del que seguimos encargando reimpressiones periódicamente. Así se ha consolidado la relación de Ben con la casa y, desde entonces, la aparición de títulos como *Armisticio (2008-2018)* o el reciente *Demonios* ha llevado a que muchos libreros asocien el nombre de Sloper solo con poesía, cuando en realidad estamos publicando más en prosa.

Nuestro sello Isla Elefante está pensado para ofrecer un apoyo a jóvenes poetas y para servir de lanzadera para esos primeros libros que cuesta tanto sacar. Pero Sloper



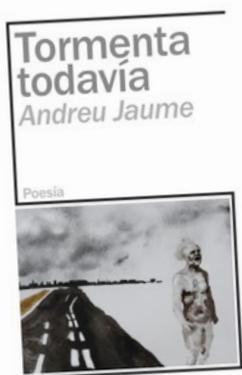
Ben Clark

lleva mucho tiempo ofreciendo oportunidades a poemarios inéditos, más allá de la recepción de manuscritos que forma parte del día a día de la editorial: durante varios años convocamos el Premio La Bolsa de Pipas, gracias al cual publicamos, entre otros, los versos hondos y cotidianos de Francisco Daniel Medina, los poemas despiadados y bellos de Florencia del Campo o los versos minimalistas y sabios de Ricardo Lobato.

Como editores, debemos confesar que hay amor a primera vista cuando el poeta demuestra dominar los recursos clásicos del ritmo y la originalidad, véase Ben Clark o Álvaro Galán Castro (pronto en el catálogo). Creemos en la poesía mentirosa (la mía misma), pero también en la honestísima que brota generosamente de la intimidad del autor, como

la de Andreu Jaume, quien con su maravilloso poema *Tormenta todavía* (2022) practica el diálogo de su propia experiencia con sus maestros (Shakespeare, Eliot...). O como la de la poeta ibicenca Eva Tur, zahorí de la naturaleza en un poemario que recomendamos, *Planeta Tigre* (2021).

Nuestro sello Isla Elefante Poesía, que dirige Ben Clark, cerrará el 2023 con ocho títulos en su catálogo. Se trata, como he dicho, de un sello que apuesta por la poesía joven, generalmente de autores y autoras de menos de cuarenta años, aunque no será



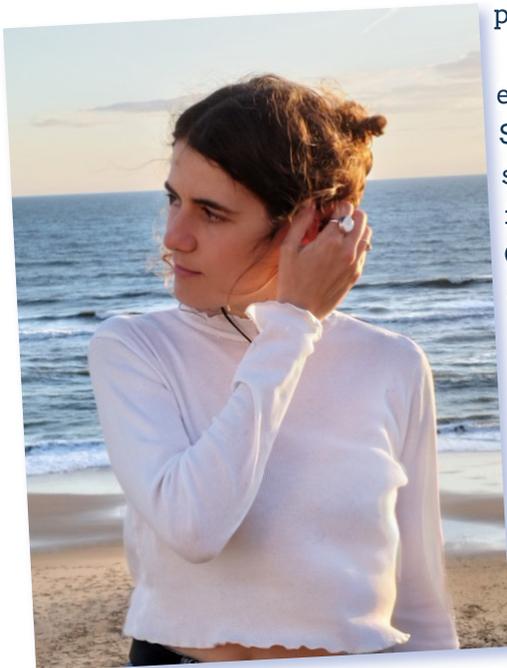
así en todos los casos, y que, además de ser una plataforma, esperamos que pueda servir para ofrecer un poco de claridad, un itinerario lector, una hoja de ruta dentro de la confusión que representa –felizmente– la poesía joven en castellano en España. De momento, el catálogo de Isla Elefante incluye a algunos de los nombres más interesantes del panorama actual: Maribel Andrés Llamero, Nadia del Pozo, Guillermo Marco Remón, Markel Hernández, María Domínguez del Castillo y Gudrun Palomino. En el último trimestre de 2023 aparecerán los poemarios de Gloria Gil y Manuel González Mainera, y el 2024 trae muchos libros interesantes.

Aunque Isla Elefante es un espacio pensado para la poesía joven, en Sloper también tienen cabida las propuestas de poesía joven, y de hecho nos encantan estos proyectos. Un año antes de la creación de Isla Elefante tuvimos una experiencia muy gratificante con la publicación de *Cuando dejó de llover, 50 poéticas recién cortadas*, una extensa antología de poesía joven a cargo de Jorge Arroitia y Alejandro Fernández Bruña, con prólogo de Ben Clark y epílogo de Luna Miguel.

En estas fechas, es un honor rescatar la faceta poética de un autor que ha concentrado su actividad con éxito en la novela, Pedro Ugarte. *Las cosas de este mundo* lo devuelve a los estantes de poesía después de treinta años. Su apuesta por una poesía narrativa e irónica, como la de Galán Castro, se ajusta a la perfección a mis presupuestos de creador y editor.

A medio plazo, será un placer embarcar en la corriente poética Sloper a Regina Salcedo, que nos ha seducido con un viaje a Creta adivinatorio, empapado de mitología, y a Gabriel Bertotti, todoterreno de la escritura, que versifica lo mismo un relato que una reseña de cine. En su libro próximo, *Pasar el rato*, las páginas en verso y en prosa conviven y se contagian.

En esta misma línea, un primer libro en Sloper de Sergio Mayor, a primeros del 2024, nos vuela la cabeza con su potencia poética, sin renglones. Pura libertad de



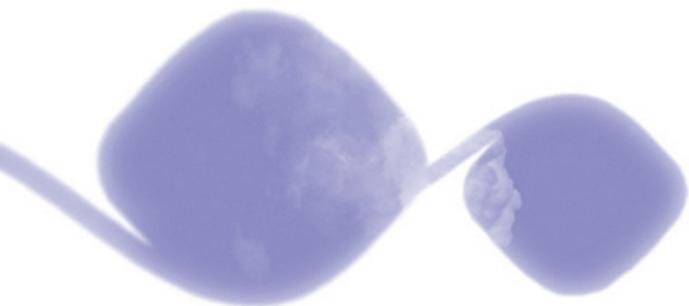
María Domínguez del Castillo

escritura, lirismo salvaje, humildad y alcohol, torrencial y en construcción, inacabado e inacabable. Prosa, pero poesía. Memoria, diario, celebración de la bebida y fantasmales brindis con los literatos más díscolos de la historia.

Y ahora echemos una mirada al pasado, al proyecto que fue. Publicamos *Nuestra nevera*, del poeta griego actual Petros Stenafeas. De Pedro Andreu, que acaba de fallecer, *El frío*, ganador del Premio Café Món, un premio que no distinguía géneros, y así lo obtuvo también el poeta más críptico y audaz del mundo, Álvaro Muñoz Robledano, con *Salvoconductos*. En catalán, pero en bilingüe, acogimos *El vol de la cendra*, de Joan Payeras. Y por un tiempo breve fue un honor editar los libros premiados por el Círculo de Bellas Artes de Palma, en la colección Minerva. Allí aparecieron autores de enorme interés como Salvador Alís, M. Ana Diz y José Antonio Pamies. Recordamos la aparición de Philip Meridian, el Felipe Hernández músico y poeta (tuvo una prestigiosa trayectoria como novelista en grandes editoriales), en preciosa edición, con su *Un corazón de noche*, que incluía un CD con sus poemas recitados y musicados por él mismo. También fue un lujo editar el primer libro de una desconocida Begoña Méndez en la exquisita colección Hápax, *Una flor sin pupila y la mujer de nieve*, colección en la que rescataremos a finales de año al Abilio Estévez poeta con su *Manual de tentaciones*, que fue Premio Luis Cernuda en 1986. Presumimos de dos títulos de Alberto Blanco, que reivindicamos: *Esa piel incorrecta* y *El caballero del cisne*.

Nos hace felices ver que poetas de prestigio nos tienen en cuenta para vaciar su cajón de inéditos: Antonio Manilla, Antonio Rivero Taravillo, Andreu Jaime o Florencia del Campo, son algunos ejemplos. Ellos y los que todavía no son tan conocidos encontrarán en Sloper y en Isla Elefante dos casas donde acabar de forjar sus criaturas. Las imprimiremos con amor ritual, disimuladamente, con respeto al secreto, para que lleguen a donde lleguen con la seguridad de que confiamos en ellos, de que estamos a su lado en el camino.

ROMÁN PIÑA
EDITOR DE SLOPER





VIVO en
lugar a la poesía

AGHA

Asociación de la Gente del haiku
en Albacete

<https://haikusenalbacete.blogspot.com>

¿Qué es la agha?

*Canta, me dices. Y yo canto.
¿Cómo callar? Mi boca es tuya.
Rompo contento mis amarras,
dejo que el mundo se me funda...*

JOSÉ HIERRO («Así era» [Alegoría, 1947])

En primer lugar, quiero agradecer la oportunidad que me brinda la revista *Nayagua* de presentar a sus lectores la asociación de haiku de la que formo parte desde su fundación, en 2008. Hablar de AGHA, la Asociación de la Gente del Haiku en Albacete, es una responsabilidad y un placer. Y como las palabras son importantes, voy a comenzar por definir lo que cada una de ellas significa para mí.

Si analizamos el nombre de la asociación, encontramos en primer lugar la palabra «gente», que es el ingrediente fundamental para comenzar cualquier aventura: las personas. Transitando por este camino del *haiku-dô* a menudo he encontrado gente que se podría llamar «rara» o «especial»; parece que el haiku convoca almas genuinamente sensibles a los detalles, a la naturaleza, a los matices, pero sobre todo capaces de desprenderse de capas y capas de individualidad hasta fundirse con el mundo. Y esta regla la cumplen muchos de los integrantes de AGHA; me refiero a gente como Elías Rovira, que tuvo



la genial idea (después han venido muchas más) de reunir a toda *rara avis* que se atreviera a documentar la caída de la hoja otoñal, los amaneceres y el canto de la alondra. No menos geniales son Frutos Soriano y Ángel Aguilar, amigos, poetas y bibliotecarios en la Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM) que se dedicaron a pasear por el parque y mirar los árboles y oler las flores sin cortarlas... En definitiva, esas cosas inútiles en las que se ocupan los que escriben haiku: contemplar y anotar las impresiones en una libreta minúscula que más tarde fraguó en un libro, uno de los primeros de auténtico haiku publicados en lengua española. A estos se une Manuel Córdoba, secretario en los inicios de AGHA, que se encargó durante un tiempo de los temas administrativos y de los contactos con las instituciones, principalmente la UCLM. Estas personas y muchas más que luego vinieron y hasta ahora permanecen son el tesoro de AGHA.

El haiku ... la gran pasión que nos une. Esta palabra me permite profundizar en los orígenes de un movimiento literario que Enrique Linares, director de la gaceta de haiku *Hojas en la Acera*, denomina «Generación Dô». Por supuesto, con antecedentes tan importantes como la página *El rincón del haiku*, los libros de Vicente Haya y Fernando Rodríguez Izquierdo y en Albacete, especialmente el titulado *Haikus del parque* (2003), propiciaron que la Universidad de Castilla-La Mancha invitara a Vicente Haya a impartir un taller de haiku. A este curso asistimos muchos de los actuales integrantes de AGHA, pero el alumno más aplicado fue Elías Rovira por lo anteriormente expuesto.

Con respecto al haiku, AGHA tiene muy definidos sus objetivos, que viene cumpliendo desde hace quince años: el estudio, escritura, difusión y

desarrollo del haiku en castellano. En relación con el estudio, AGHA cuenta con las traducciones de Elías Rovira, realizadas para la revista de *El rincón del haiku*, especialmente centradas en la obra de Shiki Masaoka y, a partir de 2023, la traducción de Blyth; además de las investigaciones de Javier Sancho, publicadas en *Hojas en la Acera*, *Paseos.net* y la citada *ERDH*. También ha sido vital la publicación del libro *El haiku en 100 preguntas: todo lo que quisiste saber sobre haiku y no sabías a quién preguntar*, coordinado por Elías Rovira.



AGHA, diploma en la embajada

La difusión del haiku se realiza mediante publicaciones, talleres, seminarios, encuentros de haiku y convocatorias de concursos, la mayoría de estos internacionales, siendo el de mayor prestigio el de la Facultad de Derecho de Albacete, este año en su decimosegunda edición; el de *haibun* con la colaboración del Museo de la Cuchillería de Albacete, en su sexta convocatoria; los Juegos Florales, recuperando una tradición del siglo XIX, pero actualizada al haiku, en el Teatro Circo de Albacete, con cuatro certámenes realizados hasta la fecha y además el de *senryu*, estrofa de similar estructura a la del haiku que parte de un enfoque más anecdótico y desata siempre una sonrisa; dedicado a la Feria de Albacete, que este mes de septiembre ha cumplido su octavo ciclo. Además, AGHA colabora con la Embajada de Japón en la realización de cursos, talleres y concursos. También coopera en las ediciones del Concurso Internacional de Haiku para los Niños Del Mundo, convocado bianualmente por la Fundación JAL (Japan



Airlines), cuya entrega de premios tiene lugar en el domicilio oficial del embajador de Japón en Madrid. Aparte de estos concursos, AGHA realiza talleres tanto *online* como en modo presencial principalmente en Albacete, pero también en otras ciudades como Madrid, Barcelona o Sevilla, muchas veces enmarcados en eventos relacionados con Japón y su cultura. No olvi-



do las diversas publicaciones, desde el primer libro *Sol de invierno* (2011), con veintiocho autores, hasta los publicados en colaboración con la UCLM, Universidad Popular de Albacete, Ayuntamiento y Diputación, que recogen las diversas ediciones de los concursos convocados por la asociación.

Sobre el desarrollo del haiku en castellano, remito a aquellos lectores que quieran profundizar, por no añadir más datos a esta presentación, a los artículos del libro *Gotas de rocío. 10 ediciones del Concurso Internacional de Haiku de la Facultad de Derecho de Albacete* (2021), en la sección «Desarrollo y evolución del haiku en castellano desde 2006 hasta la actualidad». Es un honor para AGHA que el ministro de Asuntos Exteriores de Japón nos concediera un diploma en el año 2021 en reconocimiento a nuestra labor de difusión del haiku y la cultura japonesa.

Finalmente, me centraré en la última palabra: Albacete. Grego Dávila (*webmaster* de *Paseos.net*) cuenta que, cuando llegó a nuestra ciudad para participar en el Primer Encuentro Internacional de Haiku, en 2009, mencionó al taxista que le llevaba al campus universitario la palabra «haiku» y este conocía a Frutos y a Elías y sabía bien qué era el haiku. ¿Casualidad? ¿Causalidad? Quién sabe. También hace años, una japonesa que participaba en un evento relacionado con el haiku en Coria del Río (Sevilla), me preguntaba: «¿por qué Albacete?». Una ciudad manchega que no llega a 180.000 habitantes, sin monumentos espectaculares ni castillos de rancio abolengo, aunque algunos hay, entre la llanura y la sierra, cruce de caminos. Una tierra que en épocas remotas fue mar... Quizás los albaceteños estamos acostumbrados a la humildad que nos dan los cielos anchos y los largos inviernos. En Albacete hay muchos poetas, desde luego, así que es posible que haya alguna explicación para tantos escritores de haiku en Albacete, pero yo no la puedo dar.

Y para colmo, como don Quijote, hemos querido añadir al nuestro el nombre de nuestra ciudad, donde vivimos, escribimos y realizamos gran parte de los eventos culturales, encuentros y talleres, acogiendo a nuestros invitados con los brazos abiertos.

Creo que es importante asociarse; no necesario, pero sí reduce esa sensación de soledad de los escritores. En mi experiencia, el haiku se comparte y

se perfecciona en comunidad. Las personas que se inician y creen que este camino merece la pena podrían crear un pequeño grupo para realizar los *ginkos* y *tensakus*, es decir, los paseos para escribir haiku y las reuniones colectivas para ajustarlos. Si esto no es posible, como mínimo, se podrían juntar de vez en cuando en un bar o un parque para hablar, leer y corregir. Estas reuniones proporcionan a la larga un aprendizaje más allá de lo que es el haiku. Esto hay que vivirlo, no vale que te lo cuenten.

Sin duda dejo muchas cosas sin mencionar en este artículo, pero es difícil resumir tantas sensaciones, buenos momentos y sobre todo, tanto trabajo. Solo me queda invitaros a conocer nuestra asociación y, lo más importante, a incorporar el pequeño poema japonés en vuestra vida: os hará más felices.

TOÑI SÁNCHEZ VERDEJO
PRESIDENTA DE AGHA DESDE 2018

Gotas de rocío. 10 ediciones del Concurso Internacional de Haiku de la Facultad de Derecho de Albacete (2021). Descarga gratuita en este enlace.

Gotas
de rocío

El haiku en 100 preguntas: todo lo que quisiste saber sobre haiku y no sabías a quién preguntar. Disponible en este enlace.

El
haiku

Radio HELA, canal de YouTube, con entrevistas a gente de AGHA, teatro, talleres y mucha información sobre el haiku.

Radio
HELA



Casa della Poesia di Baronissi Italia

322

TODO EN ESTA VIDA, hasta la vida, nace de un encuentro. Y la Casa della Poesia di Baronissi nació, antes de ser casa, del encuentro de dos seres espléndidos, generosos, padres del mundo, quijotes incansables, delicados y dedicados a cuidar esa viña secreta, inagotable, que llamamos poesía. Hablo de Sergio Iagulli y Raffaella Marzano. Si Borges los hubiese conocido los habría incluido en su poema «Los justos».

En 1996, en Baronissi, cerca de Salerno, Sergio y Raffaella crearon la Casa della Poesia. Un proyecto raro en su belleza, único en Italia, tal vez en el mundo. Un lugar de encuentro de poetas, libre, internacional, independiente, acogedor, donde poetas de todo el mundo son bienvenidos y bien acogidos, donde nacen encuentros y ocasiones de leer, leerse, traducir, conversar, mirar el mundo con los ojos del otro y hacerlo más habitable gracias a la poesía.



Jack Hirschman y Sergio Iagulli en la Casa de la Poesía

Es una casa sencilla y a la vez fabulosa, con su Biblioteca de Babel, su sala de milagros, encuentros, proyecciones, su jardín encantado con senderos que se bifurcan, su cocina donde ocurren desayunos sonámbulos, almuerzos felices y cenas que recrean y enamoran, sus habitaciones siempre listas y limpias para hospedar a poetas de todo el mundo, con especial atención a los poetas procedentes de *zonas difíciles*, que aquí encuentran refugio, amistad, cariño alimenticio para almas errantes y corazones heridos, libres. Es una casa que encierra muchas casas.

Casa editorial

Todo empieza antes. Y la Casa della Poesia, antes de ser un hogar, empezó siendo una casa editorial, la Multimedia Edizioni. Creada en 1992 para dar voz a autores de gran prestigio internacional, que por motivos, a veces inexplicables, no habían sido publicados antes en Italia. Caracterizada por una atención babélica a toda la poesía internacional, la Multimedia Edizioni ha publicado a autores, entre otros, como Jack Hirschman, Izet Sarajlic, Etel Adnan, Jorge Enrique Adoum, Tomaz Salamun, Josip Osti, Sinan Gudzevic, Ledo Ivo, Carlos Nejar, Sarah Menefee, Paul Laraque, Piri Thomas, Victor Montejo, Agneta Falk, Janine Pommy Vega, Ante Zemljar, Marco Cinque, Tommaso Di Francesco, Mario Benedetti, Mumia Abu-Jamal, Alberto Mori, Giancarlo Cavallo, Martha Canfield, Maram al-Masri, Paul Polansky, Aharon Shabtai, Beppe Costa, Francisca Aguirre, Guadalupe Grande, Juan Vicente Piqueras, Ada Salas, Juan Carlos Mestre, Ismael Ait Djafer, Alfonso Gatto, Barbara Korun, Evald Flisar, Sotirios Pastakas, Genny Lim, Julian Beck, Giacomo Scotti, Gianluca Paciucci o José Hierro.

Multimedia Edizioni se distingue por el cuidado de sus volúmenes y de sus autores, seguidos, acompañados, mimados incluso, en los viajes y encuentros que Casa della Poesia organiza constantemente por todo el territorio italiano. Con sus más de ciento cincuenta volúmenes editados, se ha convertido a lo largo de estos años en la editorial italiana, alternativa e independiente, que más poesía extranjera ha traducido y publicado.

Casa real y virtual

La Casa della Poesia, que en 2023 cumple veintisiete años, es desde el principio un proyecto real y virtual. Real, porque la casa es real, y acogedora de esos pájaros migratorios, errantes, y necesitados de atención y refugio, que

son los poetas. Centro de acogida, promoción y producción de materiales maravillosos que guardan la memoria y las voces de la Babel poética en que se ha convertido. Virtual porque ha creado también un [gran hogar web](#) y un [blogmagazine internacional](#) que recogen y comparten materiales de todo el mundo y lo difunde en la red global.

La Casa della Poesia es hoy una realidad muy importante en Italia y un punto de referencia internacional largamente reconocido. Ha organizado algunos de los principales festivales de poesía en Italia: Lo spirito dei luoghi (Baronissi), Verba Volant y Salernopoesia (Salerno), Napolipoesia y Napoli-poesia nel Parco (Napoli), Il cammino delle comete (Pistoia), Sidaja (Trieste), Parole di Mare (Amalfi), VersoSud (Reggio Calabria), La poesia resistente! (Napoli), Letture Mediterranee (Baronissi y Salerno), Altre Americhe (Napoli, Baronissi, Salerno), Le molte lingue della poesia (Desenzano del Garda), Cabudanne dos poetas (Seneghe, Cerdeña), Sassari, Bari, y Napoli Teatro Festival. También participa y colabora con otros festivales del mundo: Festival di Vilenica, Encuentros Internacionales de Poesía de San Francisco, Incontri internazionali di poesia di Sarajevo (Bosnia) y con el Festival de poesía de Patras (Grecia).

Otro aspecto importante de su labor es la promoción y difusión de la poesía contemporánea en las escuelas primarias y secundarias: desde los materiales puestos a disposición de estudiantes y docentes (libros, vídeos, grabaciones...), a la realización de proyectos comunes con colegios, institutos, universidades (encuentros con autores, lecturas, conferencias, etcétera). En estos años, entre festivales y encuentros, Casa della Poesia ha recibido en torno a quinientos poetas de todos los rincones del mundo.

Casa posada de poetas

La Casa della Poesia nació como casa, como lugar de acogida y refugio para hospedar a poetas venidos de todo el mundo y albergar y propiciar una serie de experiencias, encuentros, materiales, documentos, producciones y proyectos varios en torno a la poesía. La idea original nació del deseo de acoger y ayudar a poetas y escritores que estuviesen viviendo una situación difícil (económica, política, étnica, de guerra, de censura...) en sus países y en sus vidas, pidiéndoles a cambio su disponibilidad para realizar encuentros con personas del territorio y sus instituciones (estudiantes, profesores, jóvenes escritores, lectores, traductores, etcétera), para poder atender a instancias que nos llegan de diversos lugares y nos piden hospedar, por periodos largos o breves, a poetas dispuestos a aportar su voz a la cultura italiana.

Junto a la casa-posada, Sergio y Raffaella crearon lugares de trabajo, laboratorios, espacios para la gestión de una inmensa mole de materiales que hoy forman el maravilloso archivo de la Casa della Poesia. En estos años ha hospedado a casi todos los poetas que ha publicado Multimedia. Autores que hoy forman parte de la gran familia, la tierna tribu, que Sergio y Raffaella han sabido crear en torno a la Casa



Jack Hirschman e Izet Sarajlic cantando

della Poesia: Izet Sarajlic, Jack Hirschman, Agneta Falk, Sinan Gudzevic, Josip Osti, Abdulah Sidran, Tony Harrison, Francisca Aguirre, Guadalupe Grande, Juan Vicente Piqueras, Carmen Camacho, Ada Salas, Carlo Bordini, Gianluca Paciucci, Adriana Giacchetti, Paul Polansky, Opal Palmer Adisa, Ivo Machado, Maram al-Masri, Juan Carlos Mestre, Sotirios Pasktas, Lucja Stupica, Gerald Augustin, Marco Cinque, Michael McClure e l'artista Amy Evans, Beppe Costa, Tahar Bekri, il percussionista Maurizio Carbone, Michel Cassir, la musicóloga Claudia Christiansen, la artista Ana Erra Guevara Lynch, la historiadora Maria Victoria Guevara, las estudiosas de literatura norteamericana Giada Diano e Valentina Confido, la gran escritora Etel Adnan y la artista Simone Fattal, la cineasta Vesna Ljubic, Vojo Sindolic, Staša Aras, Barbara Balzerani, Maria Grazia Calandrone, Livia Chandra Candiani, Olivia Elias, Yeşim Ağaoğlu, Milo De Angelis y Viviana Nicodemo, Giuseppe Conte, Mauro Macario, Sian Thomas, Mahnaz Badihian, Elio Pecora, Roberto Deidier, Daniele Mencarelli, Bruna Bianco, Devorah Major, Alfonso Guida, Nadia Terranova, Paolo Rumiz, Faruk Sehic, entre otros muchos.

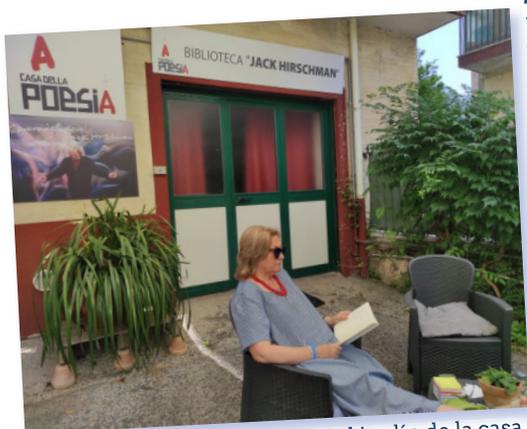
Casa Biblioteca

La Biblioteca Internacional de la Casa della Poesía cuenta con un inmenso, admirable, fondo de libros, revistas, dossiers, tesis, estudios, organizado por temas, lenguas y áreas geográficas, de más de 20.000 volúmenes entre los cuales muchos están inéditos. Un importante archivo para estudiosos y amantes de la poesía mundial. Todo el material está catalogado y es consultable *online*. La biblioteca está emplazada y abierta al público en la Casa della Poesia en Baronissi.

La videoteca-mediateca cuenta con varios centenares de títulos divididos en las secciones poesía/literatura/arte/culturas del mundo/cine de poesía. Los materiales vídeo son de gran ayuda en la elaboración de proyectos, y en los nuevos sistemas integrales de estudio. Se trata de materiales procedentes de todo el mundo y, por ello, únicos en su conjunto.

Casa de las voces

Bajo el nombre Le Voci della Poesía, Sergio y Raffaella han reunido una de las colecciones de audios de poesía más amplia y variada a nivel internacional. El archivo de la Casa della Poesia guarda los poemas y las voces de más de



Raffaella Marzano leyendo en el jardín de la casa

700 autores en unos 15.000 audiovídeos en formato digital: voces de los poetas, grabadas durante sus lecturas, conferencias, seminarios, entrevistas, lecciones. Para la Casa della Poesia es fundamental conservar la memoria sonora de la poesía y del poeta. Los materiales, grabados en todo el mundo, o enviados por los mismos autores, van desde clásicos de la poesía del siglo XX (Guillaume Apollinaire, Pablo Neruda, Allen Gins-

berg, Jack Kerouac, Charles Bukowsky, Jorge Luis Borges, Paul Eluard, Antonin Artaud, Sylvia Plath, Langston Hughes, T.S. Eliot, Dylan Thomas, Ezra Pound, Vladimir Majakovskij, Sergej Esenin, Boris Pasternak, Anna Akhmatova, Josef Brodsky, Nazim Hikmet, Paul Celan, Carlos Drummond De Andrade, Julio Cortázar, Roque Dalton, Izet Sarajlic, Dane Zajc, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Pier Paolo Pasolini, Mario Luzi, Alfonso Gatto, etcétera) a autores contemporáneos (europeos, americanos de todo el continente, árabes, africanos, orientales) y a todos aquellos que en estos años participaron en actividades de Casa della Poesia. Autores en una colección que abarca y abraza todo el planeta. Las grabaciones van acompañadas de los textos originales y sus traducciones.

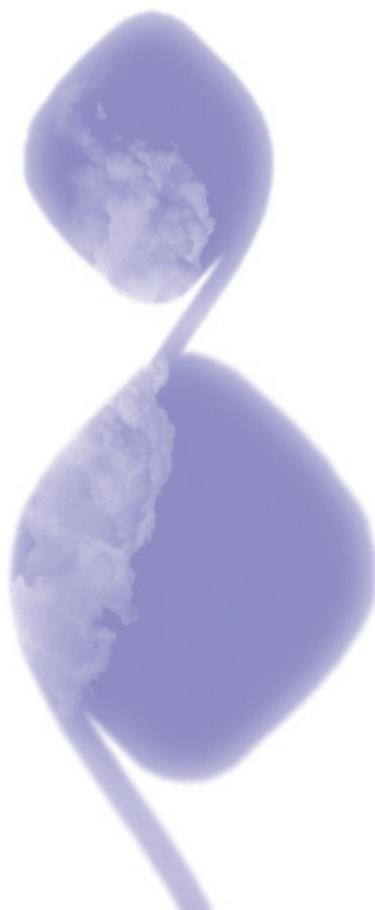
Potlach es el *blogmagazine* de Casa della Poesia. Un cuaderno de viajes y de memorias, encuentros extraordinarios, descubrimientos sorprendentes, curiosidades, anécdotas, recorridos reales y virtuales, reflexiones, voces, recuerdos, imágenes. Un viaje en el laberinto de Casa della Poesia, en

su Biblioteca de Babel, en el cofre de un tesoro de lenguas, testimonios, escritos, traducciones, películas, documentos preciosos. Desde hace quince años todos los inscritos a la *mailing-list* de Casa della Poesia reciben cada lunes «La poesía della settimana», con la voz del poeta leyendo su poema, acompañada de la traducción al italiano.

La Casa della Poesia es un lugar del alma, un nido, un espacio de acogida e intercambio, de deseo de encuentro con el otro, de alegría. Un refugio para los más débiles, creado para dar voz a los que no tienen voz, al mundo mudo de los marginados de la historia, salvando del olvido lo que el viento se lleva y el tiempo borra, las palabras, esas cosas mínimas que alimentan el alma. Jack Hirschman decía que «tener el corazón roto es el comienzo de toda verdadera acogida». Y nuestro amado Izet Sarajlić que «hasta los versos se alegran cuando la gente se encuentra».

Ojalá hubiera en el mundo más Sergios y Raffaellas, más y griegas, que es la letra que une, la conjunción amorosa. El planeta podría ser, sencillamente, lo que debería ser, la Casa de la Poesía.

JUAN VICENTE PIQUERAS



A surreal landscape with a path leading to a factory emitting smoke, with an open book at the bottom and a clock in the top right.

aforismos



Andrea López Montero

(Madrid, 1989) cursa estudios en Bellas Artes, en la UCM. Gata de casi pura cepa, minina de barrio con cierto desequilibrio y tendencia al vértigo fácil: de parto doble, la melliza desordenada. Celebra el paso pequeño, cercano al chotis, y el saltito de entusiasmo aéreo. Padece tres férreos amores: el del trazo, el de la palabra y el de las croquetas. Como todo ego desordenado ha llevado una revista, *La Croqueta. Revista de aprovechamiento*, y ha formado parte del consejo editorial de *agua, revista de poesía líquida*, donde también es autora de ilustraciones de peces. Animalillo anfibio de taller, disfruta viendo pensar y dudando en compañía. Celebra los zumbidos silábicos, el verso impar y la cerveza, mejor fresquita. En 2020 publicó su primer poemario, *Intentar la casa*, con la editorial Piezas Azules. En la misma editorial, en 2023, ha compilado la antología *Herbarios de Amores Dulces*, que reúne a treinta y seis voces poéticas con objeto de salvar al amor del cansancio, y ha publicado *Los Sinhueso, aforismos sin güito*, con la editorial Cuadernos del Vigía, tras ganar el X Premio Internacional de Aforismos José Bergamín.

El fondo del ojo es de papel verjurado.



El paisaje, con la edad, se tropieza en mis zapatos.



Uno siempre está en los huesos, ¿cómo va a estar fuera de ellos?



La nieve dibujada por el bastón de un ciego.



Cada gota tiene su tiempo propio de caída, su lentitud particular.



La dentadura, que de tanto cantar fados se hizo a caries las tristezas.



En el vuelo de los pájaros siempre hay un tacto de suelo.



La paradoja del desterrado en el desierto.



La manera más inmediata de volver a la infancia es arrancarse una y otra vez la costra de una herida.



Cada vez que oigo la palabra riguroso, mejoro la postura y subo la barbilla, ordenándome.



Que el terciopelo es una tela que murmulla es un hecho incontestable.



Uno descubre la verdadera estructura de sus dedos cuando procede a ponerse los guantes.



La mecedora como metrónomo rural del tiempo.



La idea de los fuegos artificiales surge de la afición de cerrar muy fuerte los ojos para descomponer la luz en puntos de colores ficticios.



Si la poesía es un defecto del oído, el aforismo es el afecto del miope que asiste, empollón, al baile disléxico del axioma.



Parece que caerse es algo abrupto, pero uno puede estar cayendo mucho tiempo.



Quien inventó la expresión «llueve a mares» estaba, sin lugar a duda, haciendo el pino.



Uno no se muere para siempre, uno se muere para nunca.



La memoria es siempre más amplia que la experiencia.



Las palomas y los jubilados llevan los brazos igual.



Todo bostezo es exacto.



La cuadratura del círculo: el píxel.

(De Los Sinhueso, aforismos sin güito, 2023)



El somnoliento se hace Apto para la geometría laboral cuando se estira, acróbata, en A mayúscula.



Desde que hacemos sin facer, hay menos fuerza.



El garbanzito es la hipérbole de los frutos secos, un agujero negro que los potencia.



El triáAAngulo de las Bermudas para un pájaro: un montón de *compact disc* brillando peligrosos con el sol.



La lengua del gato haciéndose cuenco al rebañar.

(Inéditos)

