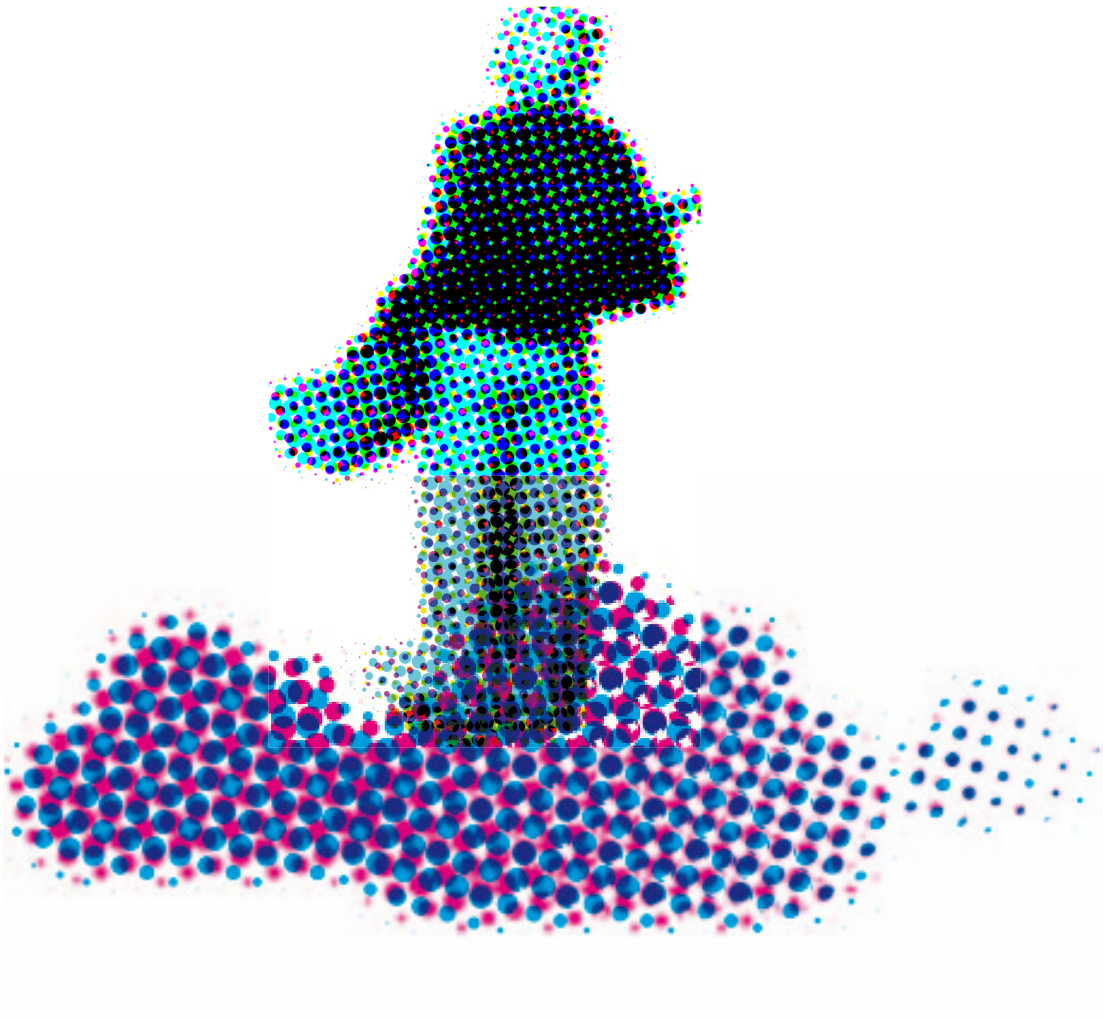
como peces en

# nayagua

revista de poesía

una temporada en la nube

III época n.º 28 julio de 2018



# nayagua

revista de poesía

Fundación
Centro de Poesía
José Hierro

## Consejo Editorial

Marta Agudo
Carmen Camacho
Eva Chinchilla
Tacha Romero
Julieta Valero

## Coordinación

Julieta Valero

## 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, 2018



## 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



AYUNTAMIENTO DE GETAFE

Fundación Centro de Poesía José Hierro

La Suma de Todos
Consejería de Cultura y Turismo
Comunidad de Madrid
www.madrid.org

# Sumario


Editorial 11

Poesía

Raúl González García 17
Antonio Méndez Rubio 25
María Cinta Montagut 29
Esther Muntañola 32
Maribel Tena 37
José Carlos Rosales 42

Yo escribo en... galego y llingua asturiana

Lupe Gómez
(traducción al castellano de Antón Lopo y Luz Pichel) 51
Ana Vanessa Gutiérrez
(traducción al castellano de la autora) 61

Otras lenguas. Italiano y polaco

Maria Borio
(traducción al castellano de Noni Benegas y Francesco Tarquini) 71
Tomasz Różycki
(traducción al castellano de Xavier Farré) 77

Emergencias. Poesía por-venir

María Álvarez-Rosario 86
Maribel Andrés 94
Francisco Fuentes 101
Berta García Faet 104
JuanJo Mora Fernández 112
Almudena Vidorreta 121

Palabra articulada

«Viaje en las ciudades de De Chirico»,
por Italo Calvino (trad. de Mariano Gómez de Vallejo) 127
«Señora Lazaro»,
de James Fenton (trad. de Jordi Doce) 137

## Reseñas


- *El muro de Mandelshtam*, de Igor Barreto (por Jordi Doce) 155
- *Nunca estuve tan alta*, de Juana Castro (por Laura Casielles) 159
- *Objetos de distracción & Laberinto*, de Magdalena Chocano (por José Ignacio Padilla) 162
- *18 días de frío*, de Lourdes de Abajo (por María García Zambrano) 170
- *Noir*, de José Daniel García (por Juan Carlos Abril) 174
- *Hotel Europa*, de José Luis Gómez Toré (por Esther Ramón) 177
- *La dictadura de la perspectiva*, de Pablo López Carballo (por Olvido García Valdés) 181
- *Tratado de las mariposas*, de Yaiza Martínez (por Ernesto García López) 186
- *Salido*, de Eduardo Milán (por Pilar Martín Gila) 188
- *Transversal. Opus Morbo*, de Pedro Montealegre (por Olga Muñoz Carrasco) 191
- *en flecha*, de Esther Ramón (por Lola Nieto) 194
- *Cuaderno de Yorkshire*, de Juan José Rodinás (por Vicente Luis Mora) 199


## lenguas no hispanas


- *A tiempo*, de Joanne Kyger; y *Neuronas del espíritu*, de Michael McClure (por Antonio Ortega) 204


## Escaparate. lecturas recomendadas


- *Jacuzzi*, de Amparo Arróspide 211
- *De cómo sangra el lobo*, de Pedro del Pozo 213
- *¿Quién teme a Thelma y Luise?*, de Mónica Doña 215
- *Días después del diluvio*, de Daniel Freidemberg 217
- *A mano alzada*, de Esther Garboni 219
- *Agricultura*, de Soraya García 222
- *La mujer abolida*, de Vicente Gutiérrez Escudero 225
- *El tiempo perdonado*, de Ángel Hernando 228
- *El guante de plástico rosa*, de Dolors Miquel 229
- *Poemas contingentes*, de Sergio R. Franco 230
- *Inventario (Fabulaciones, ficciones y otras verdades)*, de Rosario Pérez Cabaña 232


## Antología


- *Aniversario de la colección de antologías poéticas de Renacimiento* 235

### fonografías

- *Más allá*, de Paco Cifuentes 237

### revistas

- *Alameda 39* 239
- *Estación Poesía, 13* 241
- L/E/N/G/U/A/J/E/o Dispositivo transatlántico de publicación & republicación de textos del Seminario Euraca 243

## enVIVOen. Un espacio para contarte

### enVIVO

#### Poesía en acción

Festival Irreconciliables, de Ángelo Néstore & Violeta Niebla 249

Festival de las Letras de la Puebla de Cazalla, de Miguel Ángel Rivero Gómez 252

### VIVOen

#### Editoriales independientes

Bala Perdida 257

Marisma 260

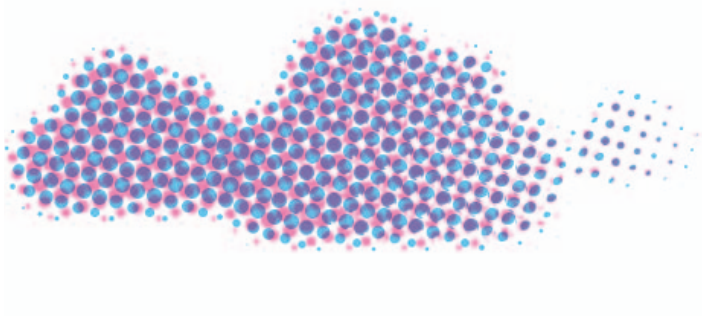
## Poesía visual

Agustín Calvo Galán 267

## Aforismos

Eliana Dukelsky 279

Fernando Menéndez 283

# editorial

# *Cuaderno de Nueva York* revisitado

Nuestro cometido estatutario y, ante todo, nuestra natural vocación es mantener viva y presente la obra de José Hierro. Por su calidad y su autenticidad vital es algo ya pregarantizado pero, sin duda, la labor de esta casa comienza a partir de esa categoría intrínseca; efemérides como los veinte años de publicación de su último libro orgánico, *Cuaderno de Nueva York* (1998), nos dan alas, también creativas desde el punto de vista editorial, para generar iniciativas como la edición ilustrada cuya preparación avanzábamos entusiastamente en la *Nayagua* de este invierno y que hoy podemos revisitar en un artefacto de factura exquisita. Queríamos contarlo desde la obertura de esta *Nayagua* 28 que os enviamos como nutriente veraniego.

¿Y cómo revitalizar por fuera el *Cuaderno?* Barajamos varias posibilidades: libro colectivo de homenaje, libro fotográfico desde Nueva York, ciudad icono y Roma de la poesía contemporánea...; finalmente, y ha sido un acierto que debemos agradecer a Nórdica Libros, nos inspiró el talante Hierro: Poesía como función de vida. Hacer un volumen que fuera carne y hueso de esa forma de entender la escritura. Una nueva deriva de aquel Hierro ilustrado que editáramos hace ahora cinco años, hoy ya no por nuestro poeta sino por un artista que ha sabido imbuirse de su temperatura, de su materialidad, y sumar una respiración nueva. Así los textos extraordinarios de *Cuaderno de Nueva York* son habitados en 2018 desde la creación plástica: verdaderos poemas visuales tan propositivos y abiertos como los textos de Hierro.

Y sí, queremos destacar una cualidad que nos parece extraliteraria, parte fundamental del legado del poeta. Como indica Vicente Luis Mora en su iluminador epílogo se trata de un libro aléphico, en el sentido borgiano: libro que contiene todos los Hierro, el figurativo, realista, y testimonial junto al que acecha a la realidad total del ser humano desde el irracionalismo; el del versículo y el del soneto; el que bebe y goza con el Barroco pero se dilata expresivamente haciendo pie en las vanguardias.

Un Hierro en el que se intensifica, si cabía tal cosa en él, la percepción de la Vida por la mayor cercanía de su final, lo que le lleva a alumbrar poemas de una incandescencia que hoy sigue viva. Verdad vital y maestría integradora que cuajaron en un poemario profundamente propositivo, como se quiere

esta revista: abierto, lleno de espacios, de cruce de voces, ámbitos culturales y socio políticos, de músicas, de temperaturas vitales, de Historia/s. Un texto infinitamente generativo de infinitas y siempre legítimas lecturas porque no clausura el mundo con enunciaciones sino que celebra la fragilidad humana y sus puertas. Algo que en las fechas en que fue publicado ayudó, pensamos, a superar ortodoxias y esponjar la forma de entender la poesía para varias generaciones. Nos parece, en fin, que *Cuaderno de Nueva York* sigue siendo hoy, veinte años después de su publicación, un enorme y generoso libro que, como toda la obra de José Hierro, ahonda y nos permite ahondar en el Asombro de estar vivos.

Julieta Valero
Coordinadora general de la Fundación Centro de Poesía José Hierro

*A Paula Romero*

Después de todo, todo ha sido nada,
a pesar de que un día lo fue todo.
Después de nada, o después de todo
supe que todo no era más que nada.

Grito «¡Todo!», y el eco dice «¡Nada!».
Grito «¡Nada!», y el eco dice «¡Todo!».
Ahora sé que la nada lo era todo.
y todo era ceniza de la nada.

No queda nada de lo que fue nada.
(Era ilusión lo que creía todo
y que, en definitiva, era la nada.)

Qué más da que la nada fuera nada
si más nada será, después de todo,
después de tanto todo para nada.

(De *Cuaderno de Nueva York*, 1998)

# poesía

# Raúl González García

(Bilbao, 1966) se licenció en Ciencias de la Información por la Universidad Complutense de Madrid y en Filología Hispánica por la Universidad Autónoma de Madrid. Actualmente reside en Madrid. Lleva trabajando más de dos décadas como profesor de Lengua y Literatura en institutos de Educación Secundaria.

En 1999 realizó en Córdoba una exposición de fotografías y poemas sobre un viaje a la India y Nepal que tituló *La rosa en el lodo*. Ha publicado poemas, textos en prosa y artículos críticos en algunas revistas como *Fragmenta* (UAM), *Vivarium* (La Habana), *Álamo*, *Traslapuente*, *Cuadernos del Matemático*, entre otras. En 2017 publicó *Los fuegos del agua*, en la editorial Verbum. También ha participado en las antologías *Poemarte* (Poesía eres tú, 2016) y *Cantos para el viento* (Poesía eres tú, 2017).

## límite umbrío

I

La belleza es furor
que distiende los músculos
más allá de sus límites
más siempre
más
para ver
su hogar detrás de un ojo
nómade

Cerca del fuego
al filo

de la llama que tiembla
la imagen arde
brota
la raíz de la nada
un carnaval de sangre

||

Una música eleva
la impiedad de la dicha
cascabeles
estrépito de una doncella
estigia
al borde del pantano de la
desolación

|||

Un ojo muere siempre
en el claro del bosque
un viento canta solo
su sangre detenida
y un cauce que remonta
la piel del agua inversa-
mente a los peces idos
por los nidos ardientes
que yerran en la nieve
se adormece en las nubes

Nadie hallará caminos
en las grutas del tiempo
un diamante depura
en silencio sus ángulos
el misterio se vela
en el fondo del vaso

Si de una estrella a otra
hay líneas paralelas
de los ojos al aire
cruza un límite umbrío

## IV

No podemos dar caza
a la luz en la luz
nada más el ensueño
patria es de la mirada

El ojo es como un prisma
y sus reflejos noche
¿Quién es la presa quién
el cazador de sombra?

Si el arquero tuviese
precisión en el tiro
la distancia en los ojos
la llama convocada

despertaría al fin
a medianoche -al sol-
para ver junto al blanco
de alas llenarse el alba

## V

Todo el que dice no dice nada
quiere enmudecer robar sílabas
al silencio

Los pájaros quebrados de la noche
escuchan el vacío
que los atraviesa
con sílabas negras

Ven los lejanos intercambios
de dubitativas estrellas sus signos
intermitentes que modulan
un canto incomprensible

Si un pájaro habla
a nadie
desde su última rama
sin armonía ni delirio canta
la luz dice prestada

Quien canta se dice
a sí mismo
hunde el corazón
o lo levanta

pero siempre
en círculos
como un torbellino
sin centro

## VI

dejad al lobo macilento y sombra
argüir el embrujo de las horas
un camino en reflejos hacia el río
donde los gamos beben entre sueños

que se confunda manso entre la nieve
hechizado por un rastro de sangre
que derrama en el aire cierto hedor
cierta abulia de luna intrascendente

dejad que el lobo sueñe dejad

huid de su rastro entre los lirios pluma
lejana bajo el viento de la noche
si el ensueño demora entre sus fauces
la larga cacería del olvido

no sigáis la asechanza de su instinto
cuando cierra los ojos y se embriaga
del recuerdo y la luz frágil estéril
con la carne que alienta en la espesura

dejad que el dulce lobo sueñe

dejad

## VII

## Sitio de Zamora

*(Monumento a Viriato)*

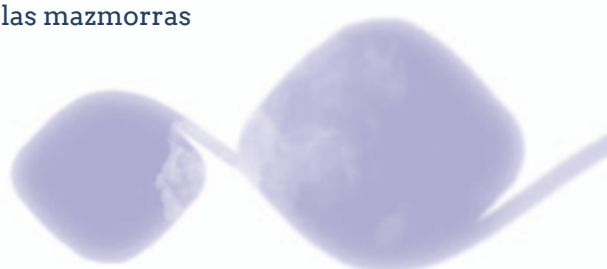


No es por ti catedral sangrante corza
hundida en el crepúsculo el dolor
que sostiene anhelantes tus pastores
con sus hondas de piedra frente al río

Tu voz es la que aguardan este invierno
en harapos sin leña en sus hogueras
contra el humo los túmulos guerreros
tú voz del aire «terror romanorum»

Alza espada virginal tu violencia
en revuelta encendida hasta las hoces
que sacian en las hojas de los álamos
su ardiente sed de luz heroicamente

y acompaña a tus cachorros los días
que descuellan su amor sobre la nieve
no vuelvan a morder el polvo amargo
de feroces cenizas las mazmorras



VIII

# En un lago nocturno

*(Sobre «El hilo de la madeja» de P. Klee)*

Por el camino blanco y el negro
se llega
al blanco y negro

En el hondón gris del silencio
suenan dos extremos
blanco y negro

La luz que flota en el centro
es el agua
de un misterio

Suben
y bajan
lunas blancas
ojos negros
en el claro vaso del cielo

Entre los dedos de un dios va enredándose
una red de colores una estrella
durmiendo

Blanco
silencio
negro
destello

Cuando Ariadna
taladra el tiempo
blanquinegro es el pez

## IX

Las palabras se hinchan a veces
para no decir nada
ni voces ya posibles
son en la ebria noche

Las palabras no dichas
quedaron sepultadas en las bocas
como frutas podridas
de infeliz memoria

Era un odio cansado
de su propio temeroso cansancio
una rutina aldeana
como charco de olvido

Las palabras se hinchan a veces
infectadas y estallan
en arcadas de cieno
en cobarde metralla

## X

Extraño en una estrella
valor que nos concierne
en blanco hacia el poniente
como fría promesa

Limita con su sueño
de vaga geometría
un vaso de coral
una isla perdida

Eternamente luce
primer faro del mundo

arrastra en la noche
la estatua de un enigma

Las yedras que coronan
un estanque dormido
desvelan en sus ondas
las cenizas de un signo

En un colchón de plumas
tendido del abismo
un Ojo traza la red
de araña de la Sombra

(De la serie «Límite umbrío»)

# Antonio Méndez Rubio

(Fuente del Arco, Badajoz, 1967) es poeta y ensayista. Sus libros de poemas fueron recogidos en los ciclos *Todo en el aire* (Editora Regional de Extremadura, 2008) y *Nada y menos* (Ediciones Liliputienses, 2015). Se han publicado las antologías *Historia del daño* (Germanía, 2006), *Historia del cielo* (Amargord, 2012) y *Abriendo grietas* (Amargord, 2017). Finalista Premio Hiperión (1995) y Premio Ojo Crítico de Poesía (2005). En 2012, Espacio Hudson editó en Argentina *Ultimátum (poemas 1991-2011*) y, en 2013, Vaso Roto publicó en España y México su poemario *Va verdad*.

Entre sus ensayos críticos destacan *Poesía y utopía* (Episteme, 1999), *La apuesta invisible: cultura, globalización y crítica social* (Montesinos, 2003), *La destrucción de la forma* (Biblioteca Nueva, 2008), *Abierto por obras: ensayos sobre poética y crisis* (libros de la resistencia, 2016) y, el más reciente, *¡Suban a bordo! Introducción al fascismo de baja intensidad* (Grupo 5, 2017). Su último libro de poesía es *Por nada del mundo* (Vaso Roto, 2017). En 2018 ha traducido la novela *Frankenstein*, de Mary W. Shelley, para la edición ilustrada (Biblioteca Nueva) que conmemora el segundo centenario de su publicación.



MUNDO DE NADA,
destello oscuro, escrito,
sin el que las estrellas
no serían lo que son.

¿Se alegran si oyen algo
sobre si son imposibles
ahora que ya no están
donde las vemos?

Aunque no hables por ellas,
dime. Dime si
con una pregunta así
es para ti suficiente.

### Ni mundo

ni letras blancas
para más nombres.
Así no hay
nada más
que olvidar.
Ninguna mano
sabe lo que eso vale
hasta que otra mano no
la suelta.

### De tú a tú:

nadie se va
por nada –y menos aún
cuando la luz se ceba
con su negación.

Amanecer
no es fácil.



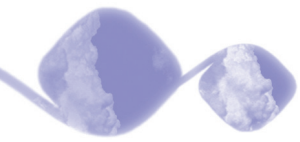
### Si algo sabes

del ruido que hace la luz
cuando no dura en ti
si no es cruzando otro cuerpo
que no llega hasta el tuyo
¿me lo dirás?

### Por un futuro

se entienda o no…

Todo en la huelga
de más palabras
es imposible



que sea inocente –como entre sí se
dicen al oído.

Tú dime qué.
Di cómo.

Un rocío literal.
Imaginas lo peor
y, por otra parte, lo más
común a toda hora
para una flor cualquiera:
saberse abandonada
por su significado.

Todo en palabras
caídas de la alegría
del mundo. Todas por fin
queriendo llegar a ser
todavía oídas, no ciegas,
no pronunciadas.
Van a cuidar de ti
como hicieron conmigo.

Mi miedo luciendo
como nunca en tu miedo
aún no te deja
verme.
Es así como,
por la razón que sea,
antes que protegerme
mi miedo me separa
de ti.

### Mundo, tú

di: ¿por qué
pensar en una
flor nerviosa?

### Tanto es así

que hasta de día se ofrecen
en voz muy baja,
alrededor del mercado,
mechones de pelo o
monedas pero aún no
fuera de uso,
hechas nuestras,
por una pregunta: «Por
una amapola, ¿qué me das?
¿a qué parte del mundo
me llevarías?».

(Inéditos)

# María Cinta Montagut Sancho

(Madrid, 1946) es poeta. Ha sido profesora en un instituto de Enseñanzas Medias de Barcelona y crítica literaria, además de traductora ocasional, sobre todo del italiano y del francés. Sus obras se han traducido al francés y se han publicado en revistas como *Regart* (Bélgica), *Estuaire* (Canadá). En España ha publicado en revistas literarias como *Cuadernos del Matemático*, *El signo del gorrión*, *Turia*, *Ficciones* y *Camp de l'Arpa*.

Ha traducido *No creas tener derechos*, de la librería de mujeres de Milán (Horas y Horas, 1991) y *La amante celeste*, de Rossanna Fiochetto (Horas y Horas, 1993). Miembro del comité científico de los Encuentros de Mujeres Poetas, ha participado en el Festival Internacional de Poesía de Trois Rivières (Canadá) y en el Marché de la Poésie de París. Sus libros publicados de poesía son: *Cuerpo desunido* (El Borinot Negre, 1979), *Como un lento puñal* (Barro, 1980), *Volver del tiempo* (Gallo de Vidrio, 1983), *Par* (El Bardo, 1993), *Teoría del silencio* (El Bardo, 1997), *El tránsito del día* (Miguel Gómez Ediciones, 2001), *Poemas para un siglo* (Aristas de Cobre, 2003), *La voluntad de los metales* (Miguel Gómez Ediciones, 2006) y *Desconcierto* (Miguel Gómez Ediciones, 2010).

VEO QUE la tarde calla
en la dificultad de los rascacielos
que buscan permanencia
en la mirada de todos los que corren
por las calles que la sombra oculta.

Alguien camina
por esa tarde que negó los colores
y se hace desierto en cada esquina.

Alguien camina
mientras el silencio ocupa la distancia
y no hay puerta alguna
para acoger al caminante.

Cuando vivir es hoy una pregunta
que parece ocupar todo el espacio
todo el tiempo de un día
es mejor no pensar,
dejar que el almanaque se deshoje
y fluya como la flecha que camina
directa a su objetivo.
La muerte nos persigue
nos acecha constante desde la orilla
de nuestro mar imaginario
mientras busca el brillo de los ojos
y el aire de las manos que acarician.
Ya no hay certezas ni deseos ocultos.
Vivir ahora es lo que importa.

*He estudiado la ciencia de las despedidas*
Osip Mandelstam

Partir sin dejar nada atrás
agitando un pañuelo que fue blanco
en un inútil gesto en la partida.
Nunca saber si el viaje será largo
si habrá sirenas o escollos peligrosos
o el mar será clemente.
Recitar uno a uno los nombres olvidados
que un día fueron piel o caricia
y borrar los teléfonos
de la agenda gastada de la vida.

Para enterrar la infancia he venido a esta casa.
El comedor oscuro donde a diario se oficiaba
el rito del silencio frente a un plato escaso,
el frío del invierno en cada habitación,
el calor del verano que intentaban frenar
las persianas bajadas por la tarde.
En vano busco hoy en las paredes viejas

los ecos de las voces que resonaron fuertes
los juegos ya pasados y las prohibiciones.
Las horas de llegada siempre antes de las diez,
alguna bofetada después de una respuesta
juzgada impertinente por quien podía entonces.
Tantos libros leídos al calor de la cama
con guantes en las manos encima del embozo.
No pude venir antes,
es mejor aplazar los entierros
hasta que el tiempo dicte su sentencia
inapelable siempre.

La exactitud de la mirada
tal vez deriva de la luz
que va de la sombra
al silencio.

La habitación vacía nos recuerda
que súbito el tiempo
ha borrado los límites
y ya no hay infancia
ni olvido.



No transcurre la vida ajena a nuestro cuerpo.
En su tránsito recoge el cuerpo las miradas
y en la piel se acumulan las historias
y los días
se almacenan en ella como fotografías.
También recoge las palabras que fueron.
La piel como escritura o laberinto
surcada por mil ríos,
afluentes de tiempo sin salida ni mar.
No transcurre la vida
somos nosotros los que transcurrimos.

# Esther Muntañola

(Madrid, 1973) es licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense y profesora de Dibujo de Educación Secundaria. Mantiene en paralelo con la escritura su actividad como artista plástica. Es autora de los poemarios *En favor del aire* (LF Ed, 2003), *Flores que esperan el frío* (Trea, 2012) *y Comiendo de una granada* (Bartleby, 2017).

Algunos de sus poemas se encuentran recogidos en antologías como *Entonces, ahora* (Ayuntamiento de Rivas Vaciamadrid, 2003); *Orillas de Ávila* (Asociación Hogar de Ávila, 2004); *Hilanderas* (Amargord, 2006); *Poesía para vencejos* (Fundación Instituto Castellano Leonés de la Lengua, 2007); *Poesía Capital* (Sial, 2009); *Voces del extremo. Poesía y Tecnología* (Ayuntamiento de Béjar, 2009); *Voces del extremo. Poesía antidisturbios* (Amargord 2015); *(Tras) lúcidas. Poesía escrita por mujeres (1980–2016)* (Bartleby, 2016); *Poesía y raíces* (Amargord, 2016); y *Del alma a la boca. Trece poetas madrileñas* (Huerga & Fierro Editores, 2018).

Se han publicado poemas suyos en diversas revistas, como *Rey Lagarto, Prima Litera, El Cuaderno, Alga, Cuaderno Ático;* y en revistas digitales y blogs sobre poesía como *Las Afinidades Electivas, América económica, Trianart, Antaria, Eldígoras* y *Ctxt.* Ha participado en encuentros y lecturas como Poesía para vencejos (León 2005 y 2015), Ladyfest (Madrid), y XII Jornadas de Poesía Ciudad de Palencia, Voces del extremo (Béjar, 2009, Logroño 2015 y 2016), y con motivo de la presentación de (Tras)lúcidas, en Voix Vives Toledo 2016.

En el blog http://esthermuntanyola.blogspot.com se muestra parte de su obra plástica y poemas.



## Tierra de Norte

Sólo el tiempo sobre el árbol desnudo.
Tierra de Norte. Los árboles
sostienen el cielo
negros, como cabellos de animal. Cielo denso, azul,
donde la luz cuando cae
talla la tierra y es asombro
de invierno y de pájaros,
vibra.

# Caen

Desayuno con el señor Walchaux.
Su mujer nos mira, delicada y azul
como luz primera.

Él habla de su casa, de su vida, de la guerra.
«Aquel soldado americano, no sé cómo, encontró una
gallina y me la dio. Ni él ni yo podíamos creer
que hubiera nada vivo. Se había escondido callada entre las piedras.»

Afluye la baba al mentón, se escurre de la boca,
escapa a los ojos brillantes que narran.
17 años y recogía cadáveres, verano del 44.
17años, qué tallaje tiene el alma,
qué mochila, qué cementerio arrastrar
con 17 años desde los escombros,
más derrumbados los hombres que los muros.

No pudieron contar cuántos cuerpos,
cuántos días.

*No quedarse atado a la tierra.*
*No quedarse atado a la tierra.*

Un bendito rayo de sol entra y nos reconforta.
Ilumina el desayuno, vasos, zumo,
*croisants*, mantequilla.

El señor Walchaux respira con dificultad. La señora Walchaux
observa que todo esté bien,
leve sonrisa, parece que ella también quisiera hablar.

El continúa:
«No vimos nada vivo salvo aquella gallina...
¿Le gusta la casa? Fíjese, todos los árboles del jardín son de mi mano.
No quedó un solo árbol en Caen».

## la sombra sobre el papel

Antes que el trazo,
la sombra sobre el papel,
como el cuerpo es amapola
antes que piel o carne
y el poema asombro, silencio, espacio
antes que palabra.

Qué frágiles,
absurdos, hermosos,
nosotros,
deseando perdurar en lo mutable,
en lo incierto y voraz,
definición de duda...
Así que amémonos,
dejemos al tiempo hacer lo suyo,
sólo somos pequeñas lumbres
al aire de la noche.

## dinamarca

Como cualquier mañana, enciendes la radio
y esta vez escuchas
–una mujer danesa recogió a una familia en su coche–
con los ojos dormidos, calientas agua,
–les permitió asearse–
preparas la fruta
–los llevó a su casa, les dio de comer–
que te devuelva a la vigilia
–los acercó a la frontera–
mientras inicias el desayuno
–«Ha sido multada por las autoridades»–
y rumias el alimento
pero no eres capaz, no eres capaz
de tragar esto
No digieres. No puedes con todo.

## Marais Poitevin

Semeja la calma.
Es laberinto. Marisma.
Árboles como orilla, límite, ciudadela,
muros de raíces blancas
aves, insectos, pequeños mamíferos.
Caudal vegetal. El mundo ya sólo así.
Quietud.

Se buscan los árboles en el agua
y el agua ofrece constelaciones verdes,
estrellas verdes, pequeños fuegos.
Enrojece el espino, se enredan los fresnos,
y hay flores minúsculas y raras
y libélulas y pájaros miedosos.

Los árboles trazan
el camino del agua.

## la misma raíz

Tomo la palabra
con tiento,
como quien extiende una tela
y desplaza la mirada por su superficie.
Tu vida –tu pulso– es la mía,
con la misma raíz, el mismo asombro.

Todas las semillas son la misma semilla
pero no se saben.

Ahora, me aturde la noche cayendo.
La voz de una mujer que interfiere el silencio.
No importa. Todos somos todas las voces
cuando encontramos un sentido para esto.
No soy tú en la nada. Soy tú

en el misterio del dolor o del gozo.
Soy tú en el precipicio, el abismo,
en el día más limpio, el sueño más oscuro, en el nacimiento.
Amontono palabras para ti. Urdo la trama de la tarde.
He bendecido la luz. Cuando rompe el mar sobre
la tierra, ese sonido, piensa en ese sonido, en esa luz.

Ahora, ya lo dije, anochece.
Los pájaros
se sostienen en las ramas más altas del invierno.

Los álamos indican
que a su sombra va el río, entrando en la noche.

(De *Comiendo de una granada*, 2017)

*para Xosé Bolado*

El violeta rosado de las lachenalias.
El amarillo hacia el naranja de las gailliardas aristetas.
Cotoneaster, deseado fuego para los mirlos.
La abelia floreciendo
de primavera
a otoño
con la delicadeza
de sus rojos ingleses y sus flores pálidas.
La gaura, mariposas girando
cuatro o seis pétalos carmín y una cascada
de estambres blancos.
Los pequeños soles
del hipérico, calentando el corazón. La nadinia
irradiando rojos cerca del invierno, botones de color.
Camino en el frío, sol oblicuo
y aún se rinde el mundo
a la belleza y el alma
se abre y resuena
algo verdadero y profundo que nos embriaga.

(Inédito)

# Maribel Tena

(Villanueva de la Serena, Badajoz, 1978) es profesora y poeta. Tiene publicados los libros *Mujer fractal* (Origami, 2012) y *Como suceden los árboles* (La Penúltima, 2016). Ha participado en los encuentros de poesía de Voces del Extremo (Logroño) y Voix Vives (Toledo), entre otros.

Algunos de sus textos han aparecido en diversas obras colectivas como *Poesía antidisturbios* y *Poesía y raíces* (Amargord, 2016), *Dicebamus crastina die. Decíamos mañana* (Origami, 2015) o *Ponte en mi piel* (libro catálogo de la exposición de Nieves Álvarez en el CN-FOTO de Torrelavega, Cantabria, 2017). Sus libros han sido reseñados en diversos blogs, así como en revistas (María Ángeles Maeso en *ArtesHoy*), en el diario *HOY* (en «Libre con Libros», por Manuel Pecellín) o en la página web de la Real Academia de Extremadura. Pertenece a la Asociación Genialogías.

## Ajuar

Ya no se usa el algodón
de las sábanas 100% de antaño.
No se les borda el embozo.
No las blanquean el sol y la azulina,
y sobre la tela no se escucha
la queja crujiente del almidón,
pues ni siquiera se planchan.
No se guardan ni se heredan.
Nadie las naftalina ni las alcanfora.

No obstante
cuando saco un colorido juego de 1'35
del moderno canapé abatible
–pistones de gas–
y alineo el rojo, el púrpura y el verde;
cuando tiro de la bajera con premura
hacia las esquinas del colchón de látex

viene diseminado en la luz de invierno
un aroma antiguo,
milagro quizá
del omnipresente jabón de Marsella.

Pero reconozco sobre todo
en la fibra de poliéster que avento sobre el lecho
una trenza invisible de tejidos
sobre la que se disponen en secreto
la furia y el futuro.

(De *Mujer fractal*, 2012)

## gen tas2r38

Ya los neandertales tenían en la lengua
un pequeño territorio carnoso
que permitía detectar lo amargo.
En forma de invisibles partículas,
llegaba hasta el fondo de su tosca boca
el aviso de la vida y su veneno.
Parece ser el motivo por el que algunos niños
–con su limpia porción de instinto–
rechazan el brócoli o un pomelo.
Soy parte del misterio evolutivo
que evitó el perfeccionamiento de ese gen.
Ahora nos sabe dulce el beso nocivo;
la palabra brillante que, como una baya,
hace estallar en el paladar su toxina.
Se adentra el pez de la desgracia en nuestra mandíbula
y allí desova irremediablemente.
Bendito el tiempo remoto
en que era la lengua profeta del peligro.

Hoy desayuno, como siempre,
un café poco cargado
con las noticias de fondo.
En Nueva Delhi
un fotógrafo ha elegido
como modelos para su próxima campaña
a cinco mujeres quemadas con ácido.

Una de ellas es entrevistada
detrás de su máquina de coser eléctrica.
Inclina el rostro
–como tantas veces lo haría antes–
para concentrar su única pupila viva
sobre un delicado pespunte.
Va contando su historia
mientras elige un retal estampado de explosivas flores
con el que remendar el futuro.

El párpado de su ojo izquierdo
está plegado sobre sí mismo para siempre.
Me pregunto por qué no puedo apartar la vista
del hueco huérfano de luz,
del ojo pandórico que encierra
toda la barbarie de este mundo.
De su nombre sólo recuerdo que empieza por R.

En la tele, frente a mí,
un cíclope de ternura
llora únicamente por el ojo que fue.
De ese pozo oscuro
mana el agua de su rotunda belleza.

En mi café,
un poco más amargo,
destila R su pena química.

(De *Como suceden los árboles*, 2016)

## Conversación

este rumor de ceniza
la pala que excava y encuentra
el cadáver del verbo, tan seco

con la boca llena de insectos que ya apenas laten

un grillo que no canta y se adormece al fondo

bajo la lengua oculto
el abdomen ciego de una luciérnaga hembra

con miedo al rencor
a la oruga laboriosa del rencor
y a este rumor de ceniza

a que abramos la boca un día
y no haya nada vivo que pueda salir volando

## Raíces

mujer
costilla propagada
manzana que pudre el cesto
vientre pradera hollado por las bestias

dos oscuras rodillas de mujer
callan la sangre
dicen harina, jabón y palabras
una mano entra en la noche
para hablar el idioma de la fiebre

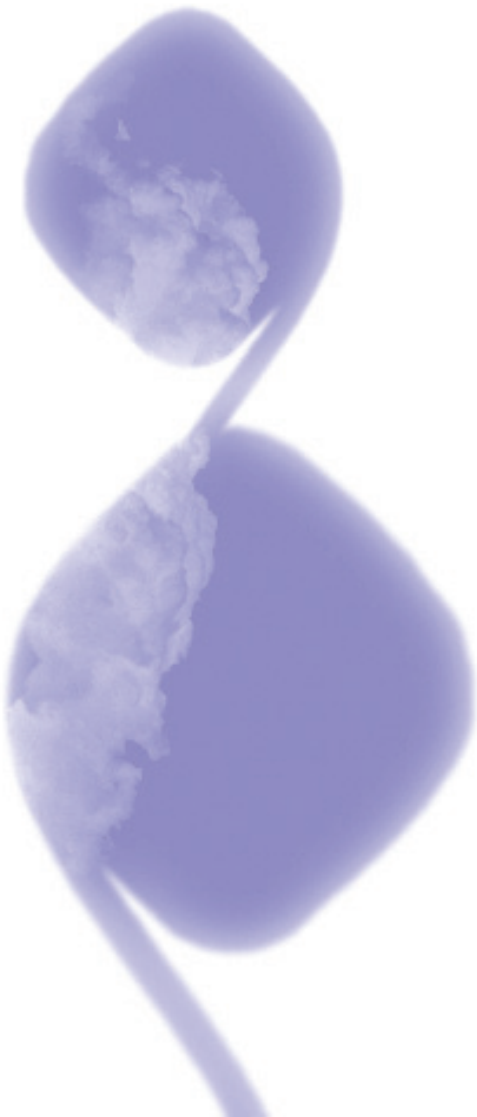
mujer parterre
un animal repetido pisa la caléndula
y los pensamientos que cultivas blancamente

pero entre sus pezuñas
para mis manos buscándote
todavía
la tierra con su lenguaje de humedad y memoria

escarbo
hueles

te canto

(Inéditos)



# José Carlos Rosales

(Granada, 1952) es licenciado en Filología Románica y Premio Extraordinario de Doctorado en Filología Hispánica por la Universidad de Granada. En 1989 recibió del Ministerio de Cultura una ayuda a la creación literaria para escribir *El precio de los días* (Renacimiento, 1991). Con *El horizonte* (Huerga & Fierro Editores, 2003) obtuvo en 2002 el Premio de Poesía Ciudad de San Fernando. Y con *Poemas a Milena* (Pre-Textos, 2011), el Premio Internacional de Poesía Gerardo Diego. Existe una amplia antología de su obra poética bajo el título de *Un paisaje* (Renacimiento, 2013; selección y prólogo de Erika Martínez).

Su último libro de poemas, *Si quisieras podrías levantarte y volar* (Bartleby, 2017), ha obtenido el Premio al Mejor Libro de Poesía del año 2017 que otorga *Estado Crítico*, revista virtual de crítica literaria. También ha publicado *Libro de faros* (Puerta del Mar, 2008; antología poética y estudio preliminar sobre la figura del faro en la literatura hispánica) y *Memoria poética de la Alhambra* (Vandalia, 2011; estudio introductorio y selección de poemas en lengua española relacionados con la Alhambra y el Generalife). Otros poemarios suyos son *El buzo incorregible* (Diputación Provincial de Granada, 1988 y 1996) o *La nieve blanca* (Pre-Textos, 1995). Durante algún tiempo trabajó como profesor y catedrático de Lengua y Literatura españolas, en algunos institutos de bachillerato de Córdoba y Granada. Actualmente reside en su ciudad natal.

## Entre el río y la roca

Si encontraras un copo de nieve duradera,
tan solo como el aire, tan vagabundo y frágil
que casi no existiera,

si encontraras un copo de nieve en la maleza,
entre el río y la roca esperando paciente
el regreso del mundo,

si encontraras un copo de nieve razonable,
el corazón podría reparar lo perdido,
regresar sin herida.

(De *La nieve blanca*, 1995)

## la arena desnuda

Arena impura, manchada
por el mar de la desidia,
transita de un sitio a otro,
sin entusiasmo. Desnuda,
se deja llevar del aire
como si fuera ceniza.

No tiene peso, parece
ingrávida, tan ligera
que no levanta recelo.
De un sitio a otro, mojada
o seca, no tiene nombre,
tampoco tiene guarida.

Fue alguna vez una roca
la arena que ahora pisamos.
Hace tiempo que se fue,
prefirió ser fugitiva
a seguir siendo partícipe:
se entregó al viento y al agua,
no pudo ser tierra firme.

(De *El desierto, la arena*, 2006)

## hablando en el río aguas blancas

Mira cómo parece que se mueve esa piedra
bajo el agua, parece que quisiera salir,
y no se mueve, la piedra no se mueve:
sólo se mueve el agua. Mira el agua del río,
mira el río, mira las piedras, fíjate sólo en esa
que parece que busca marcharse con el agua,
llegar al mar tranquilo, a otro río más grande,
lejos, muy lejos, tan lejos que volver
se volviera improbable. Mira cómo se mueve

la piedra más oscura, mírala, ¿no la ves?,
la piedra quiere irse y el agua no lo sabe.
Mírame y no te vayas sin llevarla contigo,
que una piedra no estorba: si es menuda,
en tu equipaje ocupará muy poco espacio.

(De *Poemas a Milena*, 2011)

## Mapa autógrafo

El mapa que dibujas de ti mismo,
que cada uno hace de sí mismo,
es un mapa de niebla: está disperso,
se mueve y cambia, pero nada cambia.

Y lo miras después de dibujarlo
y revisas lugares conocidos,
espacios que no son como creías
ni serán lo que estabas esperando.

Lo que sea será mapa de bruma,
hollín que manchará la roca,
aire sin nombre, pérdida.

(De *Y el aire de los mapas*, 2014)

## XVI (El ambulatorio)

Ahora estarás en el ambulatorio,
un centro de salud,
consulta médica,
es un pasillo inmutable y apático,
luz decaída, nada nuevo,
querías refugiarte en algún sitio
y entraste en un ambulatorio,
los ambulatorios son eso:

lugares donde hacer una pausa,
parecen transitorios, son lugares
de paso o estaciones de tren,
una sala de espera
donde mirar el hueco de un tiempo que se esfuma,
y estás en una silla al lado de un anciano,
esperando tu turno imaginario,
el turno que no tienes,
estás matando el tiempo, no sabes dónde ir
y escuchas lo que hablan:
*necesitaba otra receta*,
*me falla la rodilla*,
*siguen las mismas náuseas*,
el padre que acaricia el pelo de sus hijas,
la mujer que está ausente, despeinada o llorosa,
y el anciano que dice palabras para nadie,
una frase difusa,
una queja, otra queja,
sus gafas reparadas, esparadrapo, alambres,
el cristal con fisuras, calcetines caídos,
palabras hacia el suelo:
con sus labios no saben sino decir palabras,
sólo tienen su queja,
los miras porque sabes que son como un espejo,
son como tú,
y esperan,
no saben lo que esperan,
alguna solución, una salida,
una buena noticia,
la cita del análisis,
lo que traiga la sangre,
una cama más limpia,
bajar la fiebre un poco,
que se vayan las náuseas,
no saber, no sentir,
no necesitan demasiado, se contentan con poco,
si quisieran podrían levantarse y volar,
si pudieran volar, ¡ah, si pudieran volar!,
tal vez nunca lo harían.

# XVII (la caída)

El tiempo perdido en las salas de espera
es un tiempo sin fondo,
tiempo fatuo,
anillo que se arroja al agua,
papeles arrugados, panorama sin aire,
y te cansas del sitio, cualquier sitio te cansa,
te entretienes mirando lo que ocurre
y pasas tu mirada del anciano
a la enfermera frágil que recorre
con firmeza fingida la distancia
que separa despachos, otra puerta:
traslada sus carpetas bajo el brazo,
un fonendo le cuelga del bolsillo,
no mira cuando pasa, sólo gira
un poco la cabeza, y se detiene,
tras un ligero toque en esa puerta
donde cambia carpetas por análisis,
tú la miras y miras otra imagen,
hay un cuadro de Brueghel,
una lámina mustia,
la torre de Babel, torre aplazada,
el afán humillado de los hombres,
desconcierto, derrota, tanta ruina,
la envidia de los dioses, su venganza,
ninguna empresa alcanzará su término:
confusión o conjura,
rivalidad, traiciones,
las ilusiones mueren:
tú te acuerdas ahora de otro cuadro de Brueghel,
la caída de un sueño, el Ícaro invisible,
sus piernas que se agitan: todo sigue su curso
en el cuadro de Brueghel, labradores, navíos,
cómo se despreocupan todos:
quiso dejar el mundo, trazó su travesía,
y el sol ha conseguido derrotar tanta audacia,
el deseo de volar, nadie repara en nada,
nadie vio su caída,

nadie sabe siquiera que con él se hundió algo
que también era nuestro,
algo que era de todos:
si se arruina algún sueño algo nuestro se arruina,
la quiebra de Babel, el fracaso de Ícaro,
inesperado chapoteo:
era Ícaro ahogándose mientras dices o piensas:
*¿qué hago aquí?, ¿dónde estoy?*

(De *Si quisieras podrías levantarte y volar*, 2017)

## Pies de vidrio

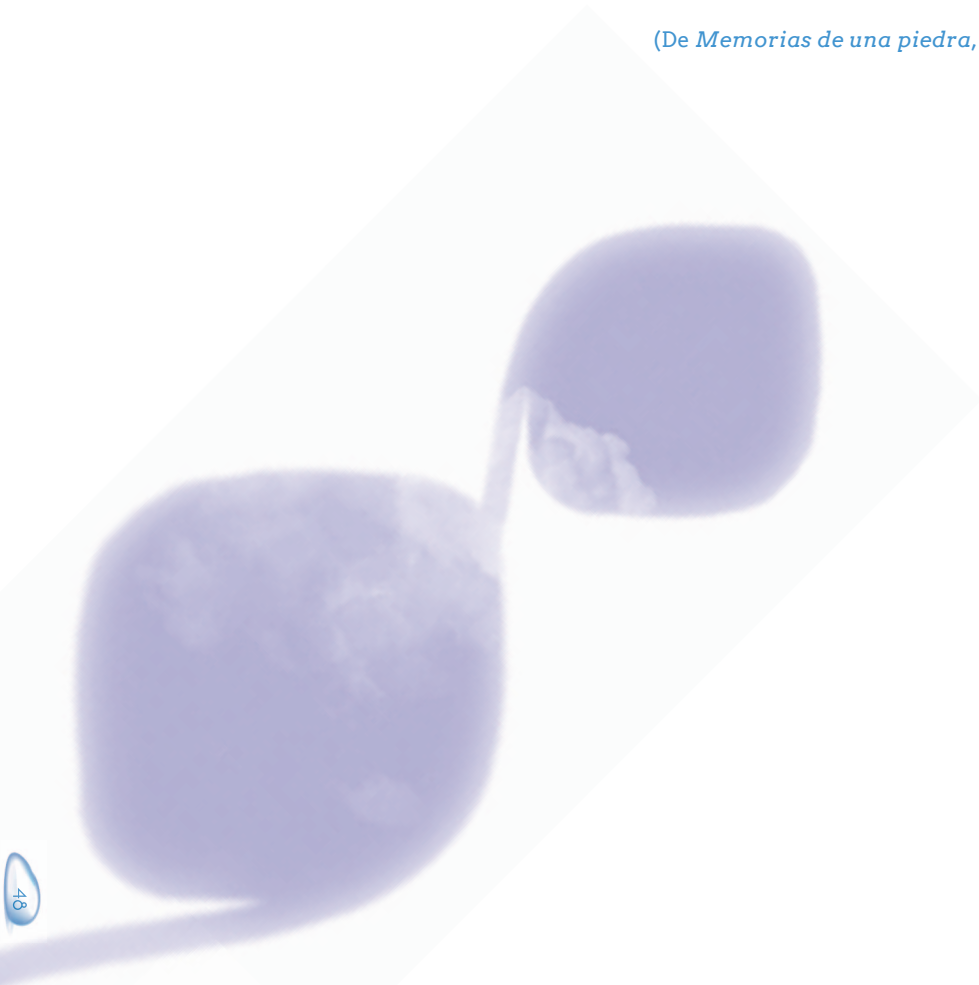
Hay demasiada gente parada en la parada,
una parada de autobús,
una mañana fría,
gente que mira y mueve la cabeza
de un lado para otro,
las manos escondidas y los pies que ahora son
de cristal o de vidrio,
y quieren alejarse,
tiritan,
que venga un autobús con plazas libres,
cualquier autobús sirve,
que llegue pronto el autobús vacío,
las manos ateridas,
los pies de vidrio opaco:
hay demasiada gente parada en la parada,
una nube de vaho les difumina el rostro,
hace un frío impenetrable,
oscuro,
y alguien lleva una piedra escondida en la ropa.

# Sueño torpe

Durante tanto tiempo estuvo sola
que cuando vino el mundo tuvo miedo:
el ruido de unos pasos o las sílabas
que estaban congregándose, la vida
que empezaba a llegar como si fuera
a terminar con todo. Y tuvo miedo,
no quiso hablar: dejó de estar tranquila
porque un tiempo inestable
comenzaba a correr y traería
miseria y desazón, calamidades.

Durante tanto tiempo estuvo sola
que volver a estar sola se volvía
el sueño largo del que está desnudo,
un sueño más, otro mal sueño.

(De *Memorias de una piedra*, inéditos)



galego

# lupe Gómez

## tradución al castellano de Antón lopo y luz pichel

Lupe Gómez (Fisteus, Coruña, 1972) es autora de ocho poemarios en gallego. Se reveló a mediados de los años noventa con *Pornografía* (Santiago de Compostela Concellaría de Cultura, 1995), un libro que rompió los corsés líricos y abrió una exploración donde el sexo y la mística hablan la misma lengua. Desde entonces, con títulos como *Fisteus era un mundo* (A Nosa Terra, 2001) y *O útero dos cabalos* (Espiral Maior, 2005), su pasión literaria se expandió a través de géneros, soportes e idiomas, hasta ser una de las autoras más traducidas y admiradas de Galicia, también como dramaturga, narradora, crítica literaria, periodista.

*Camuflaxe* (Chan da Pólvora, 2017) nace de una urgencia existencial y literaria que Lupe Gómez siente al morir su madre, en el año 2013. Sin embargo, el libro no tarda en sobreponerse a la elegía personal y se transforma en una crónica reveladora e íntima sobre la extinción cultural y física de una comunidad. El libro ha recibido el Premio de la Crítica Española en lengua gallega 2018.

Los poemas aquí presentados son un avance de las traducciones al castellano de dos poemarios de la autora que saldrán en breve a la luz: la de *Pornografía* en traducción de Luz Pichel para La Uña Rota, y la de *Camuflaxe* traducido por Antón Lopo para Papelesmínimos.

Se puede escuchar a la autora en el audio de su presentación en la librería Chan da Pólvora de Santiago de Compostela aqui.

Antón lopo (Monforte de Lemos, Lugo, 1961) es escritor, poeta, periodista, *performer* y editor de Chan da Pólvora. Por *Corpo* (Xerais, 2018), el último de sus ocho poemarios, ha recibido el VI Premio de Poesía Manuel Lueiro. En prosa es autor, entre otras, de la novela *Obediencia* (Galaxia, 2010; Premio García Barros), de las biografías de los poetas Uxío Novoneyra (*A distancia do lobo*, Galaxia, 2010) y Lois Pereiro (*A palabra exacta*, Galaxia, 2011) y de la obra dramática *Os homes só contan até tres* (*Los hombres solo cuentan hasta tres*, 2005; Premio Álvaro Cunqueiro). Ha traducido a Oscar Wilde, junto con Amalia Salvador, en *A balada do cárcere de Reading* (Edicións Laiovento, 2003).

luz pichel (Alén-Lalín, Pontevedra, 1947) poeta gallega. Vive en Madrid desde 1970. Ha ganado varios premios en lengua castellana como el Ciudad de Santa Cruz de la Palma, por *El pájaro mudo* (La Palma, 1990), y el Juan Ramón Jiménez, por *La marca de los potros* (Diputación de Huelva, 2004), además del Premio Esquío en lengua gallega por *Casa pechada* (Sociedad de Cultura Valle Inclán, 2006). En sus últimos libros se aleja de la monoglosia y el gallego normativo: *Cativa en su lughar* (Progresele, 2013), reescritura de *Casa pechada* al castrapo; *Tra(n)shumancias* (La Palma, 2015*); CO CO CO U* (La uÑa RoTa, 2017), publicación bilingüe con versión al castellano de Ángela Segovia. Ha traducido del castellano al gallego poemas de Maite Dono (*Nayagua 15*, 2011) y *O corazón non morre* de Fernando Beltrán (*El corazón no muere*, Momentum, 2010). Del inglés al español cuatro poemas de Catherine Phil MacCarthy (*Cuadernos del Matemático*, n.º 49. 2012).

Me pariste y traía alas.
La sangre de los muertos estaba guardada
en la artesa.
Era carnaval. Yo creía en la sinceridad abierta de los acordeones.

Hay nieve, mucha nieve en los campos y en la lengua que hablo,
dentro del estómago político de las vacas.

De tu cuerpo nació el mío
como si en mi compartieses
el misterio de las urracas.

Tú no tenías sueños
porque las mujeres en la aldea no sueñan.

El atraso económico de Galicia
era una forma de vanguardia artística.

Querías verme medrar, precipitarme, marchar no cabalo.
Querías verme correr polos prados.
Querías que me rebentase no estómago
unha caixa vermella de latón.
Desexabas que o amor me curase.

O aire é un coitelo /sangra /.

Te acostumbraste a encogerte hasta desaparecer en la niebla.
Madre de la paciencia.
Hija de la tierra.
Anillo de oro.
Actriz felizmente camuflada
en los sublimes despojos del paisaje.

Paríschesme. Traía ás.
O sangue dos mortos estaba gardado
na artesa.
Era entroido. Eu cría na sinceridade aberta dos acordeóns.

Hai neve, moita neve nos campos e na lingua que falo,
dentro do estómago político das vacas.

Do teu corpo naceu o meu,
como se en min compartises
o misterio das pegas.

Ti non tiñas soños
porque as mulleres na aldea non soñan.

O atraso económico de Galicia
era unha forma de vangarda artística.

Querías verme crecer, precipitarme, marchar a caballo.
Querías verme correr por los prados.
Querías que me reventase en el estómago
una caja roja de latón.
Deseabas que el amor me curase.

El aire es un cuchillo / sangra /.

Afixécheste a encollerte ata desaparecer na néboa.
Nai da paciencia.
Filla da terra.
Anel de ouro.
Actriz felizmente camuflada
nos sublimes restos da paisaxe.

Tu cara colorada y cargada de trabajo y entusiasmo.
Tu pelo ondulado en caudaloso río de agua verde.
Los ojos del padre, abiertos a la Naturaleza,
a la conciencia limpia,
a las vacas íntimas,
a la inocencia de la lluvia,
a la pureza de las emociones,
a la luz sagrada del vino,
a la misericordia de las sensaciones,
a la poesía escondida en el hórreo,
a la memoria milagrosa.
Ojos abiertos a los cánticos del carro,
al fiel yugo,
al fértil arado y a la Santidad profunda del Arte.

Cuando moriste estabas vestida con mi pijama.
No se lo digas a nadie. Era un pijama rosa y rojo, amante
e infantil,
lleno de corazones, caramelos y frutas frescas.
Lo compré en una mercería de confianza, en la calle Calderería de Santiago.
Las últimas palabras que escuchamos de tu boca fueron:

«Tenemos que acordarnos de apagar la calefacción».

## Enfoque teórico

La mujer es
un cristal
atravesado por
una patria.

A túa cara colorada e cargada de traballo e entusiasmo.
O teu pelo ondulado en caudaloso río de auga verde.
Os ollos do pai, abertos á Natureza,
Á conciencia limpa,
ás vacas íntimas,
á inocencia da chuvia,
á pureza das emocións,
á luz sagrada do viño,
á misericordia das sensacións,
á poesía escondida no hórreo,
á memoria milagrosa.
Ollos abertos aos cánticos do carro,
ao fiel xugo,
ao fértil arado e á Santidade profunda do Aire.



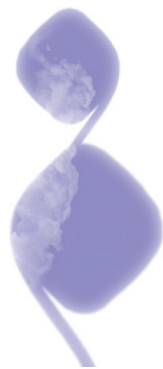
CANDO MORRICHES estabas vestida cun pixama meu.
Non llo digas a ninguén. Era un pixama rosa e vermello, amoroso,
e infantil,
cheo de corazóns, caramelos e froitas frescas.
Merqueino nunha mercería de confianza, na rúa Calderería de Santiago.
As derradeiras palabras que escoitamos da túa boca foron:

«Temos que acordarnos de apagar a calefacción».

(De *Camuflaxe*, traducción de Antón Lopo, inédito)

## Enfoque teórico

A muller é
un cristal
atravesado por
unha patria.



## la lengua

Hablar gallego envuelta
por el estómago
de mi madre.

## «El llanero solitario»

Juego a disparar,
mezclada con los niños,
y ellos no comprenden
que yo comprenda la guerra.

## Independencia

Aplastaré la matriz que
me envuelve para volver a
amar y sentir mi útero
libre y abierto. Lo haré con
amor, con poesía, con prisa.

## El amor

El amor fue
un trallazo muy fuerte
que rompió la
ventana. Y quedó rota
para siempre. Yo limpié
del suelo
los cristales. Me corté
con ellos
en todos los dedos.

## A fala

Falar galego envolta
do estómago
de miña nai.



## «El llanero solitario»

Xogo a estalos
entre os nenos
e eles non comprenden
que eu comprenda a guerra.

## Independencia

Aplastarei a matriz que
me envolve para volver a
amar e sentir o meu útero
libre e aberto. Fareino con
amor, con poesía, con présa.

## O amor

O amor foi
un trallazo moi forte
que rompeu a
ventá. E quedou rota
para sempre. Eu limpei
do chan
os cristais. Corteime
con eles
en tódolos dedos.

## Miro la televisión

Someten la pornografía
a criterios de renta.
Descubren en el sexo
palabras falsas.
Del amor hicieron
escenas. La sangre
la convirtieron en
imágenes.
Me tiraron del puente.
Caí contra las piedras.
Jamás leeremos a
Flaubert. Dios está en la esquina
de la calle. Me quedé en la sombra,
sin amor. Él no me amaba.
No me quedan
brazos.

## En todas partes

Veo subversión
en los montes, en el dibujo de una
grúa, en las niñas de más
de siete años.

## las putas

Me gusta
que me confundan
con ellas
porque quiero ser solidaria
como los conciertos
de música alta.

## Miro a televisión

Someten a pornografía a
termos de renda.
Descobren no sexo
palabras falsas.
Do amor fixeron
escenas. O sangue
convertérono en imaxes.
Tiráronme da ponte.
Caín contra as pedras.
Endexamais leremos a
Flaubert. Deus está na esquina
da rúa. Quedei na sombra,
sen amor. El non me amaba.
Non me quedan
brazos.

## En todas partes

Vexo subversión
nos montes, no debuxo dunha
grúa, nas nenas de máis
de sete anos.

## As putas

Gústanme
que me confundan
con elas
porque quero ser solidaria
como os concertos
de música alta.

(De *Pornografía*, traducción de Luz Pichel, inédito)

# Ana Vanessa Gutiérrez

## TRADUCCIÓN DE LA AUTORA

(Urbiés, Mieres, Asturias, 1980) es presentadora del magacín cultural *Pieces* en la Televisión del Principado de Asturias, y dirige y presenta el programa *Batura* en la Radio del Principado de Asturias. Redactora y colaboradora habitual en la prensa asturiana, así como en diversas publicaciones periódicas, es autora de los poemarios *Onde seca l'agua* (Trabe, 2003), *La danza de la yedra* (Premio Teodoro Cuesta; Trabe, 2004), *Passí el temps desfant la memoria* (edición bilingüe asturiano-catalán, junto con Xuan Bello, Institució de les Lletres Catalanes, 2006), y la edición antológica y bilingüe asturiano-castellano *La quema* (Trea, 2011), así como de las obras en prosa *Les palabres que te mando* (Ámbitu, 2006), *El país del silenciu* (Ámbitu, 2007, ensayo escrito junto a la periodista Beatriz Redondo Viado), *La cama* (Ámbitu, 2008) y *Dignas de sospecha* (Trea, 2010).

# No hay mejor palabra que la por decir[1]

Mi abuela lloró toda una tarde
sentada en la talambera[2] de un hórreo[3]
para que nadie la adoptase.
Tenía siete años
y a consecuencia de su carácter
terminó criándose sola.

A mi abuela la llamaban huérfana
como el que quiere decir leprosa. Apestada.
Y también ladrona.
Debía de tener unos ocho años
y robaba pedazos de chorizo
con los que comía durante una semana.
Cuando iban a reñirla y a armarle jaleo
ella les enseñaba las bragas.

Dice ella que se cría solo una perra en un sendero.

Mi abuela dice pediórico en vez de periódico.
También conjuga el verbo aduyar en vez de ayudar.
Y quizá es porque nadie lo hizo con ella.

Que la dignidad es algo que se defiende todos los días.
Eso dice, sí.
Que nadie nunca la enseñó a más que a andar por los caminos,
pero que el que nada tiene nada pierde.
Cuando tenía dieciocho años
se casó con mi abuelo
pero su suegra nunca la quiso
porque era una huérfana.
Mi abuela dice que no la llamaba ladrona.
Pero lo dice con la cara de pena que pone una apestada.



1 Paremia popular asturiana.
2 Tablón en la parte exterior de la puerta de un hórreo para poder pisar al entrar y salir.
3 Granero típico asturiano de forma cuadrangular que se levanta sobre cuatro columnas y que se usaba para guardar el alimento, evitando que se viese afectado por la humedad o por los roedores.

# Nun hai meyor pallabra que la por dicir

Mio güela lloró una tarde entera
sentada na talambera d'un horru
pa que naide la adoptare.
Tenía siete años
y a consecuencia del so carácter
terminó criándose sola.

A mio güela llamáben-y güérfana
como'l que quier dicir lleprosa. Apestada.
Y tamién lladrona.
Debía de tener unos ocho años
y robaba cachos de chorizu
colos que comía una selmana.
Cuando diben a reñela y a arma-y xueu
ella enseñába-yos les bragues.

Diz ella que se cría solu una perra nuna caleya.

Mio güela diz pedióricu en vez de periódicu.
Tamién conxuga'l verbu aduyar en vez d'ayudar.
Y igual ye porque naide lo fixo con ella.

Que la dignidá ye dalgo que se defende tolos díes.
Eso diz, sí.
Que naide nunca la enseñó a más qu'andar pelos caminos,
pero que'l que nada tien nada pierde.
Cuando tenía dieciocho años
casó con mio güelu
pero so suegra nunca la quixo
porque yera una güerfana.
Mio güela diz que nun-y llamaba lladrona.
Pero dizlo cola cara de pena que pon una apestada.

Mi abuela dice medio de en vez de en vez de.
Quiero decir.
Mi abuela en vez de en vez de dice medio de.

Mi abuela, que sabe bien de los enredos de la vida,
dice que cuando una anda entre palabras está perdida.

## febrero, febreradas[4]

Decía mi abuelo: el que huye bien defiende.
Mi padre siempre aconseja que,
para que una cosa no haga daño,
hay que echarle un remiendo del mismo paño.
Mis tíos saben que el caramelo tiene mucho dulce
y que los huevos que bien cuecen quieren sal.
Mi hermano sospecha que otro vendrá que bueno va a hacerte.
Y mi abuela insiste en que se cría solo
una perra en un sendero.
Sigo buscando mi decir desde esta cruz de no saber,
mientras escucho a mi madre que un clavo saca otro clavo
y este mundo, más que el calvario, es una simple ferretería.

## Canta el carro lo que tendría que cantar la carreta

Le gustaba porque no creo en las deidades.
Porque no tengo fe ni practico ningún rito concreto.
Invento y, en consecuencia, pervierto
cualquier superstición que me convenga.
Ignoro al final todos los símbolos
y creo que lo sacro palpita en todo lo secularizado.

4 Paremia popular asturiana: «En febrero nunca faltan los ramalazos de mal tiempo».

Mio güela diz medio de en vez d'en vez de.
Quiero dicir.
Mio güela en vez d'en vez de diz medio de.

Mio güela, que sabe bien de los enriedos de la vida,
diz que cuando una anda ente palabres ta perdida.

## febreru, febreraes

Dicía mio güelu: el que fuxe bien defende.
Mio padre siempre aconseya que,
pa qu'una cosa nun faga dañu,
hai qu'echar un remiendu del mesmu pañu.
Los mios tíos saben que'l carambelu tien munchu dulce
y que los güevos que bien cuecen quieren sal.
Mio hermanu tarrez qu'otru vendrá que buenu te faiga.
Y mio güela aporfia en que se cría sola
una perra nuna caleya.
Sigo buscando'l mio dicir dende esta cruz de nun saber,
mentes escucho a mio madre qu'un clavu saca otru clavu
y esti mundu, más que'l calvariu, ye una simple ferretería.

## Canta'l carru lo qu'había cantar la carreta

Gustába-y porque nun creo nes deidaes.
Porque nun tengo fe nin practico nengún ritu concretu.
Invento, y en consecuencia pervierto,
cualquier superchería que me convenga.
Ignoro al final tolos símbolos
y creo que lo sacro palpita en tolo secularizao.

Para crearme olvido toda confesión.
Desprecio los altares y la mínima expresión de pedestal.
No entiendo, por tanto, la idolatría
ni ningún tipo de gesto reverencial.
No sé, en conclusión, venerar a nada ni a nadie.
Este fue al final nuestro problema.

## El caramelo tiene mucho dulce

Cuando era una niña
algunos fines de semana dormía con mis amigas
en un cuarto de dos camas pequeñas
que acercábamos para no pelear
por el reparto del espacio.

Cuando habíamos revuelto todos los armarios,
habíamos hablado de todo lo posible,
y aún no nos encontrábamos rendidas por el sueño,
jugábamos a acariciarnos los brazos
para iniciarnos en el arte de la seducción.

Pronto comprendimos que el tacto sutil e inesperado,
el que dibuja un recorrido imprevisible,
es el que de verdad te estremece,
resolviendo y formulando el enigma del deseo.
Mientras que las caricias repetidas por la costumbre,
aunque al principio resultaban agradables,
terminaban por irritar la piel,
enrojeciéndola de resquemor.

Nunca insistimos tanto como para llegar a la herida
porque en aquel tiempo,
al menos,
sabíamos parar
cuando la veíamos venir.

Pa creame olvido toa confesión.
Desprecio los altares y la mínima espresión de pedestal.
Nun entiendo, polo tanto, la idolatría
nin nengún tipu de xestu reverencial.
Nun sé, en conclusión, venerar a nada nin naide.
Ésti fue al final el nuestru problema.

## El carambelu tien munchu duce

Cuando yera una nena
dalgunos fines de selmana dormía coles mios amigues
nun cuartu de dos cames piquiñines
qu'arrimábemos pa nun nos engardiar
nel repartu del espaciu.

Cuando yá revolviéremos tolos armarios,
faláremos de tolo posible,
y tovía nun nos alcontrábemos rendíes pol sueñu,
xugábemos a caricianos los brazos
p'anicianos nel arte de la seducción.

Lluego comprendimos que'l tactu sutil y inesperáu;
el que dibuxa un percorríu imprevisible,
ye'l que de verdá te tremez,
resolviendo y formulando l'enigma del deséu.
Mentes que les caricies repitíes pola costume,
anque en primeres resultaben agradables,
terminaben por enritar la piel,
acolorazándola de resquemor.

Nunca insistimos tanto como pa llegar a la firida
porque daquella,
polo menos,
sabíemosaparar
cuando la víemos venir.

# Al que dijo «si tuviera», nunca le fue bien

No sé en qué momento empezó sacar con el condicional
la procesión de nuestros imposibles.
Si más callada, si menos reservada, si más comprensiva.
Si más baja, más delgada, si más rubia.

Enseguida asqueé esa parte del juego,
y pronto empecé a cansar de su dedo acusador.

Si más alegre, si más seria, si más deportista, si más serena.
Si más ágil, si más fuerte, si más casera, si menos así.

A continuación, nacieron mis propios condicionantes:
si menos harta, menos cansada, si menos menos.
Pero poco dijeron.

*La gallina pone para el que la mantiene.*

No dije más. Dije bastante.

Si menos refranera, si más paciente, menos repetitiva…

*Si sí, hombre, sí...*

# Al que dixo «si tuviera», nunca-y fue bien

Nun sé en qué momentu empezó sacar col condicional
la procesión de los nuestros imposibles.
Si más callada, si menos reservada, si más comprensiva.
Si más baxa, más delgada, si más roxa.

Ensiguida repuné esa parte del xuegu,
y lluego empecé a cansar del so deu acusador.

Si más alegre, si más seria, si más deportista, si más serena.
Si más áxil, si más fuerte, si más casera, si menos así.

Darréu nacieron los mios propios condicionantes:
si menos refalfiada, menos cansada, si menos menos.
Pero poco gorgutaron.

*La pitina pon pal que la mantién.*

Nun dixi más pero dixi bastante.

Si menos refranera, si más paciente, menos calquina…

*Si sí, home, sí...*

poesía
otras lenguas

italiano

# Maria Borio

traducción al castellano
de Noni Benegas y Francesco Tarquini

(Perugia, 1985) una de las voces sobresalientes de la joven poesía de Italia, es doctora en Literatura Italiana. Recibe y prolonga el legado poético de Eugenio Montale, sobre el que escribe: «Satura. Da Montale alla lirica contemporanea» (Serra, 2013). Sus poemas aparecen en el *XII Quaderno di poesia italiana contemporanea* (Marcos y Marcos, 2015). En 2017 publica *L'altro limite* (LietoColle) y en 2018 el ensayo *Poetiche e individui. La poesia italiana dal 1970 al 2000* (Marsilio). Dirige la sección poesía de la más relevante revista literaria italiana, la histórica *Nuovi Argomenti*, fundada por Alberto Moravia.

Los aspectos tecnológicos interactúan en su poesía con los de la naturaleza, la pantalla del ordenador con las inscripciones rupestres, el tiempo digital y el natural. Su mirada es mas fluída que quirúrgica, busca las relaciones entre las cosas más que la incisiones. Para Borio, la poesía es una forma de conocimiento, no un vehículo de expresividad: «La poesía como epifanía de lo absoluto, propia de la subjetividad romántica, me parece ingenua, choca con la realidad contemporánea», declara en una entrevista.

Noni Benegas (Buenos Aires, 1947) poeta y antóloga argentina, reside en Madrid. *El ángel de lo súbito* (FCE, 2014) reúne su poesía. Es autora de la antología *Ellas tienen la palabra* (Hiperión, 2008 y FCE, 2018). Ha traducido a Paul Valéry, Paul Virilio, Hilda Doolittle y Gertrude Stein, entre otros.

Francesco Tarquini (Roma, 1940) traductor, profesor y ensayista, ha impartido seminarios de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Roma y ha escrito sobre Onetti, Vargas Llosa, Gelman o Güiraldes. Ha traducido a Juan Carlos Onetti, Mirta Rosenberg, Edgardo Dobry, Daniel Samoilovich, entre otros. Colabora en revista literarias como *Il manifiesto* o *Fili D'Aquiloni*.

Observad, preguntad no a la forma
sino a todo lo demás, qué cosa sea
esta escritura o las uñas aguzadas,
las biografías anónimas o las palabras anónimas.
Me dicen que puede ser forma este libro en pantalla
donde ves vidas fragmentadas o luz atónita.

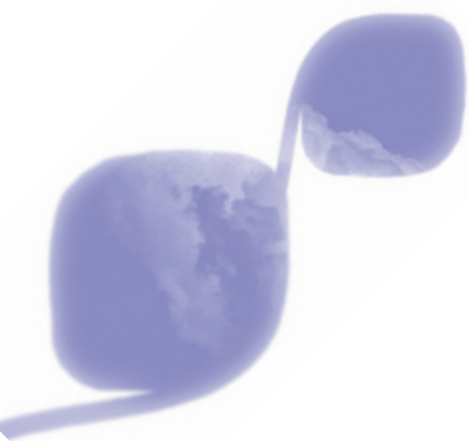
La forma es la pantalla como una casa azul,
estadísticas y figuras, un ritmo que conecta a los hombres
en mi mente. La forma es; no lo que queréis
que yo añada. Es; no el devenir. Es deshacerse, a veces.

El otro límite, solo la imagen me has dicho, pero lo borro
y lo reescribo: letras, os digo, pensadlas, en cada letra
mirad una palabra como pie de niño
que se apoya en la mano de la madre, esa mano
en la tripa, y la tripa en un pensamiento.

A veces sigo este recorrido para que una escena ocurra
y no sea solo forma, sino tripa, mano, pie
que no ves, incluso en las imágenes
desordenadas en el éter siempre os sigo,
avión silencioso que vuelve al hangar
o ciego que llega al último signo del braille.



Otra vez me han dicho que me detenga en la forma,
la forma que escribes o vives nunca es lo mismo.
Con los pensamientos como uñas conecto vidas
desunidas en pantalla.



Osservate, chiedere non alla forma
ma fuori a tutto il resto cosa sia,
questa scrittura o le unghie esili,
le biografie anonime o le parole anonime.
Mi dicono che può essere forma questo libro a schermo
dove vedi vite frammento o luce stupita.

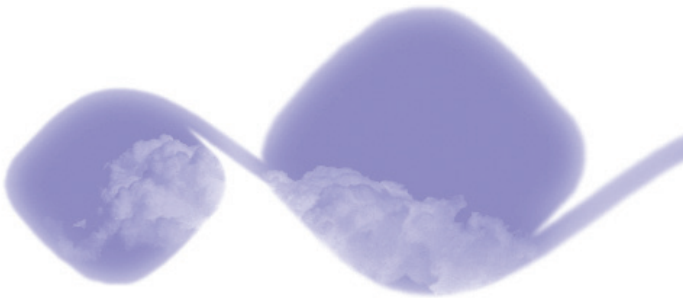
La forma è lo schermo come una casa azzurra,
statistica e figure, un ritmo che lega gli uomini
nella mia mente. La forma è, non è ciò che volete
io dia. È, non è il divenire. É disfarsi, a volte.

L'altro limite, solo l'immagine, mi hai detto, ma lo cancello
e lo riscrivo: lettere, vi dico, pensatele, in ogni lettera
guardate una parola come un piede di bambino
appoggiato alla mano della madre, quella mano
alla pancia e la pancia a un pensiero.

A volte seguo questo percorso perché una scena accada
e non sia forma sola, ma pancia, mano, piede
che non vedete, anche nelle immagini
disordinate nell'etere sempre vi seguo,
un aéreo silenzioso che rientra nell'hangar
o il cieco che arriba all'ultimo segno del braille.

Mi hanno detto di nuovo di fermarmi sulla forma,
la forma che se scrivi o vivi non è mai lo stesso.
Con i pensieri come unghie lego vite
Disunite a schermo.





Un interior –la presión del agua
en las tuberías, la luz de la lámpara,
la respiración, masticar objetos…
es alimentarse con poco, imaginar rejas metálicas
de las que colgar sustancias de la naturaleza,
recrear.
Luego, exterior –pasas como si nada,
se para el coche, el viento, la mosca
exhausta entre la cuadrícula de las casas,
el hilo de hierba secado por el hielo,
siguen pasando- como un yo multiplicado.
Hasta cuando, me dirás,
sabremos que amparados o expuestos
es igual?
Me dirás, las criaturas sin conciencia
no existen y cava que te cava
cada uno se encuentra.
Abajo
está la base de hierba,
el contacto entre la calle y la tierra,
el estruendo de ultrasonidos entre las alas y el aire,
los pliegues entre pared y pared,
el halo de la respiración en el borde del vaso,
la sombra que se esfuma.
Todo es
verdadero en los múltiples niveles
como las frases que llevan adelante,
adelante hasta entender el signo
donde escarbas para ver el fondo.
Interior lleno de nada,
la luz azulada que llega
es mañana y tarde
y las cosas despojadas de su sombra
por un segundo te ven como tú las ves.

Un interno –la pressione dell'acqua
sui tubi, la luce della lampada,
il respiro, masticare oggetti…
è nutrirsi di poco, pensare griglie di metallo
a cui appendere le sostanze della natura,
ricreare.
Poi, esterno –passi come un niente,
si ferma l'auto, il vento, la mosca
sfinita tra i quadranti delle case,
il filo d'erba seccato dal gelo,
ancora passano –come un io moltiplicato.
Fino a quando, mi dirai,
sapremo che protetti o esposti
è la stessa cosa?
Mi dirai le creature inconsapevoli
non esistono, e scava scava
ognuno si trova.
In fondo è
la base dell'erba,
il contrato tra la strada e la terra,
il fragore a ultrasuoni tra le ali e l'aria,
le pieghe tra parete e parete,
l'alone del respiro sul bicchiere,
l'ombra che degrada.
Tutto è
vero nelle scale multiple
come le frasi che portano avanti
avanti a capire, il segno
in cui frughi per vedere il fondo.
Interno pieno di niente,
la luce grigioazzurra che arriba
è mattino e será
e le cose spogliate dall'ombra
un secondo ti vedono come tu le vedi.

(De *L'altro limite*, 2017)

# Tomasz Różycki

## traducción al castellano de Xavier Farré

(Opole, 1970) es un poeta, romanista y traductor polaco. Publicó el libro *Colonias* en 2006 (traducción en Vaso Roto, 2015), y después de ese poemario, que tuvo una excelente acogida, publicó *Księga obrotów* [Libro de las rotaciones] en 2010 (Znak) y este último *Litery* [Letras], en el año 2016 (a5 Editorial). También ha publicado una novela y un libro de prosa a medio camino del ensayo y del diario. En *Litery*, Tomasz Różycki recoge 99 poemas, la mayoría de ellos con la forma de cuatro cuartetos como los que presentamos a continuación. Al tener 99 poemas, no es extraño que presente una gran variedad temática, aun teniendo en cuenta que el autor polaco acostumbra a articular sus libros en base a ciclos muy compactos. Aquí tenemos el amor, pleno y satisfactorio, tema poco recurrente en la poesía contemporánea, el paso del tiempo, la presencia casi absoluta, total, cargante, tediosa, del invierno. En numerosas entrevistas, Tomasz Różycki ha afirmado que este libro está escrito bajo el signo del invierno, cuando iba al trabajo, cuando ese invierno no quería abandonar Polonia y se alargaba hasta un límite. En Polonia, esos inviernos oscuros de días y días sin sol, y con una temperatura que uno ya sabe que va a ser la máxima en el momento de salir el sol (si hay suerte de verlo) y que se encuentra bajo cero, son soportables, con la excepción de los meses de febrero, marzo o a veces unos días de abril. Es cuando uno ya está falto de energía, y ya está a punto de desesperar. Es desde esa frontera desde la que hay que leer algunos poemas de este *Litery*.

También se encuentra el mito de las tierras orientales, de donde son originarios sus padres, y el sentimiento de pérdida, de falta, que le es trasladado junto con el movimiento de poblaciones una vez finalizada la Segunda Guerra Mundial. Porque aparte de los objetos, y aparte de la historia, y aparte del acento, también llevaron consigo algo que después se revelaría aún más valioso, se trajeron la sensación de pérdida, una melancolía que iría impregnando todos los rincones de la existencia.

El discurso sobre la propia poesía, ya presente en el título, y siguiendo los varios ciclos que se encontraban en los poemarios anteriores, es otra de las líneas de la poesía del autor de Opole, como se puede ver en el poema «Incluso ahora» que incluimos en esta pequeña selección. La poesía casi como una maldición, en el sentido de la imposibilidad de poder salir de uno mismo, de verse impelido a crear el poema, el verso, a ir colocando las palabras, las letras para dar algún sentido a la existencia. O que el lenguaje crea esa misma existencia.

Quizás sea por la forma, estos 16 versos que se van repitiendo, o quizás por la temática, entre esta modernidad y el apego a la tradición, por la dimensión metafísica del desarrollo de los temas, a veces con matices casi religiosos en nuestra época secular que el libro *Letras* de Różycki puede tener su respuesta, su continuación de diálogo en uno de los grandes libros de poemas que han aparecido los últimos años, el del poeta británico Michael Symmons Roberts, y su *Drysalter*. Que en dos tradiciones diferentes, que en dos puntos distantes hayan aparecido poéticas con estas concomitancias (que se podrían hacer extensibles a otros autores contemporáneos y también en la misma franja de edad) nos indica tal vez que estemos asistiendo a la consolidación de una poesía que empieza a dejar atrás varios experimentalismos para centrarse en el intento de la comprensión del individuo en el mundo contemporáneo, que tal vez llegué a ser más incomprensible que nunca antes en toda su historia.



Xavier Farré (L'Espluga de Francolí, 1971) es poeta y traductor. Cabe mencionar sus traducciones de Czesław Miłosz, de Adam Zagajewski (*Tierra del Fuego*, *Deseo*, *Antenas*, todas en Acantilado), y de Tomasz Różycki (*Colonias*, en Vaso Roto). Como poeta, ha publicado *Llocs comuns* (*Lugares comunes*, 2004), *Inventari de fronteres* (*Inventario de fronteras*, 2006) y *La disfressa dels arbres* (*El disfraz de los árboles*, 2007), entre otros. Sus poemas han sido traducidos al croata, esloveno, español, inglés, polaco y sueco.

Fue lector en la Universidad Adam Mickiewicz de Poznan (Polonia), en la Universidad de Ljubljana (Eslovenia) y actualmente en la Universidad Jagiellonski de Cracovia.

## 72. Horarios de verano

¿Recuerdas aquellos salvajes días de la residencia,
cuando el tiempo voló? Solo nos sacaba de la cama
una gran hambre, resultado de ese maratón
de cien figuras amorosas, cuando dejamos de contar

las horas, los días y las noches. En el único fogón
útil de aquella cocina común calentábamos la pasta
y por la oscuridad de la ventana imposible era predecir
si todavía estábamos a miércoles o quién sabe si ya

a un jueves. En todo eso, cambiaron al horario de verano
y nuestra pequeña eternidad se perdió en el cine
en la última sesión. En las avenidas había los gases de los coches
y de golpe el olor de la primavera: la forsitia y el cornejo,

y aún más ¿tu pelo? No sé si fue por el uso
del amor, por el cansancio del cuerpo,
o tal vez era un truco de aquella pequeña muerte
en la que el tiempo, ese operador, pasó a ser el parámetro.

## 58. Dos días más

Dos días más y ya será el invierno que hace 16.
Soñé que subiste las escaleras por ti misma
y dijiste que la pierna ya estaba bien,
que te llevaba otro médico. *Y ahora me tiene*

*en un hospital moderno*. Parecías más joven,
y realmente feliz. Y aunque yo sabía
que todo era mentira, reí, reí
volviendo la cabeza de una manera idiota

para que no lo vieras. Tenías regalos
para los niños, claro, y también estaba claro
que no te podía tocar –estabas saliendo
y tenías que volver. Me desperté como si

## 72. Czas letni

Pamiętasz tamte dzikie dni w akademiku,
kiedy ulotniłsię czas? Z łóżka nas wygonił
dopiero wielki głód, rezultat maratonu
stu miłosnych figur, gdy przestaliśmy liczyć

godziny, dni i noce. Na jedynym czynnym
palniku wspólnej kuchni grzaliśmy makaron
i z ciemności za oknem wróżyć się nie dało,
czy to jest jeszcze środa czy też jakiś inny

czwartek. Gdzieś po drodze zmieniono czas na letni,
i nasza mała wieczność zgubiła się w kinie
na ostatnim seansie. W Alejach spaliny
i nagle zapach wiosny: forsycja i dereń,

i więcej, twoje włosy? Nie wiem czy to stało
się z użycia miłości, wyczerpania ciała,
czy też za sprawą sztuczek owej małej śmierci,
w której czas, operator stał się parametrem.

## 58. Jeszcze dwa dni

Jeszcze dwa dni i to będzie szesnasta zima.
Śniło mi się, że sama weszłaś tu po schodach
i powiedziałaś, że z nogą już wszystko dobrze,
masz nowego lekarza. *On mnie teraz trzyma*

*w nowoczesnym szpitalu*. Wyglądałaś młodziej,
na naprawdę szczęśliwą. I chociaż wiedziałem,
że to musi być kłamstwo, śmiałem się, śmiałem,
jakoś tak idiotycznie odwracając głowę,

żebyś nic nie widziała. Oczywiście, miałaś
po prezencie dla dzieci i też oczywiście
nie mogłem cię dotknąć –stałaś tuż przy wyjściu
i musiałaś wracać. Obudziłem się jakby

me hubieran sacado del río. Este sol de invierno
corta como un escalpelo y me mete en el ojo
un pendiente hecho de hielo que se deshará
dentro de dos, cinco días, una semana, un mes.

## 44. Época

He despedido el siglo veinte con sus zaguanes
cubiertos de enredadera, de un llanto salvaje
y de un vino salvaje, cuando se va el coche negro
de la policía, se oye cómo resuella el tren, los caballos

resoplan, el sudor se evapora en el frío aire.
Piensas nerviosamente qué vale la pena llevarse
para siempre: ¿una libreta inútil, unas fotografías
inútiles, una medallita inútil? El bosque y las ciudades

duermen como enormes iglesias negras.
Aquí ya no volveré nunca más, en las ventanas
cuelgan toallas infectadas, signos de una epidemia.
He llegado a esconder algunas palabras no infectadas

bajo la arena. Para ti. El resto, el cuerpo aún caliente,
lo he puesto en la puerta para ver qué hace con él
la época por la noche. Qué forma crea en la carne
que va a esperar a que llegue la mañana siguiente.

wyłowiono mnie z rzeki. To zimowe słońce
tnie jak skalpel powiekę i wkłada do oka
kolczyk, zrobiony z lodu, który się roztopi
za dwa dni, za pięć dni, za tydzień, po miesiącu.

## 44. Epoka

Pożegnałem wiek dwudziesty z jego gankami
obrośniętymi powojem, dzikim płaczem
i dzikim winem, kiedy odjeżdża czarny wóz
policji, słychać dyszenie pociągu, konie

prychają, paruje pot na mroźnym powietrzu.
Nerwowo zastanawiasz się, co warto zabrać
na zawsze: niepotrzebny notes, niepotrzebne
zdjęcie, niepotrzebny medalik? Las i miasta

po drodze śpią, jak ogromne czarne kościoły.
Nie wrócę tu już nigdy, w oknach wywieszone
zakażone ręczniki, oznaki zarazy.
Kilka słów jeszcze nie dotkniętych nią ukryłem

pod piaskiem. Dla ciebie. Resztę, ciepłe wciąż ciało
wyniosłem przed drzwi, żeby zobaczyć jak się nim
w nocy zajmie epoka. Jaki kształt wyrzeźbi
w mięsie, co będzie czekać, gdy nadejdzie ranek.

## 62. Incluso más

El invierno no quiere terminar en ningún lugar conocido.
Tras el río cruje el prado, el hielo en un pasaje subterráneo,
incluso detrás del almacén donde conservan el tiempo
aún se conserva el invierno, pero donde más es en nosotros.

Es insaciable, despoja de colores la ciudad, de cafeterías,
de vestidos, de fragancias de mujeres, de hierba,
deja el muro todo desnudo y le hace una herida,
y pasa un mes, otro, y la chimenea humea.

Por la noche los camiones siguen llevándole sal,
él nota un sabor tan insípido que necesita echarle
un poco de dolor, que dure, si no todos se dormirían
y nadie vigilaría, nadie blasfemaría.

Nadie en contra de él va a ir poniendo palabras
bajo una nerviosa bombilla como si se tratara de un cuchillo,
puliéndole los finales y las rimas hasta sangrar, el invierno
no tiene corazón, tienes que clavártelo en el tuyo propio

# 62. Nawet teraz

Zima nie chce się skończyć w żadnym znanym miejscu.
Za rzeką łąka skrzypi, mróz w podziemnym przejściu,
nawet za magazynem, w którym trzymają czas
trzyma się jeszcze zima, ale najmocniej w nas.

Nienasycona ona, obdziera miasto z barw,
z kawiarni i sukienek, zapachów kobiet, traw,
rozbiera mur do naga i ranę robi w nim,
i mija miesiąc, drugi, a nad kominem dym.

Przez noc ciężarówkami wciąż wożą dla niej sól,
tak bardzo mdły smak czuje, że trzeba troszkę ból
posypać, niech tam trwa, inaczej wszyscy usną
i nikt nie będzie czuwał, nikt nie będzie bluźnił.

Nie będzie nikt układał przeciwko niej swych słów
pod nerwową żarówką, jakby to miał być nóż,
szlifując im końcówki i rymy aż do krwi,
lecz nie ma serca zima –we własne musisz wbić.

(De *Litery*, 2016)

# María Álvarez-Rosario

(Badajoz, 1964) reside en Sevilla. Ha publicado los poemarios *Mapa de la memoria* (Editorial Renacimiento, 2018; IV premio de poesía Juana Castro) y *Física elemental* (Torremozas, 2016). Fue incluida en las antologías *Anónimos 2.2* y *Anónimos 2.3* que se publican con motivo de Cosmopoética, en Córdoba. También ha publicado en diversas revistas, como *Estación Poesía* y *En sentido figurado*.

## El Método

Para esta ciencia palpar no es suficiente

se necesita
edificar el mundo que emerge de la noche

rodear con palabras los contornos
borrosos
de las cosas

es preciso decir
esto es el pan
estos son los bordes de la mesa

y seguir más allá
nombrando con las yemas de los dedos
–sobre los labios–

esto es la Sed
esto soy Yo
esto es el Agua.

## Mujer de bosque

Mujer de lluvia soy
mujer de bosque

y cuando tú me llamas
emerjo de la tierra
con el barro en la boca

y musgo
entre las piernas.

## Castañas asadas

¿Te dabas cuenta, abuelo, de la Alegría?
En las tardes heladas del invierno
cuando caía la noche tan temprano
trayendo sus tristezas de domingo
–en los templos oscuros los rezos entredientes de almas solas, conjuros
contra la muerte cierta, letanías–
te dabas cuenta, digo,
de la luz que encendías al preguntarnos:
«¿Vamos a por castañas?».

Veranos de la Infancia
limones amarillos
sobre la tapia blanca

## Ser la que calla

La niña de silencio que me habita
huidas de su boca las palabras
de barro y algas cegada la garganta
recorre
los profundos abismos oceánicos

donde las cosas
no pueden ser llamadas.

La mujer de silencio en la que habito
al enfrentar desnuda sus fantasmas
pudo poner nombre al miedo
y me poblaron las voces que callaba.

## Crisis inmobiliaria

Situar la vida
siempre
en la misma habitación.

Habitar espacios mudos
en pisos alquilados.

Encontrarse
con las manos vacías.

Mudarse.

## Zahorí

Para mi corazón
que anda perdido
sus manos hacen nidos
en la hojarasca

mi corazón zahorí
que tiembla
con su canción de agua.

(De *Física elemental*, 2016)

**M**I NOMBRE es Galit,
hija de Yehuda Ibn Dana y de su amada esposa, Sara.
Nací en Sefarad,
aún guardo las llaves de mi casa.
Sólo eso me dejó este destierro eterno.

**M**adre, ¿quién vivirá la casa?

**M**adre, ¿puedo llevarme el sauce del fondo del camino?
¿puedo llevarme el musgo del estanque?

¿podré llevarme, madre,
la luz de las mañanas?

**N**i siquiera el silencio
de esta ciudad sin nombre
es igual al silencio
de mi casa.

**N**unca más me habló nadie
la lengua que me habla.

**M**adre,
entre las cosas
que dejamos allí
ha debido quedarse
la alegría.

**S**i pudiera pedir
sólo un deseo
sería dormir de nuevo con mi abuela,
las noches de verano en nuestra casa

su cuerpo tibio,
las sábanas de hilo,
los balcones abiertos sobre el patio.

# Yerma

No puedo tener hijos
en esta tierra ajena

¿cómo podría
llevar un extranjero
en mis entrañas?

Mi niño,
¿cómo me llamaría?

¿Qué nanas le cantaría al oído?

¿Qué letras tan extrañas
llenarían sus cuadernos?

¿Qué nombres le daría
a las cosas que amo?

Y si yo
le diera mis palabras
haría de él un extranjero
en su patria.

Yehuda Ibn Dana,
en mí se acaba
tu linaje.

(De *Mapa de la memoria*, 2018)

# Nada me preparó para los miedos, los verdaderos miedos que vinieron

Yo he visto cosas siendo niña que no creerías

he visto oscuros pozos en patios olvidados pozos que se tragan la noche como bocas hambrientas desdentadas profundos pozos insondables de aguas transparentes brocal de un pozo blanco de cal cubierto de espesa enredadera que parece inocente brocal que exhala escalofríos, aliento de la muerte acechadora ¡no te acerques! ¡que no se asome el niño! que no vaya a cogerlo de los pelos y lo hunda en la negrura para siempre

yo he visto polvo antiguo en los *doblaos* y ropa de fantasmas que al tocarla se deshace en los dedos espasmos de terror ahogados gritos de miedo en la garganta ¿adónde van los muertos?

yo he visto gruesas trenzas de pelo negro, pelo vivo de niñas que no existen he oído sus voces olvidadas su risa rebotando en telarañas

y he visto pájaros agonizando en cunas de muñecos su cuerpo tibio su cuello ladeado no he podido olvidarlos

he visto la absoluta oscuridad atrapada en un cuarto sin ventanas recorriendo a tientas su contorno palpando palmo a palmo con las manos sin encontrar la puerta sintiendo el aleteo incontrolable de un gorrión atrapado en mis costillas.

No me oye nadie.

# El sueño del origen

Regresar
al instante anterior a todos los principios

al momento que precede a la violencia
del estallido que fecunda las semillas,
que apartando la tierra a dentelladas,
desplegando hambrientas las raíces,
hace crecer los árboles.
Volver al agua en la fuimos
fruto y semilla,
en la que fuimos dios y fuimos barro.

Ignorar la belleza,
descreerla.
Desistir
del empeño feroz de la Alegría.

Apagar las hogueras que prendimos
para fingir
un camino irrisorio de luciérnagas
contra la inmensa oscuridad.

Olvidar
el Silencio de Dios,
los espejos vacíos,
la leche derramada

y esta Sed
insaciable.

## haykus

**S**e demora la luz
sobre las flores blancas
de los almendros.

**L**ágrimas malvas
llora la jacaranda
cubriendo el patio.

**T**res de noviembre
sobre la sed del campo
claman los pájaros

**E**n el silencio
de la llanura inmensa
un árbol solo.

## frágil y azul

Debí llamarte Lilas
ramillete de niña
en estado de gracia

sutil como el aroma
que perfuma los sueños

tú, nimbada de luz
esbozo primoroso de belleza

tú, niña frágil y azul
que aún sostienes
entre tus manos suaves como pétalos
el tiempo transparente.

(Inéditos)

# Maribel Andrés Llamero

(Salamanca, 1984) realiza su tesis doctoral en Filología Hispánica en el ámbito del estudio del bilingüismo literario luso-español en la Universidad de Salamanca, donde además fue cuatro años becaria FPI. Licenciada también en Filología Portuguesa y en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, trabaja como profesora asociada de Literatura Brasileña en la Universidad de Salamanca, al mismo tiempo que imparte clases de lengua y cultura españolas a extranjeros. La vida académica la ha llevado a vivir en París, Río de Janeiro, Buenos Aires y Lisboa.

Como creadora ha representado piezas breves de dramaturgia, ha participado en recitales poéticos, en el XIX Encuentro de Poetas Iberoamericanos (2016) y dos poemas suyos han sido publicados en sendas antologías. Ha sido finalista en concursos como el Premio de poesía Gerardo Diego (2015), el Premio Internacional de Poesía Pilar Fernández Labrador (2016), el Concurso de Microrrelatos Universos Mínimos o el Concurso Internacional de Poesía «Al aire de tu Vuelo» (2017), entre otros. *La lentitud del liberto* (Maclein y Parker, 2018) es su primer poemario publicado.

## Oda al centro comercial

*[...] en él el hombre pasa entre bosques de símbolos*
*que le observan con mirada familiar.*

Charles Baudelaire

Los nuevos adalides erigieron catedrales
repitiendo hasta la náusea formas –y no espacios–
donde proclamar sus glorias
y alabanzas.

Dentro no existe la noche ni el día,
en los templos del consumo
los hermosos artificios, las imágenes lumínicas
sacuden, convulsionan al creyente
cuyas cuencas vacías entrevén
en peregrinación semanal la tierra prometida;
y se arrodillan y rezan al Saint Laurent,
cuya radiante distinción descienda sobre todos nosotros,

mortales.

Los elegantes lebreles adiestrados
ya reconocen cafeterías
y marcas clonadas por todo el planeta,
y eso les hace sentir
muy bien.

Las grandes cadenas repiten
a lo largo y ancho del globo
una misma música y un idéntico orden
de la vestimenta por tonalidades
que hace experimentar a sus clientes
una estabilidad estética feliz.

Caminemos por las grandes superficies
al amparo de los símbolos del Capital
para sentirnos en casa. Sus signos
son
lo reconocible, lo inmutable,
las raíces familiares.

Bienvenidos, recién nacidos, al hogar. Papá y mamá
son dos multinacionales.

Carabelas aéreas vuelven a atravesar los continentes
pero el Mundo Nuevo es el mismo en todas partes.

No podréis huir ya pequeños lebreles
de vuestra casa paterna

para crecer.
Ya no hay viaje posible
ni escapatoria
para vosotros,

eternos pasajeros
en la tierra
de las copias vacías.

# Descrédito del vértigo

Aborrezco la ligereza contra natura de los aviones,
el mundo impaciente, líquido y veloz,
que aquellos han diseñado para nosotros
sin nosotros.
–*Abróchense los cinturones*, *despegamos*, *traten de no dejar el alma atrás*–. Dicen que no dolerá y sin embargo
siempre brota sangre.
Desnortados los ojos y la brújula atraviesan
meridianos, solsticios y equinoccios.
Ningún sentido comprende el horizonte que vislumbra
y no alcanza; no entienden de firmamento
y constelaciones, no pueden ubicarnos.
Voces desconocidas hablan de llegada, nos dan la bienvenida
e insinúan climas y relojes de otras tierras
y nuestro cuerpo se sabe
incompleto, sabe que nosotros aún
no hemos llegado. Cada rostro carga
desvelos y fangos de otro mundo, y lluvias y brisas
de puntos del planeta del que todavía no
se han alejado.

Los humanos no podemos volar,
el tiempo que nos conforma lo entorpece.
Viajamos por la vida vacilantes e inseguros,
a paso lento,
arrastramos los pies y la sombra y vamos
dejando y sufriendo huellas
y aprendan que es ese
y no otro nuestro caminar.

La perversión de este mundo ya no entiende
que es necesaria la lentitud del viaje a caballo,
ver sucederse el paisaje para sentir la continuidad
de nuestro movimiento, para asumirlo
como se asumen los cambios de estación.
Las ciencias libertinas exigen el sacrificio
de hombres adiestrados,
perfectos *cyborgs* condenados

a estados absurdos de equilibrio.
Pero existe una imposibilidad natural al vuelo:
A falta de alas seguimos sintiendo
que de todo en la vida uno se va
caminando
poco a poco.

Aprendan que para un uso correcto del alma,
no el laboratorio, sino la precisión de la lengua:
el verbo no es marcharse,
es irse
marchando.



## Zahorí con antorcha

Murmuran por las calles que hay otra ciudad en París,
sucia, oscura, subterránea.
Un inframundo lejos de toda luminosidad.
Todos miran desde las esquinas las cloacas
y señalan.

Protegidos por sus antorchas los de dedo acusador
sólo ven los pasos que van dando.
Creen que la monstruosidad no les roza
porque no se observan saltar unos a otros
los harapos del mendigo.

Ellos, que caminan tan lejos de la luz
bajo faroles incandescentes,
que compran filamentos metálicos
de wolframio y de tungsteno
en equilibrio químico
porque tienen miedo
de sus propias tinieblas
y creyeron que la luz y el calor
podían venir de fuera
y ser artificiales.
Ellos respiran sin saber

que en los cables de alta tensión cada noche
mueren aves migratorias;
que forman parte como ningún otro de la cara oscura
del alma humana, que las alcantarillas
han ascendido a la superficie,

que hace tiempo que todos habitan
en la misma fosa afótica.



## Iluminación

Los profetas enseñaban:
*En sus residuos*

*los reconoceréis.*

## Pueblo salvaje

*Bajé a un valle regado por un río,*
*allí encontré lo que necesitaba,*
*encontré un pueblo salvaje [...].*

Nicanor Parra

I.

Fueron siete las plagas que devastaron
al mundo que se odiaba a sí mismo.
Los que han quedado no recuerdan
el dolor de las luces de neón.
A veces les tiembla la piel
cuando en un relámpago la memoria,
inscrita en los genes, de un becerro de oro
atraviesa su mente. Pero no comprenden
de altares y templos.
Los que sobrevivieron
ya van colina arriba, de dos en dos,
hasta lo más alto, a repicar, cimarrones, cimarrones,

las campanas; con un corazón
que les late en la garganta cantan más fuerte
que los pájaros, ya están teniendo hijos.
Ahora se besan, han aprendido, pueblo salvaje,
a calentarse en el fuego,
recorren con sedientas lenguas
las dos orillas de cicatrices de cuerpo maltrecho,
ojos y oídos, que anuncian
que ya no hay herida.

Con la seriedad y la lentitud del liberto
inexperiente se miran demorados y celebran
la fragilidad de las flores que se deshacen
con la brisa de un soplo, que nadie
profane la debilidad de lo que somos,
los mecanismos quebradizos y sacros
de la emoción de la caricia.
Nada cargan con ellos, no poseen más
que lo que son, la pupila que te ilumina,
el tacto que te nombra.

Amarrados por las manos y las venas
se enseñan unos a otros desnudos,
cimarrones, cimarrones,
su único rostro, su férrea musculatura
hecha de barro fértil, y entierran despacio
a todos sus muertos
y los lloran

para siempre.

(De *La lentitud del liberto*, 2018)

# Ateos y astrónomos

Leo que su nombre significaba
*el que confía en Zeus*
y Diopites, tan leal
a la etimología –entre otras cosas–,
propuso
en la época de Pericles

un decreto
contra los ateos
y los astrónomos.

Probablemente debió sugerir,
pienso,
que por castigo les fueran arrancados
los ojos

de las cuencas
las fuentes del mal, los apéndices
abyectos e inexactos frente al amor
y la Fe.

Pero qué les habría de importar
a ellos
semejante ausencia
si eran los únicos
de entre todos los hombres
que no sintieron jamás
miedo

al vacío.

ESTA TARDE yo también quiero confesar,
como Sá de Miranda,
que gusto de lamer mis versos
con el mismo amor y dedicación
que la osa a sus hijos
más necesitados.

(Inéditos)

# francisco fuentes

(Plasencia, 1985) es autor de los libros de poemas *Tierra, territorio, casa* (Sevilla, 2006; Premio La Mano Vegetal); *Setenta y cuatro días sin mí* (Editora Regional de Extremadura, 2012), el cual posteriormente resultó finalista del premio Ausiàs March al mejor poemario publicado en España en 2012; y *Rocky Tokio Gang Bang* (De La Luna Libros, 2014), perteneciente a la colección Luna de Poniente, que busca retratar la poesía extremeña actual a través de 27 libros. Como artista plástico ha publicado el cuaderno-plaquette *Branquia* (Chucherías de Arte, 2017).

Parte de su obra ha sido recogida en diversas antologías. *Piedra de toque. 15 poetas emergentes en Extremadura*, *Tiempo de cerezas*, *Diva de mierda* o *La plaga lírica*, son algunas de ellas.



[f.]

En el lugar del sonrojo el film de la frontera y el andar de un títere. Ingrávido
me amo. Imaginadlo
todo  somos dioses  velando qué. Niños trompean hacia adentro.
32. —intentaría un acercamiento
Confirmo de mí: 000000 pero las constelaciones dialogan conmigo. En el
oído una espiral.
Ingr´vido, sí.
33. —El latido {en carrera} de un caballo
Canonizadx, ahora solo quedas tú, puerto a través ^ y de la recepción [...]
introspectivamente
me alecciono y vuelvo.
Movía los brazos [excesivo siempre] a más [hiperbólico tú] y descubres que
[...]
CS 8163. —Decora bien el interior (de) tus párpados / vas. eternamente (a verlo)
En la lengua un grano de trigo. Por si me ausento ^
Demasiado diapasón —yo— ... poco opaco. que el aire no yerra
ingr´vido me amo en esta época barroca
La ciudad se acelera con el albor
ylosmuertosdesarropados (abrazados a sí mismos) (porque al final no queda
nadie)
mientras de mí {otro poema}
56. —metálico es el silbido de los dioses mudos en la noche templada
como un boca a boca

[104,45°]

Puede que pronto. la hagiografía nuestra } Finísimo el umbral.
[recuerdo cuando descabalgaron a mi padre] En el ojo la fiebre de un vilano.

518 —Me pregunto cuándo comenzamos —con las manos— a tapar la vida
{ } como una brasa.
Qué se evapora. Qué permanece.

Paciente {mi padre} como un encofrado. Viajamos, ya lo creo. Imagino
que nos saludamos (a nosotros) flotando atlánticos [desenfadados] [tiernos]
Asaltando cada momento un cowboy (me imagino). Restando el viejo.
Tanteando el hilo con la lengua. Va a venir —dice—. boceto quién.
Pero sé que volteamos [adentro otra vez] el Aluminio, los bordes. llévalo
bien. Fuimos llamados desde el fondo del lago. solo eso.

[W'S P? 04, 53-18]

intransitiva la lucha cuando aún en las [...].nos regalamos intermitentes. el aire
(tiene) apéndices en el suelo de las gargantas. anzuelos. tirafondos. && cómo
pretendes [velocista tú]
volver al pasado. graba esto. quietos los aorillados.
—cabotaje [la memoria] a duras penas sí regreso. velocistas los aorillados.
desenfocada condicionalmente la realidad (y) en primer plano oras amable.
inferida y disoluta
también {cosmogonía de saldo nos queda} ¿No me encontraron? / No. No
me encontraron.

labiodental la viđa que <b>sonora<b/> te interpela y luego dónde

[180/169/1—056—انَاضَمَر]

² solo me dejaban llevar aquello que pudiera pasar bajo la puerta

(los objetos dispuestos) como una partitura. Una locución continua
tal. Los infinitos
puntos ^ del universo. . .desde los que {nuestro planeta} apenas dónde. Solo
digo que es posible
que la flotabilidad y el nivel freático acompañen. Rhodes y Sawa se aman
fuertemente
en la Cava Baja { mientras —¿tus hijos?— aseguradlos bien al filamento. Por
favor. Que no tengan
que buscar la convección a tientas

Me di prisa por la culpa. enfurecidos animales imaginarios.
¿un nombre yo? —Sí. abstractamente Para existir
—donde ya no
ahora la relevancia (y la sangre como un hilo) es un idioma que —súbitamente—
en boca suena
a pequeñas detonaciones. Acompaña un crecer desenfrenado. ¿por qué un
motín de mí?
pero la carne es sorda
—como un joven— en guerra. / / / buril ingrato. hacia dónde. ¿arrodillada
así? para el viaje más largo
ínfima valija. o nada.

—un dátil abierto con los dedos.
las concesiones posteriores y la enmienda que no hallo. velados. id. los
susurros se filtran por el
quicio. de verdad. todo amortiguado bien. id. cierro los ojos y atrapo el haz
con la boca, ¿veis?

(Ineditos)

# Berta García Faet

(Valencia, 1988) es autora de los libros *Los salmos fosforitos* (La Bella Varsovia, 2017), *La edad de merecer* (La Bella Varsovia, 2015), *Fresa y herida* (Diputación de León, 2011; Premio Nacional de Poesía Antonio González de Lama 2010), *Introducción a todo* (La Bella Varsovia, 2011; IV Premio de Poesía Joven Pablo García Baena), *Night club para alumnas aplicadas* (Vitruvio, 2009; VII Premio Nacional de Poesía Ciega de Manzanares) y *Manojo de abominaciones* (Ayuntamiento de Avilés, 2008; XVI Premio de Poesía Ana de Valle). Estos últimos cuatro poemarios son los reunidos en *Corazón tradicionalista. Poesía 2008-2011* (La Bella Varsovia, 2018). *La edad de merecer* ha sido traducido al inglés, por Kelsi Vanada, con el título de *The Eligible Age* (Song Bridge Press, 2018).



## Padece usted por lo que me cuenta un agudo flashback

Hoy la clase versará sobre Malthus
Perdone, ¿hemos acabado con Adam Smith?
Por desgracia no nos queda mucho tiempo…
Nació en Dorking, inventó la Demografía
¿Se puede saber en qué estás pensando?
Su voz es ronca, la lluvia cae fanática
y se filtran imágenes de la cama y su noche
por la ventana empañada donde dibujo un sol
o un ojo, no lo sé, tal vez un niño

Escribió el *Ensayo sobre la* tiemblo, escalofríos,
siento los besos arrancados, *población*,
tú me miraste,
disparaste y saltamos al vacío, carruajes
en los tiempos, retomamos el viaje que abortamos
en los tiempos de la luz

Algo del Marqués de Condorcet,
colaborador de Turgot
y tú la guitarra de Lou Reed, un par de fresas

sin nata, la boca y nada más, la naranja, gran amigo
de Ricardo, clérigo de la Iglesia Anglicana y dijo
aquello tan famoso y estudiado de
«eso fue lo que me dijiste la primera vez que te besé».
Los alimentos crecen aritméticamente, los humanos
se centuplican según los criterios de la geometría
y del estudias o trabajas y de los descampados
solitarios en verano («la pasión de los sexos» o algo
parecido) ¿Te fijaste en los círculos del iris?
Y formuló, por cierto, la ley de la terrible
necesidad de ti
Y resulta, por cierto, que el recurso-tierra
es muy limitado,
pero se está tan bien contigo
derrochando el recurso-brazos, el recurso-fresas…
¿Qué ha dicho? No me he enterado, espera
un momento que estoy escribiendo
un poema, creo que algo de la subsistencia
y de ahí el corolario de no sé qué catástrofe
¿Pero se puede saber en qué estás pensando?
Calla, luego te lo cuento, no lo mires
que aún no está terminado

Perdón de nuevo, una pregunta
Sí, dígame
Entonces Malthus, ¿qué propone?
Pues *moral restrain*, freno positivo,
el fin de la concupiscencia
el fin de los cuerpos nocturnos y bebidos
que acaban en los lavabos de un bar
Qué asco por qué no pones mejor
en la playa Vale tienes razón

¿Tú crees que es posible? Ni lo sueñes:
no vamos a dejar de tener hijos sin hijos,
no vamos a amputar los rostros anulando
los labios: al besarlo se me olvida
comer, es imposible parar
si hace frío

Pues vendrá el desabastecimiento, la crisis,
el hambre y verás

Todas las noches sueño castillos, trenes vaporosos
Es inevitable un mundo paralelo
Alguien ha escrito «me aburro» en el pupitre Yo simplemente
quiero irme de aquí Un mundo en otra parte
hecho de materia de recuerdos Recordad muchachos aquí
mismo –sonríe malicioso, tiene fama de cabrón– mañana
el examen de Historia del Pensamiento Económico
a las diez

(De *Night club para alumnas aplicadas*, 2009)



## Un círculo

*A G.G.A., citándolo;*
*y citando también aquí y allá a las voces de la antología*
*(ZurDos: Última Poesía Latinoamericana)*

### I.

Señor, desde que lo conozco
entro en la cama con un presentimiento
consulto mi cuenta de Hotmail
cada cinco minutos
todas las mujeres son mis enemigas
(maquino maldades para hacerlas invisibles)
voy a la biblioteca a pesar de ser un centro
de reunión de los humanos me maquillo
como una puta (por suerte me entreveo
en el espejo del ascensor y subo penitente
corriendo a lavarme la cara).

Sin embargo, desde que lo conozco
(no todo es rosa, también se hace de noche, *we were running for the money and the flesh*) tengo
los pies fríos de ir así por Blasco Ibáñez
y un manojo de llagas abiertas como exégesis

–las palabras se interpretan, ya sabe, con los sueños:
vidas cotidianas de la psicopatía del o
la poeta–
ha brotado en mi boca (tal vez sean silencio
solo). Silencio: tiene duende
ese alarde cautivo de la elipsis
pero escuece casi más, aunque incentiva.

II.

Señor, desde que lo conozco
lo encuentro en los libros pero ¿dónde están
sus brazos? No me hable de ejercicios
de tedio hábleme de cartas hábleme ponga
música también si quiere. *Prejuiciados*
*amablemente discrepantes*
en el pasillo no habrá fotografías
de este momento ni de ninguno (ni del río
con el nombre de un país ni de su risa).

Sin embargo, desde que lo conozco
*while the limousines wait in the street* la noche
llegó desde un poema de Jaime Luis Huenún
*y sofoco mis nervios con agüita de tilo*
y decir adiós y decir adiós y no quedarse. Cómo
se apaga el recuerdo en la cabeza.
Lo curioso es que he tenido que atar a los perros
que han enloquecido les he dado
una segunda oportunidad a Gamoneda y a Bolaño
y he practico la Isla del Tesoro en las canciones
y en los versos mi acólito fue Google nervios madrugada.

III.

Señor, desde que lo conozco
mido las palabras con wonderbrá y helado duermo
casi tan poco como usted todo lo malo
se pega como un bostezo como un chicle como

poco me baño mucho respiro tensa bésame como
no me besaste anoche (eso lo dijo Juan Carlos Ramiro
Quiroga el 14 de agosto del 2001, no fui yo, adelante
puede comprobarlo la duda no me ofende).
Otra novedad extrema –siguiendo con el tema
de los labios– es que soy *la más manoseada del centro
de Santiago la menos besada del país* la más
feliz e infeliz (como siempre en verdad). Por la avenida
espero encontrarme con usted como una tonta imagino
que *eres una bala y eres los manifestantes* y me visto
en consecuencia y para acabar una
recomendación no deje de leer
el fantástico comentario a *La tierra baldía*
en la página 310 sea bueno aliméntese meta la mano
en el abismo en la calma en el vértigo no espere simplemente
asgue, agarre, aferre, exija, *sé una perra, sé una alimaña, una perdida,
mi amor, una perdida* (así me lo enseñaron a mí, y así me fue).



Sin embargo, desde que te conozco
entro en la cama rabiosa alucinada con un presentimiento:
mañana o un lunes eso es irrelevante o tú
o yo nos despertaremos muy temprano
y el otro habrá corrido –sí, digo correr–
rabioso alucinado o indiferente eso no importa
o huido –huir, sí, digo huir–
del sentimiento
o del no sentimiento
propio
o ajeno no puedo
decirte más estas noches son para cazar
estrellas estas noches se parecen tanto
al Hotel Chelsea de Janis y Leonard *you were
talking so brave and so sweet* el junio
de nuestras canciones
quémalo tú, yo
lo guardo.

# El desaparecido

*Allegro moderato*

El amor lo siento es un unicornio sublime una mentira
propaganda de los curas de los franceses de los publicistas
se lo llevaron a China lo apalearon lo quemaron
y ahora no existe qué lástima se lo tragó la metrópolis

Ya sé que le dijeron que podría encontrarlo en esta calle
pero le juro que ya no vive aquí mire mire estoy sola
Registre los cajones registre mi caja torácica
Sólo encontrará sistemas de ecuaciones muy elementales

La última vez que lo vi nevaba en un óptimo de Pareto
y el aeropuerto estaba colapsado de flores de un día
No conservo ninguna foto se tiraron como locas al río
cuando supieron lo del complot de los bovaristas

También a mí me apena la verdad es que era suave
olía bien era tan nutritivo y en verdad barato
Luego ya le digo lo secuestraron lo desnucaron
pero siguen hablando de él porque les conviene

El amor si es que así se llamaba nunca hay que fiarse
era un vecino discreto aunque ruidoso por las noches
Parecía sincero pero tal vez fuera una pose:
hay quien antepone a la verdad la estética

y así está el universo atiborrado de belleza
y cosas que se acaban y todo el mundo lamentándose
como si sirviera de algo como si, aun si estuviera vivo,
fuera a durar por siempre como las montañas

Así pues no insista no se enoje señor le engañaron
El amor está lloviendo en un gulag lo siento en un ojo
está en la tumba en la cárcel en la memoria de las viejas
y ahora es polvo de estrellas basura más vale que lo olvide

(De *Introducción a todo*, 2011. Recogido en *Corazón tradicionalista. Poesía 2008-2011*)

# fundamentos de la agridulce ciclotimia

*Así pues, ¡desgarramiento!*
*Y nada de mitades.*

CARLOS EDMUNDO DE ORY

Lo sé: eres brontofóbica y frágil,
una conquistadora nata pero, en el fondo,
brontofóbica y frágil, un ser de deseo.
Tienes la costumbre estúpida e insana
de, cuando no crees en el amor (siempre en verano),
burlarte cruelmente de esa ex-creencia;
de, cuando crees en el amor, compadecerte
de los días del sí: dices *tú fuera, placebo emético:*
*tú fuera*
*de mi cuerpo: fuera*
*a tu valle de carótidas y ojitos de chantaje psicológico.*

Así –lo sé muy bien– pasas la vida
desde un lado
reprendiendo al otro lado
(aunque también lo entiendes);
*me tengo para siempre*, te repites.

Pero
decir distimia no la suprime,
decir océano no lo suprime.

Como muchos labios-huracanes de este mundo,
vas en bicicleta
con qué sé yo qué fosforitas esperanzas.
Como la mayoría de los Tribunales Constitucionales
de Europa,
eres reactiva: calibras
los conjuntos y subconjuntos de los colores ajenos:
incluyes los deseos ajenos
en tus pulcras ecuaciones interiores
(son hipótesis);
caminas

(por no morirte)
alegremente: brontofóbica y frágil, sin embargo
musical
y espartana
(por no morirte: entiende esto: por no morirte).

Pero ¿frágil?
¿Dices frágil?
Nunca paras. Nunca paras.
Rompes cosas, moderadamente
te sientes mal un tiempo; si te despiezan
los labios,
los brazos-adminículos-topográficos-que-se-enganchan
en los labios del otro que siempre es un incrédulo,

simplemente
lloriqueas
cinco minutos y te limpias.

Pero
decir distimia no la suprime,
decir océano no lo suprime.

(De *Fresa y herida*, 2011)

# JuanJo Mora Fernández

(Madrid, 1963) ha recorrido vocaciones con el ardor de los hambrientos; ilustrador de deseos propios y forasteros, navegante curtido entre arrebatos y narcosis, pintor de lienzos abstractos, decorador de pisos francos y músicas noctámbulas, diseñador de identidades comerciales, *copy* en territorios diversos y, siempre, poeta indisciplinado. Para Paco Sanabria, JuanJo escribe «dibujando cada vez con más precisión aquello que no puede ser nombrado: el vacío fértil del que surgen sus palabras encendidas».

Ahora anda metido en la harina de su segundo poemario y enredado en la publicación del primero. Estas son algunas muestras de este último.

## A mi concentración

P. dice que no colaboras.
J. que no acudes a sus llamadas.
N. que te tiene que ir a buscar a tu casa.

Bailas debajo del paraguas y sonríes.
Escondes la cara cuando te enfoco
y mueves los brazos para parecer borrosa.

La cuerda se balancea desde el tejado
y nada puedes esconder que podamos
negar tres días después,
antes del canto del gallo.

Cada día es menor la distancia que nos separa.
Cantamos en la oscuridad,
acurrucados.

(De *Minimalia*, 2009)

## Bombeo suave

Dispongámonos a entrar
de nuevo en el barrio de mis sueños,
donde los golpes no hacen daño.
Donde los pasos no cansan y
todos los paisajes mudan sus perspectivas
continuamente,
entre cuyas nubes de azúcar
aparecen, de colores, las más profundas
amarguras y donde ninguna lágrima
es empapada por ninguna arena.

## Pero soy

Soy una hormiga vigilada
por un gigante.
en el suelo que se mueve
entre un pedazo de funda
de preservativo,
que me fascina por su olor
a látex, desconocido,
y una botella de cristal
llena de agua que
me refleja y me hace creer,
cuando me miro en ella,
que no estoy sola.

No es sólo curiosidad
lo que me mantiene aquí.

## El árbol bocarriba

Mi madre es más pequeña que yo,
yo era más pequeño.

Mi padre es más pequeño que yo,
yo era más pequeño.

Tanto esfuerzo por alcanzar el cielo
con tus ramas
para dar la vuelta y entrar
donde las raíces se pierden.

## Nada especial

Una japonesa me sonríe.
Vuelve la cabeza lentamente,
un segundo, vecina circunstancial
en el gesto
de quien nada en especial espera ver
y para quien, a la vez, todo es una sorpresa.

Quisiera escribir de las conexiones
sin hilo conductor entre corazones
abiertos, de los mensajes sin
palabras a todo volumen recibidos,
de lo intercambiado bajo el techo
común de la casa común del
lenguaje compartido
más allá
de toda lengua, de toda linde cultural.

Quisiera escribir de la certeza.
De la paranoia al contrario; de
que todo el mundo me persigue
para hacerme feliz y escribo
acerca de fotos de japonesas.

Clara fuente se llama mi cuaderno
y la tinta es negra y mi letra
pequeña y apretada sobre fondo blanco.
Las palabras configuran definiendo
pensamientos que pretenden
transparentarse como el agua.
Adaptarse al recipiente,
pilón de piedra
de mi manantial de montaña.

El arrastre de escribir, cada día
más urgente. El instinto de
desbastar la piedra
para sacar la forma de
la palabra en su largo contenido
latente y sumergido.
La resonancia de la sílaba la
majestuosidad de su eco
exacto, roto y encajado, la fuerza
de la frase vinculada.

La definición más corta como recta
entre el punto pensamiento y
la línea sentimiento,
el verso sucio dibujado en el papel.

Una japonesa me sonríe
cargada y resplandeciente
con la fotogenia espiritual
que poseen
los orientales.

Caligrafía de reducción sorpresa
de cada encuentro silencio,
de cada verso golpe
en cada renglón japonés.

## lamparitas de Julio

Retomar la vida como dulce pasillo salpicado de ventanas todas abiertas o no.
Pisar sobre las baldosas calientes y sobre las frías.
Naturalizar las indigencias y evaporar las perezas.
Retomar el hilo del laberinto y besar a la mujer –siempre es una mujer–
al final del túnel.

Nacer un poco cada día nadar con la elegancia de la nutria.
Asomar la barbilla contra el viento suave del atardecer y rezar a la montaña.
Navegar haya viento o no y entregar la pesca a la corriente.
Bajar la guardia no personalizar ni mirar en los adelantamientos.
Ofrecer lo que del deseo y el amor florecen para poder acogerse a santuario.

Entregar, entregar, entregar y dejar que los hechos ubiquen más allá del oleaje.
Más allá de la cornamenta del bosque más allá de la sombra profunda
y del aleteo de los pájaros-dudas arremolinadas entre el torso y la cabeza.

Navegar y que la noche brille en toda su ausencia.
Con su espuma y su experiencia.
Diluirse.

## la última palabra

Me aburro, dijo D´Annunzio al morir.
La niebla está subiendo, dijo entonces Emily…
Me voy a dormir, dijo Byron.
Dios me perdonará, es su profesión, dijo Heine.
Goethe pidió abrir otra ventana para que entrara
más luz mientras que Hugo la veía negra.
¡Mátame o serás un asesino! pidió Kafka
a su médico y Dylan Thomas no esperó
a que nadie lo hiciera y se puso 18 güisquis superando su record.

2015 ha sido un año de muerte y pérdidas.
Muchas muertes para que sea gracioso.
Hace ya años que la muerte ronda, vieja amiga,
aparece todo el tiempo en el horizonte se acerca y se esconde.

Toma la forma de pensamiento,
del agua en el inodoro de línea
invisible entre dos fotos una en cada mano
que se suceden sin espacios intermedios.

Me fui y sigo aquí y nada es lo mismo.
Escapé y no funcionó porque el sabor
permanece en el canto de la mesa.

Qué decir a ese tiempo si no es
localizable qué formular en el lecho
vacío que quizás ni sea cama.
Qué escucharme decir que no sea
menos inoportuno que el silencio.

## Empatía

¿Por qué los japoneses se quitan los zapatos para entrar en casa?
Espera que aquí viene un vídeo mejor.
Las imágenes que el presidente no quiere que veas.
Este verano los muertos han crecido.
Y entretanto la columna de desempleados ha encogido.
Tres cosas que siempre hemos hecho mal en la cocina.

Miles de refugiados asaltan Europa y un húngaro dice
que se queden en Turquía.
Nuevas señales de que la Nasa miente,
ni estamos solos ni somos inteligentes.
Nadie sabe nada ya de la madre asesina ni del novio participativo.
Hablemos de niños muertos como si nunca hubieran muerto niños.
Como si fueran hermanos como si de verdad nos importaran.
Como si las pantallas no fueran planas y herméticas.
Como si no quisiéramos que nuestro vecino
se ahogara también muchas veces.

Éramos bárbaros si escribíamos poesía después de Auschwitz
pero instalan duchas para los turistas en el pabellón 14.
Google sabe dónde has estado este verano, silenciosamente.

Las preguntas que abarca tu dedo y ni un palmo más: ¿Quién soy?
¿Cómo encontraré trabajo? ¿Cómo pago las facturas? ¿Qué es Big Data?

Descubre la verdadera causa de ese extraño dibujo en el cielo
Pero lee también qué es la materia y la energía oscura
en la nueva fragancia de Dior y en el culo de Lana del Rey
patrocinan este espacio y puentean tus minutos.

¿Cómo es que Algo surgió de la Nada?
¿Qué efectos produce el silencio sobre tu cerebro?
El vídeo que Coca Cola no quiere que veas.
El primer trasplante de cara del universo.

Duchas para turistas silenciosos asaltan Europa y un húngaro dice.
Espera que aquí viene un vídeo mejor.
No se admiten preguntas en esta rueda de prensa.
Esta es la verdadera causa del dibujo en el cielo.
20 cosas que tienes que hacer con tu pareja.
10 buenas razones para dejar para mañana lo que haces hoy.
5 maneras de recibir a tus suegros en las que nunca pensaste.
4 formas de pelar una sandía sin chuchillos.
Cada día me enamoran más los mapaches.
Continúan los suicidios en el puesto de trabajo.
No caben más puestas de sol bajo el edredón Led encendido.

## Trofeos

Hoy
frotaré mis defectos sobre los vuestros.
Hoy abrazaré la ola del conflicto contra el rompeolas
morado salpicado de nuestra noche.
Los colores del sol entristecen el día.

Hoy es liviandad de noche blanda
como hamburguesa fría entre dos camiones.
El orgullo en el fondo del vaso de las limosnas.
Piensa en mí cuando calcules qué tipo de mentira
me hará menos daño y entrega mi camisa al rompiente.

El amor como enorme baile de mendigos.
El amor como mantel a rayas con lamparones.
El amor como cocinera de setas venenosas.
El amor como mosquitera como camisa sucia,
como alfombra voladora con la batería baja.
Como trofeo de campeonato infantil como sábana de colores,
como sangre transfusionada.

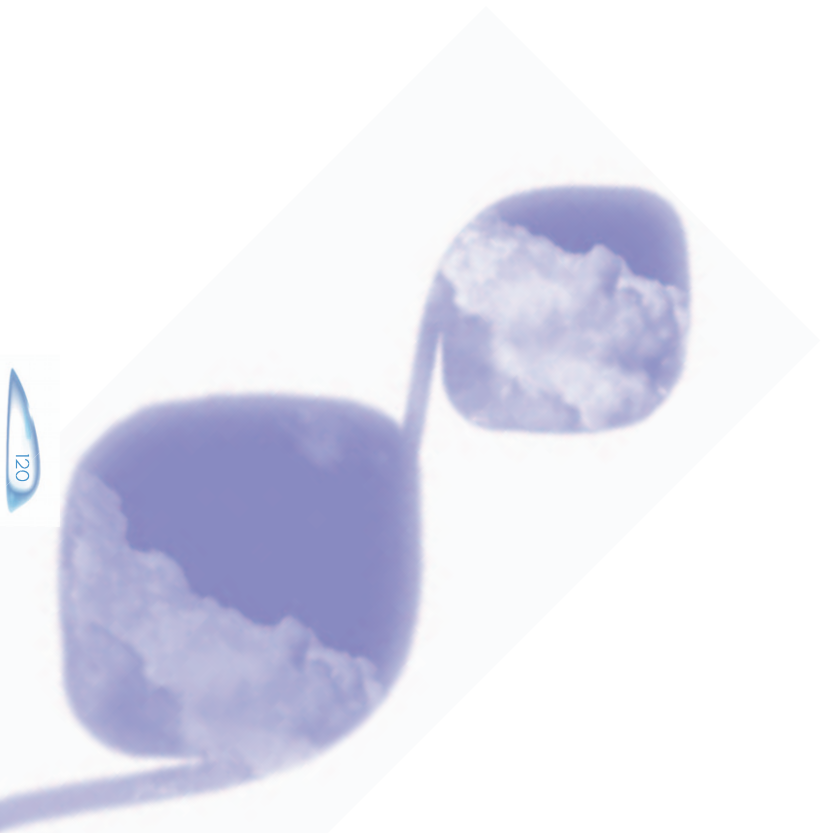
## Depresión y pereza

La depresión está más extendida porque
la pereza está mal vista.
No puedes pedir una baja médica alegando
pereza, por ejemplo.
Ni suicidarte, por pereza.
Y es motivo de peso para las dos cosas.
Y es más nuestra, más cariñosa y más
auténtica. Dónde va a parar...
Y se puede compartir más
que la depresión.
Compartiendo nuestras perezas
nos lo íbamos a pasar mucho mejor.
Hasta podríamos vernos más.
Sin prisas pero más.
Igual hasta haríamos cosas juntos y
se nos quitaban las tonterías.
Vivir más en paz es aceptar la pereza.
Entre otras cosas, digo
y me duermo entre jirones de solsticios.

# Sueños y parientes del sueño

El sueño de la razón produce monstruos y el despertar
de la ansiedad, espejismos.
Los dos, diluidos, pueden tener efectos secundarios dañinos.
Compartirlos con otros antes de creer
que son reales parece recomendable.
Como poco, aligera su carga.
Ajustar la visión para ver y creer.
Para poder crear algo que no sea ceniciento.
No hay prospectos que consultar,
la velocidad no lo permite.
Las curvas levantan nuestros culos de sus asientos.
No hay médico fiable en tal estado y
la opinión de tu farmacéutico es irrelevante.
También monstruos de la razón, los dos,
si miras con detenimiento.
La cuestión que nos queda es: ¿Qué otros?
Importante elegir con cuidado
e intuición.
Y el salvajismo que vadea los ríos sin mojarse.

(Inéditos)



# Almudena Vidorreta

(Zaragoza, 1986) es doctora en Filología Hispánica. Ha trabajado como profesora en la Universidad de Zaragoza, Fordham University y la Universidad de la Ciudad de Nueva York, donde vive desde 2013. Es autora de *Tintación* (Eclipsados, 2007), *Algunos hombres insaciables* (Aqua, 2009), *Lengua de mapa* (Prensas Universitarias de Zaragoza, 2010), *Días animales* (Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013) y *Nueva york sin querer* (La Bella Varsovia, 2017).

## Sin dónde

Soy una mujer de memoria y de tierra,
cabizbaja y desafiante en turno alterno.
Los recuerdos se me crujen abatidos
y en la hojarasca
te me aplastas caracol
emitiendo tu música tierna.
De tu imagen de ceniza imprimo el viento
con el tránsito resuelto de quien sabe
que solo con piernas de barro,
con manos de estiércol solamente,
es posible arrumbar a los demonios,
emerger de la tristeza y florecer.

## herbario

Ella asintió,
fresca rosa entre las zarzas,
recuerdo brutal y seco
como ramas adheridas
a cualquier cuaderno botánico.
Con el paso de los años
se confunden las especies,
pero aun versos sin aroma
siempre hablarán de ti,
de aquel verdor tan tierno
de tu corteza entallada

y del rugido inexacto,
de su propia expresión herida,
verde pinchazo impostado
de mecánica imperfecta.
*Que amor no finge en el campo*
*como finge en las ciudades.*

## Para una clínica de antaño

Así crecen las grietas,
como el barro en las esquinas
y en los muros, los desechos
–que cuanto más olvidadas
están las columnas,
mejor las manchan los pájaros–.
Barrotes de todos los tiempos,
metálicas arterias anudadas,
resisten la herida mortal
del abandono.
Pero las ciudades respiran
con sus muñones pétreos
y las heridas de guerra
casi siempre las cuentan los demás.

(Inéditos)

# palabra articulada

# Viaje en las ciudades de De Chirico

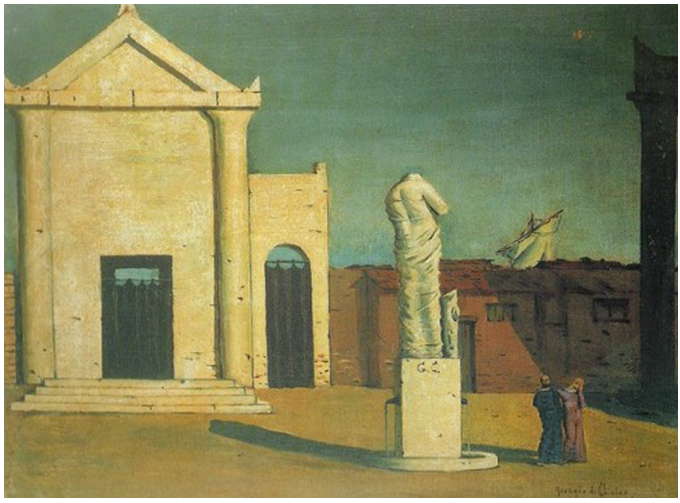
## Italo Calvino

traducción de Mariano Cómez de Vallejo

No sé cómo he llegado aquí. No me acuerdo de lo que hay fuera, tal vez un mar negruzco donde afloran escamas de monstruos. Un oscuro bramido creciente ascendía sin parar como el de la trompa-caracola de un tritón; y sabemos que los sonidos, para fijarse en el refugio de un eco y no propagarse eternamente, necesitan abordar una orilla, las gradas de un muelle, las murallas de una ciudad.

Apenas recuerdo nada de la ciudad ya que la he visto desde el mar: blanca tras los cipreses, como aquella donde levaron anclas los Argonautas; escaleras de granito descendían a la playa pedregosa donde el mármol de las estatuas estuvo enrojecido por la sangre de los caballos sacrificados a la Diosa.

Ya desde el interior de la ciudad guardo el recuerdo de haber percibido la proximidad del mar; o más bien, la proximidad del mar era ya un recuerdo: un cortinón negro tremolando en el viento sobre la terraza de un palacio, y los que esperaban el cumplimiento de oscuros oráculos miraban, allí, el romper de las olas a los pies de las columnas. Si el aire estaba inmóvil sobre la tierra, las cortinas recaían pesadamente en las tardes de otoño, pero hacia los bordes tenebrosos del mar, el correr del viento y de las velas pasaba muy alto sobre los techos de las casas.



*El enigma una tarde de otoño* (1909-1910)

*El enigma del oráculo* (1910)

Para decir la verdad pocas palabras bastan: a partir del momento en que entré en la ciudad la ciudad entró en mí; en mí ya no cabe otro lugar. Desde este instante mi mirada corre sobre las superficies pulidas y despejadas que el sol dora y la sombra ennegrece; pero, a decir verdad, no sé si el sol está aquí, ni donde está, perdido tras el espesor de un cielo verde botella, o que despliega en nubes blancas y ligeras su juventud matinal; pero no serena, porque la juventud nunca lo es, siendo incluso ansiosa, inquieta: los cirros vuelan, rápidos como las arrugas que afloran y desaparecen en una frente joven.

Plazas, calles, explanadas se tienden ante mí sugiriendo una aparente accesibilidad, como queriendo decir: aquí nos tienes llanas y vacías, ¡recórrenos! ¿Pero quién podría fiarse de su invitación? Solo un agoráfobo. Quizás la agorafobia es el contagio que esta ciudad transmite a sus visitantes y que les cae traicioneramente sin que ellos puedan hacer nada por evitarlo; debo confesar que yo mismo la estoy sufriendo desde que llegué aquí: los espacios vacíos me parecen difíciles de atravesar; prefiero pasar cautamente arrimado a las esquinas de los edificios, deslizarme entre las pilastras de los pórticos, sin aventurarme en lo descubierto; además yo no sabría adónde dirigirme.

¿A quién podría preguntarle por mi camino? ¿A aquellos dos paseantes, de allá al fondo? Me parece que están lejos, demasiado lejos; incluso ahora que se han parado y parece que hablan entre ellos; seguro que, antes de que pueda alcanzarlos, se habrán ido. Sin embargo, ¿podría desquitarme interrogando a una estatua? Podemos encontrar muchas y parecen más fáciles de contactar. Pero lo que las estatuas enseñan, sin que yo se lo pregunte, es una línea de conducta: quedarse inmóvil, dejar circular el espacio en torno a sí; si nos situamos bien en el espacio el tiempo no nos aprisionará, la clepsidra quedará en suspenso.

El espacio tiene dimensiones que representan características diferentes: la horizontalidad es un plano continuo, la verticalidad está hecha de elementos

aislados: torres, faros, chimeneas. Sobre las torres flotan oriflamas, grímpolas, estandartes multicolores: si se trata de una fiesta, solamente allá arriba se celebra; aquí abajo el silencio lo es todo. ¿No sería para indicar a los navegantes el lado por el que sopla el viento? Pero aquí abajo no vuela ni la más leve mota de polvo; solo el puro cielo es arrastrado por las corrientes. Por otro lado, en las torres, desde la base a la cúspide, no hay ni un alma.

*Nostalgia del infinito* (1911-1913)

Por donde me vuelva, continúo viendo a esos dos hombres allá en el fondo. ¿Son siempre los mismos o, en cada calle, en cada plaza, desiertas, hay dos paseantes que se reencuentran y se detienen para charlar un momento? ¿Que estarán diciéndose? Solo puedo hacer suposiciones: nada llegará nunca hasta mis oídos.

–La ciudad, dice uno, no está deshabitada, ya que aquí estamos nosotros.

–La ciudad, dice el otro, está extendida en el espacio, por lo que nos pueden ver desde lejos.

El primero: –La ciudad es majestuosa, porque parecemos tan pequeños.

Y el segundo: –La ciudad no está muda, porque hablamos entre nosotros.

–Hablemos, añade el primero; ¿pero qué decirnos?

Aquí yo no estoy realmente seguro de que los dos habladores estén hablando, que los dos paseantes se paseen, que los dos habitantes habiten la ciudad. Quizás solo quieren demostrar que, si la ciudad esta silenciosa, inmóvil, deshabitada, verdaderamente lo está para que alguien pueda habitarla, pasearla y charlar. ¿Alguien, pero quién? Ni yo ni ellos. ¿Quién es por lo tanto el huésped ideal que la ciudad espera? Siento que esos pórticos vacíos, esas ventanas cerradas, esos objetos abandonados me rechazan como si mi presencia pudiera perturbar su calma... No, es su propio turbamiento lo que no debo interrumpir con mi presencia, es una calma turbulenta que la ciudad impone y que me rechaza, una calma que no tolera la presencia física de mi persona... Sin embargo una parte de mí es atraída, algo se desprende de mí mismo y pasa –invisible– bajo los pórticos, avanza por las plazas, sube a las torres: es el pensamiento.

*Autorretrato* (1913)

Esta ciudad ha sido hecha para acoger el pensamiento, contenerlo y retenerlo sin que por ello se sienta obligado. Aquí el pensamiento encuentra su espacio, su tiempo, un tiempo suspendido, como el de una invitación, de una espera. Aquí, el pensamiento siente que está a punto de inclinarse hacia el horizonte del espíritu, y que puede prolongar ese estado de incertidumbre auroral y rechazar el momento donde le será obligado precisarse, convertirse en pensamiento de algo.

Desde la época en que yo leía a los filósofos, mucho tiempo ha pasado, mi memoria se ha hecho incierta; intento acordarme de aquello que decía un filósofo... Pienso, luego... es imprescindible que el pensamiento esté en algún sitio, que ocupe un lugar; el pensamiento debe tener una morada espaciosa, una ciudad... Pensamos pues que la ciudad del pensamiento existe.

No estoy seguro de recordar exactamente el hilo de este discurso, del mecanismo de este método. Era un filósofo que pensaba en una estufa, de eso me acuerdo. Su pensamiento necesitaba estar rodeado por un lugar con forma de estufa; debía rellenar el espacio de una estufa, ocupar una ciudad llena de estufas. Las chimeneas, los altos hornos, los grandes tubos de ladrillo que se elevan en los bordes de esta ciudad, pueden ser otras tantas estufas exhalando el pensamiento. ¿Y las torres?

Puede que sean estas como esa otra torre que otro filósofo miraba desde su ventana, en Köenigsberg. Cuentan las biografías de este filósofo que todas las tardes, a la vuelta de su paseo habitual, se sentaba en la ventana y que la presencia de la torre, aunque apenas entrevista al anochecer, cuando aparece como una sombra indistinta, propiciaba su meditación.

De ahí que, cuando las copas de los álamos de un jardín próximo la tapaban al crecer, él no conseguía concentrarse y caía en un estado de malestar e inquietud. Sin la torre, el filósofo no conseguía pensar; se quejó al propietario del jardín para que podase los álamos; siendo así como la torre fue restituida a la mirada pensante del filósofo, que reencontró su tranquilidad de espíritu y el placer de meditar al ocaso.

Esta anécdota muestra que el pensamiento necesita lugares donde posarse, pero que solo ciertos lugares son apropiados para albergarlo. No hay nada que invite mejor a pensar que la inmovilidad de las estatuas. Poco importa que estas representen diosas cubiertas de velos u hombres públicos con levita: basta con que sean de mármol; es suficiente con una efigie apoyada en su base y rodeada de un espacio vacío, de una plaza, o bien aislada en la concavidad de un nicho; ya tenemos al espíritu dispuesto a posarse, a reflexionar.

La ciudad del pensamiento no sugiere tal pensamiento o tal otro, no obliga a reflexionar sobre las apariciones y reencuentros que suceden en sus calles, ni a sondear sus misterios. Luz, sombra, fachadas, monumentos, seres, objetos, están dispuestos para distraer el espíritu de emociones, de pasiones y de contingencias exteriores. Entonces, una vez superados todos los obstáculos, el pensamiento podrá seguir en todas las direcciones, tanto a paso muy lento, cuanto a rápido como la centella.

Cierto, sobre esas plazas, podréis reencontraros con los Dioscuros, desnudos y armados con su lanza, o a Edipo, ciego, con su callado. Pero sabéis que los Dioscuros son y serán siempre los Dioscuros, que Edipo será siempre Edipo; su modo de ser tiene la inevitabilidad de las cosas ciertas bajo el sol, esas que la atención recorre sin tropezarse: y su aparición basta para introduciros en una atmósfera pensativa, para empujaros a la meditación, al distanciamiento.

*El enigma de un día II* (1914)

Cierto, sobre esas plazas podemos reencontrarnos con figuras hieráticas, rígidas como maniquíes, con las cabezas con forma de huevo o de maza, sin rostro: si sus cuerpos de madera o de piedra encarnan nuestras inquietudes, quiere decir que, la inquietud toda, está ahora contenida en ellas, no quedándonos más que una paz pensativa y melancólica; como aquella que siempre nos inspiró el Ángel de la Melancolía, quién nos aligera nuestras angustias encerrándolas en una colección de objetos heteróclitos y asimétricos. Estas figuras recogen en sí nuestras inquietudes hasta que estas nos resultan raras y extrañas a nuestros ojos; de ahí que la inspiración que sacamos de ello es silencio y paz; y cuando nos las reencontramos en las plazas de las ciudades, las saludamos como a nuestras musas. Con los hombres, las musas han comunicado siempre desde un desconocido más allá; pero ese más allá desde el que nos hablan es nuestra propia sombra, sombra que ellas se guardan bien de aclarar, y que nos la empujan más lejos, más hacia atrás, ofreciéndonos solamente una penumbra misteriosa.

*Misterio y melancolía de una calle* (1914)

Es la melancolía la que colorea esas calles, no la angustia: incluso bajo una luz cenital, demasiado intensa, que bate las blancas arcadas de una calle interminable y transforma en sombra a la chiquilla que juega al aro. Y aquí otra sombra abocetándose en un cruce, una sombra humana... ¿una amenaza?, ¿un encuentro con el destino? Todo lo que el futuro nos puede revelar es poco. Solo cuenta el recuerdo, ya presente en el presente, la incertidumbre de un instante que queda igual a sí mismo y se repite. Y vuelve la calle con su luz, y sus sombras, y la chiquilla que brinca (ahora salta a la comba); y la sombra, una vez más le corta el camino (ahora es la sombra de la chimenea de una fábrica); a la derecha ha desaparecido el furgón misterioso, o por lo tanto se ha desplazado; el palacio de las arcadas tiene ahora en la parte de arriba un balcón y un reloj, podría ser una estación, una estación marítima, estamos en un puerto, ahora al fondo de la calle vemos el mar y un velero.

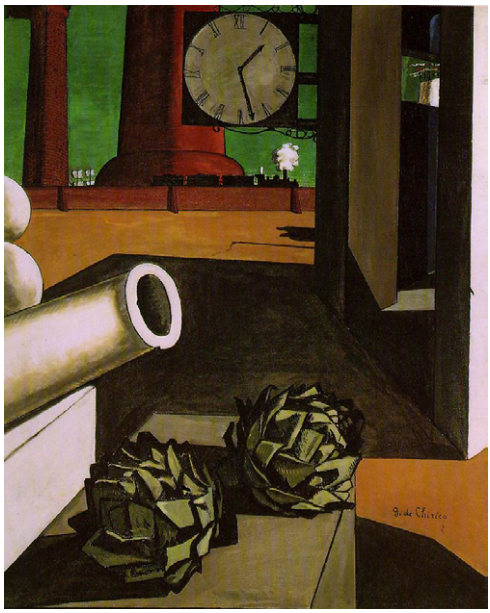
Las figuras misteriosas podrían hacernos pensar que nos encontramos en la ciudad del sueño. ¡Error! El sueño se desarrolla en esas ciudades de contornos imprecisos donde se encuentran personas que cambian de forma y de identidad. Aquí todo es exacto, definitivo, estable: es lo que es; no podría ser de otro modo. Estamos en una ciudad donde hay que vivir con los ojos abiertos, una ciudad de la víspera, donde la atención se posa de un modo uniforme y constante sobre las cosas, como la luz, impasible. En los sueños, el espíritu es prisionero de lo que ve, o de lo que cree ver, y que le espanta o le maravilla; aquí el espíritu del raciocinio se siente empujado más allá del espesor de las apariencias, allá donde se abren los espacios siderales de las ideas.

*Ariadna durmiente* (1913)

Por otro lado, el sueño –el sueño fisiológico, incluso– y el pensamiento tienen aspectos comunes: son ambos estados de «ausencia» a los que debemos entrar sustrayéndonos del mundo exterior; y así como hay imágenes que favorecen el sueño, también hay imágenes que favorecen el pensamiento. Un encerado, por ejemplo, donde han sido trazadas líneas rectas, curvas, fórmulas, tiene el poder de introduciros en un mundo descarnado, enrarecido, que podría ser el de la razón, o al menos conduciros hasta su umbral, dejándonos entrever sus abismos o presentándoos la nostalgia, el presagio. Esto no quiere decir que tengamos que descifrar los signos de la pizarra, los teoremas, las proyecciones lineales, los diagramas; ya sabemos que los signos sobre un fondo negro son solamente la vaga aproximación a un universo realmente vasto –como el de los tableros, las escuadras, el huevo, la carta de navegación de un archipiélago, esos objetos que encuentro en mi camino, como si fueran los auténticos habitantes de la ciudad– no como si fueran el hábitat del pensamiento, habitante único y múltiple.

Todas las perspectivas tienen un límite: un muro o un parapeto cierra el fondo de las calles; por detrás un tren pasa. Siempre hay algo que indica un más allá: el tren y su nube de humo blanco es como la vela blanca del barco en un mar ensombrecido. Estas imágenes de movimiento –me parece– no

confirman más que una cosa: yo, estoy aquí, fijo, inmóvil, y me quedo. Para mí, siempre, los trenes y barcos están partiendo: último tren, último barco; no he partido. Yo no soy nunca el que parte. Pero, ¿quién entonces? Puede que nadie: la locomotora silba y ahuma, pero las estaciones están vacías. Los grandes relojes –sabemos que los trenes y los relojes van siempre juntos, como si pertenecieran a especies biológicas complementarias–, esos relojes me advierten que el tiempo pasa aún, minuto a minuto. Incluso el tiempo es un más allá que me excluye, aprisionado como lo estoy en un instante siempre igual. Incluso el tren está aprisionado, no sabe dónde ir, rueda entre los muros y las arcadas de las galerías. No hay nada más estático que una partida; si pienso en la angustia de la partida, veo una escena de «calma chicha», las últimas casas de la ciudad, los solares vacíos, una chimenea solitaria, un vagón de mercancías abandonado lejos de los raíles.



*La conquista del filósofo* (1914)

En fin, no es agorafobia lo que sufro aquí. Al contrario, siento que me he convertido en un claustrófobo; me siento enfermar en este laberinto de calles y de plazas, continúo pasando bajo los mismos pórticos, deambulando alrededor de las mismas torres, topándome con los mismos muros de ladrillo. Busco otros espacios, donde reine otro orden, otra luz. Y he aquí que, de vez en cuando, se abren a mi vista paisajes de ciudades diferentes, quizás no menos melancólicas que esta, pero de una normalidad anunciada, con grandes asentamientos industriales, villas en las alturas, vistas desde donde todo parece en su sitio, cada sombra, cada luz, cada color. Pero estas vistas son planas, encuadradas, posadas sobre los caballetes y rodeadas del material del dibujante. Si un árbol florido se aclara por fin entre los dos muros oscuros de un edificio, comprenderemos que se trata de un mero decorado de tela pintada y suspendida. El aire libre aquí no existe más que en pintura, el entarimado del escenario es el terreno donde se posan nuestros pasos.

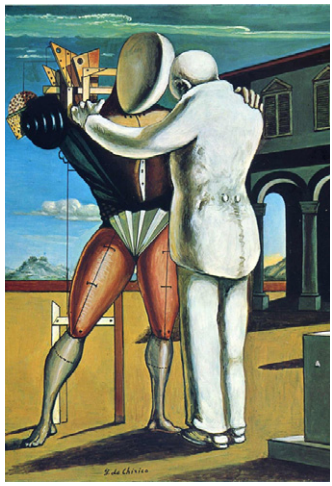
Exterior e interior intercambian sus papeles. Las columnas y los árboles se amontonan en una habitación; los butacones y armarios de luna reposan

en los prados. ¿Será para hacerme renunciar a la idea de salir? ¿Para excluir que esa idea del afuera existe? ¿La ciudad del pensamiento nos prohíbe que podamos pensar en algo que esté fuera del pensamiento?

Algunas veces los objetos, como impelidos por una frenética fuerza de atracción, se arriman unos a otros, se amontonan y se interpenetran, hasta recomponer su heterogeneidad en una figura enflaquecida y angulosa, con las dimensiones y las proporciones de una persona humana. ¿Es una nueva generación de habitantes que toma forma, es la ciudad quién los engendra, apremiada por la necesidad de llenar un vacío, una ausencia?



Al mismo tiempo, aquellos seres que parecían un paseante cualquiera se revelan, a medida que se aproximan, como seres compuestos, mutantes, en quienes no podemos determinar lo que tienen de maniquí, de estatua o de ser vivo. ¿Es aquí donde el paseo del filósofo llega a su término? ¿Añadir el hombre a ese mundo de las cosas, sólido, y medible, y seguro? ¿Identificar el yo en una acumulación de vestigios de los siglos? ¿Aquel humano exiliado en la mecánica vuelve, como el hijo pródigo, para unirse al humano petrificado en el mármol de las convenciones, para abrazar la estatua paternal de la historia?



*El hijo pródigo* (1922)

De vez en cuando, algunos objetos que encuentro en mi camino despiertan en mí el recuerdo de esa naturaleza protectora y generosa que en otro tiempo me alimentó: alcachofas, racimos de plátanos, piñas, y me espero a que la marea de linfa y de jugos vitales vuelva a levantarme en su ola espesa y cálida; pero lo que experimento, en realidad, es una invitación a desposar, con esos últimos dones terrestres, todo eso que, como peso material, me retiene todavía.

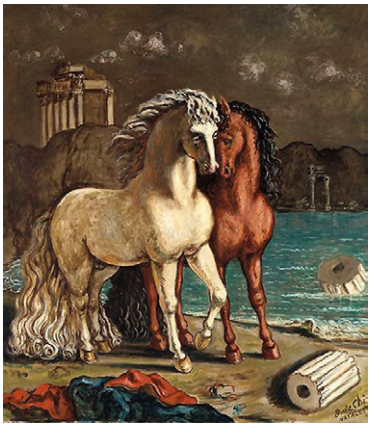
No sé desde hace cuánto tiempo estoy vagando por esta ciudad; ni siquiera sé quién era cuando atravesé sus muros, ni cuanto he cambiado desde que he aprendido a considerar todo lo que veo como un despojo que debo dejar tras de mí, resto de un mundo cuyo espíritu debe despegarse para alcanzar la exactitud, la impasibilidad, la transparencia.

No he vuelto a recordar qué pasiones o turbulencias ofuscaban mi pensamiento fuera de aquí; he olvidado esa parte de mí que he ido dejando a

*La incertidumbre del poeta* (1913)

lo largo del camino; solo se adueña de mí por momentos la sospecha de que mi iniciación me ha costado cara, pero no se evaluar ni los beneficios ni las pérdidas. A veces pienso que si prosiguiera todavía por el camino que esta ciudad me indica, llegaría a recomponer algo que se ha roto; otras veces, por el contrario, me parece que una separación definitiva ha sido consumada. ¿Pero una separación entre qué y qué? No lo sé.

Algunas mañanas, un relincho brota altísimo y queda vibrando en el aire; otro relincho le responde, después otro, y otro más; ora parecen alejarse, ora parece que se acercan, todos juntos, en un gran batir de cascos. Desde hace algún tiempo, todos los caballos huyeron de la ciudad y merodean por las playas desiertas. Alguien los vio galopando a la orilla del mar, crin y cola flotando al viento, el pelo brillante sobre la grupa poderosa. No sé por qué, me siento empujado por un repentino deseo de juntarme con ellos, y enseguida retenido por el miedo. Parece que los caballos han vuelto a ser salvajes, y poseídos por una furia que demuele las ruinas de los templos. Nadie podría jamás domarlos. Cuando se enfurecen, el eco de sus piafares resuena como un temblor de tierra sacudiendo la ciudad.



*Los caballos divinos de Aquiles* (1963)

Calvino, Italo, «Voyage dans les villes de De Chirico», conferencia pronunciada en el centro Georges Pompidou el 9 de marzo de 1983. Ref: *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, n.° 11-12, París, 1 de junio de 1983.

# señora lázaro



James Fenton
traducción de Jordi Doce

Marianne Moore, Elizabeth Bishop, Sylvia Plath –promoción de 1909 de Bryn Mawr, promoción de 1934 de Vassar, promoción de 1955 de Smith–, tres mujeres cultas de tres generaciones distintas que obtuvieron reconocimiento como poetas. Esto, dicho así, suena a circunloquio. *Es* un circunloquio, pero tengo la sensación de que traicionaría el espíritu de Moore y Bishop si las llamara poetisas. Moore era una feminista, una sufragista, una Nueva Mujer según el modelo de la novela de Grant Allen, *The Woman Who Did* (1895). Aunque parece que el matrimonio no fue nunca una de sus ambiciones, al final tuvo que asumir el sacrificio o la renuncia comunes a las mujeres con vocación. Le atraían la vanguardia, la evolución y los entresijos del *modernism*, y, aunque sus creaciones son sorprendentemente originales (hasta el punto de que un poema supuestamente dedicado a su padre es al parecer ficticio), tal impersonalidad no es atípica del *modernism*. Original en todos los sentidos de la palabra, enseguida fue vista como una igual y una compañera de viaje de Pound, Eliot, Stevens o Williams.

En el caso de Bishop, estamos ante una mujer emancipada cuyas relaciones con los hombres fueron episódicas. En su juventud estableció amistad con parejas formadas por mujeres muy inteligentes –Margaret Miller, Louise Crane y Marianne Moore– y sus madres respectivas. Poseía una modesta fortuna y, como consecuencia, no sufrió los conflictos habituales entre matrimonio y escritura, o entre la escritura y los imperativos de una carrera profesional: sus desesperados conflictos tenían otra causa. Cuando Plath empezó a leer a Bishop no ocultó su admiración: «fina originalidad, siempre sorprendente, nunca rígida, más jugosa que Marianne Moore, que es su madrina». Madrina es un término adecuado a la naturaleza de la relación entre Moore y Bishop. Pero ¿quiénes eran los colegas, los iguales de Bishop? Cualquiera de su generación, sin importar el sexo. Robert Lowell era el poeta contra el que ella se medía, el poeta cuyos triunfos le inspiraban una especie de tristeza y de envidia generosa.

En el caso de Plath, estamos ante un personaje totalmente diferente, una «poetisa» que se define como prolongación de una estirpe de mujeres poetas

que rivalizan con otras mujeres. Es difícil imaginar a Moore o a Bishop escribiendo algo remotamente parecido a esto:

> Arrogante, pienso que he escrito versos que me definen como la Poetisa de América (así como Ted será el Poeta de Inglaterra y sus dominios). ¿Rivales? En el pasado Safo, Elizabeth Barret Browning, Christina Rossetti, Amy Lowell, Emily Dickinson, Edna St. Vincent Millay: todas muertas. Ahora: Edith Sitwell y Marianne Moore, gigantes envejecidas, y Phyllis McGinley, la madrina, fuera: verso de circunstancias, se ha vendido. Más bien: May Swenson, Isabella Gardner y, más cercana, Adrienne Cecile Rich, que pronto será eclipsada por estos ocho poemas. Estoy ansiosa, impaciente, segura de mi talento, al que solo deseo domar y perfeccionar… contaré las revistas y el dinero que he empezado a ganar ahora con estos ocho poemas…



Cuando escribió estas líneas tenía apenas veinticinco años y los ocho poemas que acababa de terminar están lejos de ser sus mejores o más celebrados. Pero con el aumento de su reputación el autorretrato no varió: el 12 de octubre de 1962, el mismo día que compuso «Daddy» [«Papi»], escribió una carta a su madre:

> Echo de menos tener alguna *mente* a mi lado, odio esta vida de vaca, me muero por estar rodeada de gente buena, inteligente. Aquí soy una poetisa famosa… *The Listener* me menciona esta semana como una de la media docena de poetisas que perdurarán, incluyendo a Marianne Moore y las Bronté…

Días más tarde, en carta a su hermano y su cuñada:

> … ¡el crítico del *Observer* me dedica una tarde en su casa para que le lea todos mis nuevos poemas! A. Álvarez es el crítico que más cuenta en este país, y dice que soy la primera poetisa que ha tomado en serio desde Emily Dickinson: no hará falta que diga que estoy encantada.

Menos de cuatro meses después, Álvarez escribía su epitafio en *The Observer*: «El pasado lunes, Sylvia Plath, poetisa norteamericana y esposa de Ted Hughes, falleció súbitamente en Londres». Álvarez consideraba a Plath, afirmó, «como la poetisa con más talento de su tiempo».

Era un tributo sentido y apropiado. Si hubiera escrito algo parecido sobre Bishop, la habría deprimido, pero a Plath sus elogios la entusiasmaban. Ni Moore ni Bishop parecen haber rastreado sus orígenes en un linaje de mujeres poetas. Bishop solo empezó a interesarse por Dickinson en la década de los cincuenta, con la aparición de la edición de Thomas E. Johnson, e incluso entonces, cuando hubo decidido que Dickinson era «de lo mejor que tenemos», fue capaz de añadir, en carta a Lowell, que «sus poemas dan algo de dentera, ¿no crees?». Moore admiraba a Dickinson pero no estaba ni remotamente influida

por ella. Sus primeras influencias, que hubo de combatir con fuerza, vinieron de Swinburne. Ezra Pound había compartido el mismo entusiasmo temprano.

En cierto sentido, la ambición poética de Plath, su deseo de ser una poetisa, está en consonancia con el carácter convencional de su educación y su carácter. En contraste con Bryn Mawr, donde el feminismo formaba parte del ambiente, Smith estaba presidido por hombres y tenía como fin producir mujeres que dieran brillo y lustre a sus maridos.

En Smith, una mujer utilizaba sus estudios como período de práctica antes de pasar a máquina la tesis doctoral de su marido: ese era el destino habitual del alumnado. No hay nada extraño en la obsesión por el matrimonio que revelan los diarios de Plath. Esta obsesión seguía la línea ideológica promulgada por el centro, y fue el tema central del discurso de Adlai Stevenson durante la ceremonia de graduación de Plath, en 1955. La mayor aspiración de una mujer, dijo este divorciado, era lograr un matrimonio creativo o ser, como recuerda Nancy Hunter,

> esposas y madres solícitas, juiciosas, que debíamos usar lo aprendido sobre gobierno, historia y sociología para llevar a nuestros maridos e hijos por el camino de la razón. Los hombres, dijo, sufren muchas presiones y adoptan visiones estrechas: nosotras debíamos ayudarles a resistir dichas presiones y a educar a los niños para que fueran razonables, independientes y valientes.

Como es lógico, no todas las alumnas de la promoción del 55 eran de la misma opinión. Como afirma Polly Longsworth:

> Pienso que en nuestro estado mental podíamos oír el discurso de Stevenson –al fin y al cabo, nos habíamos educado en ese espíritu– sin creerlo. Smith nos había dicho algo diferente durante cuatro años. Fue solo más tarde, al cumplirse sus palabras, cuando la mayoría de nosotras enloqueció.

Aunque Nancy Hunter Steiner recuerda que

> el discurso fue elocuente, impactante y nos encantó aunque pareciera devolvernos al papel de satélites que habíamos eludido durante cuatro años: ciudadanas de segunda clase en un mundo de hombres donde cualquier posible logro sería vicario.

Parte de nuestra sorpresa con Plath viene de que pasamos de una lectura inicial de *Ariel* a descubrir este pasado marcadamente convencional. En el caso de Bishop, uno adivina una personalidad coherente: en la universidad, la poeta era recordada por ciertas acciones vagamente rebeldes, como descubrir que, si bien el uso del coche estaba limitado, no había ninguna norma que

prohibiera subirse a una calesa; o tener un plato de Roquefort junto a la cama y atiborrarse de queso antes de dormir para tener sueños más vívidos. En el caso de Plath, uno descubre que cuando hubo una rebelión contra el uniforme de Smith (bermudas, mocasines y cuellos abotonados) y algunas chicas empezaron a salir descalzas y con tejanos, Plath no solo tomó partido por los bermudas sino que intentó llevar a las rebeldes a un comité disciplinario por «infringir las normas». De Plath la gente parece haber recordado detalles como el color de su equipaje (blanco y dorado) al llegar a Cambridge; y, por alguna razón, lo que se me ha quedado grabado en la mente es el «adorable traje bordado de color rosa» que su madre trajo para la boda y que terminó –«por instinto»– no poniéndose, pero que Plath decidió le iría muy bien.



Soy consciente de que tanto la correspondencia con su madre como los diarios han sido editados por sujetos con intereses personales que han querido resaltar ciertos rasgos de su carácter en perjuicio de otros. Pero ninguna labor de edición puede ser responsable de esta sorprendente duplicidad: por un lado, gestos convencionales y ambición superficial; por otro, un afán misterioso, apasionado. Cuando Plath se define como mujer poeta, como poetisa, esta definición puede parecer un tanto pasada de moda, incluso para su tiempo. Pero es posible reconsiderarla y ver en ella el origen de su éxito.

Como dije al comienzo de mi ensayo sobre Marianne Moore, algo parece haber detenido a las mujeres a la hora de escribir poesía, y es posible que ese algo tenga que ver con la antigüedad y el prestigio del arte en cuestión: puede que, para bien o para mal, hubiera algo masculino en el arquetipo del poeta con el que es difícil que una mujer se reconcilie. Dickinson encontró otro arquetipo: se convirtió en sibila y tuvo que pagar el precio de vivir en una botella. Moore se disfrazó de rebelde y descubrió, como han descubierto tantas otras mujeres, que la excentricidad puede ser una buena amiga durante un tiempo, aunque a un alto precio. El excéntrico, en última instancia, te invita a que no le tomes en serio.

Nunca sabremos si Moore –una personalidad perfectamente protegida, o eso parece, una experta en todo tipo de armaduras– logró lo que logró al coste de suprimir todo lo que podía interpretarse como femenino. Sabemos que Bishop fue extremadamente cuidadosa a la hora de usar experiencias y emociones privadas en su poesía. Bishop escribió algunos poemas de amor, entre los que destaca el hermoso «The Shampoo» (que se paseó por las redacciones durante dos años antes de encontrar editor). Uno adivina, no obstante, que le habría gustado profundizar en esa dirección.

Plath tenía derecho –es evidente que lo tenía– a abjurar del arquetipo masculino e intentar revivir el significado de la palabra poetisa. Pero no sin problemas. Es posible establecer en este punto una analogía entre poetas y

sacerdotes. Una mujer sacerdote no es solo una mujer que ejerce su derecho a hacer el mismo trabajo que el hombre. Su desempeño cambia profundamente la naturaleza de su trabajo, como no sucede con una mujer mecánica o conductora. La mujer que se convierte en sacerdotisa trastorna la jerarquía simbólica de una religión o una secta. En el contexto cristiano, esta es la razón de que sea casi imposible utilizar la palabra sacerdotisa, ya que viene asociada a una enorme carga de connotaciones paganas. Es curioso que la palabra haya retenido toda su capacidad perturbadora: «Fui a la carnicería y me encontré con nuestra nueva sacerdotisa», y uno se imagina enseguida que estaba consultando las entrañas de un pollo. Cuando Bishop y sus amigas de universidad se doblaban de risa durante el recital de Edna St. Vincent Millay, con Millay envuelta en una túnica y sujetando la cortina con frenesí, la burla de las muchachas iba dirigida a una poetisa, una mujer que imaginaba que ser una poetisa era algo parecido a ser una sacerdotisa.



Y esto nos lleva directamente al último poema de Plath, el terrorífico «Edge» [«Filo»]:

> La mujer ha alcanzado la perfección.
> Su cuerpo
>
> muerto muestra la sonrisa de la realización;
> la ilusión de una necesidad griega
>
> fluye por los pliegues de su toga,
> sus pies
>
> desnudos parecen estar diciendo:
> hasta aquí hemos llegado, se acabó.
>
> Los niños, muertos y ovillados como blancas serpientes,
> uno junto a cada pequeña
>
> jarra de leche ya vacía.
> Ella los ha plegado
>
> de nuevo hacia su cuerpo como pétalos
> de una rosa cerrada cuando el jardín
>
> se aquieta y los aromas sangran
> de las dulces y profundas gargantas de la flor de la noche.
>
> La luna no tiene de qué entristecerse,
> mirando fijamente desde su capucha de hueso.
>
> Está acostumbrada a este tipo de cosas.
> Sus negros crujen y se arrastran.

La mujer, envuelta en los pliegues de su toga, ha cumplido al fin su ambición: muerte para ella, muerte para sus niños. Y ya que esta es una escena que incluye

la ilusión de la necesidad griega, de *ananké*, nos vienen a la mente las palabras tragedia y Medea, la Medea que mata a sus dos niños. *Medea* es una tragedia sobre el divorcio: Jasón tomó a Medea por esposa después de que le ayudara a conseguir el vellocino de oro; pero la abandonó por Glauce, la hija del rey de Corinto; Medea es una bruja y, enfrentada a la posibilidad del exilio, engaña a Jasón para que permita a los niños presentarse ante Glauce con regalos y el deseo de que se ocupe de ellos. Glauce acepta los regalos y acepta cuidar de los niños, pero, en cuanto se pone la corona y la túnica enviadas por Medea, es devorada por las llamas y muere; cuando se padre la descubre y la abraza, también muere; entonces Medea, para completar su venganza, mata a sus dos hijos con una espada.



Esta es la historia en la versión de Eurípides (a quien, al parecer, los corintios sobornaron con quince talentos de plata para que les favoreciera). En la versión de Plath, Medea parece haber envenenado la leche de los niños (Medea era conocida por su habilidad como envenenadora) y es posible que muchos lectores piensen, como yo, que la expresión «pequeña jarra de leche» se refiere en este caso a los pechos de la mujer. La mujer ha envenenado a los niños con su propia leche y ahora está vacía, pero los niños están doblados contra el cuerpo de su madre, han sido arrancados de Jasón. Al mismo tiempo, «las dulces y profundas gargantas de la flor de la noche» que desprenden su aroma sugieren la posibilidad de que una garganta haya sido cortada.

La rosa que cierra sus pétalos es un ejemplo de invención poética: algunas flores se cierran de noche, pero no la rosa. Lo que los pies parecen estar diciendo, «Hasta aquí hemos llegado, se acabó», parece contener un eco del verso final del poema de Bishop, «Cirque D'Hiver»: «miramos y nos decimos, "bueno, hasta aquí hemos llegado"».

En el drama participan tres generaciones (la luna/madre, la sacerdotisa, y sus niños) si aceptamos «The Moon and the Yew Tree» [«La luna y el tejo»] como glosa de «Filo»:

> El tejo apunta al cielo con su silueta gótica.
> Los ojos lo recorren hasta dar con la luna.
> La luna es mi madre. No es dulce como María.
> Sus ropajes azules liberan búhos y pequeños murciélagos.
> Cómo me gustaría creer en la ternura…
> El rostro de la efigie, bruñido por las velas,
> inclina sobre mí sus ojos comprensivos.

Pero no puede creer en la bondad de la Virgen María, imagen de la madre dulce, solícita, que se muestra atenta a ella en particular. Y tampoco puede creer, en la siguiente estrofa, en los santos azules de la iglesia. Solo le queda la luna, madre indiferente, calva y violenta, «blanca como un nudillo y

terriblemente afligida», y el tejo cuyo mensaje es negrura y silencio y que parece representar al padre/esposo inhibido de tantos otros poemas.

El mensaje a la madre en «Filo» –«la luna no tiene de qué entristecerse… está acostumbrada a este tipo de cosas»– es algo que Aurelia Plath tuvo que descifrar sin dificultad: por qué lamentarse, esto ya lo has visto antes, sabías cuánto sufría, no hiciste nada por ayudarme. El mensaje al marido depende de si uno cree que «Filo» es la nota de una suicida o bien algo que habría podido leer en vida de su autora. En *Ariel*, el poema aparece en penúltimo lugar, es de suponer que para amortiguar la impresión de que en este poema Plath se daba de baja de la vida. Su poesía completa lo sitúa al final, después del radicalmente opuesto «Balloons» [«Globos»], escrito el mismo día. No hay forma de saber cuáles eran las intenciones de Plath durante los últimos días de su vida. Si no hubiera muerto, pero hubiera publicado el poema (como hacía con otros de aquella misma época, incluso algunos que disgustaban a Hughes), entonces habría planteado una amenaza implícita: quizá debería resolver esto muriéndome, llevándome a los niños conmigo. Tal y como acabó todo, el poema nos está diciendo: contemplé esta solución, me pareció hermosa, me llenaba, me dejaba «perfecta», sonriente.



Es un momento de absoluta crueldad –crueldad hacia su marido, su madre, sus hijos– y crueldad, todo hay que decirlo, hacia sí misma. En la versión de Eurípides, Medea no muere. Plath no mató a sus hijos, sino que dejó leche y pan junto a sus camas. La ventana estaba abierta y la puerta sellada para que no entrara el gas. «Filo» solo puede definirse como el producto de una mente desequilibrada si aceptamos una y otra vez que una mente puede estar desequilibrada en otros aspectos y al mismo tiempo ejercer un control artístico como el que vemos desplegado en este poema.

Plath estaba llena de ira, pero la ira no produce por sí sola poesía, y es posible observar a veces, durante el período de escritura de *Ariel* –y no me refiero a esos días finales de legendaria productividad, sino a los tres años que alimentan este volumen–, lo que ocurría cuando la ira tomaba las riendas, como sucede en «Words heard, by accident, over the phone» [«Palabras oídas casualmente por teléfono»]:

> ¡Oh, lodo, lodo, cómo fluyes!
> Espeso como café extranjero, y con latido de babosa.
> Diga, diga, ¿quién es?
> Es el latido de las tripas, amante de lo digerible.
> Es él quien consiguió estas sílabas.
>
> ¿Qué palabras son estas, qué palabras?
> Borbotan como el lodo.
> Dios mío, ¿cuándo quedará limpia la mesa del teléfono?,

Verso que introduce de repente un tono conversacional, sensiblero. El poema termina dirigiéndose al propio teléfono, que ofende al ser parte y testigo del adulterio adivinado por la poeta: «¡Embudo, embudo para estercolar! / Qué grande eres. ¡Habrá que devolverte!».

Para ser justos, este poema no se incluía en el *Ariel* diseñado por Plath, ni son sus poemas malos o auto-paródicos los que causaron la inundación de malas imitaciones de su poesía. Los malos imitadores se inspiraron en lo mejor de Plath, poemas en los que uno se resistiría a cambiar una sola palabra.

Incluyo «Lady Lazarus» [«Señora Lázaro»] en esta categoría, y es interesante ver, en conexión con este poema, que la idea original se remonta como mínimo a 1956, cuando Plath residía en Cambridge, y aparece en un pasaje donde comenta su intención de visitar esa semana a un psiquiatra «solo para encontrarlo, para saber que está ahí». El pasaje, que rememora su crisis nerviosa y su intento de suicidio en 1953, continúa:



> E, irónicamente, siento que le necesito. Necesito un padre. Necesito una madre. Necesito un ser mayor y más sabio que yo con el que poder llorar. Hablo con Dios, pero el cielo está vacío, y Orión pasa de largo y no habla. Me siento como Lázaro: es una historia tan fascinante. Estando muerta, volví a levantarme, y el mero hecho de ser una suicida me es valioso, de haber estado tan cerca, de salir de la tumba con las cicatrices y la marca desfiguradora en mi mejilla que (¿es mi imaginación?) se vuelve más prominente: palidece como una señal de muerte en la piel enrojecida por el viento, adquiere un matiz oscuro en las fotografías contra mi grave palidez invernal.

Esta cita aparece en lo que se considera el extracto de una carta a Richard Sassoon, un amigo de Cambridge: los diarios están llenos de borradores de cartas parecidas, no queda claro si imaginarias o reales. Este extracto tiene fecha del 28 de enero de 1956. «Señora Lázaro» se escribió entre el 23 y el 29 de octubre de 1962. Menciono esto solo para subrayar hasta qué punto se extendió el período de gestación. El mito del par de meses de breve y furiosa inspiración que terminan –con su ilusión de una necesidad griega– en suicidio es un obstáculo evidente para la comprensión de su escritura, que es, después de todo, el producto de una temprana vocación literaria perseguida sin tregua.

Cuando afirmo que no quisiera que se cambiara una sola palabra de «Señora Lázaro», quiero decir que no deseo que la imaginería nazi /judía desaparezca, que no me parece una apropiación ilícita. Esta es mi posición, tanto en el caso de este poema como en el de «Papi». En este punto sigo a Jacqueline Rose. Plath era extremadamente consciente de su linaje germano-austríaco. Nació en 1932 y era, por tanto, perfectamente capaz de comprender el alcance y significado de la Segunda Guerra mundial. Su padre era un inmigrante

prusiano de la primera generación. Su madre era una austríaca de la segunda generación que, según Anne Stevenson, habló alemán en la escuela hasta que a raíz de la Primera Guerra mundial algunos americanos empezaron a mostrarse violentos con los inmigrantes de habla alemana.

El miedo a ser perseguida por ser alemana, ya fuera propio o de su madre, formaba sin lugar a dudas parte de su herencia. Y si pensaba en su padre como en un perseguidor (justa o injustamente, es algo que no viene al caso) y sabía que su padre era prusiano, no es ni mucho menos descabellado que empezara a preguntarse si ella era judía (ya fuera por el lado de su madre, o simplemente por no saber muy bien qué eran los judíos, salvo que eran perseguidos). O si «Papi» articula una disputa con su padre, una vieja disputa cuyo origen está precisamente en su naturaleza inconclusa, parte de la mecánica de dicha disputa es que ella insulte a su fantasma de modo que este reaccione con violencia, corroborando así su propia versión.

Los imitadores y admiradores de Plath han dado mala fama a estos procederes, como en este poema de *Los muertos y los vivos* (1984) de Sharon Olds:



> Hitler entró en París del mismo modo que
> mi hermana entró en el cuarto por la noche,
> se sentó sobre mí, apretó sus rodillas,
> sujetó con las uñas la piel de mis muñecas
> y comenzó a mearme encima, consciente de que Madre
> jamás creería mi historia.

Lo que da a entender que lo único que hizo Hitler en París fue orinar. O, del mismo libro:

*a mi padre*

> La partida
>
> ¿Lloraste como el Sha cuando te fuiste? ¿Olvidaste
> de qué modo me ataste a aquella silla como
> él se olvidó de los que ató a las verjas
> en su nombre? Sabías tan poco de nosotros como él
> de sus súbditos, sus sirvientes, y nosotros
> guardábamos silencio ante ti, inclinábamos
> el rostro, caminábamos hacia atrás, sin hablar,
> sin comer, a menos que tú ordenaras comer,
> el cristal apretado contra los dientes,
> inclinado como un embudo de
> cobre sobre las celdas ocultas de Teherán…

Pero esta arenga impertinente me ha desviado de mi comentario de «Papi». Rose cita de los diarios inéditos de Plath un pasaje fechado el 28 de diciembre de 1950 y escrito mientras componía el cuento «The Shadow» [«La Sombra»].

> Mi preocupación actual parece ser la toma de conciencia de un complejo sistema de culpa por el cual los alemanes, dentro de una comunidad católica y judía, se convierten en cabezas de turco y han de sentir el dolor psíquico que los judíos sufren en Alemania a manos de los alemanes no religiosos. La niña no logra entender el marco general. ¿Qué papel tiene su padre en todo este asunto? ¿De qué modo es ella culpable de la deportación de su padre a un campo de detenidos?

El relato difiere levemente de esta sinopsis, pero queda el problema de que la niña no sabe qué ocurre, no sabe de qué discuten sus padres. La niña es objeto de burlas por tener un padre alemán, algo que niega con vehemencia, pero luego su madre le explica que su padre es, en efecto, alemán, y que ha sido llevado a un campo de detenidos. Es injusto. Es un error. Pero Dios ha permitido que ocurriera.

La «Sombra» del título de Plath es el protagonista de un programa de radio que se presenta con estas palabras: «¿Quién sabe qué mal se esconde en los corazones de los hombres? La Sombra lo sabe, ja, ja, ja». A pesar de los cuidados protectores de su madre, la niña empieza a conocer el mal, los campos de concentración japoneses, la guerra. Pero que esta comprensión sea parcial es la clave del drama.

Plath concibió «Papi», al igual que «La Sombra», como un poema de comprensión parcial, un cuento corto en forma de poema. Nos cuesta leerlo así, porque es tal la energía de la emoción que acabamos convencidos de que ha de venir directamente de la propia autora, que habla de su padre real y (en el verso que reza «el vampiro que dijo ser tú») de su esposo real. Esta es la objeción que Seamus Heaney plantea en *El gobierno de la lengua*:

> Un poema como «Papi», por muy brillante *tour de force* que nos parezca, y por mucho que comprendamos o excusemos como producto de la infelicidad familiar su violencia y espíritu de venganza, permanece, no obstante, tan enredado en circunstancias biográficas e irrumpe de manera tan violenta y permisiva en la historia del dolor ajeno que malgasta los derechos que tiene sobre nuestra compasión.

Heaney se expresa cortésmente, como es habitual en él, pero, si uno acepta que Plath emplea la historia de su propia gente (en otras palabras, inmigrantes alemanes en América), gran parte de sus objeciones desaparecen. Y, por cierto, aunque no haya justificación para irrumpir de manera violenta y permisiva en ningún sitio, gran parte del arte que conocemos surge de la historia del dolor ajeno.

Plath veía su tarea como un viaje de descubrimiento. ¿Cómo debían ser los poemas de una mujer? En una de las cartas a su madre, justo antes de casarse, le dice:

> Sé que en el plazo de un año publicaré un libro de treinta y tres poemas que asestará un golpe violento a los críticos. Mi voz se afina, se hace fuerte. Ted dice que nunca ha leído poemas escritos por una mujer como los míos; fuertes, ricos, llenos de vida, no cobardes y quejosos como los de Teasdale o simples poemillas como los de Millay; son poemas que trabajan, que sudan, que pesan, surgidos tal y como lo exigen las palabras…

Y, en la misma carta, hablando al parecer de su recién adquirida seguridad en sí misma (adquirida mientras escuchaba a Beethoven con Ted Hughes), añade: «Sé con certeza, de la cabeza a la punta de los pies, y tras haber estado al otro lado de la vida como Lázaro, que la totalidad de mi ser será un canto de afirmación y amor que durará toda una vida». Esta profecía no se cumplió. Uno pasa entonces a los poemas que incluye en la carta, «Firesong», «Strumpet Song» y «Complaint of the Crazed Queen» [«Queja de la reina enloquecida»]. Suenan así:

> Dulces sales deforman mala hierba,
> los tallos de cizaña que arrancamos al final del camino;
> quemados por un sol enrojecido
> sopesamos cantos rodados, hundidos entre lazos de vetas espinosas…



O en la «Ode for Ted» [«Oda para Ted»], de la misma época:

> Estas gibas de marga, dice, dejan los topos
> cuando escarban la tierra por gusanos;
> tienen los topos piel azul; tomando un pedernal
> recubierto de yeso, parte en dos el cuarzo
> nudoso; desollados colores se despliegan,
> ricos, marrones, repentinos bajo la luz del sol.

Suenan, en otras palabras, como escritos por alguien que acaba de enamorarse de Ted Hughes. Lo que es comprensible, al menos por un tiempo. La cuestión de cuándo Plath empieza a sonar como Plath es algo que divide a la gente. En *The Colossus* [*El coloso*] oigo versos más que poemas enteros. En la primera parte de «Two Views of a Cadaver Room» [«Dos atisbos de una sala de autopsia»]:

> En sus frascos los niños con nariz de caracol sueñan despiertos y relucen.
> Él le da el corazón que acaba de extraer: agrietada reliquia familiar.

O en el famoso «Metaphors» [«Metáforas»], que empieza con «*I am a riddle in nine syllabes*» («Soy una adivinanza en nueve sílabas»), y su contemporáneo –aunque no se publicó hasta 1981– «Electra en Azalea Path» [«Electra en

la vereda de las azaleas»]; aquí tal vez es el tema, la visita de la hija a la tumba del padre, más que el tono de voz, lo que identifica la autoría:

> Soy el espectro de una suicida infame,
> mi hoja de afeitar azul se oxida en mi garganta.
> Oh, perdona a quien pide perdón ante tu puerta,
> tu sabuesa, tu hija, tu amiga.
> Fue mi amor lo que nos mató a los dos.

O en «The Manor Garden», cuando «*The pears fatten like little buddhas*» («las peras engordan como pequeños budas»).

Pero el tono de voz, como la firma o el estilo gráfico que revela de inmediato el nombre de un artista –no importa qué uso se haga de él–, ese tono llega en mi opinión no con un gesto de ira o un grito histriónico, sino en un poema de 1960, cuando la poeta parece haber perdido la fe en su trabajo. El poema se llama «Stillborn» [«Nacidos muertos»], y rememora la sala de autopsia del poema antes mencionado.



> Estos poemas no viven: es un triste diagnóstico.
> Sus pies y sus dedos crecieron sin problemas,
> sus frentes diminutas se abombaron de tanto concentrarse.
> Si no echaron a andar como el resto de gente
> no es porque les faltara amor materno.
>
> ¡No me explico qué pudo sucederles!
> Son correctos en todo, forma, número, partes.
> Son tan lindos, flotando en la salmuera.
> Sonríen y sonríen y vuelven a sonreírme.
> Y aun así los pulmones no se llenan y el corazón no arranca.
>
> No son cerdos, ni tan siquiera peces,
> aunque tienen un aire a cerdo, un aire a pez.
> Mejor sería si estuvieran vivos, y la verdad es que lo estaban.
> Pero ahora están muertos, y su madre a punto de morir de los nervios.
> Y ellos la miran estúpidamente, y no hablan de ella.

Dentro de unos meses se publicarán las cartas de Marianne Moore, y con algo de suerte podremos leer la «carta extrañamente ambigua y malévola», en palabras de Plath, con que Moore respondió a su solicitud de una carta de recomendación. «No sea tan morbosa», dijo Moore, y «es usted demasiado implacable». Ciertamente, «Nacidos muertos» es un poema implacable: quince versos de desarrollo para una simple metáfora, y una metáfora, además, extraída del habla coloquial. Tiene que haber sido mortificante para Plath que tanto Auden como Moore, en distintas épocas, despreciaran su trabajo, mientras que apreciaron y apoyaron el de Hughes. Pero Moore era asesora de Knopf, la editorial de *El coloso*, y fue ella quien aconsejó suprimir «Poem

for a Birthday» [«Poema para un cumpleaños»] por parecerse demasiado a los poemas de Roethke.

Morbosa e implacable, sí, pero ya buscaba ese particular tono de voz, el tono que adquiere cuando no grita. «*Those poems do not live: it's a sad diagnosis*» («Estos poemas no viven: es un triste diagnóstico»); «*The tulips are too excitable, it is winter here. / Look how white everything is, how quiet, how snowed-in*» (Los tulipanes son demasiado excitables, aquí es invierno. / Mira qué blanco es todo, cuán quieto, cuán nevado»); «*This is the light of the mind, cold and planetary. / The trees of the mind are black. The light is blue*» («Esta es la luz de la mente, fría y planetaria. / Los árboles de la mente son negros. La luz es azul»). Esta es la Plath tranquila, inquisitiva, la Plath de los poemas del ciclo de las abejas.

Los primeros lectores ingleses de su obra sabían poco de Plath, excepto quizá que era americana y que había muerto, que había muerto joven. Pensábamos en ella, tal vez, como la última incorporación a la cuadra Faber. No creo que su lectura nos impactara especialmente: esto nos hace parecer ingenuos o poco atentos, pero no creo que poemas como «Papi» o «Señora Lázaro» nos revelaran todo su sentido. Los poemas eran emocionantes, estaban llenos de ritmo y magia, y rompían tabúes. Pero seguían siendo poemas, no manifiestos.

A comienzos de los setenta, Elizabeth Bishop regresó a los Estados Unidos después de una larga ausencia y el suicidio de su amiga Lota de Macedo Soares. Descubrió que debía cambiar su actitud en el escenario si quería animar sus recitales poéticos. Escribió: «Parece imposible ponerse en pie y empezar a leer después de todo lo que está pasando; voy a tener que contratar, como mínimo, un pequeño combo». Lo que se había puesto de moda era Anne Sexton, que leía acompañada de una banda de rocanrol bautizada con el nombre de su poema más conocido, «Her Kind» [«Como ella»]. Germaine Greer describe la actuación de Sexton, aunque sin mencionar el combo:

> A Anne Sexton le gustaba llegar diez minutos tarde para su propia actuación: dejaba que la gente se impacientara. Luego saltaba al podio, encendía un cigarrillo, se quitaba los zapatos y, con voz cavernosa, decía: «Os voy a leer un poema que describe el tipo de poeta que soy, el tipo de mujer que soy, así que si no os gusta podéis marcharos». Entonces se lanzaba a recitar su poema:
>
> He salido, bruja posesa,
> surcando el aire negro;
> soñando el mal, he volado por encima
> de hogares y jardines, luz tras luz:
> loca de doce dedos, solitaria.
> Una mujer así no es casi una mujer.
> Yo he sido como ella.

He encontrado las cuevas cálidas de los bosques,
las he llenado de cazuelas, tallas, estanterías,
armarios, sedas, innumerables bienes;
preparado la cena de gusanos y de elfos:
arreglado entre lloros a los desarreglados.
Una mujer así es una incomprendida.
Yo he sido como ella.

Me he subido a tu carro, conductor,
agitando mis brazos desnudos ante todos,
aprendiendo las últimas rutas resplandecientes, abrazando la vida
mientras las llamas muerden mis caderas
y mis costillas rompen en tus ruedas.
Una mujer así no se avergüenza de morir.
Yo he sido como ella.

La invención de la mujer poeta como arquetipo maligno o amenazador, bruja, arpía, ménade, Medea, mujer marcada, no fue un logro atribuible solo a Sylvia Plath, pero *Ariel* es uno de esos libros cuyos efectos no era posible prever, y que quizá tampoco se desearan. Goethe no quería que los jóvenes se suicidaran tras leer *Werther*. Ibsen, horrorizado, se enteró de que una joven esposa había dejado hogar e hijos después de leer *Una casa de muñecas*. Mientras Plath se considerara Lázaro, desearía una vida de afirmación y amor. Pero Lázaro era un hombre. Cuando empezó a verse como Señora Lázaro, la suicida, la poetisa sacerdotisa renacida de sus cenizas y devoradora de hombres, se adscribió a una vocación fatal. Al comienzo de mi ensayo sobre Marianne Moore cité una opinión de Germaine Greer, que decía que cuando las mujeres dejaron de adorar la poesía empezaron a escribirla. Termino con otra cita: «Incluso cuando la poesía es buena, en especial cuando la poesía es buena, la destrucción de la mujer es un precio demasiado alto». Quizá la sorprendente fama póstuma que Bishop adquirió en los años ochenta fue un correctivo a la fama póstuma de Plath en los setenta: la mujer, la poeta, no sufre menos, pero sus sufrimientos existen para ser soportados.



James Fenton (Lincoln, Inglaterra, 1949) se dio a conocer como poeta en 1982 con *The Memory of War: Poems 1968-1982*, libro que lo convirtió en el heredero natural de Auden y que se alimentaba en gran medida de su experiencia como periodista y reportero de guerra en Vietnam, donde asistió a la caída de Saigón.

Ha trabajado como libretista de ópera, editor y crítico literario. Entre 1994 y 1999 fue catedrático honorario de poesía en Oxford, cargo en el que sucedió a Seamus Heaney. En 2007 se le otorgó la Queen's Gold Medal for Poetry. Su poesía aparece reunida en el volumen *Yellow Tulips: Poems 1968-2011* (Faber, 2012).

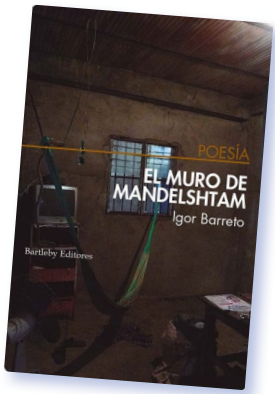
Este ensayo recoge el texto de la conferencia que dedicó a Sylvia Plath en Oxford en 1997, y apareció publicado originalmente en *The New York Review of Books*: http://www.nybooks.com/articles/1997/05/29/lady-lazarus/

# reseñas

# *Calamidad y arrullo*

## Jordi Doce

*El muro de Mandelshtam*
Igor Barreto
Madrid, Bartleby Editores, 2017




Abro mi ejemplar de *El muro de Mandelshtam* (Bartleby Editores, 2017), el nuevo libro del poeta y profesor Igor Barreto (San Fernando de Apure, Venezuela, 1952), y me encuentro con una escritura que trata de romper o forzar por lo menos las costuras de eso que entendemos habitualmente por lírica: secciones en prosa que colindan con la narrativa y el documental, diálogos fragmentarios, pasajes oníricos, anacronismos deliberados, ramalazos de crudeza expresiva y casi expresionista, ironía trágica y piedad a raudales, todo un compuesto impuro y lleno de grumos –de extraños pliegues y repliegues– que desafía las expectativas del lector e incluso las que el libro parece crear al desplegarse. De «complejo artefacto poético» lo califica Gina Saraceni en el texto de contracubierta. Sin embargo, si la lírica es –como apunta Eliot Weinberger– «celebración y vituperio, asombro ante el mundo y furia por cómo suele ser», entonces este *muro* se nos aparece como un ejemplo deslumbrante del poder que tiene la lírica para contar, cantar y plantar cara al mundo. Estamos ante un libro crudo, feroz, perturbador, que invoca zonas muy concretas de la tradición literaria reciente –el ejemplo y la figura de Mandelshtam, desde luego, pero también la *Antología de Spoon River* de Lee Masters, la inquietud cívica del último Yeats, las iluminaciones de Rimbaud, Pavese, Éluard, etcétera–, y que a la vez está intensa, exasperadamente centrado en el daño y el padecimiento humanos, que intenta forjar por todos

los medios un relato plausible y poderoso de la existencia en la favela caraqueña –el gueto, se dice aquí– de Ojo de Agua.

En una reseña reciente de la *Poesía reunida* de nuestro autor, Martín López-Vega decía que «Barreto no es un poeta de la torre de marfil, sino del ágora, y los lenguajes que prefiere aprender y hablar a menudo no son los preferidos por el gremio de los poetas». Podríamos añadir o matizar que en este libro Barreto traslada ese ágora a un cruce de calles cualquiera, una esquina techada por árboles castigados y marañas de cables y transitada por las víctimas de la pobreza, la precariedad y la violencia arbitraria. Un mundo de talleres, colmados y cuchitriles en las lindes de Caracas, «la capital del rencor», «la ciudad quebrada», «sarcófago / de cemento gélido»… Y los sucesos que aquí se cuentan –porque este es un libro con una profunda vocación narrativa, con personajes que van y vienen sin aviso, que surgen y se esfuman dibujando un curioso mapa de calamidades– se tiñen del color de los sueños y las premoniciones, del peligro y la sospecha. Leyendo estas páginas, recuerda uno esos versos terribles de la «Canción última» de Miguel Hernández: «Pintada, no vacía: / pintada está mi casa / del color de las grandes / pasiones y desgracias». Y así son los trazos que levantan este libro. Pero lo hacen sin patetismo, sin incurrir en aspavientos ni excesos sentimentales. La distancia –una distancia en ocasiones irónica, cuando no brutal– es justamente lo que permite mirar de frente ese mundo, verlo en su integridad, capturar sin miedo a la exageración su riqueza terrible, su demasía. Vuelvo a subrayar esta dimensión documental, testimonial incluso, porque es ella la que da espesor verosímil a la lectura y permite luego el trabajo propiamente lírico de la imaginación y el sueño.



Hay una expresión inglesa, *the writing is on the wall* –literalmente: la escritura está en el muro–, que parece hecha a propósito para este libro. Se refiere a ese momento fatídico en el que ya no hay vuelta atrás, cuando los signos de que algo malo o al menos desfavorable va a ocurrir son evidentes. Y así la escritura que aparece en este muro particular: sus personajes ya no esperan ningún remedio, ningún alivio, han abandonado toda esperanza y se limitan a sobrevivir… y a veces ni eso, porque «total, en el gueto de Ojo de Agua / el inocente es un ser invisible», sujeto a «la cólera sin razón» («La fiesta de Jaiker»). Ese es el tono resignado, inapelable, que impregna muchos poemas, y aun cuando estoy con López-Vega cuando menciona la «ironía tierna y triste, siempre inteligente» de Barreto, «cuya mordacidad nunca es mayor que su ternura», tengo la sensación de que aquí la mordacidad le ha ganado la partida a la ternura; y de que la tristeza, lejos de ser un condimento de la inteligencia, se ha convertido en un veneno que amarga el corazón. No puede ser de otra manera cuando se entiende –se asume– que la precariedad

y la violencia son condiciones propias de la vida en el barrio. Hay momentos de solidaridad, sí, de rara tregua (ese partido de fútbol con el que los bravos de Boca de la Virgen y los guardianes de El Estanque resuelven sus agravios y en el que nadie anima demasiado «a fin de no comprometerse con parcialidades que pudieran derivar en otras consecuencias», anota Barreto con humor), pero todo parece colgar de un hilo muy frágil y hasta cuando la belleza de los fenómenos naturales visita el barrio –esa *repentina nevada* que no sabe uno si sucedió en sueños– lo hace para congelar a los gatos y fulminar a los perros, que «mueren como esculturas acurrucadas / contra el dorso de los escalones en las veredas».

En este infierno del gueto, en esta espiral de callejas y veredas que trepa por las montañas de la ciudad, el guía del poeta, su Virgilio, es un «hombre alto, muy melancólico, que decía llamarse: Osip Mandelhstam». El protagonista no se hace demasiadas ilusiones sobre la identidad de su interlocutor («el rostro verdadero de Mandelhstam, el que había conocido a través de tantas fotografías, su cara ancha de ojos agrisados y juntos, con labios delgadamente rectos, ese rostro se disolvió con nostalgia sobre otro de cabello entrecano que tenía una ligera cicatriz en su boca como la marca de alguna operación de origen leporino ocurrida quizás en su primera infancia»), pero prefiere seguirle la corriente y entrar así en un estado de extrañamiento del que va brotando, casi a su pesar, como quien no quiere la cosa, la totalidad del libro: «Así que me dije: por qué este señor no podría querer llamarse y ser el desterrado poeta que recitaba mirando al cielo colocándose la mano derecha tras la nuca. Era posible, y yo debía abstenerme de ponerlo en duda a riesgo de pronunciar un llamado a las furias que deambulaban por los callejones del barrio con violenta firmeza».

Este texto inicial en prosa, «Rayas sobre el muro», que hace las veces de pórtico, es como la chistera de la que va emergiendo la ristra de pañuelos multicolores (pero en última instancia armónicos) que conforman los poemas de la sección siguiente y central del libro. Mandelshtam va y viene por estas páginas como una figura espectral, a veces actor protagonista, otras interlocutor, otras narrador, otras sombra invisible, pero dotado siempre de una astucia traviesa que le permite leer como nadie las claves de la vida en el gueto. Más que un Virgilio, el Mandelshtam ideado por Barreto es una variante del *trickster* o pícaro divino definido por Jung, un embaucador que no para de hacer trucos, desobedecer normas de comportamiento y entorpecer o desbaratar los actos del hombre. Entre sus funciones principales está justamente la de abrirnos los ojos a la paradoja y el absurdo del vivir, y esto es algo que sucede una y otra vez, generalmente con carácter trágico, en estos poemas.

Un eco de Spoon River resuena en los epitafios en prosa –también hay alguno en verso, como el estremecedor «Trascendencia»– donde un puñado de difuntos cuenta su peripecia vital y la razón de su muerte. Lo trágico, aquí, deviene a veces tragicómico, pero la piedad y la compasión nunca están lejos y permiten a Barreto contar con sabiduría la historial plural y colectiva del gueto. En esto sigue el ejemplo de esas golondrinas a las que él mismo describe sobrevolando el paisaje y que son capaces, como pequeños diablos cojuelos, de seguir la vida de los habitantes a través de tejados y azoteas.

El lector sale del libro con la impresión de que podría haber sido mucho más extenso, de que el material publicado es solo una parte de una totalidad que, en rigor, no tiene fin. Y quizá sea cierto. Los títulos de algunos poemas hacen pensar que faltan piezas, que hay lagunas en la transcripción o que el poeta ha preferido pasar por alto ciertas historias. Con todo, el final cobra un cierto aire elegíaco, como si se quisiera suavizar y tal vez redimir la crudeza del conjunto. Si Eliot, en «Los hombres huecos», decía que el mundo acaba «no con una explosión, sino con un sollozo», Barreto nos dice que la ciudad, al llegar la noche, se cierra y se resume en «un arrullo», un habla seductora o un cantar monótono, en voz muy queda, como el que hace dormir a los niños. ¿Pero es realmente así? En ese mismo poema final se dice lo siguiente:

> La ciudad
> con sus autopistas
> y el celaje de sus taxis,
> y la tiniebla de una montaña
> al fondo
> para que Caracas se refleje y brille
> en la verdad de su violencia.
>
> Pero ese zumbido de la ciudad
> y su atareado caracoleo,
> luego…
> ¿nos dejará dormir?



Da la impresión de que ese arrullo, lejos de dormir al poeta Barreto, lo mantuvo insomne durante un largo período de escritura frenética, enajenada. Un arrullo que fue arroyo sonoro y que vertió en sus oídos las cadencias febriles de la ciudad y sus pobladores. Este libro, surgido del molino de la mirada y la conciencia, es su traducción en palabras.

## *Instantes de vida*

# laura Casielles

*Nunca estuve tan alta*
Juana Castro
Madrid, Sabina Editorial, 2018

¿Cómo se cuenta la historia de una vida? Cuando se intenta hacerla encajar, el resultado es siempre una ficción. Un intento que, al elegir qué cuenta, falsea conexiones y consecuencias en un empeño de sentido. Sin embargo, en la vivencia misma hay huellas que van quedando y, vistas con perspectiva, trazan una línea que –tal vez por no haberlo buscado– sí toca lo que late. Las editoras de *Nunca estuve tan alta*, reciente antología de la obra de Juana Castro (Villanueva de Córdoba, 1945) son, quizá, sobre todo rastreadoras de esas huellas. Su búsqueda entre sus poemas es la de ese fino hilo que atraviesa una vida y es capaz de contarla. Siguiendo el rastro, consiguen el prodigio de condensar en una selección de solo treinta y cuatro poemas una trayectoria de cuarenta años y quince libros.

Como cuentas engarzadas en ese hilo se suceden, apunta en el prólogo Carmen Oliart, «instantes de vida de generaciones de mujeres». La vivencia personal, encarnada en palabras de precisión y hondura, se confunde con lo compartido, con lo reconocible por todas: «la mano el libro el chocolate / el cuerpo / el cuerpo las estrellas el bosque / las palabras el cuerpo / la película el vino la carne / del melón rajando mi garganta / relámpagos el zumo la sandía / no se hace eso no se hace / las siestas y las sábanas».

En un trazado que puede leerse como cronológico, la voz poética es la de una mujer que va creciendo, un recorrido marcado por hitos como marcas en el camino de una historia personal. Mira desde hoy, transcurrido el «tiempo feroz» que da nitidez a lo vivido, y busca una luz que permita entender: «Baja la loba al llano, y muerde las ventanas. / No con dientes las muerde, sino con sus pupilas / agrandadas y hambrientas». «El espejo, la noche y esa hierba / que le crece voraz en la mirada / le dicen que ha vivido.» Cada poema responde a un descubrimiento en el que se alternan «la dulzura de los frutos y la crudeza de los usos y costumbres».

De algún modo, en el hilado, todo lo que va a pasar venía prefigurado por algo que pasó antes. Así, en la niña que se entregaba al «pecado y la siesta»

en las tardes de verano en las que «presentía / su misterio la carne. Oteaban / los ojos el amor y el deseo» mientras el murmullo de fuera y la claridad colándose entre las contraventanas para dibujar un paisaje onírico en el que «solo su cuerpo existe», está ya la mujer que sabrá un día que una y otra vez es necesario construirse de nuevo: «con un ala perdida junto al cielo / y la llave morada de los labios, estaré, / torpe y triste, otra vez aprendiendo». En las jóvenes que en el pueblo «cambiaron / la hora de su brújula / por el final feliz de los cuentos de hadas» estará ya el desenlace de ese «amor de amoratarse amor que es amoldar / y amancillar. / Amor de amenazar amor de amurallar / amor de amartillar / y de amasijo». En el parto –«me agarré a los barrotes de acero de la cama / y embestí, como pude, aquella tempestad / de la que era yo misma capitán y jadeo»–, ya la muerte del hijo –«desde el silencio / me silba tu dolor, como si fuera un látigo»–. Igual que en la «vergüenza / de viajar en el carro», traqueteo de pobreza, está ya el modo en que al final la mirada se abren a las estrellas: «por los malos caminos, / recogían mis ojos / el silencio y la gloria».

Lo compartido de la vivencia, la posibilidad de reconocerse, es una forma de genealogía. Las rastreadoras de huellas que están detrás de este libro lo hacen con el espíritu de Colección Mínima, un espacio que Sabina Editorial dedica a la recuperación y divulgación de voces de mujeres que nos han dejado un sendero de pistas para nuestros propios caminos. Como algunas de sus compañeras de catálogo –de Emily Dickinson a Maria Mercé Marçal o Ángela Figuera–, Juana Castro pone palabras a esas vivencias que una Historia de palabras masculinas ha dejado en el silencio. Sexo, violencia, maternidad, naturaleza: la vida rebosa ofreciendo a la vez una raíz y un ala. Su escritura, cargada de imágenes y referencias, búsqueda permanente del envés de lo visible, se pliega a veces hacia la austeridad para rozar la crudeza de verdades que necesitaban ser dichas: «Me tiró sobre el pasto / de un golpe, sin palabras. Y aunque hubiera podido / a sus brazos mi fuerza, / no quise retirarlo, porque padre / era padre: él sabría qué hiciera».



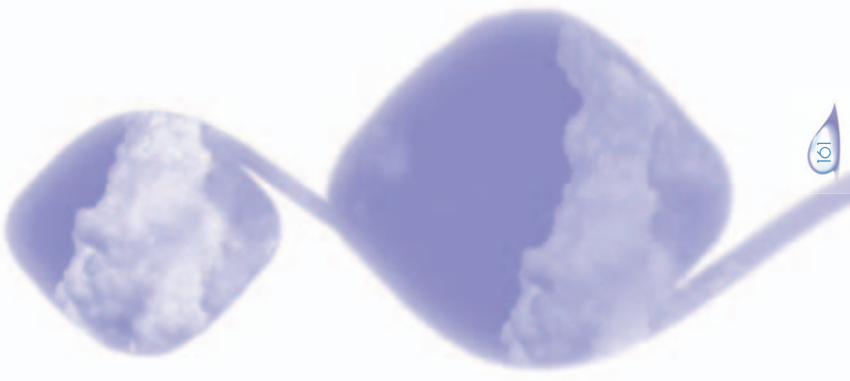
Pero *Nunca estuve tan alta* es genealogía también en tanto la escritura se convierte en un modo de enlazar las historias de abuela, madre e hija –las de cualquiera– en una espiral de repeticiones: «Si supieras que todo / lo que de ti he odiado y maldecía / ahora en mí lo descubro / tan exacto y reciente como el cerco / de una piedra en el agua, repetida». Los silencios que pesan –«cuando quise / preguntarle a mi madre mil pedazos / autistas me miraban sin verme»– los resuelven los cuerpos indisolublemente unidos –«esta savia / venida de mi madre de mi abuela / me explota aquí en las sienes / en el sol y en la sangre»–.

Y genealogía también por lo que las generaciones repiten. Como en una extraña maldición, aparece como constante el amor, baile entre luz y sombra.

Ese amor es «el arte del vuelo», dice Oliart en el prólogo, pero en la poética de Juana Castro el vuelo es también algo que se aprende. Y se aprende además en común, como en la serie dedicada a los halcones en doma: «¿Cuál será, de las dos, la más esclava? / Si tú, que con mi vuelo tiemblas, / me llamas y me espías, / o yo, que rauda acudo / a tu vida llamada y a tu halago». El permanente juego entre el vuelo y el regreso, hasta llegar al día de la libertad: «diste gloria a mis días, y aprendí / en tu mirada la insondable / belleza de la altura».

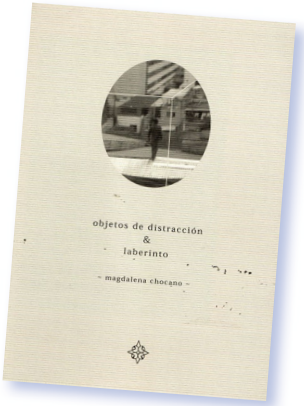
En ese día, la mujer se hace una con el mundo. Este libro traza también una suerte de cosmogonía en la que Dafne, Inanna, Aquaria, son ancestras que muestran la posibilidad de ser a la vez mujer y bosque: «como la flor madura del magnolio / era alta y feliz. En el principio / solo Ella existía. Húmeda y dulce, blanca, / se amaba en la sombría / saliva de las algas, / en los senos vallados de las trufas, / en los pubis suaves de los mirlos». Una comunión en que los dedos ateridos son lo mismo que las ramas centenarias, y que, se diría, limpia de algún modo la suciedad que ha ido acumulando el mundo, para caminar hacia un lugar de autonomía en el que «Ella, que mana de sí misma / y a sí propia regresa, / lleva en Sí todo el vino, / toda la miel, el heno, la salvia y los enjambres / florecidos en ojos y en caricias».

«Tengo verdes los brazos de besarme en las ramas», dice una voz que, tras su camino de asombros y dolores, de placeres y aprendizajes, parece intuir el hilo que engarza los instantes: el sentido que se ofrece sin buscarse. Y apunta, una vez más, al camino que viene, al rastro que sigue. A lo que se seguirá repitiendo, pero será cada vez más libre: «aquellas que en mi vientre se estrenan / y en el cielo / rieron y reirán».



# *Magdalena Chocano, en este puerto terrible de la historia*

Jose Ignacio Padilla




*Objetos de distracción & Laberinto*
Magdalena Chocano
Lima, Ediciones Imaginarias, 2017

VOY A HABLAR de *Laberinto*. Se trata de un poema largo, escrito entre 1987 y 2017 por Magdalena Chocano y publicado recientemente junto con la serie de poemas *Objetos de distracción* (2017).[1] El laberinto evoca siempre una narración, el relato de una búsqueda, y habitualmente se asocia al espacio. Pero el *laberinto* de este poema está hecho de tiempo. Veamos:

> miro los añicos de un futuro perfecto en la blanca faz de la mañana, / las regulares esquirlas de verbos se incrustan ahora en el tiempo / impoluto que había de recibirnos gozoso aunque titubeante ante vuestra mano férrea de conductores de hombres. (p. 58)
>
> y los verbos resbalan, / caen inanes sin acción. (p. 60)
>
> mejor coloco estas palabras en las afueras de la eternidad / en el mero tiempo que se consume ya mismo / conmigo en mí en nosotros / el tiempo que no sobrevive al día venidero. (p.77)
>
> la finta de administrar infinitos / en un vuelco de horas. (p. 79)

El poema se comenta a sí mismo, vuelve sobre sí en la forma de una figuración del asedio al poema, postergado incesantemente tras murallas siempre cerradas a las voces que intentan adherírsele.

Esta situación suscita varias preguntas: una es: ¿cuál es el tiempo del poema? Otra: ¿qué voces intentan adherirse al poema?

Empecemos por una pregunta algo más sencilla: ¿cuál es el tiempo de este poema, de este laberinto? Un tiempo inane, que se consume ya mismo; pero que es al mismo tiempo un tiempo impoluto, pero titubeante. O, también, un



1 Invito al lector a revisar la excelente reseña de *Objetos de distracción*, escrita por Emilio J. Lafferranderie, «Objetos de distracción: versos y series», publicada en la web Ánima Lisa: http://animalisa.pe/resenas/objetos-distraccion-versos-series/

futuro perfecto hecho añicos. Definitivamente no es el tiempo del relato, el de un ahora que tiene un pasado y que desemboca en un después. No es el tiempo del memorioso, del nostálgico, anclado en un pasado pretendidamente revolucionario –que podríamos identificar vagamente con el período que va de los sesentas a los ochentas y que terminó, en Perú, y en tantos otros países, en la avalancha neoliberal y el reacomodo de sus protagonistas– como ya sabemos.

Tampoco es un tiempo épico; no hay aquí sujetos heroicos, violentos, ni ilusiones utópicas. Es menos probable, todavía, que encontremos redención o consuelo; el tiempo no salta, no vuelve siempre a un origen mítico, fuera de la historia, a ese tiempo antes de que el sujeto sea sujeto, donde en ocasiones se coloca una salvación que de otro modo no sería posible. Literalmente desea colocar estas palabras en las afueras de la eternidad.

Y, evidentemente, el tiempo de este poema, del poema, tampoco es el tiempo del espectáculo –el doble opuesto de la historia– una sucesión de imágenes del «ahora», dispuestas para su disfrute y consumo.

Me gustaría fijar la idea de que este tiempo no es el tiempo de la experiencia identitaria. Una cita de Tim Parks[2] nos va a servir para señalar la distancia que nos separa de esa zona:

> Mi problema con la gran novela tradicional –o más bien con la narrativa tradicional en general, incluido el cuento– es la idea de personaje, el esfuerzo constante de una individualidad ficticia que acumula significado a través del sufrimiento y la superación de éste. A la vez un palacio construido de palabras y una trayectoria propulsada por la sintaxis, el yo se conecta sin esfuerzo con el pasado y se lanza valiente hacia el futuro. Desafiado, tal vez frustrado por las circunstancias, no obstante sobrevive, con su cosecha de consuelo agridulce y su conocimiento recién adquirido. (p. 143)

*Laberinto* podría suscitar un choque de expectativas: quien se acerque al poema esperando identificar o identificarse con alguna voz, resbalará. El esfuerzo de Magdalena Chocano es desprenderse de las voces que se adhieren al poema. Inevitablemente esta opción va a bloquear la identificación de un sujeto, individual o colectivo, con las voces que pueblan el poema. Estamos en otro territorio.

En algún lugar propone Jameson que la aprehensión más potente de la experiencia histórica es la generacional. Repito: ese es otro territorio. Aquí hay



2 Parks, Tim, *Desde aquí leo. Miradas al cambiante mundo del libro*, Fondo de Cultura Económica, México, 2017.

distancia de la experiencia generacional. Y si bien alguien podría argumentar que este distanciamiento es, precisamente, la experiencia generacional, le respondería que también esta identificación inversa está bloqueada. La cuestión de fondo es que el horizonte de comprensión es otro, el del tiempo trizado del poema.

En muchos momentos el poema sugiere esta distancia. Dice, por ejemplo, literalmente: «el todo es una novela» («el todo es una novela, acaso un momento que no pasa / cuando no hay tierra que quiera sostenernos», p. 55)). Este poema no destila pastillitas de sabiduría. Al terminar su lectura no somos más sabios, por la sencilla razón de que su escritura intenta no suturar el símbolo, intenta que el poema no se recupere en discurso. Quienes hablan en el poema («ella», «uno», «tú», «yo», etcétera.) parecen quedarse mirando el abismo.

Por lo mismo, en el poema no hay una voz total, unitaria; no es el propósito de Chocano adherir otra voz al poema. Esto nos lleva a una pregunta básica: ¿quién habla en el poema? O, para ser más precisos, ¿quiénes hablan en el poema? Veamos algunos de los pronombres que se usan alrededor de los sujetos del poema:

> Ella está a la sombra del pino. (p. 55)
>
> ella ha despreciado el cuerpo para tener un cuerpo. (p. 55)
>
> Ella era la tercera persona neutra singular. (p. 62)
>
> Uno es el consumidor de crack que se golpea contra las paredes. (p. 64)
>
> ella se acurruca. (p. 66)
>
> ella escucha la lluvia. (p. 67)
>
> este poema es un pretexto para pasear / por los andenes cabizbajo viendo los rieles oxidarse. (p. 68)
>
> uno se juega a nunca y a nada. (p. 68)
>
> alma exhausta, monstruo inquieto /¿dónde irás sin pronombres que te encubran? (p. 69)
>
> ello puede sobrevivir a las revoluciones fallidas y a los aciertos de las triunfantes / tortuosas afinidades. (p. 70)
>
> ¿Cuál yo mío o ajeno jadeó / ante esa gama de grises que se adensaba en tus ojos? / otra interrogante sin importancia / que no va a detener el poema / que prosigue para alimentar oídos famélicos. (p. 73)
>
> tu cuerpo / se desgaja en un remoto torbellino / dudoso es / el desmoronarse de la muralla. (p. 73)

> otro yo se queda mirando / ese paisaje por donde desaparece // y otro aún «ya no quiere saber nada» / grita un grito imposible en la secuencia impasible de las cosas. (p. 78)

Con excepción de sus dos primeros libros, quizás, la escritura de Magdalena evita construir un discurso con el que recolocarse o colocarse frente a los últimos treinta o cuarenta años de su vida. Es decir, resiste la interpelación que todos recibimos y que nos sujeta como sujetos políticos, en sujetos masculinos/femeninos, en artistas, en poetas, en críticos o historiadores.

En el caso de Perú, tras el horror de la violencia de las décadas de los ochenta y noventa se impone una interpelación de conciencia sobre el artista: un fuerte imperativo ético sujeta al artista. Se espera que el arte se posicione, ilumine, redima una trágica historia. Lamentablemente, y aunque suene inhumano, este interpelación implica una renuncia, una pérdida, un empobrecimiento: se impone la ética por sobre la exploración.

No hay buenos ni malos en esta película. Incluso la voz de los «buenos» fracasa, en su intento de adherirse al poema. Tendemos a pensar en el artista como un santo. No es que no lo sea, sino que esa valoración, ese prejuicio favorable, también opaca algo, oculta una cuestión más general, compleja.

El poema repara en las voces que se adhieren al poema:

> Un discurso entrecortado se escucha / con más nitidez que los disparos / –testimonios de una época se forman para los ojos ávidos de los historiadores–. (p. 55)

> Cuesta remontar el ritmo y llegar al otro lado / ensordecidos por los / murmullos de los que / sobrevuelan la región. (p. 61)

> esta voz no es la mía pero se le parece. (p. 64)

> y la palabra voz aparece en todos los poemas, / pero se sabe que la voz como voz está siempre fuera del poema, / siempre a prudente distancia. (p. 67)

> no hay alivio en el poema / por todas sus venas se desangra / intoxicado / exánime, / lo amenazan todos a una poetas de cierta conurbación atronadora / las músicas que ha soportado, / las cantaleta que lo han perseguido / cada veintiocho de julio: inescapables bandas militares lo han ametrallado / y aún así! / la rosa, la piedra, el tacto acontecen ingobernables. (p. 69)



Una práctica poética como la que estamos abordando no pudo ni podría asociarse a, por ejemplo, el relato neovanguardista de *Hora zero*. Tampoco tiene lugar en los manifiestos fundacionales del grupo *Kloaka*, que, en una suerte de anticipación retrospectiva, escriben la historia del movimiento, en el mismo instante en que este se constituye. Esta poética no puede compartir con

la poesía femenina de fines del siglo XX la deriva discursiva que atraviesa el cuerpo (femenino).

En general, diría que este movimiento impersonal a favor del poema no puede ser programático ni puede acumular cuerpos en una dirección dada, cuando lo que trata de hacer es quitar el cuerpo, para despojarlo, desnudarlo, de los discursos que lo atraviesan.

Pero no quiero dar a entender que estamos ante una poética formalista. Es exactamente lo contrario. De hecho, las versiones formalistas de la historia son las de aquellos que renegando de una antigua formulación revolucionaria, explican el abandono de la utopía por una transformación o actualización de la forma poética –que muda de lo conversacional–, a versiones más líricas o barrocas.

El poema, hecho de ritmos y de ecos, un montaje a través de sonidos, se sitúa «en este punto mediocre de la historia» (p. 53). La izquierda no tiene nada que decir. Ahora bien, para describir la naturaleza del tiempo del poema quizá nos ayuden unos versos de *Objetos de distracción*: «trizamiento del ahora / en la secuencia famélica / nada acontece aquí / apenas si transcurre» (p. 17).

¿Qué es lo que hace el poema? Triza el ahora. El poema solo sucede.

Indudablemente, la linealidad del lenguaje y de la escritura da la sensación de un desplazamiento hacia adelante; el tiempo en el poema parece avanzar. Pero de otro lado, con frecuencia, con constancia, este tiempo es interrumpido por la voz que «comenta» el poema. ¿Y qué comentarios hace esa voz? El poema trastabilla; el poema es asediado, etcétera. El poema no va a ninguna parte.

La figura del tiempo no es la del río, o la de la serpiente, el tiempo circular; la imagen es la de una sustancia estancada en los muros; atrapada tras cuatro paredes, o encerrada por muros circulares. Los muros aparecen literalmente y figurativamente en el poema:

> la ceguera es lo real / los ruidos tras el muro / una victoria / otra conspiración. (p. 54)
>
> Con el silencio más silencioso del alma, / la metáfora deseable, / ¡Vuelve a calzarte y a poner los pies sobre la tierra! / Esta voz se rompe como una ola pequeña contra un vidrio de sal. (p. 56)
>
> pero no en el poema / Sal-espuma que se extiende /allí-allí/ / en el anespacio, despacio. (p. 56)
>
> cuatro lados de muralla para retener lo sagrado, / cuatro paredes contra las olas negras y brillosas, / una forma se desprende de la forma, / creemos que la vida es un tejido o un favor de la topología / lo nocturno emerge por los cuatro puntos cardinales, cuatro palabras contra lo sagrado. (pp. 56-57)

tampoco sabemos cuán veloz es lo oscuro en la metáfora, / eso no lo sabemos, / abismo hecho de poesía, / abismo sin lugar, / abismo donde el cuerpo se resbala. (p. 57)

su envidiable culpa flota y cruje / entre cuatro paredes que el ciego aliento del mar empalidece; / y / me niego a narrar / y niego la esencia que de seguro supura / en el cruce de voces en diálogos en la entonación que consigue insinuarse tras complejo artificio. (p. 62)

basta apoyar el codo en esa inexistencia nuestra, / en la nonada de la misma poesía / aquella que no aparece jamás en el poema / porque nada es poesía / y poesía es nada que burla lo que es. (p. 63)

la ruptura de la muralla que desde dentro se nos yergue / y no está / en la poesía / sino que es su ausencia. (p. 63)

Fuera de toda poesía / /sin lugar/ / allá / un trazo humeante y olvidado. (p. 65)

por qué casualidad / qué vaga asociación de palabras he llegado aquí, / todo era superfluo / como un poema / que se yergue inane contra un muro / tan quebradizo, tanto, / que se diría real, / su desguazar este concatenarse de palabras / el falso hilván de la estructura ninguna / su tantear la solidez fugaz de ese silencio, / su muralla. (p. 66)

la ley innombrable –fiscal, antiterrorista– / es, pues, como sea una ley, / y los círculos infernales / (que están fuera del poema) / sin embargo invocados por esta voz / (que fuera del poema es polvo) / son, como sea, círculos que / reaparecen en un centro que se alarga / hasta esta voz que no es mía / (aunque se parece a mi voz). (p. 67)

alguien edifica la muralla / triste es su destino y desdeñable. ( p. 68)

esta muralla es silencio / el silencio no es poesía / aunque se le parezca / parecer no es ser / ser es algo imposible. (p. 79)

un ejército carga contra una barricada de lágrimas / la prosa que hace audibles los poemas / fracasa en este umbral. (p. 79)

Estos muros tienen relación directa con una *performance* de asedio al poema. Múltiples voces intentan acercarse a la poesía. En primer lugar, la propia voz, las voces, que hablan en el poema; ¿es la voz del poema? ¿son las voces del poema? Esa voz confiesa que se parece a la voz de la autora, pero que no lo es: «esta voz no es la mía pero se le parece» (p. 64).

En segundo y tercer lugar, las otras voces del poema, que también hablan, las que dicen «ella», «yo», «nosotros» y «uno», la voz de ella y la voz de uno, su voz y mi voz. Y más todavía, también resuenan voces conocidas, discursivas y retóricas, que se acercan siempre al poema, a todo poema: la voz cívica de las fiestas patrias, la del discurso del cuerpo, la de la poesía poética. Todas fracasan. La poesía se mantiene inaccesible detrás de los muros que, recordemos, también han atrapado el tiempo.

En la medida en que nos recuerda que todas estas voces fracasan en su asedio a la poesía, el poema plantea una crítica de la forma. ¿Qué forma habría de tener el poema para no fracasar? Ésta es la pregunta que el poema sobrevuela, sin resolver. El poema trastabilla, el poema es asediado, el poema hace:

> acribillando espejos, / poesía / que brota sin hallar ni el propio canto, / que aquella furia no tolera pronombre posesivo. (p. 54)
>
> Cadáver no identificado que hablas con una voz inaudible. / Cadáver que paseas sonriendo por todas las polvorientas avenidas que conozco. (p. 61)
>
> sediciosa / no era ninguna palabra, / ni el poema / decía nada que hiciera peligrar a la república / era el río el que no entregaba imágenes, / todo turbulencia ningún espectáculo. (p. 64)
>
> este poema devastado / quién sabe si por la misma / poesía / es pese a todo un poema / romo / este poema se extingue a medida que avanzan las palabras / este poema no cabe. (p. 65)
>
> «éste es el umbral», / «éste es el umbral», / repite la muralla descarnada / carcomida por enfebrecidos zapadores / y acalla un poema que a duras penas sobrevive / a su caduca arquitectura negadora / contrapeso solar/filfa mental. (p. 70)
>
> la poesía no era esta melodía / aunque se le parece / no se arrincona entre esto y aquello, / entre o ahora o nunca, / fluida en el farfullar de / las muchas aguas nonatas sin penuria disyuntiva. (p. 71)
>
> y ahora aparece, ¡por fin!, / el primer verso, / el tan esperado, / cabalgando en la primera estrofa / de la encrespada onda / arrasando al poema / aniquilándolo ya mismo / ahogándolo con rabia / pero el poema es hábil / se comprime / se escurre / se hace hilillo / se escuda en el espacio en blanco / amigo táctico pero enemigo a la larga / acecha / remonta los añicos de espejos subterráneos / su vacío. (p. 72)
>
> hasta dónde nos acorralará esta fantasía / para evitarnos el ser / sometido a su raudal / el poema se arrastra / prometiendo sabiduría con sus labios de agua / con subterfugios gobierna tu sed / tu yo de poeta es un yo... donde se ausenta la poesía / diluido por el reverso / contra el mundo / poema / a desimagen / a desemejanza / que se desmadeja. (p. 77)
>
> un eje chirría / trastabilla el poema / el gañido de trizas / por vericuetos / por los que va desandando / por los que va desanudando el hilo / transfigura / cuerpo / follaje / refractario / movimiento / rezuma / la acción / lo inapelable // este poema sucede. (p. 81)

¿Puede el poema ser testimonio de algo? ¿Ilumina una Historia o ilumina su Vacío? ¿En su voluntad de no decir es testimonio de un tiempo oscuro? ¿En su asedio inagotable de una dimensión poética resulta, paradójicamente,

más histórico que la poesía que intenta explícitamente dar cuenta de experiencias históricas?

Una cuestión muy delicada, a tomar en cuenta aquí es la siguiente: ante este destrozo de la historia, ante la inutilidad del tiempo del que disponemos para constituir nada, ¿debemos poner o quitar el cuerpo? En *Laberinto*, una voz está constantemente dada a la escapada. Y este escapismo no es una fuga de la historia; no tiene nada de cobarde. Es una defensa radical de la poesía; y es histórica por dos razones: explora otros abismos y exhibe los límites que la interpelación ética impone.

Vuelve el imperativo ético y manda: poner el cuerpo. Sabemos, recordamos, lo hemos visto y olvidado: la historia destruye cuerpos, se ceba en los cuerpos, rompe, tortura, hiere. La interpelación sería: el intelectual de izquierda debe trazar versiones alternativas de la historia, recuperar los cuerpos olvidados. Algo así como conseguir una revancha simbólica, y un mínimo consuelo. Disputar una hegemonía discursiva. Pero el mercado se lo ha tragado todo; hasta las versiones alternativas de la historia se venden. Toda imagen se suma al vasto repertorio, al catálogo de imágenes para el consumo. (Sin contar con el enorme desplazamiento hacia el código y el algoritmo que tiene ahora mayor impacto en la modulación de la política y la economía que nuestro propio lenguaje simbólico.)

La poesía de Magdalena Chocano no propone versiones alternativas de la historia, ni ningún discurso tranquilizador, para tal caso. No se consuela porque no hay consuelo posible. Y menos en la poesía. El tiempo está roto o perdido.

La poética de *Laberinto* es, sin duda, la de quitar el cuerpo, quitar la voz, la propia voz: «borrarse a como dé lugar» (p. 78). A primera vista, alguien podría pensar en miedos y huidas, pero no es el caso. Es cierto que se trata de una poesía «escapista». Pero escapa del discurso, escapa de la imagen clara, escapa de la historia y las historias. Es la única manera que encuentra de asediar el tiempo, de proponer un tiempo que no sea el del espectáculo ni el del capital.

*Quitar el cuerpo, quitarse de en medio*, sería la manera de acercarse a la poesía. Y aquí no hay ánimo esotérico, místico, ni teológico. Es una poética radicalmente secular. Este poema se opone a una característica del presente, algo que Eduardo Milán señala como el olvido del enfrentamiento histórico entre poesía e historia. Recorrer este laberinto es tomar partido por la poesía y sus imágenes insondables, abismales.

## *Lo que no se dice, te rompe*

# María García Zambrano

*18 días de frío*
Lourdes de Abajo
Madrid, Amargord, 2018

En su *Notas para una escritura poética*, Ada Salas apunta la capacidad de la poesía para «abrirse al extrañamiento», ese extrañamiento que producen signos que trascienden la lengua y son huellas, o huecos, que en su decir anuncian un acontecimiento extraordinario. En este libro la poeta y compositora Lourdes de Abajo nos quiere decir un secreto. Un secreto que sin embargo no dice, pues perdería su condición, esa imposibilidad para pronunciarse en sus signos: *la voz está enlutada*. Sin embargo, lo dibuja en el papel con palabras/silencios que son el secreto, lo canta, o mejor, con su condición de música, escribe la partitura para su canto.

Mas para que haya canto ha de haber voz. No hueco, ni sed, ni carencia, sino manantial. Sin embargo, aquí el canto fluye hacia adentro, no discurre por la superficie, no ofrece lo aparentemente seguro de una patria. El canto es matria, es vientre, es centro, continente que a su vez es contenido: madre/raíz, madre/vientre, madre/Almendra. Simultaneidad. Y trasciende los límites de las identidades, es a la vez semilla y fruto, como esas flores del loto, bellísimas, que nacen para sí, del fondo enfangado y oscuro.

> las nubes rasgan el cielo. El cielo es
> mordedura
> Cómo no existir en un paisaje
> azul.

Para existir en el acontecimiento de este libro es necesario dejarse morder por sus textos. Imágenes que proyectan un paisaje a veces iluminado, a la manera de algunos versos de Paul Elouard; otras de una negrura rozando lo surrealista que nos lleva a los cuadros de Remedios Varo, o a los textos de *Árbol de Diana* de Alejandra Pizarnik. Composiciones que nos arrastran a esa atmósfera alucinada. Palabras escogidas en una poética de lo esencial: verbos que nos hacen hueco en ese no lugar al que apuntan. Un texto formado por piezas desnudas, sin paratexto, sin títulos, sin apartados que refieran a

un significado, a un consenso, a un camino conocido. No hay un camino sino sendas que se difuminan en el sentido total de la composición. Una sucesión de compases, a veces armónicos, otras disonantes, por momentos ralentizados por un verbo a punto de, o apresurados en el nombre que escapa, y se clava en la pupila como una aguja finísima. Así es el escozor. Un escozor frío, en la lengua. También en el lenguaje.

El hueso frágil. Desnudo. Caído
en la piel.

Sin aire
el labio
manso.

Encojo
el cuerpo.

Escuchamos por momentos una respiración, la respiración del cuerpo de «ella», el crujido de su hálito, su voz oscura en su cuerpo blanco, la luz que transparenta su carne más blanca. Fogonazos, iluminaciones de una fragilidad apenas nombrada, que es también fuerza. Brevedad, contención, sintaxis de corto aliento, cláusulas que no finalizan, sintagmas rotos, versos que se escanden en la página cuidadosamente, y que permiten esa lectura pausada y detenida en la palabra exacta. Nada es accesorio. La sintaxis al ritmo de esa respiración. Poemas brevísimos, casi aforísticos, junto a textos en prosa más extensos en los que paralelísticamente se acompasa al modo de una letanía de cláusulas que se repiten y hacen el ritmo. Contrarios que se complementan porque en *18 días de frío* no hay un adentro ni un afuera. La tierra y el cielo se han unido, las caras de una realidad que está adentro, que carece de contingencia.

Veo crecer árboles. Veo un cielo y un envés. Veo la nada y el ángel. El crepúsculo y el nacimiento. El exceso y las notas mínimas de un piano. El crescendo y el abismo.

Lourdes de Abajo ha escrito una composición enigmática, con algunas pinceladas místicas a la manera con que el maestro Basho concebía sus haikus, en esa contemplación del instante, poemas en los que parece buscar la iluminación a través de lo cotidiano: una tetera que hierve el agua para nadie, con su asa rota, en su deseo de «hacer del objeto común lo extraño». O la naturaleza de pardales, grano, ortigas. Una naturaleza que se extiende y cede el protagonismo a lo matérico del cuerpo: labio, vientre, hueso, boca, nariz.

Creces
en un árbol como una voz
o prolongación de alas.

*18 días de frío* es un canto susurrado en cada palabra, hendiduras que solo se perciben en todo su ¿significado? si acaricias el papel, si te adentras en esa atmósfera, si mantienes la duda, ¿qué jaula, llave, cajones, espejo contienen qué? ¿Cuándo sucede? ¿En qué no-tiempo está «Ella», su vientre, su boca, su saliva, su náusea, su no yo engullendo? ¿Cuánto de lo que no se puede decir por esos labios que sangran sus grietas? ¿Qué libro nos queda?

«El poeta no tiene meta, objetivo, no tiene destino, no camina para llegar, sino para perderse: solo de la errancia, del abandono, surge el poema», afirma Ada Salas. A pesar de la concreción de su título, *18 días de frío* no tiene un inicio ni un final, no tiene un plan que nos lleve a un remanso. Por el contrario nos mantiene en vilo, nos lleva y nos trae desde esa constelación dibujada antes del nacimiento, al útero y a la náusea, a la madre vigía que canta nanas, a la que engulle algas, a lo que acontece tras los barrotes, la necedad de un bárbaro, la que sueña con miles de jaulas, la que se frota los ojos, la que viene del dolor. *La que viene del dolor*.

> No dice belleza.
> La dibuja
> con cerraduras que se abren
> en los ojos
> en la boca
> arcos a medio hacer
> restos de piel, de placentas vivas
> entre el hedor
> de un rostro.

En este libro el cuerpo es materia sobre la que la escritura acontece. El cuerpo de «ella» es el cuerpo del poema. Así va depurando. Descarta el antes, el aún, el todavía no, y llega a la semilla, la raíz, al hueso. Una poética de la depuración, socavar hasta quedarse en la esencia, descartar lo transitorio, sin accesorios que distraigan del centro aglutinador: el frío o la herida. Porque también está la herida: la madera herida, sangra la piel, gime el hueco. Un dolor antiguo sin tiempo que renace, ¿hay salvación?

> Soy la que renace. La otra. La que está. Aquella que escinde el bosque y lo desbroza. La que sacie el vientre muerto y a la espesura se entrega. La nieve roja.
>
> Busco un canto al verbo que me salpica y me maldice. Golpeo con el ansia del minúsculo dedo, del pie a medio hacer que la luz devora. Abro un dónde. Un cobijo. Un espanto...Vengo del frío.

Esa mujer que aparece y desaparece en el *collage*, golpea su vientre, concavidad, su saliva en la boca, su gesto de la infancia, se hace presencia a la vez que se va desfragmentando. Ese yo por momentos doblegado al frío, al helor.

Esa niña que llora y no es Almendra. Personajes que rescatamos de otras composiciones, y otros alucinados que recorren estancias de una densidad asfixiante. El llanto, la reja. Una alteridad de voces que nos llevan a los cantos de la alucinada del viento. «No canto con mi voz sino con mis voces», a la manera de Pizarnik. Una nota, el canto, que apague la furia, la desolación por el lenguaje, que también es una jaula. Pero el canto poético como cobijo. «Abro un dónde.» Como decía Alejandra: la poesía es el lugar donde todo sucede.

*18 días de frío* sucede, no son poemas amaestrados sino rebeldes fragmentos de una partitura de difícil interpretación, pues «el extrañamiento» nos asalta en cada mancha que descubrimos al pasar, en las palabras que vamos descifrando. Como pequeñas muescas que la condenada hace en la madera, el poema breve nos marca la huella de quien estuvo ahí: «Matria abre matria. Quién a quién». Un mensaje susurrado en el muro. La lectura no es suficiente: nos instalamos en su materialidad. El muro también es nuestro muro. Y en el cristal deformado también podemos observar nuestro gesto. Y nos da pavor.

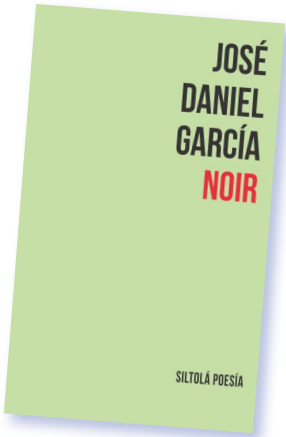
Lourdes de Abajo ofrece las piezas de un cuerpo de terrible belleza, una mujer/texto que golpea su vientre de palabras, un artefacto textual de múltiples capas que se abren a la escucha, nanas que alguien susurra adentro, un dolor que podemos reconocer. Un poemario que se arma en el decir necesario de su propio discurso, piezas que se ensamblan, trazos «imprecisos pero fuertes» que hay que mirar desde cierta distancia, o mejor escuchar los acordes que «ella» va marcando. La desintegración solo se evita con el canto. Lo demás será devorado, porque el cuerpo es frágil. Y el pájaro tras la reja se ha acostumbrado a la mano que alimenta, conoce el grano, y sin embargo, no sabe si trinar o gritar. Decide el silencio. El silencio ante un cielo herido también. ¿Hay posibilidad de que el pájaro vuele? Un ave que es ella, que es la que escucha, que es la voz que canta, que es la niña desde el vientre, la madre desde el vientre, prisiones sin cerradura ni llave ni cerrojo. Madera sin hueco. Prisiones que se contienen.

Parafraseando a Ada Salas, Lourdes de Abajo escribe una obra que nos interesa pues «está constituida por una serie de sonidos vibrantes pulsados en un instrumento invisible, incorpóreo; oímos el sonido, pero no podemos precisar su procedencia». Solo podemos acatar el mandato del poema final y dejar dormir a los pájaros, dejar partir a la sílaba, dejar que regresen a casa los sonidos del hambre y allí, la tetera y su asa rota, las migas sobre el paño, el vaso sucio y los cerrojos. Dejar que la lluvia limpie cada sílaba. No romper su sueño. No despertar a la criatura que tiembla en estas páginas. Ser capaces de permanecer ahí, temblando.

# *En busca de un refugio*

## Juan Carlos Abril

*Noir*
José Daniel García
Sevilla, La Isla Siltolá, 2017




DESPUÉS de nueve años –con la excepción del cuaderno caníbal *Estibador de sombras*, de 2010– desde la aparición de *Coma*, José Daniel García (Córdoba, 1979) nos entrega este nuevo libro de poemas, con un título emblemático y referencial como es *Noir*, publicado esmeradamente por la editorial sevillana La Isla de Siltolá. Entretanto, José Daniel García ha publicado algunas *plaquettes* y ha ido adelantando poemas en diversas revistas, aparte de su inclusión en varias antologías de poesía española contemporánea, y su labor como novelista (*Fundido a rojo*, publicada en 2016), con lo que su tarea literaria se ha extendido, o ensanchado, desde diversas perspectivas y géneros. En la línea de algunas de las vetas temáticas de *Coma*, sin embargo, podría decirse que este *Noir* amplía la mirada y la enmarca en un proyecto estético mucho más definido, en un libro de madurez definitiva. La dialéctica imagen/palabra podría ser una de las que lo definen o atraviesan, como en el penúltimo poema «Imagen y palabras» (pp. 54-56), una especie de aviso final donde el autor relata –nos deja en– un estado de ánimo desnortado, con varios frentes abiertos, en el marasmo de la cotidianidad que se escribe en el diario o dietario: «Repaso el cuadernillo donde suelo anotar / imágenes varadas en el cauce de un sueño [...] y otros apuntes de diversas índole: / propósitos, ideas, comentarios ajenos, / memorias emergidas por azar aparente...» (p. 54).

Muchos momentos estéticos del libro se resumen así, en retazos o pinceladas que van marcando de manera impresionista lo que podría ser un puzle desde cerca, encajando tesela con tesela, pero que solo adquiere perspectiva cuando se observa desde lejos, a media distancia. La poesía de José Daniel García busca imprimir un efecto estético al lector como primer objetivo. Para ello, pone al lenguaje al servicio de la imagen, que es la causante de las impresiones sensibles. En el centro de ese procedimiento, que posee al medio como fin en sí mismo, performativo, el poemario se va realizando al mismo tiempo que leemos el poemario, ya que se va acumulando la experiencia del autor, con su yo magmático, su yo abisal, en «Contingencia» (p. 53), que nos

advierte que «Oscilo en mi oquedad / como un espeleólogo en la gruta / de su trepanación. // No hay rescate posible: / ninguna mano va a tirar del hilo / que me sostiene» (ibíd.). Los lectores vamos recibiendo esa experiencia, que se postula como una exploración del vacío, y así concluye el texto. El yo se sitúa en un no lugar como en «Al este del Edén» (pp. 33-34), recordando la novela y película homónima: «Me encontraréis en *parkings*, bibliotecas, / salas de espera, puestos fronterizos; / estaciones de tren, paradas de autobuses, / terminales asépticas de aeropuertos…» (p. 33). Se trata de establecer ese no lugar como espacio desde el que identificarse en la época donde todo lo sólido se vuelve líquido, y no hay nada estable. Buscar en la no identidad la identidad, pero no como categoría estable, sino cambiante y proteica. Buena cuenta de ello la da el poema «Zeitgeist» (pp. 21-22), que sabe que en el «espíritu del tiempo» –el cual va evolucionando dependiendo de la Historia, y la elección del término romántico en alemán no es casual– se encuentran las claves con las que poder interpretar lo que nos ocurre, la ideología hegemónica que nos configura, empezando por nuestra propia disolución en la sociedad, y la configuración de un sujeto contemporáneo vacío, o líquido, en términos de Bauman: «Tapono mis heridas […] / y voy mezclándome con el resto: / gente que sale y gente que regrese / más gente sin cobijo adonde huir. // Cuerpos a la deriva / como algas flotando en un mar sucio» (p. 22). Un sujeto líquido no exento de «Deseo» (p. 48) ni contradicciones, que no obstante pone en solfa el encefalograma plano del mundo y de la sociedad que le rodea.

De este modo la segunda dialéctica que podría arrojarnos algunas claves sería la que se concibe a partir de la matriz individuo/sociedad, que en cualquier caso, como hemos adelantado, se difumina en un no lugar explícito que se concreta en una ciudad provinciana, es decir el no lugar absoluto –o su ausencia, como en «Limbo» (p. 24)– donde la grisura y la medianía campan a sus anchas: «Capital de provincias: purgatorio. / Círculos que se abrieron en falso.» (de «Discreción», p. 9), y que marca el tono desde la primera parte del poemario, hasta el final. En esta sociedad provinciana y mediocre, el talento está subestimado, las envidias son cuchillos afilados, y hay una pequeña muerte abordándonos en cada esquina: «No hay hospitalidad / por estos lares / y en la atmósfera flota, / indisoluble, / una capa de vaho» (de «Derrotero», p. 10). La serie de cinco poemas titulada «Esplín de provincias» (pp. 14-18), y otros textos de esta primera sección, critican abiertamente la falta de talento de provincias, el amiguismo, y la abulia de quien quiere escapar a todo eso: «Miradas al vacío / de su talento» (pp. 14 y 16, se repite como estribillo). Rabia contenida en muchos casos por las injusticias, el trepar de los oportunistas, el medrar de los de siempre, los de familias con apellido, el *marketing* y la comercialización, etcétera, frente al mérito y los valores. «La envidia tensa el

músculo / y cincela / una armadura leve / para el combate; / el miedo centrifuga / la descomposición / de sus entrañas» (p. 17). Como vemos, personajes sórdidos, «artistas de segunda fila» (p. 39) que viven en las alcantarillas de la moral, y que se encuentran al fondo de este paisaje negro, o ennegrecido de ahí ese *Noir* –negro en francés– kafkiano con gesto expresionista, fundido en negro, con ademán a lo Cesare Pavese, como en «Hotel Pavese» (p. 46), o como en «Arquitectura de lo efímero»: «He de poner en orden mis escombros. / La hora del penúltimo *ademán* / está cerca» (p. 42). Sin atender a murmuraciones ni cotilleos, pues, José Daniel García se evade (véase «Efugio», p. 25) de ese mundo deleznable de una sociedad hipócrita y falsa, buscando el «Correlato» (p. 38) de lo mínimo, para empezar en la pincelada, en el plano inclinado, en las imágenes superpuestas, y distanciarse y apreciar, de esta manera, la representación en su conjunto. Ese procedimiento brechtiano podría interpretarse en otro poema, una suerte de resurrección simbólica en «Lázaro» (p. 37), y también en otros poemas que hablan abiertamente de la muerte, con amarga resignación, ya que la «lucha por la vida» barojiana se halla en la base del vitalismo de José Daniel García. Abocado a veces al extremo, al poeta no le «queda una palabra que [...] describa» (p. 26) el desasosiego y la sensación con la que hay que batallar, pero si hay un instrumento que le pueda ayudar a conseguirlo, es sin duda la poesía, pues aunque seamos conscientes de que nos ocultamos de la realidad, al fin y al cabo es otra manera más de encararla, afrontarla, y superarla. «Voy a ocultarme en el lenguaje. / ¿Y por qué? / Tengo miedo» (p. 23), nos dice en un cambio de sección nuestro autor.

Podríamos seguir con el cotejo y la explicación de otras líneas –filosóficas, cinematográficas o antropológicas– que abordarían la complejidad y riqueza de este *Noir*, pero basten estas palabras para recomendarlo y felicitar a José Daniel García por este magnífico libro que no ha decepcionado a sus lectores, y que nos ha dado una alegría.

# *La poesía como arte de exhumación*

Esther Ramón

*Hotel Europa*
José Luis Gómez Toré
Sevilla, La Isla Siltolá, 2018

Si bien es cierto que la famosa cita de Adorno «escribir poesía después de Autswitz es un acto de barbarie» es no solo una de las más repetidas sino también de las menos entendidas y sacadas de contexto (habría en primer lugar que citar, más correctamente, «poesía lírica» y situar este concepto dentro de la obra del filósofo, señalando además a qué poesía lírica en concreto se refiere, y también habría que reflexionar acerca del papel que lo poético juega en el imaginario nazi), el debate largamente masticado y regurgitado en torno a ella pone al descubierto un concepto reduccionista de lo poético, como si solo pudiera atender y expresar belleza y como si el ser humano, que ha llegado a acometer de manera tan organizada y eficiente algo tan terrible como Auschwitz, no pudiera permitirse ya hacer algo «elevado» y en cierta medida «distanciado» de lo «real» como la poesía, o como cierta poesía.

Dicha diatriba se ha dirimido en muchas ocasiones a favor de una poesía o una literatura comprometida, clara y de denuncia con la que, sin embargo, Adorno no estaba en absoluto conforme, como podemos leer en su *Teoría Estética*, fechada en 1960, donde denuncia la tematización y la estetización del horror: «Cuando el genocidio se convierte en parte de la herencia cultural, entre los temas de la literatura comprometida, se hace más fácil seguir en buenos términos con la cultura que dio a luz al asesino».

En un punto desplazado y en absoluto equidistante entre ambas posturas, podemos pensar en la poesía como arte de exhumación, tal y como señala el conocido poema «Digging» de Seamus Heaney («entre el índice y el pulgar / la gruesa pluma reposa / cavaré con ella»). La acción de cavar, de dejar aflorar lo enterrado, puede adquirir muy diversas connotaciones. Se cava para extraer tesoros o patatas, como hacía el padre de Heaney y este rememora en su poema, y también para sacar a la superficie restos humanos. Y dichos restos pueden haber estado reposando beatíficamente el sueño de los justos durante años o siglos o pueden constituir la evidencia escondida de un antiguo crimen. Ser o no ser no significa lo mismo con el cráneo de Yorick

en la mano que con un cráneo recién desenterrado, pongamos por caso, de las cunetas españolas. En cuanto a esto último tal vez podría hablarse, más atinadamente, de «ser o no ser borrado». Escribiendo y entendiendo la poesía como un arte de exhumación, nos damos cuenta de que la poesía es por excelencia el lugar del habla, incluso cuando teje con el silencio, incluso si se trata de un silencio de tierra removida. La obra entera de Paul Celan, a pesar de su difícil y tantas veces distorsionada recepción, lo acredita.

El excelente último libro de José Luis Gómez Toré, *Hotel Europa* (publicado por Siltolá Poesía), cuyo título parece trasladarnos a los vetustos y lujosos hoteles europeos de otros tiempos, nombra en cada uno de sus poemas diferentes lugares, ángulos y matices del crimen relativamente reciente de lo humano contra lo humano, por lo que responde sin duda a dicha función de exhumación de lo poético, pero no solo eso: nos ayuda además a reflexionar sobre ella. Porque no basta con extraer y denunciar, con hacer un recuento exhaustivo de los huesos y de sus contusiones mortales. También se trata de escucharlos, de darles la voz simplemente señalando su ausencia de voz y su silencio violento, definitivo, y preguntarse después si dicha operación logra sanar o reparar algo.

En cuanto a la presunta capacidad de sanar o aliviar de lo poético, Toré se muestra escéptico: «las palabras levantan / un hospital precario / un refugio irrisorio / que dobla la intemperie». Y también tajante: «No hay reparación. / Esta orfandad es nuestra / y ya la conocieron nuestros padres. / No se repite el crimen, / sí la herida, / sí la mano detenida en el aire / una vez y otra vez». Y sin embargo, el papel del poeta se vincula con el de la enfermería o la medicina en dos vertientes muy distintas. Por un lado, la atención y cuidado de la herida, esencial e incurable, en el poema «Recordando al enfermero Walt Whitman». Durante la Guerra de Secesión, Whitman fue enfermero voluntario del bando del Norte en los hospitales de Washington, en los que pasó tres años cuidando de los heridos y este hecho le sirve a Toré para señalar la pobre pero necesaria labor de lo poético: «Velar la retaguardia, / pronunciar lo ilegible, / decir lo roto, el resto calcinado / lo que no quiere ser proclama o documento»; que pasa también por dejar lo roto como roto, lo impronunciable sin pronunciar: «Inútil, / pero no miente un orden, / no inventa el final del relato. / Se resiste a narrar».

Por otra parte, en «El teatro anatómico del Doctor Cirlot», el magnífico interludio teatral que separa las dos partes del libro (*Historia universal* y *Hotel Europa*), que pareciera salido de la pluma de algún dramaturgo de otra época, como Georg Büchner, por ejemplo, encontramos al médico en su papel de diseccionador de cadáveres, en la estela de *Morgue*, de Gottfried Benn, pero con un motivo didáctico, para «mostrar», como podemos

visualizar rememorando el conocido cuadro *Lección de anatomía del Dr. Tulp*, de Rembrandt. Por tanto, la poesía «no inventa», «se resista a narrar» pero muestra, descarnadamente. Y «en el centro, la herida».

El cuerpo se encuentra muy presente en todo el libro. Si consideramos a la enfermedad del cuerpo individual como un estado de excepción personal, en el cual se empieza de pronto a prestarle una atención desmesurada a aquello que no funciona como debiera, cuando hasta ese momento se daba por hecho y en algunos casos hasta se ignoraba; en un estado de excepción colectiva como pueda ser la guerra, cada cuerpo se vuelve colectivo, anónimo, desechable. Pura carne. Así lo indica, de una manera muy sutil, uno de los primeros poemas del libro, «La fotografía», en la que unos soldados posan ante la cámara delante de unas paredes «empapeladas hasta el techo con fotos de mujeres», «cuerpos totalmente desnudos», «un himno a la carne» donde «todos los cuerpos son un solo cuerpo». Esa misma carne indiferenciada de aquellos a quienes asesinaron («la carne que desnuda la metralla»).

Y es por eso que el poeta (Dr. Cirlot en este caso, cuyo nombre nos remite obligadamente al de Juan Eduardo Cirlot), donde no es capaz de sanar y ni siquiera de acompañar o mitigar, asume la tarea de mostrar de singularizar el cuerpo muerto, de realizar, ante el público, una autopsia que explique las causas y momento de su muerte, de enseñar el crimen. En el cuadro de Rembrandt el profesor disecciona un cadáver rodeado de sus alumnos, pero aquí además todo se tiñe con una cierta atmósfera de barraca de feria donde se exhibían las rarezas, como en algunos de los cuadros de Paul Delvaux. Se pregunta por Europa, y tal vez se trate del cadáver de la mujer que está diseccionando, ametrallada, como mínimo, en dos guerras mundiales. Tantos cadáveres resumidos en uno solo, anónimo y no solo exhumado sino además exhibido.

Esto, obviamente, no sana, pero tal vez ayuda a avanzar. Cuando alguien sufre un trauma fuerte, no asumido ni tratado, la persona puede quedarse varada de repente, con una sensación repentina de parálisis que no termina de entender. Ningún hecho fundamental, por muy doloroso que sea, puede esconderse del todo debajo de la alfombra, ni tampoco varios metros bajo tierra, no se pueden pasar por alto ciertos acontecimientos y dejar que la vida simplemente transcurra, como si nada; no funciona. Tarde o temprano se empezarán a escuchar los latidos del corazón enterrado, como en el relato de Edgar Allan Poe y hasta que no se efectúe un auténtico trabajo de reflexión y de introspección no se podrá de verdad continuar, ya que lo demás será resignarse a una vida hueca.

Ocurre lo mismo con los traumas colectivos, como las guerras o los crímenes masivos. En 1970, la analista junguiana Marie-Louise von Franz escribe

lo siguiente en su libro *El puer aeternus:* «Los alemanes están volviendo a crear un gran *boom* económico, con gran *élan*, sobre las ruinas quemadas de las guerras mundiales, y lo único que ahora no se puede discutir con los alemanes es lo que ocurrió en realidad. La mayoría de la gente en Alemania no quiere enfrentarse a esa pregunta particular. Todo es pasado y fue horrible y "Yo lo desapruebo y lamento que ocurriera, pero olvidémoslo. Construyamos rápidamente una nueva forma de vida", y eso significa que no se ha limpiado nada. Ahora que las cosas se han calmado, ya no dicen: "Miremos atrás y preguntémonos qué ocurrió en realidad, psicológicamente". Este debería ser el momento de la reflexión. Y en lugar de eso, se construye otro mundo subterráneo, que hierve con otra revolución, que ya se está mostrando en pintadas de esvásticas y otros símbolos».[1]

Si, en lugar de reflexionar sobre lo acaecido y actuar después en consecuencia, el pueblo o individuo traumatizado intenta «distraerse» de lo que le duele (no olvidemos que, en su sentido etimológico, *distraere* significa literalmente «mirar a otro lado», y esta es una de las mayores enfermedades de nuestra época, la constante evasión de los dolores de la vida, la falta de valor y de madurez para enfrentarlos) no podrá evitar que se repitan una y otra vez los mismos hechos, los mismos crímenes, en un eterno retorno autogestionado y dramático, del que no hay escapatoria posible. El poema no puede cambiar este estado de cosas, no puede sanar el trauma, pero su lugar, como el del crimen, sigue vacío. Es «la última intemperie». No comparecen los verdugos ni las víctimas, y nadie parece tampoco interesarse por ello. «Precintado el silencio, / nadie acude.» Dicho vacío del poema, por analogía, señala también el lugar del crimen. La tierra removida. Su silencio precintado, que es también el nuestro.

1 Von Franz, Marie-Louise, «El reino sin espacio», *El puer aeternus*, Barcelona, Kairós, 2006, p. 390.

# *Explorando lo conocido*[1]

## Olvido García Valdés

*La dictadura de la perspectiva*
Pablo López Carballo
Gijón, Ediciones Trea, 2017

Pablo López Carballo (Cacabelos, León, 1983), que sostiene una de las propuestas intelectuales y creativas más ambiciosas de la joven poesía española, ha publicado dos poemarios: *Sobre unas ruinas encontradas*, merecedor del IV Premio Internacional de Poesía Joven La Garúa en 2008 (La Garúa, 2010) y *Quien manda uno* (Amargord, 2012), así como el libro de relatos *Crea mundos y te sacarán los ojos* (El Gaviero Ediciones, 2012). Ha codirigido el espacio virtual de crítica *Afterpost*, y publica sus colaboraciones en distintos medios.

*La dictadura de la perspectiva* es, pues, su cuarto libro, y ya desde el título nos introduce en un asunto que parece en primer término afectar a la pintura –y a las rupturas que en ella se han producido–, pero que afecta también a la poesía y más en general a los modos de percepción. Al fin y al cabo, la perspectiva, que parece tan natural al ojo, es una abstracción, una elaboración regida por leyes complejas, como lo son también, por ejemplo, las que han dominado las convenciones literarias.

Pienso mucho en la lectura y escritura de poesía, es a lo que he dedicado la vida. Hace unas semanas leía un texto autobiográfico de Nishida Kitaro; se titulaba «Sobre mi modo de pensar», eran dos breves páginas escritas en 1945, poco antes de morir, ya anciano, y me sorprendió un momento de queja, de cierta amargura. Decía Nishida: «mi lógica no ha sido comprendida por el mundo académico. Más aún, puedo decir que no se le ha prestado –en serio– la más mínima atención. Y no es que hayan faltado críticas. Pero se han limitado a criticar, a base de objetivar mi perspectiva desde la suya. No se trataba de críticas que se situasen en mi propia perspectiva. Una crítica hecha desde una perspectiva diferente a la del autor, sin entender lo que está

1 Notas leídas en la presentación de *La dictadura de la perspectiva*, en la Fundación Segundo y Santiago Montes, de Valladolid, el 9 de marzo de 2018.

criticando, no puede considerarse una auténtica crítica. Lo que yo busco es, ante todo, una comprensión de lo que estoy diciendo desde mi punto de vista».

Recordé que también Walter Benjamin pensaba que la crítica –la lectura, diría yo– ha de ser interna a la obra, y que el valor de esta se evidencia en esa misma posibilidad. La buena crítica, la buena lectura no trata de juzgar, sino de comprender, en la medida de lo posible desde dentro, la articulación de la obra.



La poesía de PLC, de textura fragmentaria o deshilada –como quien va cortando ciertos nudos–, es, sin embargo, de consistencia tramada, urdida por algunas preocupaciones, casi obsesiones, que la recorren y vertebran. Hasta el punto de que se podría decir que *La dictadura de la perspectiva*, se anunciaba ya o tenía su embrión en su libro inicial, *Sobre unas ruinas encontradas*. La primera sección de aquel se titulaba «Pretexto del ojo», y uno de sus poemas, «Explorando lo conocido», decía: «*Entre el ojo y la forma / hay un abismo*; y detrás otro / y antes. Ya sin retorno / sin saber a qué mirar / pendido entre abismos intento enfocar. / Busco un punto de fuga, / una fuente, el horizonte en retroceso / hierba y azul, otro punto, / la expansión de una playa. Busca / el ojo semidesnudo antes de cerrarse / una nueva relación. El sueño / es una parábola. Otro ojo / la forma es un conjunto / de abismos». Pero habría que aclarar enseguida que la preocupación, casi obsesión, de esa escritura no es la pintura o el arte, ni la evolución histórica de las convenciones de la representación, aunque el interés por todo ello sea genuino. Lo que interesa es el funcionamiento de la lengua, en el poema y en el uso común, en su relación con el mundo; cómo la construimos y nos construye; lo que genuinamente interesa es el propio vivir y las relaciones con los otros en la vida colectiva.

En este libro, *La dictadura de la perspectiva*, impresiona el equilibrio entre lo que se sabe (lo que quien escribe sabe, y que pertenece al ámbito del conocimiento y la conciencia, al campo de problemas estéticos que son también problemas del pensamiento –lo que se sabe–), y la confianza en lo que no se sabe. Es importante: confianza en lo que al escribir no se sabe. Confianza en una lengua que impulsa al poema por terrenos inquietantes, abiertos, cuya dirección desconoce y hacia la que, también como lectores, nos dejamos llevar. Quien escribe confía en lo que desconoce y busca; pero sabiendo, conociendo lo que se ha hecho, cuáles son los problemas que han ido propiciando los distintos modos y formas en las distintas artes.

¿Cuáles serían entonces los problemas estéticos y de pensamiento, también políticos, que están en la raíz de este libro y, me parece, en los anteriores de PLC? Ya al comienzo, en el llamado «Pórtico», aparece Paolo Uccello, Paolo Dono, uno de los padres de la perspectiva, y el poema formula las cuestiones

que van a ser clave para todo el conjunto: la primera, el poder de la representación (es decir, de la lengua, del arte) para construir mundos, lo que implica también organizar y jerarquizar lo que hay en ellos: «el mecanismo que dirime / lo que debe perdurar; y el cielo y el infierno». La segunda, señalar lo que toda representación tiene de fantasmagoría, lo ilusorio de ese mundo construido, más acusado aun en la fijeza visionaria de este pintor; no hay ningún hilo directo entre lo que aparece, imagen o palabra, y la cosa en sí; dicho con el enunciado original, solo sabemos de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas: «Paolo Uccello nunca vio un caballo. / Imaginó que los pájaros / en sus picos / con sus patas / traerían uno de lejos hasta su estudio / y se levantaba por las mañanas, / respirando Arno y pintura / pensando en cómo lo vería, cuál / sería la primera imagen del caballo / que aparecería rodeado de pájaros». Y, la tercera cuestión, decisiva una vez enunciado lo anterior, señalar un poco paradójicamente lo que esas imágenes, esa representación o mundo construido tiene de realidad presente y de realidad futura, o su capacidad para, por así decir, hacer real y visible lo invisible; no lo invisible como algo oculto, misterioso o metafísico –aunque quizá también–, sino el mundo material y su presencia misma; cómo esa forma de representación, ese extraño constructo mental de la perspectiva, ese mundo «de pintura y Arno», da cuenta del mayor esfuerzo de la mirada, y logra hacer presentes objetos y seres que perviven plenos ante los ojos de quien escribe: «Paolo Uccello murió, como pocos mueren, / por mirar demasiado. Enterraron / su cuerpo cuando ya no estaba en él / y se perdió en el tiempo, pintando / las piedras y los árboles que yo vi al nacer. / Al abrir los ojos supe que él había pasado por allí». Lo que era fantasmagoría se ha vuelto vida que perdura.

No se trata de que sigan sirviendo aún las complejas leyes matemáticas de la perspectiva o la cámara oscura, el mecanismo ilusorio que unificaba una escena; de hecho, su evolución convertida en cámara fotográfica trastocó, como se sabe, el arte y su manera de construir mundos. También la poesía. Rimbaud, Cézanne, el Mallarmé de *Un golpe de dados*, o las vanguardias históricas hace mucho que rompieron aquel ciclo, aquel modelo cultural, y, pese a ello, la verdad de la mirada de Uccello pervive, no como reproducción de la realidad, sino como producción de una realidad que sigue alimentando la vida. Lo que en *La dictadura de la perspectiva* se dirime son las relaciones entre la lengua y el mundo, entre el poema y su/nuestro acceso al mundo, entre las leyes y convenciones del arte y su/nuestro acceso a la naturaleza y lo real.

Una escritura que entiende el arte, la poesía como construcción, sin separación entre el ámbito de lo cognitivo y el de lo afectivo –el arte, la poesía aportan conocimiento, lo mismo que la filosofía o la ciencia–, una escritura

que trabaja con el análisis y no solo con impresiones y emociones intuitivas; un modo de percibir, pensar, sentir, conocer que apura y prolonga sus posibilidades en distintas direcciones. El poema opera en esa cuerda floja, caminando en el alambre, y entrega la lengua que lo mueve, en su tensión y perplejidad, sin asideros, sin red.

PLC se pregunta por el acceso de la lengua a lo real; elabora, pues, un material filosófico, pero lo que escribe son poemas. Hace de una inquietud cognoscitiva, poesía; una inquietud filosófica, si lo es, afecta a los cimientos de la vida, conmueve esos cimientos, hace temblar el habla y el vivir. No cualquier escritura, no cualquier poética puede dar cuenta de ello; para que eso ocurra, la lengua (en quien escribe y en quien lee) ha de temblar.



Con todo, la *conciencia* interna de la escritura recoge aquella posible reticencia, el reproche de una supuesta carga de abstracción: «*si no fueras tan abstracto*… –dice alguien a mitad de un poema titulado «La liberación de los cuerpos sólidos», que lleva los nombres de Piero di Lorenzo (Piero di Cosimo) y Pieter Brueghel como referencia–; el yo enunciativo continúa la frase: «es el lenguaje que tira hilos fuera de campo»; «*y ¿qué es?*», pregunta de nuevo la voz externa, señalada en cursiva. Quien enuncia responde no a esta pregunta, sino a su propia frase: «¿El lenguaje? anunciación y piedad, lo demás es secundario / aunque afecte a la autoestima». *Anunciación* y *piedad*. Lo que esas dos palabras –iconográficas y cargadas de sentido en la tradición occidental– referidas al lenguaje sugieren, podría alimentar largamente la reflexión sobre la vida humana, la del individuo y la colectiva, ancladas ambas en una figuración femenina. «Anunciación» y «piedad» están a la vez dentro y fuera del lenguaje, como lo está un poema. Y este texto en su conjunto opera con un habla coloquial que es transparente y nada abstracta, pero arraigada en un desasosiego o zozobra que recorre distintos planos de la vida y los afectos, y que produce una opacidad que acaba no obstante remitiéndonos a la lengua misma, a la pregunta por un *exterior* de sentido siempre indeterminado.

*Crea mundos y te sacarán los ojos* fue el título de un libro de relatos que PLC publicó en 2012. Y en la página 48 de *Quien manda uno*, el poemario que publicó también ese mismo año, se leen estos dos versos sobre la hoja en blanco: «el lenguaje crea mundo / y le sacará los ojos». El último poema del libro dice así: «No termino. Estaba decidido a escuchar, a destejer / lo que quedaba. Nadie más / ve los cuervos que me abren / la cabeza y me picotean / acusando mi reacción cuando exploto. / No los ves, / no ven. / Que me quiten estos cuervos. / Este me pica en tu nombre y no lo quieres ver, / para ti la vida es sin cuervos. / No sabes que eres quien manda uno/ todos los días, malditos / cuervos y yo hablando con las paredes / pidiendo ayuda rodeado de cepos / y de cuervos».

Me gusta mucho este poema divertido y trágico. Cría cuervos. Crea mundos. Nada que ver con la imagen de san Antonio y san Pablo diariamente alimentados por el cuervo bondadoso. *Crea mundos y te sacarán los ojos*. En esta película de miedo y absurdo vivimos; el mundo y la lengua como espejo de recíprocas fantasmagorías. Así pues, parecería que nada hay sino una lengua que no alcanza a las cosas; mero tapiz, tela de araña que nos envuelve y nos caza como moscas. La zozobra: crea mundos; escepticismo o nihilismo cognoscitivo. Pero a la vez ahí está el ojo y el querer, la escucha de las cosas, su inundarnos de pronto, para bien y para mal, dejándonos vacilantes, tambaleantes. La presencia del mundo, real y doloroso o hermoso.

Se diría que aquellas sensaciones de *Quien manda uno*, «y yo hablando con las paredes / pidiendo ayuda rodeado de cepos», necesitaron o propusieron la indagación de *La dictadura de la perspectiva*, que en este libro se extiende a lo político, no en vano toda la parte central, la más extensa, lleva el título de una pintura utópica, «La ciudad ideal», cuya imagen más conocida se atribuye a Piero della Francesca. «Quemarán la tierra, envenenarán los pozos», enuncia un poema. Esa sería la cuestión: ¿de qué historia venimos, y de cuál queremos formar parte?, ¿tenemos aún lugar?, ¿podemos ser actores, formar parte de una historia que no sea la de la mera aceleración del capital? La pregunta por el sufrimiento y por lo invivible de la vida, que la cultura contemporánea de *selfies* e Instagram parece haber desechado, sigue siendo pertinente (no es otra que la pregunta por la piedad). «Detrás del cuadro.» Así se titula la sección que cierra *La dictadura de la perspectiva*; y su único texto, «Tirar del hilo». Lo que sí llega al poema.

No estoy segura de que las ideas apuntadas dibujen una lectura interna a la obra, como pedían Nishida o Benjamin. Pero he disfrutado mucho leyendo y releyendo este libro, que me parece un gran libro. Ahora podremos escuchar sus poemas y pedirle a PLC, en la conversación posterior, que nos ayude a mirarlos desde dentro.

# *Hacia una lírica científica*

## Ernesto García López

*Tratado de las mariposas*
Yaiza Martínez
Madrid, Tigres de Papel, 2018

El maestro Emilio Lledó nos enseñó que, a diferencia de Platón, los trabajos de Aristóteles suponen ante todo la *construcción de una mirada*. Si Platón fue el inventor del diálogo tal cual lo conocemos en nuestra tradición cultural, Aristóteles fue el hacedor del sujeto que «observa», que trata pacientemente de comprender la dimensión material del mundo. Y para ello el movimiento germinal fue el hecho de «fijarse en ese mundo», de describirlo con detalle. Dar cuenta con atenta y minuciosa microscopía de todas las señales físicas y morales constitutivas de la realidad. No es casual que de la ingente trayectoria del *polímata* macedonio los tratados de historia natural (entre los cuales encontramos pasajes tan memorables como aquella célebre descripción del *bogavante*), tuvieran un peso específico y significativo. La zoología y la botánica modernas son aún hoy deudoras de Aristóteles. Pero uno de sus atributos más importantes fue la condición de continuidad *transdisciplinar* dentro de su arquitectura filosófica. Muy lejos quedaban aún los tiempos de la parcelación y la especialización del conocimiento. Estética, política, ética, poética, filosofía, física eran derivas *coexistentes* en el interior de todo ejercicio intelectual.

Siglos más tarde, volveremos a encontrar en Lucrecio esa suerte de «obra impura», de «épica científica» (como llegó a calificarla Agustín García Calvo), capaz de mostrar una «exposición cerrada y completa de un sistema científico, una Física total». Y esta vez introduciendo una innovación revolucionaria, el anudamiento de los materiales lingüísticos (la poesía) a la voluntad filosófica y especulativa de conocimiento. De hecho, como nos recordara también el propio García Calvo, en el origen mismo de la literatura occidental se pueden hallar dos corrientes distintas. La representada por la épica homérica, y la encarnada por los poemas hesiódicos en su variante moral (*Trabajos y días*) y también de genealogía física del mundo (*Teogonía*).

Mi acercamiento lector al *Tratado de las mariposas* de Yaiza Martínez bebe de esta segunda variante hesiódico-lucreciana. Se comporta como una

especie de renovada «lírica científica», un libro sobre *la naturaleza de las cosas*, protagonizado por la voluntad insobornable de *construcción de mirada* lingüística. Ahora bien, cuidado, no deberíamos reducir toda la lectura a este juego de espejos. Se hace necesario también, creo, introducir en la ecuación buena parte de las desestabilizaciones contemporáneas que la literatura, la filosofía y la ciencia han inoculado en nuestras mentalidades durante los últimos siglos. Me explicaré brevemente.

Hay muchas formas de leer un libro. Una que me interesa de forma particular suele ser dejar a un lado las querencias confortables de uno mismo (eso que vulgarmente llamamos «gustos»), y aventurarse por los territorios que el propio texto propone. Abandonarse a las corrientes subterráneas de la obra y alcanzar aquellas playas que la ventura o la casualidad le deparen a uno. Cuando empecé a leer el *Tratado de las mariposas* me ocurrió una cosa extraña. Yo no sé nada de «bichos». Menos aún de biología. Sin embargo, era como estar delante de un manual de zoología (incluido el *Cuaderno de campo* en formato blog que acompaña el libro), escrito por Lautréamont. Fue una sensación electrizante. De un lado la precisión, la tangibilidad, el rigor seco de la mirada científica, el detalle nimio y pequeño de lo observado por los ojos del entomólogo. Surgían ahí las mariposas, los nombres eruditos, un vocabulario sonoro, metálico y completamente desconocido para mí. Una naturaleza en su versión de laboratorio. Pero del otro lado, emergía con fuerza una escritura visionaria a la manera rimbaldiana, a la manera surrealista, a la manera lautreamoniana. Una escritura tentando los límites del decir, desconfiada del lenguaje de la tribu, por momentos hermética, aunque siempre evocadora, haciendo de *lo natural* una zona para la experimentación lingüística. Y claro, detrás de toda experimentación lingüística suele emboscarse alguna forma de desajuste moral, social y político.

Fue así que a medida que iba entrando en las diferentes secciones del libro, guiado solo por las señales intuidas (los títulos de los poemas, los dibujos de las mariposas, las partes estructurantes), me fui encontrado en un habitáculo rico, turbador, donde, al mismo tiempo, latían fuerzas distintas. Ahí estaba la propia reflexión sobre la *copresencia* en el mundo del sujeto y de la naturaleza como realidades ontológicas mutuamente imbricadas. Ahí estaba la observación de la violencia implícita y patriarcal del orden social, filtrada por el decir. Ahí estaba la descoyuntada fragmentación del lenguaje, sus parcelas incomprensibles a pesar de ser la principal herramienta con la que el hombre/mujer media con lo real. Ahí estaba también la imaginación, lo onírico, los sueños, las evocaciones, las iluminaciones, el mundo de lo irreal. Todo se me volvía uno. Una especie de mixtura en la que se volvían inseparables todas las laderas del ser. Bastaba hablar de una mariposa para

hablar del mundo entero. Lo más pequeño se volvía *eclipse* y *claridad* a la vez, haciendo indistinguible lo uno de lo otro.

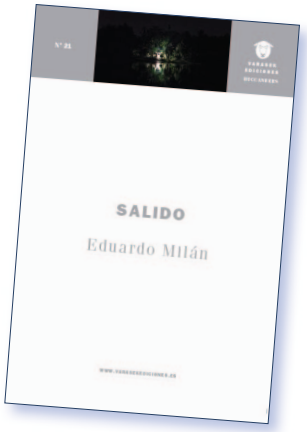
De tal modo que una vez hube leído varias veces esta obra, llegué a la inconclusión de que, para disfrutarla, quizá fuera necesario regresar a ella desde el mismo lugar de asombro que Lucrecio o Aristóteles. Volver a los fundamentos de nuestra tradición cultural. Asumir que este libro se introduce de lleno en una de sus corrientes más extrañas y periféricas. La de aquella que intentó enlazar, a la vez, el mundo de la ciencia, de la física, de la *realidad de las cosas*, con el mundo de la alucinación, de la imaginación, de lo simbólico. Continentes inextirpables de todo ser humano. Colindantes el uno del otro. Y es que Yaiza Martínez, a mi juicio, con este gesto de «lírica científica» sugiere, además, la formulación de una crítica moral del presente. Lo leía hace poco en el magnífico *El surgimiento del espacio social: Rimbaud y la Comuna de París*, de Kristin Ross. Esta autora norteamericana venía a decir que en la poesía rimbaldiana encontramos (tanto o más que en las obras de los principales teóricos sobre la economía política) una de las críticas más contundentes y radicales a la *subjetividad capitalista* de su momento. Pues bien, salvando todas las distancias y a su manera, en este *Tratado de las mariposas*, se pueden rastrear también algunas impugnaciones al orden imperante (materialista, machista, antiecológico), nacidas del *eclipse* de la alucinación y de la *claridad* de la ciencia. Y es valiente esta decisión. No es fácil en los tiempos que corren habitar tales latitudes.



## *Lo que va y viene*

Pilar Martín Gila

*Salido*
Eduardo Milán
Madrid, Varasek Ediciones, 2018




Recientemente, en España, hemos disfrutado con la visita del poeta uruguayo Eduardo Milán. Son bien conocidos los vínculos de Milán con España, los grandes amigos que aquí guarda, su amor por ambas orillas atlánticas.

En esta ocasión presentó dos libros que han salido en editoriales españolas: Uno, *Consuma resta I*, lo edita Libros de la Resistencia, dirigida por el escritor chileno Edmundo Garrido. Se trata del primero de una colección de volúmenes que reunirán la poesía de Milán. Entre lo seleccionado en este ejemplar, vamos a encontrar libros fundamentales a través de los que pensar la poesía contemporánea: *Estación, estaciones*, *Esto es*, *Nervadura*, *Errar*, *Nivel medio verdadero de las aguas que se besan*, *Acción que en un momento creí gracia*, *El camino Ullán*, *Desprendimiento* y *Tres días para completar un gesto*. El otro poemario presentado estos días se titula *Salido* y es una publicación de Varasek Ediciones. Sobre la mesa, ambos libros, aunque, por el momento, en el presente artículo, nos ocuparemos de este último.

Acerca de *Salido*, podemos decir que se desarrolla en una forma de tensión existencial muy reconocible en la escritura de Eduardo Milán. Se trataría de localizar un lugar en el poema situado fuera y no dentro de él, un lugar que no obstante pertenece a la escritura pero acierta a exponerse a lo real. Podemos, así, hablar de un afuera accesible en el propio texto, que se inicia ahí y que posiblemente nada sería sin él si pensamos que la voz de la poesía viene siempre de fuera, de una periferia. Se conforma, entonces, una conciencia y una revalorización del sujeto que habla, a partir de la construcción de la memoria como experiencia del mundo y de la vida, una memoria que parece hecha no tanto en el recuerdo como en la imaginación, algo que nos permite entender aquella afirmación de Nicanor Vélez sobre la escritura de Eduardo Milán: que «es capaz de nombrar el mundo como por primera vez».

A lo largo del libro, podemos rastrear bien esa alternancia que ocurre en la escritura de del poeta uruguayo: por un lado, lo autorreferencial, la pregunta de la palabra, la atención vuelta hacia ella misma, siempre en tentativa, en posibilidad (así desde el Mallarmé de *Un coup de dés)*, abocada al fracaso pero manteniendo siempre la tensión que la hace ir a decir. Y por otro lado, la necesidad de compromiso con lo que podemos identificar como realidad social, construido en lo concreto; es la poesía como resistencia, algo que tiene que ver con la duración, con el tiempo, con detener su curso. Así, Esperanza López Parada dice: «[…] desde esa condición en espera, el texto puede tender un lazo entre su gratuita verdad y la férrea verdad del mundo». La oscilación entre estas dos fuerzas (la autorreferencia y la realidad social) da una de las peculiaridades y preocupaciones de la poesía de Milán, que bien podría leerse como inscrita en esa tensión arriba mencionada y, más allá de los géneros literarios, fundada en un antiguo relatar que, en su contar y cantar, cita en el mismo espacio la poesía y la política. En *El insumiso decir*, Miguel Casado afirma lo siguiente: «[…] se pone en juego el estatuto de la poesía, pero igualmente el del mundo o el lenguaje; no hay centros ni simbolizaciones,

sino hilo de madeja, malla». Y tal vez, pueda aventurarse aquí una relación con la benjaminiana visión sobre el destino y el carácter: El destino en tanto que se persigue un fin en la necesidad de argumento, de atar el sentido de la historia, de estar en la lógica de las cosas; y el carácter en cuanto que surge, en la escritura de Milán, una liberación de la inocencia a través de los juegos con la lengua. Y éstos, los juegos de la palabra, nos remiten, como si fuera una huella del sonido, a lo oral, a lo musical de la poesía que aparece (viene a decir Milán en una entrevista con Jordi Doce y Jaime Priede) como una forma del habla. Aquí, las palabras se entregan, por momentos, a la anticipación, el juego oral, locuaz y virtuoso, a la memoria, las relaciones léxicas, vínculos fonéticos, aliteraciones, que parecen estar practicando un ejercicio de afinación. Ildefonso Rodríguez ha dicho: «El poema pulsado con el ritmo de la respiración, lo que va y viene (en espiral, en balancín, diverge, converge), lo que vuelve siempre para, me repito, volver cambiado, fuera de su sitio y encontrar el tuyo, lector». Ante este poemario, es fácil que el lector se sumerja en un proceso donde lo escrito da la impresión de que se va construyendo como si se escribiera al leer, como si lo leído no estuviera antes ahí, y quizá esta sea la condición del afuera en el libro, precisamente el adentro del que a su vez da cuenta la salida de la escritura. «[…] un mundo con tanta cosa y sin lugar: eso se ve / un mundo con tanta pierna –*para qué tanta pierna*– con tanta media blanca / tanto zapato brillante con hebilla de metal / el dónde niño preguntaba / los comuneros de París dispararon al reloj para parar el tiempo / tiempo nuevo o nada / el dónde niño comunero preguntó por lo real / disparó tan exacto como un hoy».



La poesía de Eduardo Milán no esconde la memoria, la conciencia del propio poema como un peso, no escapa de su pasado para entregarse a lo perentorio de los discursos en los nuevos tiempos, pero tampoco queda inmovilizado en un sentimiento de orfandad que señale la imposibilidad de su momento. Lejos de un ensimismamiento intelectual, su poesía queda abierta al presente como ese tiempo que se asigna en el pasar, y que es lo que aflora con una voz singular en constante migración del momento contemporáneo. La posibilidad de seguir diciendo está en asumir la incertidumbre como algo siempre presente, capaz de generar nuevas relaciones y significados, el vacío, la no pertenencia del poema, que llega a disolverse desde un pasado en el que no ha dado comienzo. ¿De quién es, entonces, el poema? Hay memoria pero no hay origen: «quiero ir al puerto de Montevideo / quiero ir ahora / la nostalgia se vuelve sudario / la imaginación no / sigue intacta, sin un dedo que la roce / con su uña larga, quiero un hueco ahí / ¿por qué quiero un hueco ahí?». En cierto modo, en fin, podría también verse la poesía de Eduardo Milán como escrita bajo el impulso del superviviente, en el sentido en que

Finkielkraut lo decía de Roland Barthes, aquel al que le falta el muerto, el que siente un vacío donde antes había algo que ya no está, y por tanto reclama lo singular, lo suyo, dentro de una memoria que inevitablemente se comparte.

## *La maraña y un fénix apagado*

## Olga Muñoz Carrasco

*Transversal. Opus Morbo*
Pedro Montealegre
Prólogo de Begonya Pozo
Madrid, Marisma, 2018

Un iluminador prólogo de Begonya Pozo abre la lectura de este volumen, que inaugura la trayectoria de la editorial Marisma. «Palabras para (des)aparecer // Palabras para Pedro, ahora» da cuenta de algunos datos imprescindibles: *Transversal* vio la luz por primera y única vez en México en 2007, y *Opus Morbo*, inédito hasta ahora, recoge el impresionante conjunto de poemas nacido durante la última etapa del chileno Pedro Montealegre en Valencia, anclado en la infernal experiencia de la enfermedad («*Opus Morbo*», aclara una de las citas que ilustran este segundo poemario: «Se traduce al castellano como *Obra del enfermo*»). Las líneas que siguen están dedicadas al comentario de este último libro, en tanto que la edición citada ya incluye un penetrante trabajo introductorio de Antonio Méndez Rubio para *Transversal*.

Precisamente en esas líneas Méndez Rubio califica los textos de Montealegre como «poemas-remolino», denominación que puede hacerse extensiva a las piezas de *Opus Morbo*, pues igualmente «traga[n] a quien se descuida». Lo que se pone en juego en este poemario es la posibilidad misma de nombrar la enfermedad, de nombrarse a uno mismo a través de una palabra que aloja de manera insostenible a la voz poética y al enfermo, con una temperatura verbal que provoca una lectura extenuante y febril (que recuerda a ratos en su crudeza los *Cuadernos de quimioterapia* de la peruana Victoria Guerrero).

*Opus Morbo* se articula en seis secciones: «Testamento», «I. Enfermedad», «II. Radiografía», «III. Temblor», «IV. Resurrección» y «V. El guardabosque». En todas se despliega una violenta maraña donde identidad y enfermedad se entrecruzan, se atacan, se fusionan y destrozan para poner al límite –sin dejar de nombrar ese límite– el cuerpo donde dichos encuentros acontecen. El testamento incluido en la primera página recoge la constatación de esa identidad de trámite que nos hace visibles a ojos de la maquinaria social: «Yo, Leticio Casto Mella, mayor de edad, / con DNI: 49572817D, […] en caso de mi fallecimiento / he dado orden a mi esposo / Manuel Rojo Ibarruri para que se proceda / de la siguiente manera: […]». Quedan claras a continuación las circunstancias en que se producirán la ceremonia civil, la ubicación de las cenizas y la gestión de la obra poética. Con firma y fecha se cierra la muerte burocrática que, enseguida, va a dar paso al proceso verdaderamente lacerante de la exposición de la carne al deterioro, a la enfermedad.

El primer poema empieza de manera paradójica casi con un punto final, con el borrado de la identidad que tan clara y documentalmente había quedado explicitada justo antes, en el testamento. Las líneas que abren el poemario hacen saltar por los aires los datos recién entregados:

> Punto. Fin. La vena azul de la sien. La vena hinchada y llena de vocablos. […] Porque no me llamo Leto. No tengo 38. No me llamo. […] Soy dado a la enfermedad. Quizás muera. En la escasez y en la penuria, ¿podré encontrar un lápiz? Estoy cada vez más solo. Lo único que me afirma es el amor. Porque no me llamo Leto. No tengo 38. La vena de la sien a veces me late como una mariposa. (p. 81).

Ese punto y esa línea azul dividen y generan palabras para las que tal vez no haya escritura al alcance. En varios momentos aflora el límite que apela al otro lado: «Creo que invento cosas pero la muerte husmea. Afuera de mi cueva hay aire puro», «Quiero salir con urgencia de mi calavera» (poemas 2 y 4 respectivamente de «I. Enfermedad»). El traspaso de esa frontera es un proceso en que el marido acompaña, con esa afirmación de amor que también protagoniza los poemas: «Esto es cercano a desaparecer. Volverse vegetal mientras el esposo implora».

El cuerpo, propio o ajeno, se convierte en escenario extremo de lo erótico y lo tanático. Hay menciones a los muchachos de Whitman, Kavafis, Pasolini o Ginsberg, así como escenas sexuales que encapsulan una verdad infalible: «La pornografía nos eleva a otro tipo de salvación. […] La pornografía nos otorga otro tipo de luz, y los cámaras, los directores y la desnudez más insulsa saltan desde la pantalla a colonizar la pena, a hacer suyo el ano. Estuve esperando. Meses y meses me pasé sobre un hilo (… Enséñame el rabo, muchacho barebacking…)». La asociación de libido y tratamientos surge como respuesta

a la exasperación de lo corporal: «Podría decir que soy sumiso y dócil, entregado plenamente a la enfermedad, la agonía. A su dosis de fármaco. De ácido agraz. […] la libido elevada a la décima casa, a su fusión de asteroide a punto de colapsar. Qué pulsión de labios, de brazos y semen».

En «III. Temblor» se consigna la enfermedad como «perturbación física de planetas. Pero soy yo». El nombre que apareciera completo en el testamento (Leticio Casto Mella) ha ido desdibujándose, con esa negación inicial («no soy Leto») que según avanza el poemario diluye también al tú, al marido, al amante: «Yo me llamo Leto: guardo una oruga al interior de la boca. Tú te llamas Leto y escondes un fénix apagado en la pleura». Cualquier identidad solo resulta viable como pura tentativa en el impulso de una desintegración acelerada por la enfermedad. En todo caso, en «IV. Resurrección» el rescate del nombre del esposo, Manuel, se hace habitual, insistente el agradecimiento por posibilitar el renacer: «Todo porque tú, Manuel, me acompañaste; me libraste del mal, de la sombra, el pánico. Ahora te debo un collar de estalactitas, una brisa cálida que nos eleve por el lar. Los galanes de noche nos bendecirán». Una declaración de amor que llega cargada de peces, ángeles y amapolas, marcada por la vanidad y las secuelas, terminante en su resolución: «Te quiero conmigo –arriba, paria del aire–, y si marchas te seguiré al interior del mundo, a la zona abisal, con mi hato de ropa. Con mi guitarra rota y desnuda».

Los textos más largos de *Opus Morbo* se hallan en la última sección, «V. El guardabosque». El último de ellos, «Diario tercero», llega para poner el contrapunto al testamento que abría el libro. Frente a un yo encadenado al documento nacional de identidad y a las disposiciones posteriores a la propia muerte, «Diario» afirma una voz que parece hacer acopio de vida: «Yo soy el guardabosque que colecciona las ramas desprendidas de alerces; yo soy el guardabosque que escribe sus palabras en un diario de fieltro; yo soy quien espanta a los ratones de la alacena; yo entro como rata a atracar tu recuerdo y te dejo un haiku y un puñado de moscas». La identidad se arma ahora sobre un nombre que genera acción (el guardabosque que colecciona, que escribe, que espanta, que entra), donde la escasez y la penuria del primer poema se desvanecen y la maraña se convierte en proliferación verbal para la que tal vez sí exista lápiz: «Me quedo enredado en los poemas que leo y me siento culpable por incluirlos en mi poema. Me quedo enredado en poemas invisibles; me quedo bloqueado en el poema de tu nombre, Manuel, de tu casa, Manuel, de tu pecho. […] Tu poder me sobrecoge y las gotas no sirven para ocultar este verbo, Manuel, este bosque, Manuel. Su espesura». Como si estos últimos poemas, y especialmente los de las dos últimas secciones, construyeran una suerte de partida de nacimiento. Y esto, quizá, es lo que

salva o aniquila la condición póstuma de esta publicación, de este poemario que supone una prueba de resistencia de materiales: resistencia del cuerpo, del amor y de la palabra en su fisicidad absoluta.

Virginia Woolf defendía en un breve ensayo titulado *Sobre la enfermedad*: «[…] no solo necesitamos un lenguaje nuevo más primitivo, más sensual, más obsceno, sino una nueva jerarquía de las pasiones». *Opus Morbo* de Pedro Montealegre es un modo fascinante de lanzarse al hallazgo de ese nuevo lenguaje, de esa nueva jerarquía pasional.

## *Los segundos párpados, el cuerpo astillado*

lola Nieto

*en flecha*
Esther Ramón
Madrid, Ediciones La Palma,
Colección eMe, 2017

Sui está enferma. No puede mirar la luz porque el dolor acude, punzante, a sus ojos. Sui vive en un granero de paredes gruesas de piedra. Cuánta oscuridad. Y aquí yaces. Detrás del párpado hay otro párpado. Si cierras los ojos muy fuerte surge el blanco y luego otras luces, destellos, pequeñas plumas lumínicas en movimiento y desaparición. Debes cerrar otra vez los ojos, los segundos párpados. Y entonces desciende la auténtica oscuridad. Ahí, brota un río de luz. Aparecen unas gotas iluminadas a lo lejos que se convierten rápidamente en una inundación. En ese brotamiento espontáneo viven. Sui, con los ojos ciegos, observa unos seres remotos y espasmódicos, anteriores a la formación de los seres, ni animales, ni plantas, sin cuerpo estable porque su permutabilidad es su estricto anclaje a la vida. Materia y color. Más aún, movimiento, la vida-movimiento antes de la vida-bloque-concepto-cerrada. Esto cuenta Yuki Urushibara en el manga *La luz de los párpados* incluido en el volumen *Mushi-shi*. Los mushi son una especie de insectos volátiles y

polimórficos en constante devenir y fugacidad de contornos, tan parecidos a los signos-cálamo de Michaux. La vida antes de su formación exacta, la vida secreta y transparente, mágica y antigua, que tan solo algunas personas pueden ver. Sui no está enferma. Tiene un don: ver, con los ojos ciegos, lo que el resto ha olvidado. Esther Ramón, en su último poemario titulado *en flecha*, también. Dice:

> Para escribir hay que
> encalar el blanco,
> hay que cegarlo.

Para escribir hay que cerrar los segundos párpados. Esta pequeña génesis de la escritura contiene un encantamiento y una dirección. La de un impulso y un borrado, como se titula de manera capicúa cada una de las dos partes que integran *en flecha*: la primera es «impulso / borrado»; la segunda, «borrado / impulso».

¿Qué es el impulso y qué impulsa? ¿Qué borra? En la primera parte del poemario, Esther Ramón dibuja mínimas estancias confusas que modelan un mundo en el que otra lógica, acaso onírica, acaso intensamente propia y singular, acude. Los poemas parecen imágenes movidas, con el entelado blanco de un trazo fantasma. *en flecha* es un libro profundamente enigmático en el que cada lector y lectora debe buscar su tótem, un instrumento para habitar el sueño de esta escritura y regresar, después, al ojo de la gruta, atravesado. *en flecha* me recuerda, por la capacidad de construir mundo mediante asociaciones simbólicas, al imaginario de David Lynch y, en especial, al capítulo ocho de la tercera temporada de *Twin Peaks*: entender sin entender, no entender para así entender de otro modo. La escritura de Esther Ramón siempre se ha caracterizado por la articulación de imágenes personalísimas que generan un universo particular y concreto en el que nuestras manos son intrusas y en el que, quizás, incluso la propia autora lo es al releerse, una vez regresada del hemisferio de la creación. Ciertamente es difícil decir qué es *en flecha*, porque es difícil, si no imposible, acotar con un lenguaje analítico la escritura que dinamita este marco. Los poemas de Esther Ramón escapan y cambian de aliento para dejarnos con la respiración entrecortada, con el hálito a tientas en un magma de elementos deshaciéndose, desintegrándose y dejando de ser para tocar el vínculo anterior a la delimitación y la lejanía. Esta manera de acudir al hueso no implica, sin embargo, alcanzar ninguna esencia superior o prístina, más bien es una suerte de borrado, es un impulso, el movimiento de algo que deviene otra cosa, el movimiento del despliegue múltiple y descontrolado de las formas, una mancha, la vida convertida en una mancha,

lo que se deshace en un gesto y, en consecuencia, acaba siendo un cuerpo borrado. De ahí, por supuesto, el título de las dos secciones. En la primera parte, el impulso de una forma es su desaparición: genera el borrado. Por eso los elementos que se repiten –mirlos, panes, espigas, soles, esporas, sal, tela, metal– son siempre elementos en transición: «panes de mirlos» (p. 37), «telaraña de piedra» (p. 42), «ojo de trigo en el dardo de cristal» (p. 18).

Estos seres entreverados apuntan hacia la mirada de «un blanco único / que aguarda / el movimiento» (p. 28) y devienen «desconexiones / cruzadas, trenzando / sin señales la voz» (p. 41). La escritura de Esther Ramón sigue, de algún modo, la estela de las obras de Hilma af Klint. Pionera de la pintura abstracta, del pincel de esta artista sueca brotaron a principios del siglo XX cuadros donde formas contorsionándose y colores en perpetua transición modelan mundos interiores de una fuerza sobrecogedora y tremenda. Hilma af Klint dijo que algunos de sus cuadros fueron dictados por seres que la ocupaban y la habitaban. ¿Acaso esos seres serían parecidos a los que anidaban tras los segundos párpados de los ojos de Sui? ¿Acaso Esther Ramón verá en el blanco que aguarda el movimiento figuras trenzadas como las volutas, las espirales y los zarcillos de Hilma, los mushi de Sui?

Esther Ramón dibuja «con el impulso / de un fósil, de un / tronco de olivo» (p. 42). Es la contradicción o la paradoja propia de la agujereada por los sueños y, ahí, el movimiento deja de ser el desplazamiento de algo en una dirección para mostrar su proceso de espesura, su lenta dilatación, una pérdida de límites que efectúa la entrada en la disolución. Este movimiento es, de nuevo, a la vez un impulso y un borrado y es el desplazamiento de la flecha en el poemario *en flecha*. La propia escritura que no vuela como un punto condensado porque «en un mismo / cuerpo, la trayectoria / se dispersa» (p. 18). El vuelo de esta flecha lo imagino como una multiplicación de flechas en la flecha, un astillado inmenso y excesivo, una desdobladísima flecha en masas de tensión, color y materiales: un cuadro de Hilma af Klint que «señala una forma, / un corte laminado, / una dirección» (p. 11). Esta cita del primer poema de *en flecha* me parece dialogar con otro que surge más adelante:

> Era el roce de una rama,
> el sonido único en
> la atmósfera de tela,
> una herida de arranque
> que se seca al nacer
> y tiñe los pinceles
> que la borran
> de oxígeno.

La dirección que señala el corte laminado del primer poema, esa forma rompiéndose, se me antoja la herida recién nacida y recién desecada que aparece más adelante. Esa herida es el misterio, un río que acucia remontar para olvidar el olvido, «para nacer desnuda, / desdoblada» (p. 16), porque «somos dos / y brotamos aún / de esta rama» (p. 17). Este doble pliegue o doble vida o doble vivencia de la vida es el péndulo en el que se columpia la autora, entre el primer y el segundo párpado, ¿dónde habitar? Detrás del segundo párpado el mundo puede ser una red de conexiones sin explicación, diamantina y fosforita, una visión magnífica pero incomprensible. Se puede habitar. Pero por un tiempo. En el primer párpado, sin embargo, el mundo se solidifica. Se puede habitar. Pero la vinculación mágica está arrasada.

Hay una bolsa
intacta debajo
de esta tela
que cosemos
y rasgamos.
Una piel
de serpiente
o de gallina
envenenada
para respirar.

La tela de māyā, la tripa que rasgamos y cosemos, en el doble gesto del péndulo que nos lleva del ventrículo de la intuición y la onomatopeya al ventrículo del análisis y el concepto. Y en ese vaivén, ¿qué hay en la bolsa? «Todo se hace lejos» (p. 13) y «ella [...] / delicadamente / muerde el fondo» (p. 12).

La segunda parte, «borrado / impulso», da cuenta del viaje desde la mordedura del fondo a la superficie; o lo que es lo mismo, la toma de consciencia del cuerpo y de la página, de la simbiosis entre página y cuerpo:

Con el cuerpo abierto
sobre la página,
borro las líneas,
los números disueltos
dentro de las letras,
el cálculo a medias iniciado,
sin resultado ni variables,
de lo vivo.



Esta imagen del cuerpo convertido en página y, por tanto, en escritura, me lleva a otro capítulo de la obra *Mushi-shi*: *El mar de escritura*. Tanyu es una joven que nació con el estigma color tinta, lo que la convirtió en la escribiente de la cuarta generación de su familia. Tanyu tiene una pierna de color negro, que son los mushi que viven en su interior. Los mushi habitan y ocupan el cuerpo de

Tanyu porque ella es el vehículo que les permite escribirse y guardar su historia. Los mushi inician la danza. Salen lentamente de la pierna de Tanyu recorriendo su cuerpo entero como tatuajes móviles, letras deslizándose por su piel hasta llegar al índice con el que Tanyu acaricia la página: los mushi-letras saltan del dedo a la página en blanco: se escriben: de un cuerpo –el de Tanyu– al otro –la página–. Tanyu es una página de escritura y la página es un cuerpo de letras. Así, del mismo modo, en la segunda parte de *en flecha*, Esther Ramón brota del borrado de las imágenes de la primera parte y, con ellas, recobra el impulso de la escritura, de la traslación del mundo simbólico y caótico a una posible línea de trazo. Y escribe este poema, que podría haberlo pronunciado Tanyu:

> Ser el amanuense
> que copia
> en los trenes
> la secuencia.
> Sostener el alfabeto
> de lo vivo,
> una a una, las
> veinte letras que comen, que
> respiran,
> articulando los cuatro
> sonidos heredados.
> Detectar el error
> infinitesimal
> que nos detiene.

En la segunda parte, aparece de manera más constante la primera persona, que estaba prácticamente huida en la anterior sección. Como si se tratara de un cuerpo naciente, que surge después de haber visitado todas las posibilidades, la escritura de la segunda mitad del poemario es una voz que recuerda todas sus vidas precedentes que en realidad no fueron sus vidas sino la de todos los seres que la atravesaron en el borrado al que accedió con el impulso. Por eso, ahora, de ese borrado, de la avalancha de vidas, se llega al impulso que las traza, que les da nombre y escribe, y en consecuencia que las delimita. Es lógico, pues, que aparezcan verbos como «elige» (p. 61) o «escojo» (p. 62), que indican el inicio de un proceso de permanencia en el mundo. Con todo, el péndulo no se detiene y la tela siempre se estará rasgando para ver con los segundos párpados, porque una vez visitado el río de luz la tentación de la magia y el canto del hechizo, de la vida desdoblada y el vínculo, no pueden guardarse en una bolsa hermética. Por eso:

> Despliego el mapa:
> un doble corazón
> representado
> que bombea en el
> papel sus pictogramas.

El doble corazón de Esther Ramón, su viaje a los segundos párpados, se propone como un modo de estar y una poética: la búsqueda de decir y experimentar a través de la escritura lo que la escritura, por su carácter analítico y conceptual, rechaza y destruye:

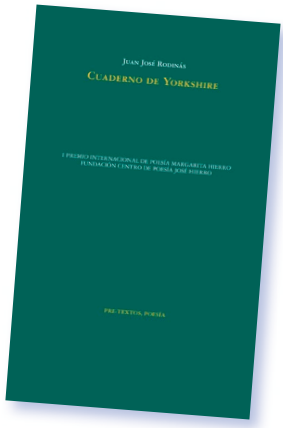
> Ensaya distintas
> aperturas de la boca,
> agujeros verdes,
> disparos de abeja
> en los rosales.
> Afila el borde
> de tus dedos,
> trenza la izquierda
> y la derecha hasta ser
> flecha viva, trayectoria,
> deposita en el hueco
> saliva y polen,
> y un único huevo,
> alargado y flexible.

La boca abierta para albergar todas las voces. Y ser una flecha viva. Y amasar una dilatación de seres: viva. Ser Tanyu, la cuerpo de bichos de letras. Ser Sui, la ojos de tacto del movimiento.

## *Las formas cristalinas del lenguaje*

## Vicente Luis Mora

*Cuaderno de Yorkshire*
Juan José Rodinás
Valencia, Pre-Textos, 2018




Gracias a *Cuaderno de Yorkshire* se alzó el ecuatoriano Juan José Rodinás (Ambato, 1979) con el I Premio Internacional de Poesía Margarita Hierro, organizado por la Fundación Centro de Poesía José Hierro. La solidez del jurado

hacía presagiar lo mejor y, en efecto, estamos ante un libro que mezcla con sabiduría la tradición poética (Wallace Stevens, César Vallejo) con un sano experimentalismo que nada tiene que ver con innovaciones sorprendentes o riesgosas, sino con poner a prueba –con poner en crisis– el lenguaje poético y las formas versales y estróficas para reverdecerlas y sacarles un nuevo partido, sin abandonar una voz personal, próxima y confidente.

Cuando en una colaboración para *Transtierros* comenta Rodinás libros recientes que a su juicio emplean un «lenguaje contemporáneo», explica esa afirmación: «digo *contemporáneo* porque al lenguaje tradicionalmente poético incorporan motivos, ritmos, gestos de esta época: palabras, ritmos o temas que se resisten a ser considerados *poéticos*. Reto difícil, pero única vía para seguir creyendo en la poesía». Aunque el poemario no responde por completo a esa idea, encontramos en *Cuaderno de Yorkshire* algunas menciones a la publicidad o intertextos de letras de Amy Whinehouse, materiales que el poeta incluye en su cadencia como tierras de arrastre, destinadas a fertilizar el lenguaje poético. A esa misma finalidad responde el interés del poeta por la ciencia, en especial por las ciencias neuronales, a las que saca partido sin que su jerga invalide o limite los textos: simplemente, y con inteligencia, los deja permearse de extrañeza científica, de una mirada que muestra las cosas desde una luz distinta. Aunque en algún lugar se menciona un «lenguaje roto» (p. 64), lo cierto es que a muchos poetas actuales no les importaría contar con un lenguaje tan brillantemente recompuesto como el del autor de este libro.

Una de las características de la poesía de Rodinás, señalada tanto por él mismo como por sus lectores atentos, es la vocación de crear una expresividad versal que otorgue espacio al pensamiento, que *encarne* el hecho de pensar. Eso se nota en varias piezas de *Cuaderno de Yorkshire*, especialmente en las que tienen en común la imagen de objetos o figuras transparentes, ya estén hechos de cristal o de agua (imagen que podría ser, en sí misma, una metáfora del pensamiento). Me refiero a «Teorema de la bolsa de compras», «El cielo de York (mi historia personal es una rosa de agua)», «Lo que el hombre gris entiende por humano» –que comienza con dos versos memorables: «Me gustan las historias que se inician con un hombre / tratando de salir de un frasco», (p. 58)–, y «¿Cómo funciona una muñeca de cristal?», un poema, este último, de enorme complejidad y notable ambición constructiva. A veces las imágenes del cristal y el agua se alían en pocos versos, como en una de las estrofas finales de «Un fin de año en Edimburgo». El antiguo símbolo cristalino, que procede originalmente de la imaginería petrarquista, cobra en la escritura de Rodinás resonancias muy diferentes, más próximas a las «formas que buscan el cristal» de Lorca, a *La orquesta de cristal* (1976) de

Enrique Lihn y a las dudas identitarias («un rostro de agua», p. 68), que a las antiguas feminidades renacentistas o a las fuentes machadianas.

En su ensayo *Paisajes en movimiento. Literatura y cambio cultural entre dos siglos* (Eterna Cadencia, 2018), el poeta y profesor Gustavo Guerrero explora la evolución de las poéticas hispanoamericanas y retrata su lucha contra el presentismo y la aceleración globalizatoria en los años noventa, para luego explicitar el hiato o campo de batalla en que se encuentran ahora mismo instaladas esas líricas. Guerrero apunta como una de las salidas actuales «intensamente alimentada por las tensiones entre memoria y olvido (y entre novedad y obsolescencia, y entre aceleración y fijeza), la poesía de la cita y la traducción, la reescritura y la reapropiación, esa con que se abre el milenio, se deja leer como una práctica inédita de interacción temporal que quiere redefinir las relaciones entre creación e historia, entre originalidad y repetición, entre presente y pasado» (*Paisajes en movimiento*, p. 70). Quizá por ese motivo Rodinás lleva a cabo su propia deconstrucción de ese régimen de velocidad y obsolescencia, en un alegato lírico contra la aceleración del presente y a favor de la detención, en una decisión estética que también parece una toma de postura: «Y este mundo tiene que ver con caminar rápido. / Acelerar. Acelerarse. Acelerar la mente, el cuerpo, la lengua, el dinero. / En un mundo donde lo lento muere rápido. / […] Cierras los ojos entre dos almohadas y repites: / hay que hacer tiempo, hay que tomarse el tiempo. / Hay que perder el tiempo y perderse allí» (p. 52). Es decir, una poética que se planta, de frente, frente al *accelerationism* (Steven Shaviro) que nos domina.

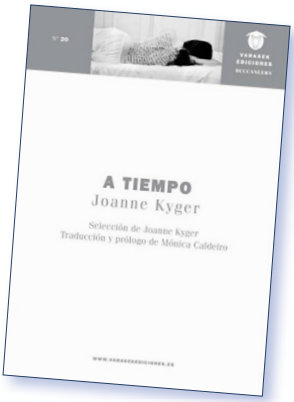
La querencia de Rodinás por la lentitud y el detenimiento es apreciable en muchos de estos poemas, aglutinados en estrofas que tienen como centro una imagen-aleph de estancamiento temporal, con el propósito de generar a su alrededor una sensación onírica de estancamiento total en la contemplación: «En la cámara oscura de un fotógrafo ciego», escribe el poeta, pensando quizá en el personaje homónimo de Gesualdo Bufalino, «mi casa es un cuento donde las muchachas se sientan a mirar / el movimiento de las polillas en una película sin árboles» (p. 14). El resultado es un lectoespectador (nosotros) que gracias a la lectura contempla la película mental (pp. 16, 21, 45, 63 y 65) que el yo lírico utilizado por Rodinás contempla, a su vez, en el interior de su cerebro figurado. De esta forma, nos encontramos ante una serie superpuesta de pantallas en *mise en abyme* donde lo importante no es solo la imagen mostrada, sino también el mismo hecho de mirar, de mirar sin tiempo, de mirar todo el tiempo o con el tiempo detenido. La primera estrofa del poema «Paisaje donde vuelven las cosas derrotadas» me parece especialmente representativa de esta estructura, que Lucien Dällenbach denominaba *El relato especular* en su libro homónimo: «Alguien dibuja sobre

su ojo derecho / para mostrarle su paisaje a su mente: / el dibujo es un niño mudo / que mira un tobogán a la distancia» (p. 28), versos que encuentran su espejo en las siete líneas que cierran la página 63. Escribir poesía, para Rodinás, es dibujar(se, nos) imágenes en la retina.

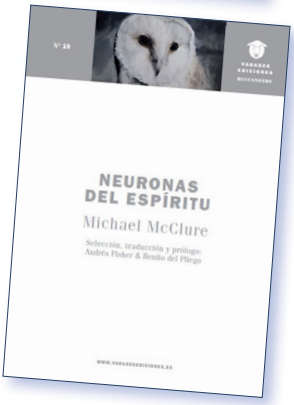
Otros procedimientos mediante los que *Cuaderno de Yorkshire* lucha contra la tentación acelerada del presente son la teodicea (la exposición de otros posibles presentes o futuros imaginando un cambio en el pasado) y la cronología fantástica, borgiana a veces, de pensarse otros, o uno mismo en el futuro, metodologías que en otras manos podrían dar frutos trillados, pero a las que Rodinás sabe sacarle el debido provecho en poemas como «Vieja estrella de las antigüedades» o el citado «El cielo de York (mi historia personal es una rosa de agua)». En resumen, *Cuaderno de Yorkshire* es un excelente libro de poesía, cuajado de imágenes brillantes y de ejercicios de decantación expresiva, que combina con talento imaginación y experiencia, experimento y tradición, en aras de una poesía tanto o más atemporal que contemporánea.

# *Un pasado que sigue sucediendo*

## Antonio Ortega




*A tiempo*
Joanne Kyger
Selección de Joanne Kyger
Traducción y prólogo de Mónica Caldeiro
Madrid, Varasek Ediciones, 2018




*Neuronas del espíritu. Selección de poemas 1959-2016*
Michael McClure
Selección, traducción y prólogo de Andrés Fisher
y Benito del Pliego
Madrid, Varasek Ediciones, 2018

La verdad sea dicha, el esfuerzo y la dedicación con que la editorial Varasek va poniendo en nuestras manos la historia vital y literaria de la Generación Beat, y del grupo de escritores, poetas y artistas que, compañeros de aventura, crecieron y vivieron interconectados y cambiando de raíz el modo y las maneras de la poesía de su tiempo (y del nuestro, pues aún hoy siguen haciéndolo), no solo es impagable y altamente meritoria, es sobre todo precisa y hermosamente necesaria. Y verdad es también que cumplen con estricta coherencia la idea que anima y da sentido a su colección «Buccaneers», que no es otra que la de «recoger poemarios de alta calidad, tanto de autores que proceden del *underground* menos estereotipado y más salvaje y auténtico, como de poetas más conocidos pero que aportan obras originales y

arriesgadas, fuera de los cánones del *establishment* literario». Ahí están para confirmarlo sus ediciones de las obras y poemas de Michael Rothenberg, Phillip Whalen o Lew Welch, la publicación de dos libros imprescindibles, *La práctica de lo salvaje* y *Viaje por la India* de Gary Snyder, y claro está, *The Dharma Beats. Una historia de la Beat Generation*, armada con textos de Kerouac, Snyder, Welch, Whalen, Kyger y McClure. Y justamente, la apuesta sigue con los dos últimos nombres, de quienes acaban de aparecen dos nuevas selecciones antológicas: *A tiempo* de Joanne Kyger y *Neuronas del espíritu* de Michael McClure.

En un mundo que tiende a cerrarse cada vez más en sus mecanismos de control, recuperar la voz de los Beat es toda una declaración de principios y una forma de mostrar nuestra resistencia, pues recordar la necesidad de esos avances que la llamada contracultura puso en nuestras manos (desde el ecologismo, el comunitarismo o el orientalismo hasta el feminismo, la hermandad universal o el erotismo sin complejos) es hoy, sin la menor duda, más necesario de lo que lo fue entonces: una búsqueda espiritual y una forma de sentir y de estar en el mundo que se traduce en poemas, ensayos, libros de viaje y escritos biográficos fruto de un pensamiento libre y salvaje, lejos de la dictadura de lo ya hecho y de lo ya trillado. Cada cual se expresó y defendió a su manera su escritura y sus poemas, cada uno con unos principios y fines diferentes, propios y personales, pues aunque todos fueron, como bien dice Jesús Aguado, centrífugos, individualista y heterogéneos, sin embargo se muestran y aparecen «como borradores los unos de los otros». Y todos se enfrentan a un sistema que parece no cambiar, y por eso su escritura es y será siempre política, a pesar de la diferencia entre los muchos autores y artistas que participaron de un movimiento del que, en lo estrictamente literario, podríamos hablar de cuatro corrientes o escuelas interconectadas: la Generación Beat, el Black Mountain College, los poetas de Nueva York y el Renacimiento Poético de San Francisco, y es por eso también, que como expresivamente dice Anne Waldman en su libro *The Beat Book*, editar, seleccionar y antologar a los miembros de esta generación es «más bien meter un dragón en una caja de fósforos». Pero también es cierto que, como deja claro Joanne Kyger en su poema «Palacio nocturno», «*Lo mejor del pasado / es que se acaba* / al morir. / te despiertas / del sueño / que es tu vida. / Entonces creces / y te vuelves post-humano / en un pasado que sigue sucediendo / por delante de ti».

*A Tiempo* es el título del último libro de poemas que Joanne Kyger (nacida en 1934 en Vallejo, California, y fallecida en Bolinas en 2017, enclave oceánico próximo a San Francisco) publicó el año 2015, y es el elegido también para esta «cronología esencial de su recorrido vital y literario». La selección de

los poemas, llevada a cabo antes de su muerte, ha estado a cargo de la propia poeta, que eligió también, conscientemente, el poema que la clausura, y que expresa a la perfección la naturaleza esencial de su poesía tanto como la actitud que debe guiar nuestra lectura: «que estés / donde las palabras son tu camino, / TUS palabras son el camino». Mónica Caldeiro traduce y prologa, con sabio conocimiento y calidad lingüística, esta recopilación antológica que es, en sí misma, un libro cabal y autónomo, el primero que aparece en español, y también el «primer libro de poemas al completo que se publica de una mujer vinculada, de un modo u otro, a esa generación» de la que la propia Kyger nunca se regocijaba de pertenecer, quizás porque creía firmemente que el poema solo responde de y por sí mismo, como muy bien señala Caldeiro en su medido prólogo. De todos modos, que Joanne Kyger es por derecho propio una figura central de la generación Beat y una de sus mejores poetas, lo demuestra esta selección que reúne, de entre sus más de veinte libros publicados, poemas recogidos de *As Ever: Collected Poems* (2002) y de *On Time* (2015), junto con otros procedentes de *About Now: Collected Poems* (2007).

Como pone de manifiesto el título elegido, la poesía de Kyger parece suspenderse queda en el aire del tiempo y en la escueta y eficaz fuerza de los instantes vitales, algo claro que tiene que ver con el punto de vista y la actitud de observación que el budismo zen proclama, y que sirve y vale «Para mirar la sustancia / de lo que desfila ante los ojos / centelleando / en páginas de notas de música / y que permanece en la memoria como renovación, / como voces externas sobre el agua / como artesanía / que lleva a esta viajera hacia adelante, de Vuelta / fuera del tiempo, es este momento / cuando te escribo / estas notas de mí misma». Desde ese punto de observación viene la precisa imaginería natural de sus versos, un paisaje que es el correlato de una experiencia de vida, pues como Alice Notley (y solo otra gran poeta puede afinar tanto) ha venido a decir, la preocupación mayor y precisa de Kyger es poder lograr que la vida cotidiana alcance a ser un estado donde es posible que tanto el ser de las cosas como el ser de uno mismo sean desvelados, tal y como explícitamente se dice al final de su poema «Post-extinción»: «Lo ves al momento / Lo siento tanto nunca será / de nuevo así– / ¿Pero cuando ha sido singular el presente? / Todo con un lenguaje de distinción / con tristeza, con melancolía / con la dulce apreciación / de un futuro extinguido / cuando el agua se vuelve / un estado del ser». Un estado que, como vemos, se mueve entre lo personal y lo político, entre lo natural y lo espiritual en la búsqueda activa e interesada de la cordura. Sus poemas son un profundo examen de la cultura contemporánea desde una perspectiva de sabiduría y madurez, impregnada de justa indignación y, muchas veces, de una implacable crítica. Quizás todo sea consecuencia de ese escepticismo radical de

Kyger, quien parece no estar segura ni de sí misma, ni cuando menos del mundo en el que habita.

Su escritura tiene pues algo de fenomenológica en tanto que sus versos son reflejo y análisis de los fenómenos observables, quieren dar cuenta de una explicación del estado del ser y de la consciencia de su/nuestro lugar en el mundo. Su poesía parece engañosamente simple, cuando en realidad los poemas están cincelados con precisión, y su visualidad gráfica justamente esculpida en una especie de disrupción silenciosa y revolucionaria. Poemas que son por momentos políticos y afilados, íntimos y humorísticos, a la vez ordinarios y profundos en su capacidad para dar cuenta de sueños casi didácticos, acusatorios o inculpatorios, y que tratan de asuntos mundiales, de fragilidades y debilidades humanas, de amigos que aparecen y desaparecen, de la sabiduría, de la fantasía y la extravagancia. Siempre en movimiento, son a un tiempo provocativos y placenteros, tan esclarecedores como itinerantes, y tan decididamente majestuosos como duraderos. Una fuerza poética que proviene de estar en compañía de lo cotidiano, de su habilidad especial para tejer voces, de la intensidad de sus asociaciones emocionales y de sus visiones de la naturaleza, todas ellas característica decisiva de quien está decidida a dibujar la plenitud del presente, como quien tenazmente escribe «Una historia (que) se cuenta con un solo aliento / tan fácil de recordar / (que) te atraviesa en un soplido». Son palabras dispuestas en el campo abierto del poema que hacen surgir percepciones que interrumpen, desafían y sorprenden nuestros propios pensamientos. Su atención casi diarística le ha dado a su escritura el espacio adecuado para poder observar los movimientos internos y externos de un yo que se mide con y contra el mundo, ese mundo nebuloso y neblinoso en el que estamos y vivimos: «Me despierto en la noche con el desasosiego de la mortalidad / Todavía estoy, viva, esta mañana. Haría bien en / solo mirar, este lugar donde empiezo libre / cada día a tomar el camino». Joanne Kyeger tiene una voz única, tan inteligente e imaginativa que «Asume que la riqueza del mundo está en guijarros y hojas / puestos sin reservas ahí / en el suelo».

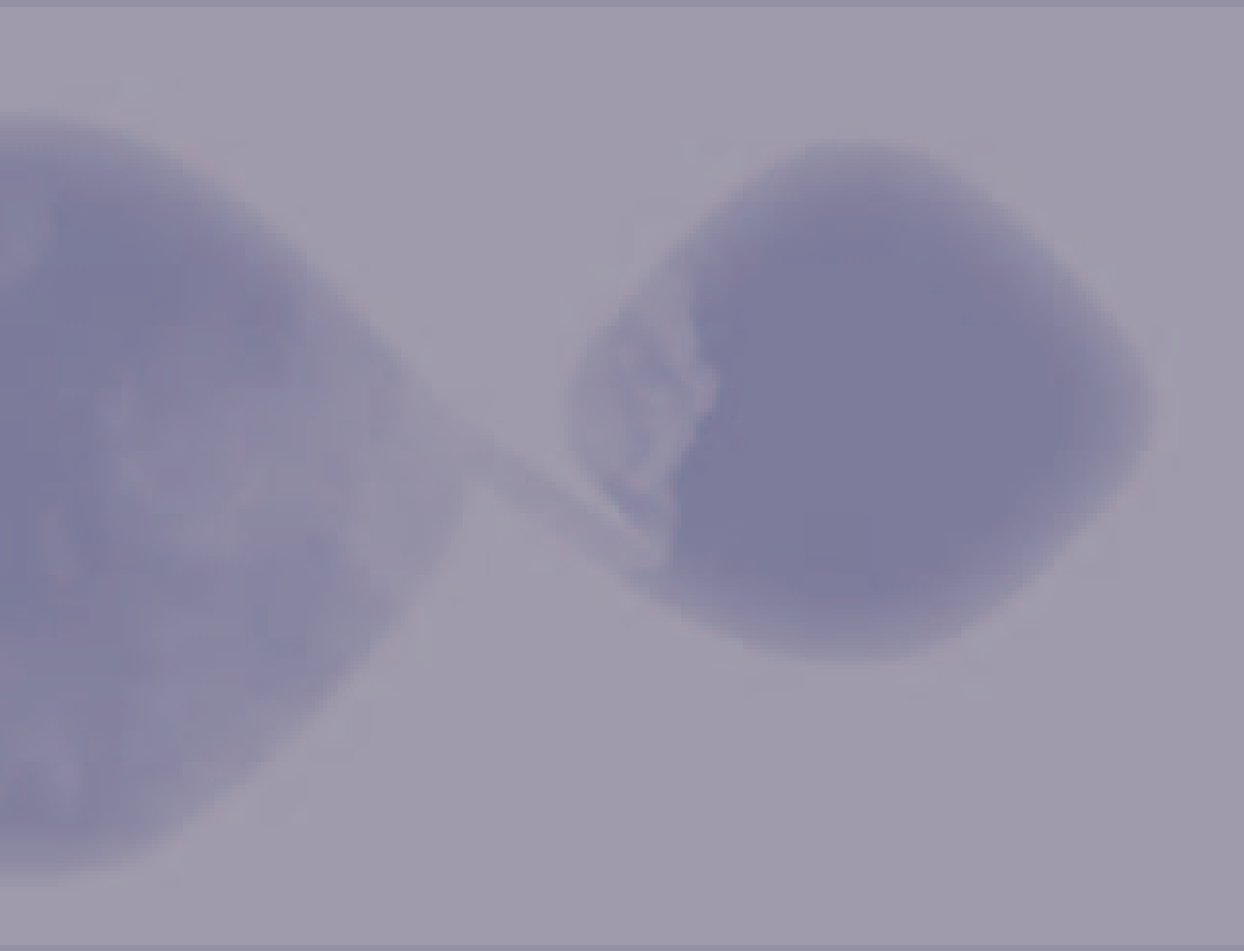
Un poeta del que tenemos mucho que descubrir es, sin la menor duda, Michael McClure (Marysville, Kansas, 1932). Poeta, dramaturgo, novelista, ensayista y también compositor que, después de mudarse en 1954 a San Francisco, y de esta forma estar ligado desde sus inicios al núcleo de la generación Beat y al Renacimiento Poético de esta ciudad, encontró notoriedad al participar en la ya legendaria lectura de Six Gallery, en 1955. Pronto se convirtió en un miembro clave de la generación e incluso fue inmortalizado y retratado como «Pat McLear» por Kerouac en su novela *Big Sur*. Estuvo en relación directa con Jim Morrison, Janis Joplis y Bob Dylan, con quienes colaboró, al igual que lo hizo

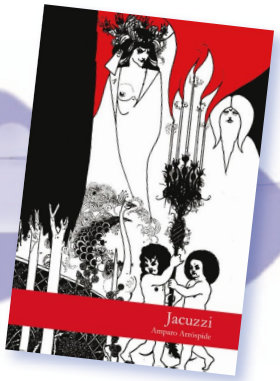
durante años con Ray Manzarek, teclista de The Doors. Estudió biología con Francis Crick, uno de los descubridores del código genético, cuya influencia es patente en su poética, pues el poema es para McClure, «una estructura celular sometida a un complejo metabolismo cuya permeabilidad permite fijar secuencia provisionales de significados que liberan energías emocionales y al hacerlo se modifican». Una poética en la que es evidente «una compleja cosmovisión», consecuencia de la influencia de William Blake y Eckhart, «que ve en lo real la emancipación de una divinidad caída que busca recomponer su integridad desde cada criatura» (Armando Roa en *Cover. 36 poetas en lengua inglesa*, Santiago de Chile, Uqbar Editores, 2010). Como proclama en su «Poética», incluida en su libro *Cielos de jaguar* (1975), la política es la biología, y la biología es la política (ver el poema en la p. 113 de esta edición). En una línea de pensamiento similar a las ideas de Crick, McClure cree que la carne y la conciencia son una misma cosa, y por tanto que no existe un muro entre la biología y la poesía, pues el poema se construye, como el amor, «en la creación de / lo que es orgánico». La base biológica de su poesía le permite dar cabida, en el espacio abierto del verso, a la fisicidad del pensamiento, algo que nos lleva sin demasiados desvíos a la escritura de Antonin Artaud. Con toda probabilidad, esa parte visionaria de su escritura tenga su origen directamente en lo que parece ser más ordinario y común, incluso los haikus que cierran esta imprescindible selección de poemas, también son muestra de esta capacidad de percepción.

*Neuronas del espíritu. Selección de poemas 1959-2016*, es una antología de la obra poética de McClure, cuya traducción y prólogo son responsabilidad de Andrés Fisher y Benito del Pliego, y que se publica por primera vez en España. Ambos, sabios traductores y conocedores profundos de esta poesía (son también los encargados de las ediciones en esta misma editorial de la poesía de Lew Welch y de Philip Whalen, esta última con la colaboración de Marcos Canteli), han sabido mantener magistralmente la dicción de los versos de McClure, conservándola dentro de lo posible sin variaciones en su versión al español, y evitando la «normalización de todo lo que el poeta altera, enrarece, como parte esencial de su expresión poética». El propio poeta, como bien hacen constar en la introducción, cita la «deliberada personalización de la gramática y las alteraciones de la sintaxis escrita», que son aceptadas por él «como los chorreos de pintura en los lienzos del arte moderno». Teniendo en cuenta lo que el propio poeta y los conocedores de su obra han entendido como piezas claves de su larga trayectoria, finalmente esta selección es fruto la lectura personal de los antologadores, de los gustos y preferencias de sus también traductores, que han incluido las peticiones expresas del autor. El resultado final es más que preciso y sorprendente,

un libro donde el lector descubrirá una lengua que le asaltará con rudeza y aspereza casi, pero también con la acertada brillantez propia de las lascas de sílex. En su poema «Discurso en bloque», deja meridianamente claro que «NO HAY FORMA SINO FIGURA! NO LÓGICA SINO SECUENCIA! / FIGURA el velo y el ser del amor, el deseo, el odio, / el hambre. BULTO o CUERPO DE LO QUE SOMOS Y QUE ANHELAMOS». Los poemas, entonces, no serían sino, como dice el título de uno de sus libros, un bosque de «remolinos en el asfalto».

La escritura poética de McClure demuestra una energía implacable y feroz, y una fisicidad motriz marca de la casa, una obra original, radical y visionaria, escrita por un gran poeta. Una poesía en estrecha relación, aunque no lo parezca, con los trovadores provenzales, con el romanticismo, el modernismo, el surrealismo y el haiku japonés, una tradición visible en unos poemas basados en la imaginación y en un profundo respeto por el mundo natural, capaces de trazar un paisaje poético de absoluta originalidad. Como viniera a decir Allen Ginsberg, «la poesía de McClure es una gota de energía protoplásmica». En sus poemas es evidente una lucha que tiene como tarea la aprehensión del ser y del lenguaje de la poesía, ya que ese lenguaje es la promulgación misma del ser. Es quizás por eso que el poema se centra en la página y aparece con líneas en mayúsculas intercaladas a lo largo del texto, y que por extraño que parezca, no es más que una forma de mantener el equilibrio. Una especie de verso biomórfico y proteico en el que no hay ningún tipo de aparato intelectual más allá de la acción de la propia aprehensión. Al fin y al cabo somos carne, idea esencial que aparece ya en su libro *Salve al que juega*, somos mamíferos humanos, pero finalmente mamíferos, y como tales somos carne, aunque esta sea inseparable del espíritu. No somos uno sino muchos; no somos una sola célula, sino un conjunto complejo de células; un conjunto de «yoes» que buscan su manifestación corporal; somos un conglomerado de sentimientos y de emociones sociales, físicas e internas, casi como un sistema sin sistema, abierto siempre y en constante conflicto, en continuo intercambio y en continua renovación. La identidad no sería otra cosa que un acto de abierta e intensa emoción, esa «belleza desnuda» que alcanzamos a ver cuando sabemos que «EL CIELO ES EL SUELO EN QUE DUERMO». Y desde ahí poder mostrar la verdadera realidad de lo que pasa.






## *Jacuzzi*
## Amparo Arróspide

Madrid, Amargord, 2018

*Las palabras –lo imagino con frecuencia– son casitas con su bodega y su desván... El sentido común habita en la planta baja, siempre dispuesto al «comercio exterior», de tú a tú con el vecino, con ese transeúnte que no es nunca un soñador. Subir la escalera en la casa de la palabra es, de peldaño en peldaño, abstraerse. Bajar a la bodega es soñar, es perderse en los lejanos corredores de una etimología incierta, es buscar en las palabras tesoros inencontrables. Subir y bajar, en las palabras mismas, es la vida del poeta. Subir demasiado alto, descender demasiado bajo son cosas permitidas al poeta que une lo terrestre y lo aéreo. ¿Solo el filósofo será condenado por sus semejantes a vivir siempre en la planta baja?*

*La poética del espacio*
Gaston Bachelard

UNA POSADA donde se hospeda la poesía es un lugar que «ama la noche, sombrero de todos los día»(Huidobro); un corredor donde «yo es otro» (Rimbaud); un baño en el que se afeita «la llama de amor viva» (Yepes); caballos para Federico en la cocina; un corazón hecho a le medida de tu dios o de tu infierno (Orozco); un golpe de dados y sus perros persiguiendo el azar; y del rincón en el ángulo oscuro los archivos, los legajos que hay que despertar cuando la casa amenaza ruina, antes de que tan sorda oreja tenga la soledad como el desierto (Góngora).

A mí me gusta pensar que Amparo es una atrapadora de gestos en forma de palabras, en forma de frases, en forma de estructuras semánticas si bien más o menos reconocibles siempre al filo de estallar o implosionar en la búsqueda de un universo más humano: ni más ni menos: una atrapadora de coreografías sintácticas, semánticas, sonoras: porque su poesía opera no con la gramática de la palabra, sino con la gramática del gesto: su composición y su descomposición. Es cosa

complicada que ella resuelve de manera tan sencilla como compleja: porque finalmente los gestos, los cuerpos en movimiento, son palmariamente evidentes:

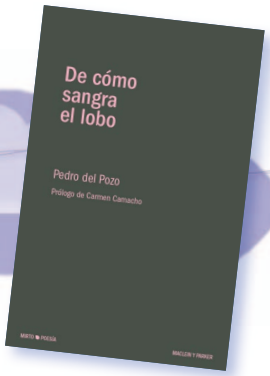
Qué va a encontrar el lector entre estas páginas: la respuesta es: de todo: como en esa posada en la que se hospeda el universo transitoriamente: la poesía de Amparo Arróspide es tan omnívora como estrictamente selectiva: y el criterio de selección es simple: no dejar nada sobre la página, ni una miga, que no haya sido puesto en cuestión: y aquí, poner en cuestión, significa: dudar de la capacidad alimenticia de la museística disecada: preguntarse por la composición química de las retóricas sancionadas por el prestigio: rastrear las huellas de las sobras: reconocer en los gestos significantes de los ingredientes no asumidos por las costumbres del arte estructuras elocuentes: girar, uno, dos, tres grados, el engranaje del menú de forma que se ponga en duda la estructura de la cadena alimenticia: y encontremos una manera más humana de nombrar y por tanto de alimentarnos.

Decía que me gusta, es decir, me alimenta, pensar que la poesía de Amparo, sus textos en forma de poemas, formularios, citas, saqueos, están construidos no de palabras sino de los gestos que se hacen cuando esto que llamamos ser humano se enfrenta a las palabras, a la historia de las palabras, a la genealogía de las palabras: y así podemos ver y percibir estos textos en movimiento: apelando a tres estancias esenciales: la imaginación: la libertad: la memoria. Es la tríada que anda bailando, diciendo, caminando, susurrando, vociferando, adentrándose corredor abajo, recibidor arriba en el hostal poesía. Amparo trabaja la combinatoria, ese implacable mecanismo del azar, y la casa de la poesía es una casa giratoria: eso nos dicen estos poemas: estos poemas que son una extensa y permanente poética en la que se declara y se baila la posibilidad de la palabra y su historia que no es otra que la posibilidad del ser humano y su historia: interpelar por tanto la crisis: la crisis que desde el lenguaje nos lleva a la realidad y la crisis que desde la realidad nos obliga al lenguaje.

Porque nada desdeña Amparo Arróspide, pero tampoco nada transige: en esta casa hay parloteo y cháchara: hay conversación y conversa: hay metáfora y al pan pan y albino árbol: hay gratitud hacia lo recibido y suspicacia hacia lo entregado: hay materiales de acarreo y materiales de archivo: puede haber contrabando, pero nunca estraperlo: el prestigio pasó a mejor vida y es el habla hablada o escrita la que circula por los corredores de la morada esparciendo su milagrería de mundo: intentando convocarnos a una acción de lenguaje que nos haga más humanos.

A esta casa todos, los que hablan y los hablados, han venido a pensar poesía que es como pensar mundo que es como decirle a la realidad que otro lenguaje es posible y por eso la casa gira.

GUADALUPE GRANDE




*De cómo sangra el lobo*
Pedro del Pozo
Sevilla, Maclein y Parker, 2018

# RETABLO DEL LOBO QUE SANGRA

La obra poética de Pedro del Pozo (Sevilla, 1971) crece de manera pausada pero inexorablemente sólida, construyendo libro a libro una propuesta personalísima en la que multitud de voces aparentemente diversas terminan confluyendo en voz única y cada vez más reconocible, sin que por ello se plantee menoscabo alguno en su capacidad para sorprender al lector, a la lectora, tanto por su levedad como por su extrañeza y su hondura y, sobre todo, por la inquietante dificultad en hallar los referentes más inmediatos para un autor y una poética tan singulares. Estamos ante un poeta anómalo, de distintivas maneras y espaciadas publicaciones, y de una escritura que, como su lectura, precisa de tiempos sosegados y digestión reflexiva.

Desde *Todas las puertas abiertas* (Libros de la Herida, 2005) –una ópera prima que a su vez era una retrospectiva que seleccionaba textos de su entonces copiosa obra inédita, ¡ahí queda eso!– hasta el portentosamente redondo *Distancias. Poemas de los océanos zigzagueantes* (Baile del Sol, 2010) han tenido que pasar ocho años para que Del Pozo entregue libro nuevo a las imprentas. En esta ocasión ha sido la editorial sevillana Maclein y Parker la que ha otorgado con apropiado gusto impresor carta de naturaleza material a este libro que hoy comentamos y que tiene el sugerente e inquietante título de *De cómo sangra el lobo*. En estos poemas, Del Pozo nos sumerge de nuevo en una escritura pausada y de maduración lenta que hoy les queremos compartir.

Elaborado en forma de tríptico, el poemario se abre para mostrarnos un retablo perfectamente estructurado, a pesar lo que parezca anunciarnos el título de la primera parte («Sin firmes estructuras»). Es de esta manera, pues, como el libro arranca con un grupo de poemas que parece plantearnos un sagaz emocionario, un catálogo de emociones en el que la reflexión poética en torno a lo que sentimos no está solo presente en los títulos de algunos poemas («Lo que la sensatez dice al recibir la caricia del miedo» o «Lo que el amor dice al cerrar los ojos tras ser atacado») sino que reluce con enorme

brío en afiladísimos versos que trazan un trabajo de bisturí semántico sorprendente («La alegría como abrazo de campanas», «el sexo como sangre que hierve sin prisa» o «el desánimo es una rata aburrida / que como un perro con hambre / roe los huesos cuando pareces muerto»). Algunos poemas –imposible no citarlos aquí– lucen los hondos destellos aforísticos solo propios de los poetas consumados: «Es el corazón / un animal de grandes alas / en un pasillo estrecho».

Pero es la segunda parte del libro, «Los márgenes del laberinto (Poemas del bosque)», a nuestro entender, el panel central del retablo: aquí está la voz en la que Del Pozo entronca con la columna vertebral que sostiene gran parte de su propia producción anterior, es decir, el trenzado de lo poético y lo político (lo ético o lo estético, quizá decir mejor). En estos poemas resplandecen con especial gracia los intentos del lenguaje por atrapar la vida viva, el apego a lo real y las falsías del espectáculo y, por supuesto, la invocación a la disidencia («Nos queda saltar del tren en marcha / dejarnos caer a un lado del sistema») y a la resistencia, como bellamente explica el excepcional texto titulado «La rendición de los visitantes», texto que va alineando una serie de poemas deslumbrantes que nos llevan hasta un final donde el protagonismo lo toma el amor como arma de búsqueda y aún de lucha.

Cierra la colección «La rueda del agua», en la que el autor nos muestra su lado más contemplativo, casi diríamos místico, aunque desde luego de un misticismo nada religioso ni metafísico –Del Pozo es hombre de académica formación científica– sino hondamente apegado a la prodigiosa magia de la materia y de las cosas. Desde el mismo título, esta última parte ya nos parece querer adentrar en un peculiar templo zen («Sucedemos entre simulacros / de principio a final» o «Permanezco en el balcón / asomado a mí / ya cada instante»). Últimas llamaradas, en fin, que vienen a completar un libro fértil, generoso y revelador en el que percibimos un profundo compromiso con el lenguaje como sostenedor de todas las cosas («Es el agua / lo único necesario / para construir un barco») pero partiendo a la vez de la convicción de que, más allá de las palabras, lo que resuena es la vida. «La libertad se mezcla / sin crear estructuras firmes. / Busca círculos / y habita barullos», dice el último poema, titulado precisamente «Sin estructuras firmes» y que viene a cerrar el círculo con admirable precisión.

No dejen de leerlo. No dejen de sentirlo. Porque, como en el propio prólogo del libro dice la poeta Carmen Camacho: «El lobo ha vuelto […] Aúlla el espejo de dentro. Pedro o el lobo».

Miguel Ángel García Argüez

*¿Quién teme a Thelma y Louise?*
Mónica Doña

Sevilla, Renacimiento, 2017

## Femenino y singular

Ya desde la cubierta ilustrada con un coche en marcha y bajo el título: *¿Quién teme a Thelma & Louise?* comienza el trayecto de este poemario donde viajan muchas mujeres. Se abre este recorrido con esta cita significativa de Rosario Castellanos: «No basta adaptarnos a una sociedad que cambia en la superficie y permanece idéntica en la raíz. No basta imitar los modelos que se nos proponen y que son las respuestas a otras circunstancias diferentes de las nuestras. No basta siquiera descubrir lo que somos. Hay que inventarnos». Así arranca este relato poético «femenino y singular» donde la poeta, cantautora y compositora Mónica Doña, jiennense asentada en Granada, nos presenta su última entrega, y nos mete en carretera.

Después de sus cuatro anteriores libros, este *¿Quién teme a Thelma & Louise?*, reflexiona sobre la identidad femenina, ya nos tiene acostumbrados la autora a una poesía inteligente y valiente, de búsquedas, de descubrimientos, en donde sus poemas los habitan mujeres, en las citas escogidas que intercala, ellas también son las protagonistas, sus personajes femeninos, los temas que trata, e incluso sus dedicatorias van a estar muy presentes. Es un libro feminista donde la poeta nos da cuenta de vidas, de tropiezos, de éxitos de mujeres que la historia ha pasado por alto y con las que está en deuda. Por eso, Mónica Doña acelera suavemente porque llega el tiempo de encender las luces de posición, así mete todas las marchas porque todo lo humano está incluido en esta aventura de la existencia que nos presenta en un tiempo propicio.

Con referencias teatrales a *Quién teme a Virginia Woolf*, de Edward Albee, así como a la película homónima de Mike Nichols, o la de Ridley Scott, *Thelma y Louise*, este libro, tiene el mismo formato del guión de Callie Khouri, está dispuesto en tres apartados a modo de introducción, nudo y desenlace. Es una historia con historias entrañables y rebeldes, sobre las relaciones, los deseos, los placeres y los desengaños que ruedan por el asfalto de la vida, trata de

no dar marcha atrás ni de frenar. Y esto es lo que nos propone Mónica Doña con su poesía reivindicativa y comprometida, con sus juegos con el mejor manejo del lenguaje, sin titubeos, ni estilos indirectos, ni perífrasis, aquí todo es directo, transparente, cercano, sin mandamientos ni confesiones, aquí hay conversación y diálogo y mucha comprensión ante la incomprensión.

En la primera parte aparece «la huella», con poemas sobre mujeres famosas y brillantes en lo público y con alguna penumbra en su vida privada, ellas han sido protagonistas de la historia, de la literatura, del cine, de la música, de la moda y de la pintura, ocho poemas singulares: Juana de Arco, Rita Hayworth, Billie Holiday, Madame Curie, Cleopatra, Frida Kahlo, Teresa de Ávila y Coco Chanel. Con estos versos concluye este apartado: «La historia escribe nombres con minúscula/ sigue siendo solemne y carece de estilo».

En la segunda, «la captura», nos escribe también ocho poemas con claves para recuperar el «tiempo muerto», para avisarnos de que tenemos que estar vigilantes, ha sido mucha la carga de la educación recibida, y de la desigualdad social. Así comienza el primer poema, «Buenos días, mi dios, ¿dormiste bien? / yo estuve desvelada, ya sabes, tengo insomnio. / Te oí roncar desde mi habitación / pero no importa, dios, / estoy acostumbrada». Los siguientes, «De la fe y la esperanza» y «Metamorfosis forzosa», son indicativos de que debe haber un cambio urgente porque es beneficioso para todos. Acaba este tramo con esta estrofa: «Si quieres que comience el baile de tu vida, / deberás darle muerte al moribundo / y enterrar junto a él tu rosa de pasión, / la enferma flor que brota de tus lágrimas».

Y en la tercera parte, fin del viaje, está todo dicho, sugerido, juega con el mejor sentido de la palabra, «mujeres al cabo», es una «escapada» al Cabo de Gata, con anterioridad llamado Cabo de las Ágatas, todo es luz, sol, sonoridad, colorido, brisa, libertad. Escribe en el primer poema: «Ocho mujeres, ocho. / Ocho lobas dispersan los rebaños. / Dejan atrás desiertos / y remontan los volcanes». A modo de coda, la palabra y la música se funden en esta parada final que luego retomarán y conducirán a otros nuevos viajes, y de este ritmo y musicalidad sabe mucho Mónica Doña por su anterior faceta de cantautora. Estas mujeres risueñas, libres, sabias, hacen una escala, bajan al mar de Almería, están alegres y dolidas pero con toda la experiencia que les ha dado la vida, que saben del disfrute de la existencia, y sabiendo que los años añaden esa sabiduría mundana. Como almas salvajes repletas de risa y llanto, tratan de que el viento amaine esa educación marcada, los mitos creados por la historia, desde sus confines, todas las artes que han perjudicado al género femenino por los estereotipos culturales.

Su poesía lírica, a modo de silvas, libre de rima pero medida y sujeta a la música y al ritmo que el heptasílabo y el endecasílabo, metros predominantes,

saben dar, con toda la armonía y elegancia que exige esta métrica. Es un libro necesario donde trata de recuperar lo perdido por carreteras con curvas, con arcenes doloridos, donde es necesaria la construcción de nuevas autopistas sin peaje. Mónica Doña nos convoca y como una ofrenda nos entrega este canto a la historia de la humanidad, en donde a las mujeres nos gustaría un mundo con otras miradas. Y esto es lo que nos dice para despedirse en el último poema:

«El ayer cristaliza en nuestras manos / somos piedras de cuarzo veteado, / hoy no somos ayer mas lo guardamos / adentro de la luz limpia del día / que nos propicia un rayo de futuro. / [...] / Sobre nuestras cabezas/ se escucha el aleteo de las rosas».

Carmen Canet

## *Días después del diluvio*
## Daniel Freidemberg

Prólogo de Jonio González
Barcelona, Kriller 71, 2018

No sé si con el alma entre los dientes, o con el alma en la punta de la lengua está escrito este libro. Si con el filo de esa íntima sustancia que quisiéramos atemporal, o con una formulación que irrumpe y titubea, dubitativa, antes de decirse. O con ambas cosas a la vez: el alma como arma para desbrozarnos, y la duda como azote permanente de la enunciación.

Desde el comienzo marca el sitio donde se encuentra: «un malecón donde no pasa nadie y todos los barcos han partido». Donde a veces «la música se corta» y «las que gritan no son gaviotas». Contención, entonces; un gritar para adentro chillidos inaudibles, interiores. ¿Qué mejor forma de precisar el lugar y el modo desde el que la voz emite a lo largo de esos años, y que el *Diario en la crisis*, publicado en 1986, recoge?

Con textos de este segundo poemario de Daniel Freidemberg, nacido en 1945 en Resistencia, capital del Chaco argentino, se abre la aguda e intensa

selección de cuatro de sus libros e inéditos, que bajo el título *Días después del diluvio*, reunió Aníbal Cristóbo, para Kriller 71 Ediciones. Sello que siempre sorprende con sus ejemplares pequeños de formato, pero inmensos de contenido. El prólogo de Jonio González ofrece las coordenadas de la época en que esta obra cuaja, y el epílogo de Diego Bentivegna las maneras en que el autor aborda las relaciones entre el lenguaje y las cosas, enigmáticas en su mudez.

Cuenta Freidemberg que cuando el *Diario en la crisis* apareció, su compatriota Marcelo Cohen, que pasó toda la dictadura argentina en España le escribió: «ahora entiendo como era estar allí». Y esto lo consigue sin hacer alusión a aquella, con apenas el soliloquio de alguien que gasta el tiempo encerrado en casa, mirando por la ventana el vuelo de unas aves, u otros detalles nimios sin significación clara. Fueron años de hurgar en el lenguaje palabras, que pudieran dar cuenta del desasosiego del que sospecha (intuye, adivina) que, pared por medio, hay otros que también están recluidos. Mas no por voluntad propia, sino mortificados, desaparecidos en oscuros sitios, donde «no pasa nadie y todos los barcos han partido», y los gritos no son, precisamente, de gaviotas.

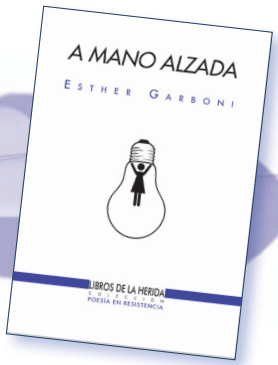
El siguiente libro antologado, *Lo espeso real* (1996), debe su título a Juan José Saer y su ensayo: «La selva espesa de lo real», donde alude al trabajo mismo del escritor que, libre de todo preconcepto de realidad, debe atravesar la selva del imaginario trasmitido, para acceder a la intemperie: el Afuera. La nada de la que parte, para Saer, toda narración, y también todo arte. Un «afuera», que Freidemberg saluda en el poema que da título al libro con este encabezamiento: «Ahora que fuimos expulsados, gracias a Dios, del paraíso…». Versos que repetirá también al comienzo del poema «La zona», para luego constatar: «y acaso miré / la masa de aire en torno / por donde avanzaban / penosamente las palabras / como si dieran por perdida / su competencia con lo real». Esa es la zona; el territorio mental al que se llega tras haberse despojado de la realidad recibida, y donde las palabras ya no saben nombrar… Ahí se juega para nuestro autor todo lo que hace apasionante a la poesía, pues aprendió que lo que como poeta tiene para dar, es ir buscando soluciones a las cuestiones que no lo dejan escribir, o traban su escritura. «Enfrento esa traba y ahí aparece lo nuevo, lo interesante: ese poeta que puedo ser yo», declara en una entrevista. Y esa búsqueda hecha en el desconcierto, nos va metiendo como lectores en territorios de extrañeza, nunca antes dichos, inauditos.

¡Qué instantes! Capta más que con una cámara; como un fotógrafo que pudiera mostrar el antes y el después huyendo o viniendo: «Aves negruzcas (dos palomas) en la reja /se asustan y salen volando. / No hay conclusiones: algo estaba y ya no». O se atreve a publicar diferentes versiones de un mismo poema ante la imposibilidad de decidir, y de paso dice el tiempo al mostrar

la modificación del punto de vista. *Cantos de la mañana vil* (2001) insiste en la mudez de las cosas: «[…] es que no entiendo que las cosas callen / es decir cosas qué hago afuera». Enlaza con *En la resaca* (2007), articulado en series, y único libro pensado de antemano a la manera de un novelista, cuyo tono –decía Fogwill– parece el de alguien que se levanta una mañana tras una resaca y descubre donde está: «Eso que queda, al / irse el mundo, es el mundo». Los inéditos, bajo el nombre provisorio de *Materiales*, abundan en esa materia incognoscible «real es lo que / resiste: amor al orden / intraducible / del cosmos», y recuerdan al mejor Quasimodo en su parquedad luminosa.

Las reiteraciones de temas y versos bajo otra óptica, como se dijo, o la reescritura, a través de las repeticiones, permiten leer el libro como una continuidad sin cortes, a la manera de una pieza musical con variaciones. Algo raro, por no decir excepcional, en una obra desarrollada a lo largo de varias décadas, que sin embargo brinda sonoridades nuevas en cada relectura. Un libro indispensable de un autor poco o nada conocido, de momento, en la península, y sin embargo, uno de los grandes de la lengua. Fulgurante travesía de alguien que sabe que «no es la llovizna, es / lo que dicen de la llovizna el / corazón / y el aparato / de la mente».

Noni benegas




*A mano alzada*
Esther Garboni
Sevilla, Libros de la Herida, 2018

## VERSOS COMO TRAZOS

Impulsada en el campo semántico de la pintura y, en concreto, en el de algunas de sus numerosas técnicas, la sevillana Esther Garboni deja en su cuarto poemario un buen puñado de versos de trazo fino, certero y sin borrones que

apuntan a la belleza, al dolor y a los múltiples ensayos que la escritura ofrece para ensanchar el mundo interpelándolo e interpretándolo.

A modo de prefacio, un primer poema de título coincidente con el del propio libro plantea una poética, un tanteo descriptivo de su manera de afrontar la relación con la escritura misma, expresada en el juego metafórico del empeño «a mano alzada» de buscar «el trazo preciso, la imagen más nítida», aunque encuentre de forma inevitable «la soledad del verbo primero / frente al misterio de lo no expresado».

«Solo tengo un idioma heredado y vivo, / a veces enemigo, a veces cómplice» continúa ese poema, para terminar sobreponiéndose a cualquier tope con la afirmación de la palabra como «lápiz afilado / con el que dibujo siempre, / indómitamente, / a mano alzada». Esos pocos versos iniciales nos han sugerido ya una idea que atravesará todo el poemario: la escritura como tensión entre ciertas limitaciones del lenguaje y la voluntad de nombrar inaugurando, sin plantillas ni reglas.

El bloque que se agrupa después bajo el epígrafe «Aguafuerte» extrae la metáfora de la mano alzada del universo pictórico y la gira hacia su vecina polisemia: la señal de atrevimiento de esa nueva mano que se alza llama entonces la atención sobre diversas manifestaciones del destierro. Algunas veces, la referencia y su determinación política se hacen de forma más explícita, como en «Tenía trece años», «Los desterrados» o «La mano alzada». Otras, imprime identificaciones imprevistas, como en el osado «Virilidad». Siempre, en cualquier caso, subyace en estos textos una solidaridad convincente, una empatía que podríamos vincular sin arriesgar demasiado a un modo de estar en el mundo declaradamente feminista y al universo simbólico de la maternidad desde un renovado empoderamiento: «Lloro a los hijos que no parí» declara en el comienzo de «Canción de cuna», uno de los poemas más conmovedores de todo el libro.

En «Pincel seco», el segundo de los bloques, se agrupan versos quizá más dispares, más desconectados entre sí: del emotivo homenaje lorquiano de «Verano de 1930, vuelta a casa» a «Poeta», un texto que reincide con bastante agudeza en la citada tensión metalingüística entre el dolor y la belleza: «Morirás, poeta, / aunque tuyos sean ahora / el color, el sabor, el tacto… la poesía».

Lo sensorial, recipiente y vehículo de la creación, se desgrana también con calidez en «Solo para tus ojos (Poema en braille)», otro hermoso poema que rezuma empatía: «Será la poesía luz a tus ojos. Los míos». Y otro de los temas del poemario, la relación con el lector, parece querer trascender el plano literario para tramar un vínculo afectivo: «Y es que aquí no entra nadie, bien lo sabes, / que no sepa leerme en los silencios» apunta, para concluir: «Eres, lector, mi cómplice… / Eres, lector, mi amigo».

Mucho más compacto resulta «Invinación», que toma nombre de una curiosa técnica artística que consiste en convertir el vino en tinta. Los siete poemas de este tercer bloque comparten referencias al vino y al acto dionisíaco, sensual, de beber. Ya sea en su evocación («Te bebo en lo que fui. Bebo el pasado deleitoso» escribe en «Vino viejo») o en sus invocaciones («Llénаme de sabores / y déjame gozar / tu cuerpo en cada uva» en el vitalista «Vino y sed»; o, en el posible extremo opuesto, «Déjame dar otro trago a la muerte / has gritado esta tarde» en «Siringe»), todo confluye en el «Brindis final» y en la lograda filigrana de su último verso: «soy vid, fui sed; fui Dios, soy fe. Soy tú!».



Al cierre, dos poderosos poemas complementarios a modo de epílogo y testamento. «Último poema» parece conceder la rendición por la imposibilidad de superar esa tensa dialéctica que atraviesa cada uno de estos versos de *A mano alzada*: la aparente confirmación de que la poesía no es capaz de restituir la vida que canta: «Recojo, en fin, mi voz y mi palabra, / aperos de pintura. / No sirven. / No reconstruyen ciudades devastadas por la guerra. / No repueblan los bosques. / No calman la tormenta / ni el hambre». Y sin embargo esa claudicación cede a algo más grande y al tiempo menos trascendente: «Cada poema es siempre el último», nos advierte la autora. Y reconoce: «Dejo la poesía y ella me llama».

«Voluntades anticipadas» es un extenso y vibrante poema en siete cantos que declara y dialoga. La anáfora «No olvido» introduce en casi todos ellos una tenaz intencionalidad de crecimiento y búsqueda: «No olvido. Crezco hacia la luz, como las ramas crezco, hacia los otros». Y en mitad de esa declaración, una alusión directa alza y enlaza una vez más la mano, la complicidad con la persona que lea estas palabras: «Domesticado lector, rebélate, / no dejes que un artista te encuentre / sal en su busca; / hay respuestas inéditas, ¡interroga!».

Por lo demás, la colección Poesía en Resistencia, de Libros de la Herida, acoge estos versos de *A mano alzada* de nuevo en una cuidadísima edición, desde el acertado minimalismo que ilustra la portada (en este caso obra de Lucas M. Pajares Peralbo, *PaPe*) a la cordialidad que sigue recordándonos en sus paratextos que esta propuesta editorial recoge «Palabras que cuentan la herida abierta del vivir, su horror y su milagro». Palabras como estas de Esther Garboni que crecen al calor de un buen hogar.

Juan Antonio Bermúdez

## *Agricultura*
## Soraya García
Madrid, Colección Torremozas, 2018



Es pertinente que la Colección Torremozas dedique un número, tan cabalístico e irracional como es el 314, al poemario *Agricultura* de Soraya García. Las casualidades no existen y si existen están para que las interpretemos. «Entre las caricias de un sol de almendro / flores blancas del rito / aquí de nuevo las espinas / desnudas con sus cinco dedos», he aquí el primer poema del libro y verdadera declaración de intenciones. Encontramos ya la sensualidad que caldeará toda la obra (caricias, desnudas) y la explosión de la naturaleza (almendro, espinas, flores, dedos) que justifica, sin ser necesario, el rotundo título de *Agricultura*.

Naturaleza como parte de la humanidad, naturaleza necesaria y consustancial en el ser humano pero que a veces olvidamos. Naturaleza reivindicada en las espinas que tienen cinco dedos porque son ellas, las espinas, quienes resultan frágiles y se muestran desnudas y nosotros, los lectores, quienes sentimos su carnalidad, su fragilidad y así la nuestra. Hay carnalidad en lo dicho, recreación en la fragilidad de la espina peligrosa, pero sobre todo hay identificación con lo natural, con lo que nos rodea, una constante en toda la obra.

Con la misma naturalidad con la que Soraya García observa el mundo intenta comunicarlo. Para ello necesita del lenguaje y ahí empieza su declaración sobre el universo y la manera de expresarlo, «no podemos unir una palabra a otra/ ni sentir compañía». A lo largo del libro la autora romperá las normas gramaticales, buscará palabras nuevas y modos de expresar lo que ve y siente sin sujetarse a formalismos. La lucha entre la comunicación y la emoción se mantiene a lo largo del poemario, constante equilibro en el filo de la navaja.

También en esta elección formal hay una interesante lucha por descubrir, donde la participación del lector o lectora es fundamental y donde el acercamiento a posturas naturales, no siempre racionales, parecen acercarnos aún más a la realidad de la que nos habla Soraya, esa verdad que «es agua antes de caer».

Si ya en su primer libro *Cuenta la noche* descubríamos a una poeta sensible y capaz, en *Agricultura* nos encontramos con una Soraya García madura,

firme en su poética atrevida y que a golpes de intuición sabe lo que quiere y sabe decirlo como quiere, que a veces es lo más importante.

*Agricultura* no es un libro de poemas sueltos, aunque también, es el resultado de un proceso creativo que, meditado, comprende que no tiene por qué llegar a ninguna conclusión-muerte. La fuerza del libro está en la palabra-paso, en el camino-poema que nos vamos encontrando como ella encuentra hojas, huellas, espinas y gusanos con los que dialogar.

Desde esa libertad, la autora utiliza diálogos, reflexiones, onomatopeyas, rupturas gramaticales y cuantos recursos le parezcan oportunos para expresar de otro modo la emoción que siente en una búsqueda constante de la sinceridad. Sinceridad como camino aparentemente simple para llegar al tuétano del poema.



Es en los versos más rupturistas (y pido perdón por la simpleza de las etiquetas) donde Soraya García consigue ir más al fondo de lo dicho, donde sorprende y nos obliga a bucear en aguas más heladas, como en el poema Bailarina que finaliza así: «desarmado es más fácil / Palpa en el perfil su idioma tacto»; difícil transmitir la delicadeza, el mareo, el tiempo que atraviesan a la bailarina que da título al poema. Tal vez, esa expresión desarmada (descarnada), ese otro idioma sensorial nos permitan comprender mejor lo que la autora quiere decir y que nos llegue más hondamente.

Los cambios de registro y sobre todo la mezcla de tonos nos obligan a reconocer la calidad del trabajo de Soraya García. Autora capaz de terminar un poema con: «alguien puede hacerme llora / por favor» para continuar en otro: «brisa que diseña con luz de clorofila una ecuación», y resultar ambos pertinentes en cada poema.

Porque la geometría es parte de la naturaleza. A través de *Agricultura* comprendemos que las matemáticas son el lenguaje de la naturaleza y que la poesía, si acaso, es una ecuación que intenta descifrar la incógnita de qué es eso de la naturaleza. Encontraremos dibujos geométricos en la formación de algunos poemas y otras preocupaciones por el equilibrio y geometría: «así comprendo la auténtica razón / que nos descuadra», que como final para un poema titulado «poema de amor», no está nada mal.

Los finales en *Agricultura* son una auténtica delicia. Con un cuidado exquisito Soraya García despliega técnica y emociones como quien arroja puñados de semillas en los surcos. Utiliza finales repetidos como ecos: «hoy no se abre la puerta / se llega hasta la puerta / se llega hasta la puerta, o falsamente repetitivos: ten cuidado con el tallo de las flores / si es corto se secan / si es largo se secan». Pero también: «Mira cómo se parece todo a todo / la verdad el vacío el silencio la tarde». Que además nos alerta sobre el punto de vista de la autora y desde dónde se sitúa para mostrarnos el mundo.

Añado otro final arrasador: «Mishima siega / su amor por los cerezos, /su cosecha de pájaros», donde además de hablar de naturaleza y vida a flor de piel nos descubre la óptica de la literatura desde la que el universo parece más comprensible. Que Mishima, Ashbery o Shakespeare se asomen a los poemas ayuda a comprender mejor el mundo de Soraya.

Por cierto, Shakespeare a través del poema que empieza «Cordelia soldadito de plomo se lava los pies» donde una vez más la autora mezcla emotividad, renovación, atrevimiento y sale triunfante con una irracionalidad luminosa y terminando: «se nace blanco / se nace hueco / tierra adentro».

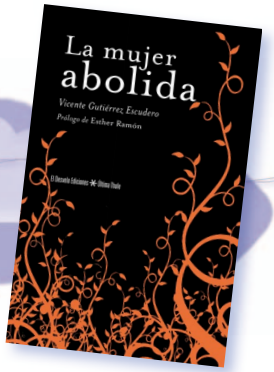


En un mundo cada vez más centrado en lo visual, donde el tacto solo sirve para apretar pantallas, el poemario *Agricultura* nos devuelve a las emociones olvidadas a través del resto de los sentidos. Los agricultores somos los lectores que recordamos lo que es tocar la arcilla, como la alfarera y hacernos exclamar: «y tú / no sabrás lo que sabe tu mano». Un conocimiento sensitivo difícil de expresar y solo comprensible entre los dedos, tal vez, los ya mencionados «dedos» de las espinas. Pero también, sentir al «cerrar los ojos para ver como el agua, solo así se puede llegar al final del poema: proporción divina / corazón de manzana».

Los sentidos racionalizados nos ayudan a comprender una realidad compartida. Nos ponemos de acuerdo y nombramos a las cosas con un nombre común que compartimos. Eso nos permite ser lógicos y prácticos pero, a la vez, nos limita. Perdemos muchos matices que están en el aire, en el olor de la naturaleza, en su rugosidad. Pretende *Agricultura* acercarnos a esa otra comprensión de la naturaleza que tenemos a la vuelta de la esquina, (a veces cuando no hay esquina). La tenemos enfrente y no nos enteramos porque estamos pendientes de la pantalla del móvil. De tanto enredarnos en las redes sociales nos perdemos el instante maravilloso de la vida que se va y tiene que ser Soraya García quién nos diga, como final de *Agricultura*: «Recojo las hojas amarillas en la orilla del cauce/ entendí su mensaje / … yo soy tú yo soy tú yo soy tú…».

Sensualidad como conocimiento del mundo, comprensión geométrica del universo a través de sus formas y expresiones y, por último, reflexión sobre el lenguaje y el ser en un intento siempre imposible de comunicarnos con el entorno. No son pocos los retos que se plantea Soraya García en *Agricultura* y nosotros los lectores con ella al arremangarnos, coger el libro-azada y ponernos a podar-leer.

Miguel Martín




*La mujer abolida*

Vicente Gutiérrez Escudero

Santander, El Desvelo, 2017

# DE UN DESEO DISTINTO

*En el aire hay espectros de mujeres secretas*
*que uno debe tocar*

Vicente Gutiérrez



UN GRAVE y actual asunto, difícil de digerir: «La dificultad de ser» (Cocteau) se revisita como bifurcación. ¿Quién es, se pregunta el poeta, tras muchos años de elaboración minuciosa de este libro, «la amada abolida»? ¿Si la amada es nadie, quién soy yo? De esta crisis nace un libro combativamente político, poéticamente intenso, de sabores (saberes) fuertes, desbordantes, digestión lenta y poderosos nutrientes. Un libro en cierta medida antropófago, ya que nos obligará –en una lectura exigente– a devorar gran parte de nosotros mismos, en un ritual de consciencia y emancipación: por un lado ella *«Devoraba con sus ojos azules / con la mano, / con su vientre, / la puerta de mi cuarto»*. Y a más, «Yo mismo, en ocasiones, soy todas esas mujeres».

Juan Antonio Bermúdez hablaba hace unos años de «La pasión criminal de poseer». La poesía viene tiempo ha exponiendo otros modos de desear a los que nos insiste la opresora cultura dominante. ¿Estamos ante un libro anarcofeminista? En parte sí, si entendemos que la exploración y búsqueda de la(s) mujer(es) es anti patriarcal, si bien se vuelve compleja la propuesta desde una escritura audaz, arriesga, valiente, donde emergen con toda su intensidad y contradicciones lo humano. Y emerge en un escenario lleno de trampas, falsedades, sufrimientos, usurpaciones y simulacros. La poesía –en el mejor de los casos– rechaza el simulacro y apariencias de vida que se nos imponen y las imposturas que derivan en el juego de poder, seducción, engaño, control. Es una suerte de resistencia, resistencia en crisis. Así, «el camino que recorre es cuesta arriba / y es bueno que sea así». Lo que debieran ser relaciones amorosas son enemistades que dirimen sus afanes y objetivos con toda clase de violencias. Ahí, «Ella dejaba de existir». Cuando dijo Lacan,

«la mujer no existe», bien sabía que iba a provocar gran revuelo y no pocos rechazos. No podía ser de otro modo en una sociedad de «la mujer abolida». El psicoanalista francés ya incide en la falta y/o represión de lo femenino en nuestra cultura patriarcal, en el problema de la sexualidad, la simbología alienante, la pulsión de muerte, las psicopatologías que derivan de la represión y doma del individuo. La hipocresía burguesa trató de ningunear sus incisivas críticas, consiguiéndolo solo en parte. La semilla sigue ahí, cuestionando el destierro y el desierto, la tierra estéril donde se cosifica al ser humano, muy especialmente a la mujer. «Es ahí donde mi pene / aplasta, al fin, el triángulo lacaniano // pero también su anti-triangulo virtual.»

Vicente Gutiérrez nos expone desde este ardor-libro (extremadamente cuidado en estructura, composición, orden, precisión e intenciones) una visión poética y política de la realidad socio-cultural y un dilema. Y lo hace desde su experiencia amorosa, desde su reflexión política e intelectual y desde una insumisa experiencia de escritura creativa, sin hilo de disolución. ¿Qué revela la poesía, entre el sueño y la vigilia, entre la emancipación y las contradicciones vitales? La voluntad «de un deseo distinto» que cambie las relaciones lingüísticas significante-significado, símbolo-realidad, sexualidad-poder, tú y yo, es decir que procure la salud de los vínculos en una sociedad nociva para el amor libertario. «Un deseo distinto» resemantiza lo erótico, que emana entre la dificultad de diferenciar el represor y el reprimido, el opresor y el oprimido, el seductor y el seducido. La violencia es parte sustancial de la humana condición y para ser superada nos obliga a enfrentarnos a una contra-violencia que nos extranjeriza en un mundo embrutecido con lo «mujer» y con lo «femenino». Aquí radica la dificultad de leer de este libro. Pues como apuntaba Jean Cocteau «todos estamos enfermos, y solo sabemos leer los libros que tratan de nuestra enfermedad». Y la enfermedad que evidencia a la brava La mujer abolida es la negación de la mujer, que es lo mismo que decir su «dificultad de ser».

El lenguaje es el artífice que incorpora a nuestra vida imágenes, símbolos, metáforas, con las que vamos reforzando (en vez de rompiendo) las jaulas en las que vivimos. Para Vicente la escritura es el objeto de deseo de emancipación y vida digna. Ese «Deseo de escritura» que dijera Hélène Cioux, es irrefrenable pulsión y consciencia, lucha, y así «La llegada de la escritura» es también la llegada de la mujer y su singular diferencia. Gutiérrez la reconoce al destruir tanto el yo masculino fruto de una educación deshumanizadora, como la proyección de mujer que suple a la mujer por venir. Y destruye también ese viciado vínculo entre ambos. Despatrializarla: «la Libertad no tiene nada que ver con la apariencia».

La visión del poeta cuestiona el falo-logocentrismo y dicotomías como vigilia-sueño, deslizando su sintaxis por un «entre» que es el de un «yo» en

fuga de las prisiones (a veces tan bien invisibilizadas) que el sistema capitalista ha naturalizado, con perversa sofisticación. No son Penélope, Beatriz o Dulcinea quienes le inspiran, ni una modelo, *star-system* o *porno-star*, es el truncado devenir-mujer en sus multiplicidades abolidas y es la mujer líquida de los sueños en su emergente capacidad revolucionaria. Una mujer que es paradigma de un tiempo por venir, o más bien que está luchando por no ser asesinada (como bien señala Esther Ramón en el imperdible prólogo, refiriéndose a la hondureña Berta Cáceres) y asumir el control de su cuerpo (biopolítica), de sus identificaciones y conciencia, de su ser integral más allá de las sumisiones a los relatos patriarcales, económicos y culturales hegemónicos. Según leemos: «Ese amor alienado me encoleriza» es vía una domesticación de la vida sentimental, «el veneno de los publicistas» como se consigue que «ella dejaba de existir».

La relación yo-tú es sustituida por la relación yo-ello (Buber) por lo que a su vez el yo deja de ser amoroso para ser posesivo y represivo. El sustituto del amor, desplaza la verdad de lo humano, le deshumaniza, se devalúa su potencial felicitario, libertario: saber convivir y amar. La sexualidad, el cuerpo, marcan el territorio en disputa: dignidad o mezquindad. Pero esta negatividad inducida, se puede subvertir en su misma zona de guerra. Y volviendo a Lacan, «la sexualidad agujerea la verdad». El modo en que vives la sexualidad es político: reaccionario o revolucionario. Para ser revolucionario, la mujer dejará de ser un «ello» para ser un tú, y el yo deberá abolir sus privilegios, abusos de poder, control y fuerza, resignificando o renovando su lenguaje, su visión y su manera de estar en el mundo, el presente y con la(s) otra(s) persona(s). Tendrán que fluir él y ella, confluir, bailar armoniosamente al son de una música otra, oceánica, precivilizatoria, postcapitalista. En la última y más enigmática parte del libro, Agua futura, la poesía da un paso (no) más allá y abre otra puerta a «un deseo distinto»:

> Ella se precipita / hasta volverse luminosa; la mujer de viento /
> vive en la luz en libertad; todas ellas, / fluidas, dúctiles y aéreas,
> / escapan de la significación.

Este denso y penetrante trabajo me ha sacudido y cuestionado seriamente. Con gran acierto el «yo poético» asume el rol de hombre dominante, del que practica la «criminal pasión de poseer». Aun llevando años en la lucha feminista, constato que me queda mucho por desaprender y revisar. Este texto me ha forzado a mirar donde no quería mirar, a releer algunos poemas, algunos versos, imágenes, a reconocer hallazgos y matices sustanciales para comprender(me), entender qué se desea, cómo y qué consecuencias se derivan. Se lo debo y agradezco encarecidamente. Para mí es un libro necesario,

con esa consigna de Chimamanda N. Adichie latiendo en todas sus páginas: «todos deberíamos ser feministas». Es una obra de relectura con la que voy a seguir dialogando mucho tiempo, observando:

> Única alteridad que fluye sin seducción.
> Única significación inmanente que sigue interrogándonos.

Víktor Gómez

## *El tiempo perdonado*
## Ángel Hernando

Madrid, Á. Hernando D. L., 2017

Este poemario puede inscribirse en la ineludible tradición interna de toda poética que se quiera profundamente comprometida con el ser, la de la exploración del trazo de la temporalidad sobre nuestra circunstancia: cuerpo, memoria, vínculo y amor; construcción identitaria a partir de la dialéctica con una Otredad que nos cuestiona y a la vez completa. Con un pulso enunciativo sereno y que renuncia a todo velo retórico, Hernando traza una genealogía personal y a la vez intercambiable, que interpela la condición humana desde lo contigente y desde lo reflexivo.

> [...] el lugar donde nacimos
> ventanas que no existen recorridos inconclusos tenues señales que te advierten
> si te adentras no podrás volver
> y volver es el concepto terminante el objetivo inalcanzable
> y así nacimos y volvimos a nacer
> como en un espasmo que se va abriendo y persiste [...]

Un primer libro que sabe a conciencia de vida y de lenguaje, aunque llegue en plena madurez del autor.

FCPJH

## *El guante de plástico rosa*
## Dolors Miquel

Madrid, Los Libros de la Marisma, 2018

Este es un libro tramposo, tramposo como una mujer.

Decía Barbey D'Aurevilly allá por el siglo XIX que para los dandis como para las mujeres «parecer es ser». He aquí la feminidad, puesta en bandeja en una larga larga, como el tiempo de la tradición, mesa familiar.

En este texto la lectora, el lector de poesía asiste al después de una última cena romántica, y realiza el mismo viaje que hacen los restos orgánicos en el fregadero. Aquí, la poética de Dolors Miquel enfoca el conflicto de los roles de género en una pareja, y es así que el lector se convierte también en un residuo humano, impelido a rodar y rodar hasta el centro del sumidero, en un recorrido laberíntico que termina en el centro del desagüe, aunque por veces se pierde lejos de este confinamiento a otros paisajes, como lo hace también el hombre despojado al que la voz poética amó y mató en una relación violenta y vertiginosa. El texto hilvana fragmentos con filo de aguja, y hace confluir en la lectura al lector arroyado, al amante muerto y a la narradora ensoñada, transportándolos al fondo de las aguas sucias de la desesperación.

Para los que buscan una explicación cautelosamente racional, diré que esta carta póstuma hecha poema es la crónica de la muerte de un amor anunciada. Y es que no es posible la relación sexual. Este hombre muerto, que le dio a la voz poética aborto y dolor, pero también placer y qué pensar, agoniza en un escenario antinatural, la cocina de la casa. Pero el simbolismo mortuorio del libro conecta con la naturaleza porque, ¿acaso hay mejor lugar para el combate entre la pulsión de vida y la pulsión de muerte de la sentimentalidad?

Este hondo y bello texto, luminoso a pesar de la presencia de cuerpos como despojos, imágenes de cipreses tétricos y clamor de plañideras, es todo él una reflexión categórica de sentires que llevaron a este hombre a la muerte y a esta mujer a hablar de ella. Se despliegan aquí numerosas imágenes que desangran enumeraciones de tipos de muertes y tipos de muertos, y remiten al final de la vida a través del canto de esta amante sin espera, ejecutora perjudicada.

Como decía, el libro firmado por Miquel es tramposo, porque tiene un título pop, un título sobre un material, un útil colorido. Es verdad que el

sintagma nominal que ordena el volumen *El guante de plástico rosa* no muestra acción, esto predispone ya a un relato estático, a la asepsia del deseo de la muerte del otro.

El campo semántico del guante de fregar nos lleva a un espacio cerrado, como marcado está también el color rosa. ¿Será determinante para la voz poética que esa segunda piel que protege del sangrado sea de plástico en vez de goma para mostrar lo desechable? ¿Querrá acercarnos al quirófano del hombre para alejarnos de la cocina de la mujer? ¿Le interesará que se superponga la imagen de los «guantes de médico» para que prejuiciemos la disección del macho? Interesante la duda sin resolver que plantea el título.

El compendio de poemas que tenemos entre manos, propone un juego de dicotomías que desafían al sentido a través del lenguaje, usado y desguazado en catarsis. La palabra en este acontecimiento es blanca, y sana y salva.

Hasta aquí el *spoiler*, pero lean, lean este magnífico libro de la autora catalana, premiado con el LIV Premio de Poesía Ausiàs March de Gandía 2016 y traducido al castellano delicadamente por la poeta Miriam Reyes, en edición de Los Libros de la Marisma. Porque la poesía tiene esta gran ventaja: lo que se cuenta no caduca, importa cómo se dice.



ANA CIBEIRA

*Poemas contingentes*
Sergio R. Franco
Málaga, Ediciones Imperdonables, 2017

## DESDE LUECO

DESDE LUEGO que son contingentes. La seguridad desde la que se sitúa la inseguridad del autor ante el pasmo cotidiano –íntimo o común– necesita de una postura bien definida. Hay que saber quién se es para saber quién no se es; o viceversa, que es más eficaz. No se puede afrontar la inmensa y

formidable tarea de enfrentarse al universo sin, al menos, tener bien ajustados y dispuestos los airbags de la prudencia; una prudencia no ante el miedo que nos azota a cualquiera de una forma común y compartida, sino que esa misma prudencia ya incluye, en sí misma, un desafío ofensivo. La duda y la prudencia sin miedo no son asuntos fáciles de conseguir.

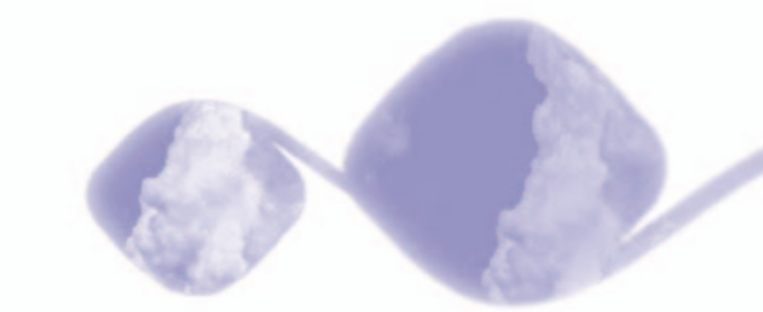
En estos *Poemas Contingentes*, Sergio Franco, recurriendo a una pulsión muy suya, muy de voz propia y reconocible, esgrime el bisturí de la ironía –e incluso del sarcasmo– y lo agita en los poemas de manera que no se ve claramente si está afilado. Solo él lo sabe. De la misma manera, todo el sustrato filosófico que arrastra bien digerido, se derrama entre líneas avalando las posturas y las propuestas con las que nos provoca. No es solo cuestión de intuición, que le sobra, sino de tener una santabárbara bien provista y que no pesa, pero que garantiza cierta tranquilidad. Es una escolta.

Me gusta cómo asalta los palacios, todo tipo de palacios. Simplemente lo hace. La causa no importa, es lo de menos; lo que importa es el efecto. Asonante, consonante, manumitido o hipotecado, se cuela sin disimulo –y ojo, sin soberbia– en cualquier recinto, cámara, habitación, zulo o jardín para revolver todo lo que encuentra sin desordenarlo; es portentoso y, al menos a mí, me provoca cierta envidia de movilidad elegante y a la que siempre he aspirado sin haberlo conseguido aún.

No sé cómo lo hace, pero está siempre alerta y relajado y ¡ah! qué bien toca su propia batería; cómo juega con la percusión. No sé si las palabras juegan con él, y se deja, o si es él quien domina el juego. Tampoco importa saberlo. Ese pequeño y venial gamberro ilustrado –que es más suyo que su sombra– nunca descansa. No hay quien lo pare ni quien lo pille. Es como la conciencia: invisible pero innegable, siempre ahí, jugando con ventaja y sabiendo que jamás recibirá castigo alguno, no sería justo pues cumple con su naturaleza.

Juan Manuel Villalba





*Inventario (Fabulaciones, ficciones y otras verdades)*
Rosario Pérez Cabaña

Sevilla, La Isla de Siltolá, 2018

## Las voces que fueron y fui

Una mujer se despoja de sus abalorios, luego se coloca cómodamente ante un breve número de cuartillas y tres lápices bien afilados. Emborrona un papel en sucio para enromar las puntas. No teme traspasar la superficie crema de las hojas porque todo está muy sentido y, luego, muy pensado.

Sin madurez (vital, experiencial o psíquica) no puede haber poesía. Habrá una aproximación necesaria que luego dará frutos en su punto exacto de maduración, pero poesía de obligada compañía, no. *Inventario (Fabulaciones, ficciones y otras verdades) de* Rosario Pérez Cabaña es un libro que sería muy difícil escribir antes de una navegación vital con la que atesorar los pecios que se muestran en estas páginas. Libro de madurez para seres maduros. Aquí no hay paños calientes; puede haber veladuras, trampas, juegos de espejos, pero no hay mentira. Se trata de un ejercicio de sonda biográfica, de bioficción, tal vez; una búsqueda infructuosa de la verdad y de las mentiras: «poco importa / si la verdad o el engaño me reviven o me acaban». Su autora bendice el tiempo a cada verso, sabe que ese tiempo es el río y la memoria el pez que lo remonta: «El pez / escapa. Se agranda, / se hace río y nada en la corriente, / insólito. Apenas un momento». En otro lugar canta: «Acaso la invocación de la memoria destruya lo posible / y recuerde que no fui otra cosa que la búsqueda incansable de ardides e invenciones».

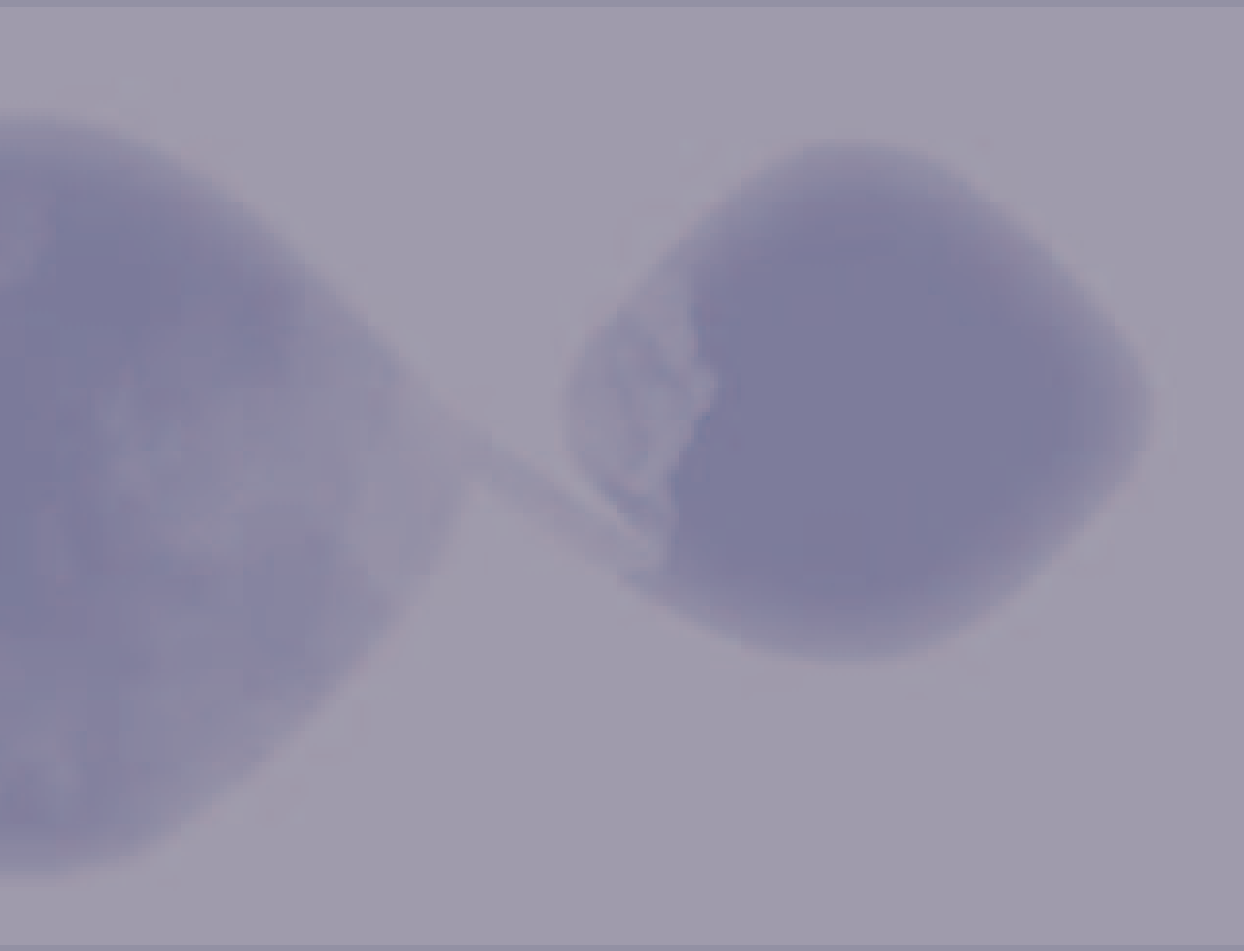
Una de las virtudes de este *Inventario* es condensar instantes e introducirlos en el poema como hiciera una niña colocando con tino un barco diminuto en el interior de una botella. El milagro es que nosotros lo observamos como si el cristal que lo resguarda no existiera. El libro, con sus tres partes bien diferenciadas –«fabulaciones», «ficciones» y «otras verdades»– plantea una estructura perfecta para hablar de la memoria del pasado en «fabulaciones» (sin ánimo de ajustar cuentas con este; sabiamente moldeado en el torno de la inteligencia), para hablar de las celebraciones del presente en ficciones

y del disfrute del amor en «otras verdades». Rosario Pérez Cabaña pasa el dedo por un ábaco lleno de recuerdos, pero deja claro que ni el poema ni el relato sirven ya para asegurar que lo que se canta o se narra es lo que se cree recordar o se recuerda creer. En *Inventario* no hay fingimiento. Hay duda servida con palabras, pero también un invisible hilo de Ariadna para salir de ella. «Y si habéis de dudar, las lunas habrán servido para algo. Mirad entonces las raíces, los nudos / las rojas soledades de las tardes, / los lucernarios de todos los tejados/ mirad los libros que escribieron otros / dentro, en la vertiente sur de mis arterias. / La ceguera os enseñará la única verdad donde una vez estuve.»

Bajo el caudal de poesía que fluye en estas páginas están las voces de José Hierro, de Aleixandre, de Borges y del Stevenson poeta. Está, de igual manera, la contundencia de una voz propia que hace aflorar desde los confines de una memoria de vida cartas halladas en el fango, vírgenes desapercibidas, la torva mirada de hombres que creyeron volar –ojalá llegaran a leerse en estos espejos–, poemas que se enlazan con otros para regresarnos a la luz desde la oscuridad. Medio centenar de composiciones que alternan el verso con la prosa poética («Antes de la memoria» nos hace preguntarnos si no será la autora el último estadio de un espíritu trajinado por los avatares de la eternidad), que nos resultan, además, más que suficientes para desear que esta lucidez conquistada por el paso los años se vea engarzada muchas veces más en un futuro continuo.

Espigo dos últimos versos que ofrecen el cardiograma perfecto de una poeta que, como ha venido mostrando su obra a lo largo de más de una década, ha sabido apagar todos los incendios invisibles con la vitalidad y la fuerza que transmite su *Inventario:* «De todas las mentiras del mundo, / me quedo, finalmente, con la risa y el llanto». No hay lugar para la duda.

Manolo Haro



*Aniversario de la colección de antologías poéticas de Renacimiento*

Sevilla, Renacimiento, 2018

# 104 antologías

Este mes de junio hemos alcanzado los 104 títulos en la famosa colección de antologías poéticas de Renacimiento. Dicha colección es fácilmente reconocible por las mil rayas de estilo pop de sus cubiertas, creación de la diseñadora y traductora Marie-Christine del Castillo-Valero.

Hace ya dieciséis años surgió la idea de crearla siguiendo los pasos de la colección Poètes d'aujourd'hui de la editorial Seghers en Francia y de la editorial Júcar en España.

Es en mayo de 2002 cuando Luis García Montero la inaugura con su antología *Poesía Urbana*. Tras esta aparecerán otras antologías, ya míticas, como *La ciudad* del donostiarra Karmelo Iribarren o *Su nombre era el de todas las mujeres* de Luis Alberto de Cuenca, quien además cuenta con otras tres antologías poéticas en esta misma colección.

Durante todos estos dieciséis años han tenido cabida una muy variada selección de autores desde los pertenecientes a la Generación del 27 como el ya mencionado Gerardo Diego, Luis Cernuda, Federico García Lorca, Manuel Altolaguirre, Vicente Aleixandre o Rafael de León hasta consagrados poetas contemporáneos como son Amalia Bautista, Andrés Trapiello, Aurora Luque, Roger Wolfe, Dionisia García o Miguel d›Ors; y entre ellos los tres últimos premios nacionales de poesía –el ya citado Luis Alberto de Cuenca, Ángeles Mora y Julio Martínez Mesanza.

También han aparecido antologías de Antonio y Manuel Machado, Leopoldo Panero y de su hijo Juan Luis Panero, de poetas del grupo Cántico como Pablo García Baena o Vicente Núñez y de la Generación del 50 como Francisco Brines, María Victoria Atencia o Claudio Rodríguez. Sin olvidarnos de los poetas al otro lado del Atlántico como el argentino Oliverio Girondo y el chileno Vicente Huidobro, ambos vanguardistas, o las mexicanas Rosario Castellanos y Verónica Volkow.

En 2017, con motivo del día del padre se publicó la primera antología temática dedicada a la figura del padre llamada *Tu sangre en mis venas*, una selección de poemas de destacados autores desde Miguel de Unamuno hasta nuestros días pasando por Juan Ramón Jiménez, Jaime Sabines, Gloria Fuertes, Leopoldo María Panero y Felipe Benítez Reyes, entre otros, a cargo de Enrique García-Máiquez.

El número 100 fue dedicado a uno de los poetas más importantes de nuestras letras, Gerardo Diego. Titulada *Nueva lira te doy (Antología de la poesía experimental)* se publicó en coedición con la Fundación Gerardo Diego y fue realizada a cargo del también poeta y ensayista Juan Marqués.

A mediados de abril, apareció el número 101 de la colección de Antologías, titulado *Difícil es el alba*, del recientemente fallecido Mario Míguez.

El 102 corresponde al mexicano Jorge Valdés Díaz-Vélez.

El 103 recoge los más de sesenta años de poesía del sevillano Aquilino Duque.

Finalmente, hay que añadir que la colección acoge una serie denominada Clásicos, con antologías de los poetas renacentistas Gabriel Bocángel, el Conde de Villamediana o Francisco de Aldana, ocupando este último el puesto 104 de la lista.

En estos momentos se está preparando una antología de la poesía amorosa de Pedro Salinas, cuya fecha de aparición será anunciada en breve.

Christina Linares

*Más allá*
Paco Cifuentes
2017

## POR ALLÍ, MÁS ALLÁ

El juego de palabras viene dado por sí solo: con su disco *Más allá*, Paco Cifuentes ha ido un poco más allá de Paco Cifuentes, que es de lo que se trata en esto de las invenciones artísticas: ser siempre distinto y ser siempre el mismo. Estar siempre en uno mismo, en fin, y estar a la vez en otra parte: en la extrañeza ante el que somos.

*Más allá* parte de unos planteamientos estéticos diversificados y aporta unas texturas musicales de relieves rotundos, con la mano en la sombra de Diego Montoto, su cómplice esencial en este viaje, el productor minucioso y certero de este disco.

El resultado es hondo y brillante. Colorista y misterioso. Etéreo y grávido. Liviano y denso.

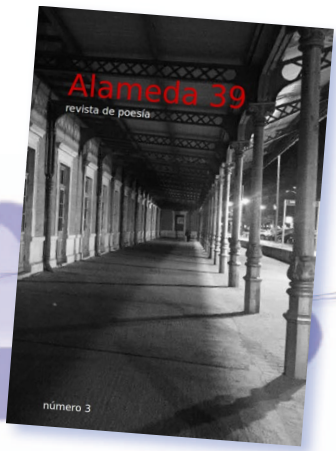
Conciliando opuestos y concertando divergencias: luminoso y a la vez penumbroso, melancólico y encendido, directo y con recovecos, canalla y sentimental, vehemente y susurrante: su armonía, su afortunada paradoja.

Vuelve Paco Cifuentes, maestro tan joven, fajado en los garitos, forjado a fuego en la carretera y manta, para decirnos cosas que nos llegan a lo hondo desde lo hondo. Vuelve pletórico y arriesgado, radiante y oscuro, en sus contrastes mágicos.

Con estas nuevas canciones, con su voz cómplice y noctámbula, Paco Cifuentes nos lleva, como tiene por costumbre, al borde de un abismo: el de la intimidad. Esa intimidad de cada cual y a la vez de todos, porque se trata de una intimidad extrañamente compartida: los movimientos imprevisibles de la emoción y de la conciencia. Nuestra condición inestable.

De las melancolías al goce, y viceversa. Y saber contarlo. Y saber cantarlo como lo hace él. Y que las canciones vuelen por donde tienen que volar: por los vacíos del corazón, para llenarlo.

Felipe Benítez Reyes




*Alameda 39*

Conil-Punta Umbría / Stabile&Studillo Editores, 2018

## ALAMEDAS PARA LA POESÍA

La revista *Alameda 39* es el resultado del sueño que proyectamos dos editores y amantes de la poesía un día de primavera en la Alameda de Hércules de Sevilla, a medio camino entre nuestras respectivas ciudades, Gema Estudillo (Barbate, Cádiz 1972) y Uberto Stabile (Valencia, 1959). Allí, entre cervezas, sonrisas, álamos y el calorcito que envuelve el mediodía de esta ciudad del sur decidimos conjugar pasión y poesía y recoger en estas páginas un ejemplo de los textos y autores que ya cada uno por su cuenta traía bajo el brazo. Conversaciones, paseos, revistas, cervezas, festivales, tapas, lecturas, viajes, libros, visitas a librerías fueron sucediéndose con tal rapidez y naturalidad que era casi necesidad la creación de una revista que articulara todo eso. El deseo de registrar la experiencia de esos meses, de no dejar que todo aquello se desvaneciera sino que se convirtiera en motor de creación, nos hizo sentir ese latigazo que de repente siente todo poeta por el arte, ese rayo que te atraviesa, que recorre el cuerpo y lo agita de tal manera, en una micra de segundo, que te induce a saltar de la silla y ponerte manos a la obra. Esa corriente divina o telúrica que precede a la certeza y que nos pone con paso presto y firme en el camino de lo que debe ser, porque así lo quiere el espíritu y porque así lo edificó la pasión.

*Alameda 39* nace como parte de un proyecto editorial más amplio que incluye la edición de los pliegos de poesía «Las hojas del baobab». Editados en papel verjurado, en edición limitada de cien ejemplares numerados y firmados por el autor, los pliegos alimentan la revista y, para nuestra sorpresa, hemos publicado ya 15 números en menos de un año. Además verá la luz proximamente una colección de libros de poesía, *Garvm*, publicado todo bajo el sello Stabil&Studillo Editores.

El primer número de la revista aparece en noviembre de 2017, contiene colaboraciones de Tirso Priscilo Vallecillos, Francisco F. Meneses, Antonio Orihuela, Carmen Ramos, Miguel Veyrat y José Luis Falcó, así como traducciones de María Teresa Horta y Miguel Godinho (Portugal), Hilde Domin (Alemania), Dunya Mikhail y Choman Hardi (Iraq), Francisco Tomada (Italia) y cuatro poetas rusos Ilya Kriger, Julia Idlis, Mijhail Gronas y Tatiana Mosseva.

El segundo número dedicado a la última poesía en Huelva, contiene artículos de Manuel Moya y Uberto Stabile, una antología de 25 autores onubenses y la traducción de los poetas alemanes Macha Kalèko y Harald Grill y los portuguses Fernando Cabrita y Tiago Nené.

El tercer número (mayo 2018) es una aproximación a la poesía lationamericana escrita en España, con estudio introductorio del escritor y crítico Benito del Pliego y la colaboración de 27 autores de diferentes países americanos como Alexis Díaz Pimienta, Ana Becciu, Carlos Vitale, Cristina Peri Rossi, Juan Pablo Roa, Laura Giordani, Mario Campaña, Nelson Santiago, Rodolfo Häsler, Rosa Silverio o Noni Benegas, entre otros. Incluye además traducciones de la poeta alemana Monika Rinck, el mozambicano Nelson Sautè y de los poetas portugueses Rui Costa y Ana Luisa Amaral, además de un artículo de Gema Estudillo y nuestra habitual sección de reseñas literarias.



GEMA ESTUDILLO Y UBERTO STABILE

## *Estación Poesía, 13*

Sevilla, CICUS, 2018

*Estación Poesía* es la revista que desde 2014 publica el CICUS (Centro de Iniciativas Culturales de la Universidad de Sevilla). Surgió en un momento difícil, cuando tantas revistas y empresas culturales habían sucumbido por razón de la crisis económica, y no habría sido posible sin la buena acogida de la idea por parte de la directora del CICUS en aquel momento, Concha Fernández, así como, garantizando después la continuidad, de su sucesor, Luis Méndez. Por lo que a mí respecta, además de un placer es un honor coordinar esta publicación cuatrimestral, editada en papel pero disponible también libremente en Internet y que cuenta con un consejo asesor formado por los poetas Jesús Aguado, Luis Alberto de Cuenca, Aurora Luque, Ioana Gruia, Jacobo Cortines, Enrique Baltanás y Ana Gorría.

Desde el principio, la revista quiso hacer suyo como lema y propósito el título de una de las revistas literarias de Octavio Paz precisamente en el centenario del nacimiento del Nobel: *Plural*. Pluralidad de estilos, generaciones, planteamientos, orígenes geográficos, todo ello presidido por la idea de excelencia, que en la selección de originales busca su expresión en la petición, por norma, de varios poemas a los colaboradores, casi siempre por invitación, de los que se elige y publica uno solo por autor y número. A punto de llegar al número 14 (¡sonetística cifra!), la revista se precia de haber publicado, junto con valiosas voces que asoman nuevas, lozanas y aún desconocidas, que de eso se trata también, de descubrir voces emergentes, a grandes figuras de la poesía hispanoamericana, sin distingos de orillas: Piedad Bonnet, Eloy Sánchez Rosillo, Rocío Cerón, Vicente Quirarte, Eduardo Chirinos, Juan Vicente Piqueras, Nuno Júdice, Guillermo Carnero, Dionisia García, Jordi Doce, Andrés Trapiello… Tras la nutrida sección de poemas inéditos, que constituye el grueso de cada entrega, viene una de reseñas de novedades de poesía. También se presta atención a un género consanguíneo, el aforismo, y a las traducciones presentadas en edición bilingüe y a los artículos y breves ensayos.

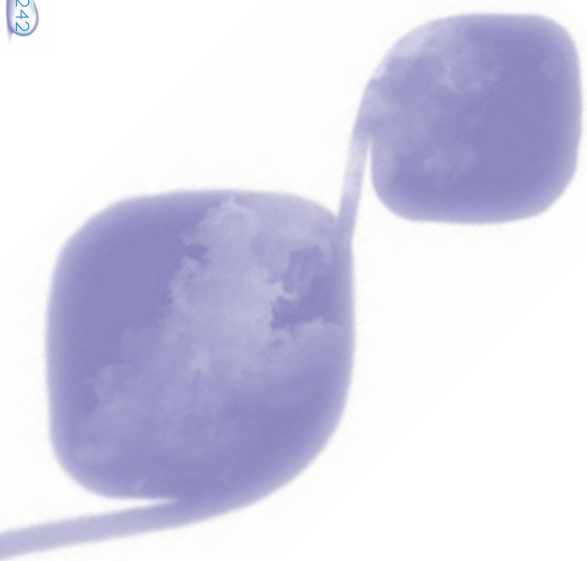
Fiel a su factura sobria y dicen que elegante, con cubierta tipográfica y cuidado diseño, el último número aparecido se abre con un soneto póstumo de Carlos Edmundo de Ory cedido por la Fundación que lleva su nombre, e incluye, además, poemas de, entre otros, Susana Benet, Carmen Camacho, Javier Bello, Sergio Navarro, Juan Manuel Roca, Julia Santibáñez, Felipe Benítez Reyes, Victoria León, Ángel Paniagua, Urayoán Noel o Alan Mills. Podría haber dividido esta breve muestra de los colaboradores en dos bloques, el de los españoles y el de chilenos, mexicanos, guatemaltecos, puertorriqueños, etcétera, pero me he resistido a esa división porque la poesía en español debe considerarse, y desde *Estación Poesía* se quiere contribuir modestamente a que así sea, un continuo rico y enriquecedor más allá de latitudes, hemisferios o fronteras. Para el número de otoño de 2018 se anuncian colaboraciones de Julia Uceda, Noni Benegas, Juan Peña o Luis Vicente de Aguinaga, además de traducciones de Gerard de Nerval.

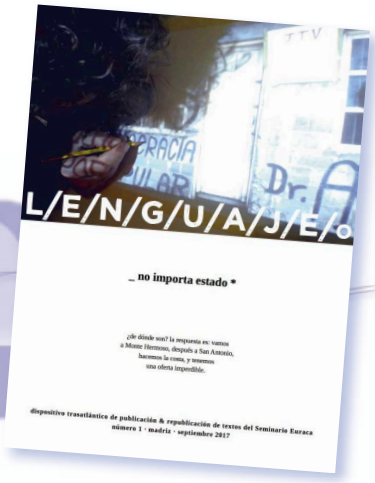
Todos y cada uno de los números de *Estación Poesía* se han presentado en Sevilla en el auditorio del CICUS, con recitales colectivos de los poetas participantes, y también ha habido presentaciones en ciudades como Madrid o Málaga. También se dio a conocer en la pasada Feria Internacional del Libro de Guadalajara (la más importante del mercado literario en español), donde tuvieron ocasión de leer sus poemas varios de los colaboradores, en aquella ocasión de México, España y Chile.

La revista está disponible en librerías a través de las distribuidoras que en cada lugar llevan los fondos de la Editorial Universidad de Sevilla. También es posible, además de la lectura en línea y la descarga gratuita, la suscripción en el sitio: institucional.us.es/estacion

Antonio Rivero Taravillo








## *Revista L/E/N/G/U/A/J/E/o*

Dispositivo trasatlántico de publicación & republicación
de textos del Seminario Euraca
n.º 1, septiembre 2017
www.seminarioeuraca.wordpress.com/revista-lenguajeo/

QUE UNA REVISTA se llame a sí misma dispositivo es de pararse y ponerse a pensar. Y es que quien lanza este primer número es el seminario euraca, un colectivo que ha dado, desde que empezaron a reunirse y convocar en la segunda década de los dosmiles, bastante que hablar y aún más para leer/escuchar:

> El Seminario Euraca es un colectivo de investigación en lenguas y lenguajes en/de las crisis del presente que toma la poesía como objeto principal. Se trata de un dispositivo de lectura y escritura de poesía, que también ha funcionado como antena de recepción de poetas y poéticas transatlánticas, castrapas, fronterizas, preguntándose por los problemas de poética que vamos considerando oportunos en cada momento. Euraca investiga con seriedad y rigor pero excediendo el formato académico.

Vienen compartiendo en un blog todo el material seleccionado y generado durante cada uno de los nueve programas –marcos– que se han sucedido desde que el seminario empezó en 2012; y que siguen sucediendo, pues el pasado mes de mayo comenzaban las sesiones del programa nueve en Madrid –desde euraca lo escriben más como se dice, madriz–, bajo el título de LA LENGUA SE MUEVE. Es el mismo blog donde se puede descargar, en formato pdf, esta publicación.

Los contenidos de la revista se distribuyen en tres apartados: LENGUA-CRISIS-FORMA. Van precedidos de un Saludo, el editorial, en el que también explican por qué la revista nace entre barras:

> L/E/N/G/U/A/J/E/o se escribe entre barras cada vez para que cada vez seas consciente del trabajito que lleva lenguajear, escribir, de lo que cuesta anotar unas letras en el papel de la consciencia. Es a su vez homenaje y calco de un acontecimiento tan importante para la poesía contemporánea como L=A=N=G=U=A=G=E (1978-1981) fue.

LENGUA nos regala el prólogo con el que hace veinticinco años Esteban Pujals dio a conocer en España dicho acontecimiento; acompañado de una entrevista actual a Pujals y otra –bilingüe– a uno de sus fundadores y principales representantes, el poeta norteamericano Charles Berstein. Planteada esta afinidad, queda apuntado el reto de presentar textos de pensamiento y creación de este y otro lado del atlántico que en el siglo veintiuno no desmerezcan a los Language ni lo Language.

Hay lecturas en las que algo se multiplica si no las desgajamos de la comunidad en la que se produjeron. Cuando estas se producen desde un grupo de reflexión, activo en su disposición y abierto, empeñado en compartir/se y dar a conocer a través de los distintos dispositivos desde los que opera, algo pasa. Una obra de las integrantes del seminario y del consejo editor, *La curva se volvió barricada*, recibió el Premio Nacional de poesía joven en 2017. L/E/N/G/U/A/J/E/o 1 (a partir de ahora abreviado como *L/o*) nace en ese mismo entorno, el que se pregunta, en la presentación del mencionado programa nueve:

> ¿Se puede leer poesía por afuera de las series nacionales, tradiciones nacionales, nacionalidades que ocupen por ejemplo Galiza, Chile, Estados Unidos, Argentina? ¿Se puede leer entre ciudades, o mejor, entre localidades, en vez de entre países, por ejemplo Almagro, Lower East Side, Valdivia, Santiago, …? Quizá sí, pero seguro no por afuera de la lengua. Una lengua es varias lenguas e igual que excede es restringida. La/s lengua/s está/n sujetas a unas condiciones materiales y sociopolíticas específicas que las organizan en desigualdad, dominio y jerarquía, pero con una conciencia glotopolítica afilada se pueden encontrar pequeñas pasarelas, túneles cuyas opacidades intra y extra (e inter e infra, etcétera) nosotrxs justamente consideramos materia de lo poético, sea lo que sea esto. Lo mejor es que la/s lengua/s, por suerte, no solo están sujetas, por debajo, por arriba, por los lados, algo de ellas se mueve afuera de los estados sincrónicos y Estados nacionales que tratan de capturarlas, fijarlas y congelarlas en una imagen manejable por industrias de la lengua y protocolos escolares.

De esta «conciencia glotopolítica», y los túneles y pasarelas que tiende, se encarga la revista cuando da espacio a la obra y pensamiento de una poeta que en la última década se aleja de la monoglosia y el gallego normativo, Luz Pichel, de la que se incluye la reflexión «Ser aldeá» y una reseña de María Salgado sobre *Tran(s)humancias*; o cuando nos permite disfrutar de lecturas entretejidas entre poetas americanos que comparten su lectura crítica de otros poetas americanos –así, Sergio Raimondi la de Martín Gambarotta– o poetas habitantes de una capital europea que comparten su certera lectura crítica de otras dos obras publicadas en la Argentina: Erea Fernández Folgueiras lee *El estado y él se amaron* de Daniel Durand y Amparo Arróspide *La Kelpertina* de Tomás Bartoletti.

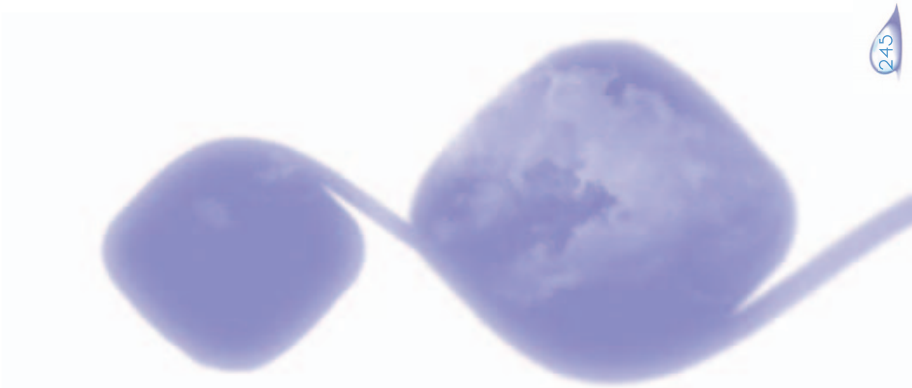
Hasta ahí LENGUA. Las colaboraciones de CRISIS en *L/o* están firmadas por Paula Pérez-Rodríguez, María Salgado, Germán Labrador Méndez, Mafe Moscoso, Rafael Sánchez Mateos-Paniagua y Carlos Rod; y las creaciones de FORMA por Marcelo Díaz, Remedios Linares, Ángela Segovia y Jara Rocha. La mitad de ellxs también son integrantes de los comités de edición, maquetación y difusión que responden de este primer número de la revista, junto a Patricia Esteban, Lara Retuerta, Beatriz Álvarez, Beatriz P. Repes y Chus Arellano.

Para terminar, apuntamos algo sobre su cuidado diseño: que a nadie despiste su sencillez o eso de que se descargue en formato pdf. Quedó a la vista durante la presentación que tuvo lugar en La Ingobernable (madrileña) el pasado 30 de septiembre de 2017: al exponerse las páginas impresas en la pared, contiguas y a la misma altura, como si de un desplegable horizontal se tratase, el conjunto de las decisiones de tipo y grafías le otorgaba un valor de obra visual.

Preguntamos por ello a un integrante del comité maquetador corrector de *L/o*, el poeta Chus Arellano: «imita lejanamente (al menos en la portada) aquellas maquetaciones básicas, rudas y mecanicistas de las viejas revistas L/E/N/G/U/A/G/E, hechas casi con una máquina de escribir, como los signos de igual [=] que aquí sirven para separar las entradas del índice. Y también hay cierto parecido en la maquetación interior (probablemente buscado) con la revista de raigambre argentina Mancilla, de la que participan algunos de los autores citados en los artículos. Se trata de una revista en que la extensión y el volumen de texto es elevado; quizá por eso las cajas de texto no justificadas, los espacios vacíos en la parte superior o los extractos resaltados en letras grandes contribuyen a airear la densidad de sus páginas. Por último, el uso de la tipografía Liberation Serif, cuyo nombre ya dice mucho, señala su parentesco con sistemas abiertos como Linux o Libreoffice».

E.CH





# enVIVOen

## un espacio para contarte

# Irreconciliables. Festival Internacional de Poesía de Málaga

17-20 de octubre de 2018

## Irreconciliables: el festival más kinki y canalla de España

La poesía que se aleja de su área de confort, la poesía que rompe los esquemas y el corsé del verso anquilosado, la poesía que baila reguetón, la poesía que sale a la calle y recorre todos los barrios de la ciudad con un carrito lleno de libros que son alimento, la poesía valiente capaz de reinventarse y coquetear con otros lenguajes en lugares poco recomendables, la poesía de los que usan *Tinder*, *Grindr* o *Wapa*, de los que nacieron después del año 2000, la generación Z, en fin: *POEZÍA*. Ese es el espíritu gamberro y kinki del renovado Festival Internacional de Poesía de Málaga Irreconciliables, un proyecto que nace en 2012 por iniciativa de poetas malagueños y que actualmente ha conquistado todo el país, contando con el patrocinio del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España y rompiendo las fronteras nacionales gracias al apoyo, entre otros, del Istituto Italiano di Cultura.

Siguiendo la pauta fundacional, Irreconciliables es un festival donde se mezclan, se cruzan y se entienden diferentes voces del ámbito poético nacional e internacional y se desarrolla en varios lugares emblemáticos de la ciudad. Han participado autores como Adonis, Antonio Riccardi, María Victoria Atencia, Luis García Montero, Ana Rossetti, Pablo García Baena, Yolanda Castaño, Pablo García Casado, Juana Castro, Enrique Falcón, Chantal Maillard, Manuel Vilas, Erika Martínez o Isidoro Valcárcel. Sin embargo, su intención es reunir y conciliar a estas autoras y autores consolidados con voces prometedoras y con menor trayectoria, con el afán de constatar que todas las voces poéticas activas enriquecen la paleta de colores lírica sin que la exclusión o el sectarismo contaminen las diferentes escenas poéticas.

Irreconciliables tiene el afán de convertirse en el Primavera Sound de los poetas. ¿Cómo? Ofreciendo formatos novedosos, originales y atractivos para fomentar la lectura y el conocimiento de las letras españolas, diciendo «NO» a la rigidez del formato canónico de recitales al uso y brindándole al público experiencias poéticas, a través de medios y códigos distintos, capaces de mantener un diálogo con la poesía tradicional, entre ellos, la música, la *performance*, las tecnologías, el teatro y hasta el *trap*. Unificar la poesía tradicional con una poética vanguardista se convierte, entonces, en la estrategia pensada para provocar un encuentro frontal y, a la vez, fructífero entre las diferentes formas de pensar y acercarse al arte.

De esta forma, es posible alejarse de la poesía como artefacto textual vinculado a un proceso de escritura establecido y a un soporte físico o digital estándar para debatir sobre lo poético incluyendo otros códigos y factores que giran

en torno a los modelos de creación y, por consiguiente, al acto performático de la fruición literaria en un contexto contemporáneo. En este sentido, un elemento fundamental es, sin duda, el espacio. Para entender las reivindicaciones desde la postura asumida por la dirección artística del festival, resulta necesario generar nuevos modelos de representación de lo poético que rompan con la hegemonía de la ritualizada lectura al uso en espacios convencionales. Por tanto, la representación subjetiva de un determinado texto se enriquece de las múltiples posibilidades ofrecidas por el entorno y por las tecnologías que no solo influyen en la percepción estética y sensorial de la poesía, sino que, de hecho, la construyen, dotándola de un significado nuevo que se aleja del texto. Por ende, la construcción escénica de la declamación toma en consideración y coloca varios elementos para que cada uno tenga su propia autonomía y genera un nuevo espacio que dinamita los cánones tradicionales de representación de un texto. Este cambio de paradigma, que bebe de estrategias teóricas posdramáticas, se plasma a través de experiencias en las que el entorno es un elemento más, junto a la palabra, a la voz y al cuerpo del poeta, a la hora de vehicular un mensaje poético. Es el caso de experiencias como el «Requiem poético», en el cual el poeta/actor piensa y construye una puesta en escena *ad hoc* en un cementerio para adaptar su obra sobre la muerte de su hermano pequeño o la «Poesía con cita previa», en la cual, en una habitación llena de espejos, un único espectador propone palabras para que dos artistas las transformen en una improvisación musical.

En la apuesta del Festival Irreconciliables el cuerpo del poeta o interventor se convierte en el elemento fundamental de la acción en un entorno de creación colectiva, en la cual se rompen las barreras entre el espectador y el autor. Porque *poezía* es ver más allá del poema, hacer que respire hondo y, también, reírse de uno mismo.

Se puede ver un vídeo resumen aquí

# festival de las letras

La Puebla de Cazalla, Sevilla, Encuentro Anual, Abril-Mayo (7 ediciones hasta la fecha)

La Puebla de Cazalla es un municipio de unos once mil habitantes situado en el suroeste de la provincia de Sevilla. Allí se celebra anualmente desde 2012 el Festival de las Letras, por iniciativa de su Ayuntamiento y con extraordinaria acogida por parte de un público atento y entusiasta, tan amplio como diverso. El Festival parte de una concepción de la cultura como herramienta de transformación social, capaz de mejorar la vida de la ciudadanía y de ayudar a construir otros mundos posibles, y reúne en la localidad a importantes creadores y artistas nacionales e internacionales. Toda La Puebla, durante más de una semana, se llena de palabras esenciales, de actos interesantes con la comunicación literaria, poética y artística como eje.

«La cultura no se declara, se hace», señalaba el escritor argentino Juan José Saer. Y vivimos tiempos de necesaria cultura en resistencia ante los manejos visibles e invisibles de la dominación, que pretenden reducirla a mero espectáculo o a seductora mercancía en el bazar de los goces banales. La cultura debe recuperar, consideramos, su dimensión social, recuperar «lo que nos queda de pueblo», como nos enseñaron Agustín García Calvo y Juan de Mairena. Y ahí debe sostenerse la palabra lúcida, dialogante y valiente, «razón común» insobornable a los arrebatos contra la libertad de expresión, irreductible al actual imperio de la imagen. Desde estas heridas y estas esperanzas nació el Festival de las Letras, encaminado a poner en acción la palabra viva como instrumento de expresión y comunicación, de revelación y creación, de belleza, de juego, de agitación, de emoción. Este «mundo despalabrado» precisa de símbolos poéticos, de imágenes recién creadas, de metáforas vivas. «El arma del poeta es la metáfora –dijo Unamuno– y la metáfora es la madre espiritual del lenguaje». Bajo esa proclama, poetas armados de metáforas son convocados año tras año en La Puebla de Cazalla, dispuestos a activar el lenguaje, a revivificarlo para hacernos pensar y sentir, a desasirlo de poderes que le son ajenos, a devolvérselo al pueblo y a su «lengua desmandada».

En la extensa y variada programación del Festival de las Letras, que se desarrolla en unos diez días, se realizan actividades como presentaciones de libros, recitales de poesía, club de lectura, conferencias, mesas redondas,

cuentacuentos, conciertos, teatro, exposiciones, intervenciones artísticas en el espacio público… Pero para el Festival son centrales las actividades pedagógicas y formativas, gracias a las cuales participan activamente en el mismo alumnos y alumnas de los diferentes niveles educativos presentes en la localidad: Infantil, Primaria, Secundaria y Aula Abierta de Mayores. Gracias a la coordinación con los diferentes centros educativos, el alumnado interviene en actos y propuestas como cuentacuentos, talleres de escritura creativa, conferencias didácticas, encuentros con autores… También podemos mencionar otra actividad muy especial: el recital de poesía que desde la segunda edición se organiza en el Centro Penitenciario Sevilla II, un encuentro cada año con un/a autor/a invitado/a en el que colabora el Grupo de Animación a la Lectura de dicho Centro, con la toma de la palabra poética por parte de la población reclusa. Si la literatura es un puente hacia la libertad, aquí el Festival alcanza un sentido singular, generando que la palabra viva quiebre por unos instantes inolvidables los muros de un espacio que se define precisamente por la privación de libertad.

El Festival de las Letras recorre diferentes espacios de La Puebla, desde la Biblioteca Municipal Alonso Vidal a la Plaza de Andalucía, que acoge el mercadillo de trueque de libros y otras actividades que tienen lugar en la calle, desde espacios escénicos como la Bodega Antonio Fuentes (donde tiene lugar la ceremonia de clausura, quizás el evento más concurrido cada año) al Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván, que acoge diversos recitales de poesía y, coincidiendo con el Festival, programa exposiciones vinculadas al mismo. Los comercios, oficinas y tabernas y los espacios institucionales se incorporan también con arte y poesía, gracias a los carteles de poesía mural de la colección «Poesía a Pie de Calle», que reproducen con apropiado diseño grandes textos de poetas de todos los tiempos, llevando versos memorables a todas las personas de la localidad y a los visitantes.

La coordinación del Festival de las Letras corre a cargo de Miguel Ángel Rivero Gómez, David Eloy Rodríguez y José María Gómez Valero, y la organización está en manos del personal técnico del Ayuntamiento, con María José Sánchez Gago en el Área de Cultura y Ana Barrera en la Biblioteca Municipal. Desde su estreno han transitado por las siete ediciones del Festival de las Letras de La Puebla de Cazalla más de un centenar de autores, guardianes todos ellos del pozo de las metáforas y la palabra precisa y encendida. Citaremos, por ejemplo, a Isabel Escudero, Juan Carlos Mestre, Alberto Porlan, José María Velázquez-Gaztelu, Paca Aguirre, Francisco Cumpián, Ángeles Mora, Fernando Beltrán, José Luis Gallero, Antonio Rodríguez Almodóvar, José Luis Ortiz

Nuevo, Jesús Munárriz, Jorge Riechmann, María Ángeles Pérez López, Enrique Falcón, Juan José Téllez, Mª Ángeles Maeso, José Manuel Lucía Megías, José Luis Reina Palazón, Manuel Moya, Guadalupe Grande, Juan Manuel Villalba, Ada Salas, Jesús Aguado, Manuel García, Aurora Luque, Carmen Camacho, David Monthiel, Laura Casielles, Miguel Ángel García Argüez, Luis Melgarejo, Pedro del Pozo, Raúl Cortés, T. S. Norio, Martha Asunción Alonso, Juan Antonio Bermúdez, Miriam Reyes, Benjamín León, Aurora Delgado, Laura Giordani, Juan Manuel Romero, Pablo García Casado, Manuel Fernando Macías, Daniel Rabanaque, Josefa Parra, Arturo Borra, Eduardo Romero, Inma Pelegrín, Javier Mérida, Bea Aragón, Sonia San Román, Enrique Cabezón, Esther Garboni, Daniel Bellón, Javier López Menacho, Carlos Pardo… También debemos citar aquí la importante presencia de la narración oral y la canción, representadas en el Festival de las Letras por figuras como Quico Cadaval, Alexis Díaz Pimienta, Alicia Bululú, Salva Atienza, John Ardila, Daniel Mata, Miguel Bueno o Quesia. Finalmente, es preciso destacar la participación en el Festival de colectivos y artistas plásticos como Acción Poética MiArma, Patricio Hidalgo, Murdo Ortiz, Iván Izquierdo, Laura Pintado, Alegría y Piñero, nuñezdedios o Vanderkrull, presentes en la cuidada cartelería, las diferentes exposiciones temporales del

Museo de Arte Contemporáneo y las intervenciones de arte urbano.

Un sinfín de nombres, de escritores, artistas, narradores, cantantes… que han ido dando cuerpo y voz a las palabras en el Festival de las Letras, que han hecho del mismo un encuentro lejos de la prisa y el ruido. Pues otro de los elementos significativos de este Festival es su dimensión como espacio y tiempo de encuentro y conversación. En esta dirección, el Festival de las Letras ha perseguido desde sus orígenes ser «reunión», como lo es el festival flamenco de La Puebla de Cazalla, la Reunión de Cante Jondo, que desde hace cincuenta años viene siendo un referente fundamental y cita obligada entre los amantes del flamenco. Un espacio y un tiempo para pensar, sentir y debatir con naturalidad, sin imposturas ni barreras. Por cierto que hay que mencionar aquí la Fiesta de los Poetas, con la cual se pone fin a cada edición del Festival, en la que se puede disfrutar junto a los autores invitados del mejor presente en forma de palabras que brota de este suelo: un recital de cante jondo en un entorno privilegiado y en un ambiente recogido, auténtico, hospitalario y cercano. Flamenco de veras en magnífica compañía. Quienes estuvieron, lo saben.

Un último aspecto que queremos recordar del Festival de las Letras, porque la cultura también es memoria, son los reconocimientos y homenajes brindados hasta la fecha. Por un lado, a aquellos festivales de poesía que admiramos y sentimos próximos en inquietudes y trayectoria: Irreconciliables (Málaga), Semana Complutense de las Letras (Madrid) y Agosto Clandestino (La Rioja). Por otro lado, cada edición ha estado vinculada, por la vía del reconocimiento a una trayectoria y a un legado cultural y ético, a diferentes personalidades literarias y artísticas como José María Moreno Galván, Julio Vélez, Agustín García Calvo, Salvador Cabello, Fernando Quiñones, Félix Grande, Miguel de Cervantes, Francisco Moreno Galván o Isabel Escudero. Todas ellas, de alguna u otra manera, tuvieron relación con La Puebla de Cazalla y esta es la manera en que dicho municipio agradece esas huellas y semillas que dejaron en el solar morisco («morisco» es el gentilicio de La Puebla). Todos estos maestros de nuestra lengua fueron objeto de numerosos actos: charlas y conferencias, debates, lecturas públicas de su obra, conciertos para cantar sus textos…

En 2019 será la octava edición del Festival: el sueño continúa, y lo hace gracias a todas las personas que lo hacen posible con su generosidad y talento, con su tiempo y su presencia, con su confianza y su compañía. Intentaremos, de nuevo, seguir reconociendo las huellas, sembrando semillas, inventando caminos. Os esperamos.

Miguel Ángel Rivero Gómez

# Bala Perdida Editorial

Lorena Carbajo Castro

Bala Perdida es una editorial de poesía, narrativa y no ficción. Buscamos la profundidad y detectamos el discurso reflexivo y emotivo. Nos definimos como los románticos del siglo XXI.

La literatura, el cine, la música como búsqueda de emociones, reflexiones e ideas. Los «balas perdidas» somos vivimos, sentimos, pensamos, miramos, amamos y nos apasionamos intensamente con la vida y el arte que esta nos ofrece. Tenemos una visión romántica de la vida, nos reencontramos con los valores que nos hacen auténticos, huyendo de las modas pasajeras y buscando la atemporalidad, la esencia de lo que permanece. Obra y vida están unidas estrechamente, por eso nuestros autores son personas con una vida con relieves, abrupta en ocasiones, pero que ha conformado una personalidad compleja por todo lo vivido. Nos gustan los matices, no solo el color de las vidas lineales.

Nos caracterizaremos por cuidar a todos los agentes implicados en el sector editorial, empezando por nuestros autores y creando y estrechando vínculos con libreros, distribuidores, periodistas, lectores, críticos hasta llegar a nuestros lectores, cómplices de nuestra mirada del mundo. La calidad y la altura literaria. No nos dejamos llevar por las obras comerciales carentes de discurso que buscan solo el entretenimiento. Apostamos por la literatura y el ensayo que generan conocimiento, invitan a la reflexión e interiorización y

conmueven al lector. Ediciones cuidadas con un diseño diferente, elegante y trasgresor que las caracteriza, a cargo de Emilio Torné.

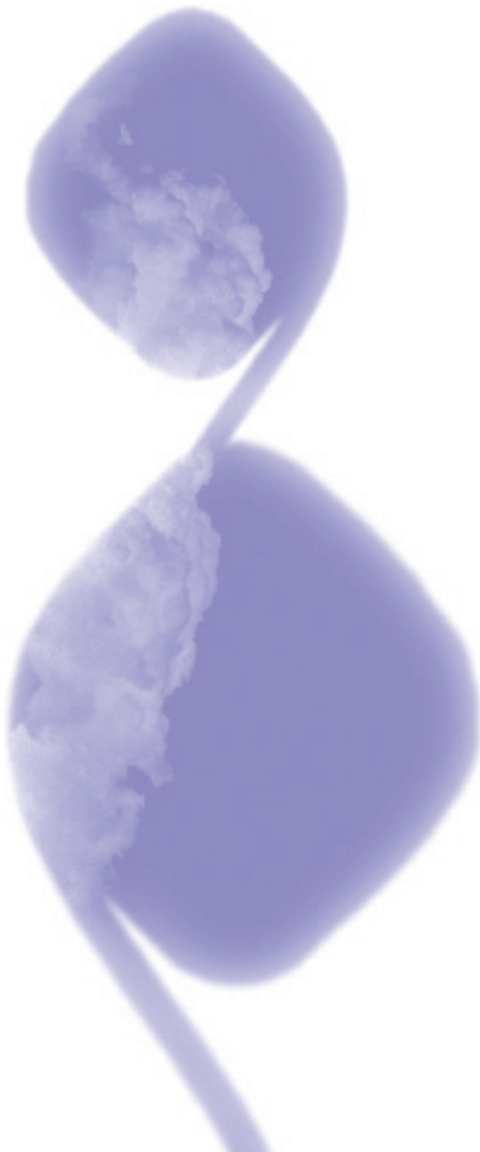
Nuestra primera bala es *Todos escriben sobre el amor menos tú*, de Abdul Sadoun. Este es el primer poemario que el autor ha escrito en español, una muestra de su voluntad y capacidad integrativa; así los pasajes, los destellos de las palabras, las evocaciones nos acercan a la fusión de lo árabe-español, el reencuentro con la fusión de culturas de lo que fue y aún no se ha ido, bañado en la cotidianidad del paso del tiempo, que es testigo de la convivencia y la concordia.

*Todos escriben sobre el amor menos tú* no es solo un poemario de amor, sino que es una oda a la vida y al poder de la esperanza. Una singular visión de la pluralidad del mundo, la vida vista a través de los ojos de un poeta irakí, un refugiado que buscó en Madrid su Mesopotamía, la luz de las calles de Bagdad en los rincones luminosos de Lavapiés, el eco de las voces árabes en el murmullo de los gatos burlones, los confines del desierto en la cúspide de la M-30. Y así, día a día, desorden en el orden, amantes sin amor, recuerdo sin memoria, hallazgo sin búsqueda…, se topó con lo que no esperaba, el verdadero amor, y con él, la serenidad, como bien reza el verso final «Aquí el alma no se derrite / se regala». La elección del prólogo de Juan Carlos Mestre fue una manera de complementar la poesía de Abdul, de darle el color poético de la luz del poema a través de las palabras plenas y encantadas del grandioso poeta.

La segunda apuesta poética de Bala Perdida es *Versos que un día escribí desnudo*, de José Manuel Lucía Megías, una obra que surge como necesidad de contar la historia de un desamor desolador. Un poemario intenso, profundo, que llega con ímpetu al lector, lo sufrido por lo mucho gozado, el hondo desamor padecido por el dichoso amor vivido. Con un hermoso y lúcido prólogo de Luis Alberto de Cuenca. Este es, sin duda, el poemario más íntimo de José Manuel Lucía Megías, un «bala perdida» genuino y maravilloso, hecho de la materia de los sueños, un idealista romántico que ha dedicado parte de su vida al personaje más bala perdida de todos los tiempos: el Quijote.

El amor habita en nuestra intimidad más profunda, es una parte que escondida en un recóndito lugar de un paisaje sentido nos atrapa en un extasiado trance del que jamás queremos apagarnos. Cuando se apaga, una parte de nosotros muere con ese amor y es cuando estamos desnudos, ateridos y solos. Lucía Megías navega en su interior a través de estos versos que un día escribió desnudo, en un una playa testigo de un desamor desgarrador por lo certero, sin atisbo de esperanza para recuperar los trozos de un amor perdido en un baúl de años desencantados. La desolación del silencio del amado y el vacío de la pérdida encontrada en miradas de soslayo y voces

sin aliento. Un entusiasmo apagado por reproches y noches sin luna. El mar y las palomas mensajeras como única compañía de un poeta clamando al amor perdido, buscando en sí mismo la guía con la que volver a componer sus pasos. El recuerdo como la quimera desencajada y rota de abrazos no dados y besos no gozados. La vida sin otro, la vida cercenada de una parte de sí, irrecuperable, ya perdida.



# los libros de la Marisma

Miriam Reyes y Alberto García-Teresa

La poesía como un ecosistema, como un espacio de convivencia entre diferentes especies que interactúan y se complementan, que permiten la eclosión de relaciones y de nuevos seres es la idea que fundamenta Los Libros de la Marisma.

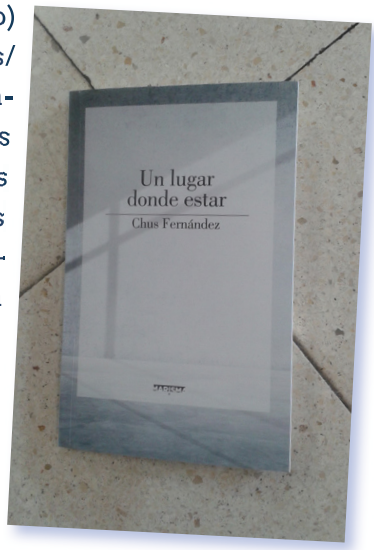
El proyecto comenzó a fraguarse en el verano de 2017, y en enero de 2018 germinó con sus dos primeros títulos. A partir de ahí, nuestra previsión es publicar diez títulos al año; prácticamente un libro al mes. La intención es consolidar una editorial de poesía vigorosa y viva, con una buena distribución y presencia en países de América.

Así, apostamos por construir un catálogo de poesía contemporánea inquieta, estimulante (en un sentido amplio), que interrogue, indagadora, de vuelo imaginativo, conmovedora, que no rechace el cuestionamiento; siempre de alta calidad. Una poesía que busque, que acompañe, que revele. Pero no una poesía dócil ni ensimismada. En Los Libros de la Marisma queremos dar a conocer y celebrar la poesía como encuentro, como descubrimiento personal y colectivo, como conocimiento y autoconocimiento.

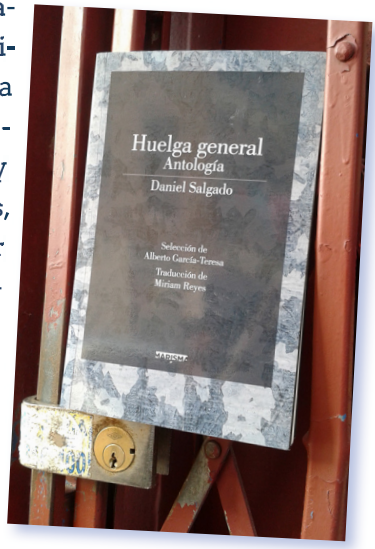
Frente a orientaciones más sesgadas y catálogos cercados, queremos formar un repertorio de títulos con una perspectiva amplia, abierta a la diversidad y a la heterogeneidad de las prácticas poéticas, atento y consciente de las desigualdades de género (también en cuanto a la escasa presencia de mujeres en los fondos de poesía), que reciba a otras lenguas y a otras tradiciones. Así, aspiramos a ser una editorial receptiva y abierta, que ayude a explorar nuevos caminos y encontrar nuevas ventanas.

Por ello, vamos combinando la edición de nuevas/os poetas, autoras/es consagradas/os, de América y de la península ibérica, títulos originalmente en castellano y en las otras lenguas peninsulares y otros idiomas y también recuperaciones de obras relevantes ya de difícil acceso.

Creemos que el conjunto de poetas y obras de este primer año es muy ilustrativo de la filosofía que mueve Marisma. Además de la diversidad de estéticas y de registros (pues se puede encontrar propuestas tan diferentes como las Ana Gorría o Daniel Salgado), al paisaje de la Marisma se han incorporado una poeta que escribe en catalán (Dolors Miquel), otro en gallego (Salgado) y otra en euskera (Leire Bilbao), dos escritoras/es latinoamericanos (Pedro Montealegre, Liliana Ancalao), atención a la diversidad de lenguas (el mapuche de Ancalao), reediciones de poetas consagrados (María Ángeles Maeso), primeros poemarios (Chus Fernández, Carol Gómez Peregrín) o libros de autoras/es con una trayectoria en marcha (Regina Salcedo).




Por otra parte, creemos en la suma y en la capacidad de construir colectivamente. Por eso, Marisma está codirigida por dos personas que nos complementamos y que compartimos un mismo horizonte de calidad, rigor poético y cuidado editorial: Miriam Reyes y Alberto García-Teresa. Además, para estar pendientes de esa diversidad y que permee en todos los libros, en la cotidianidad de la marcha de la editorial, contamos con el apoyo de un consejo asesor amplio y plural, de diferentes procedencias, generaciones, tendencias y áreas de interés. Está formado por un grupo de personas con quienes nos enorgullece muchísimo poder compartir aventura: Fernando Beltrán, Daniela Camacho, Miguel Casado, Jordi Doce, Enrique Falcón, Olvido García Valdés, Guadalupe Grande, Araceli Iravedra, Alicia Es. Martínez, Luna Miguel, María Negroni,



Chus Pato, Begonya Pozo, Jorge Riechmann y Julieta Valero. Con todas estas teselas, creemos que podremos confeccionar un mosaico realmente singular dentro del panorama poético español actual.

Este, de hecho, está bullendo, en especial, por las posibilidades de comunicación, por el intercambio, por el interés por investigar y recorrer los distintos caminos y oportunidades que se van abriendo, precisamente, por esa efervescencia. Con Los Libros de la Marisma aspiramos a recoger y a impulsar todas esas escrituras y esas prácticas, a seguir haciendo de la poesía una forma intensa y consciente de respirar y de mirar la realidad y a nosotros mismos. Y poder compartirla, que es la más bella responsabilidad y el más dichoso placer de la tarea de editar.

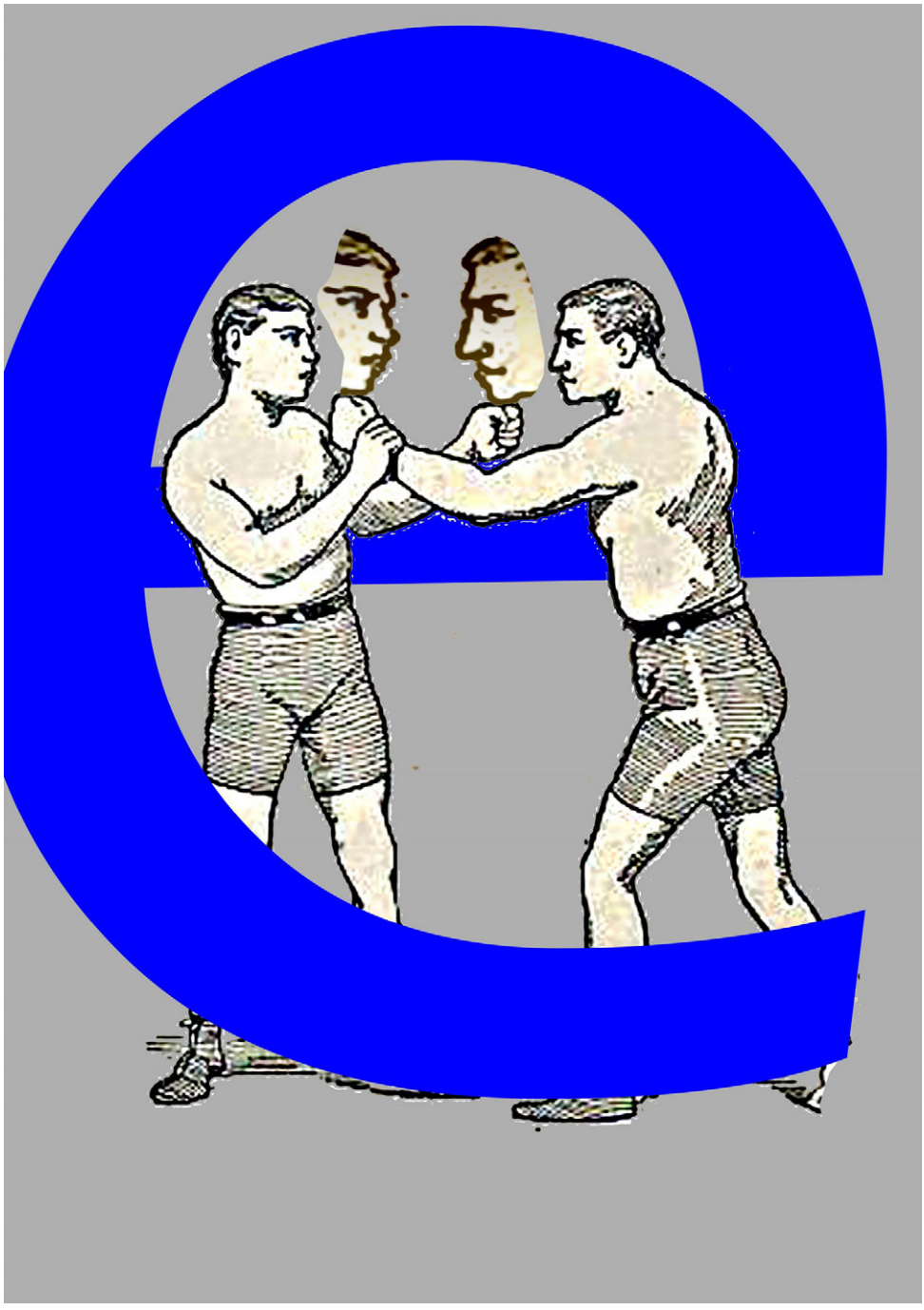
# poesía visual

# Agustín Calvo Galán

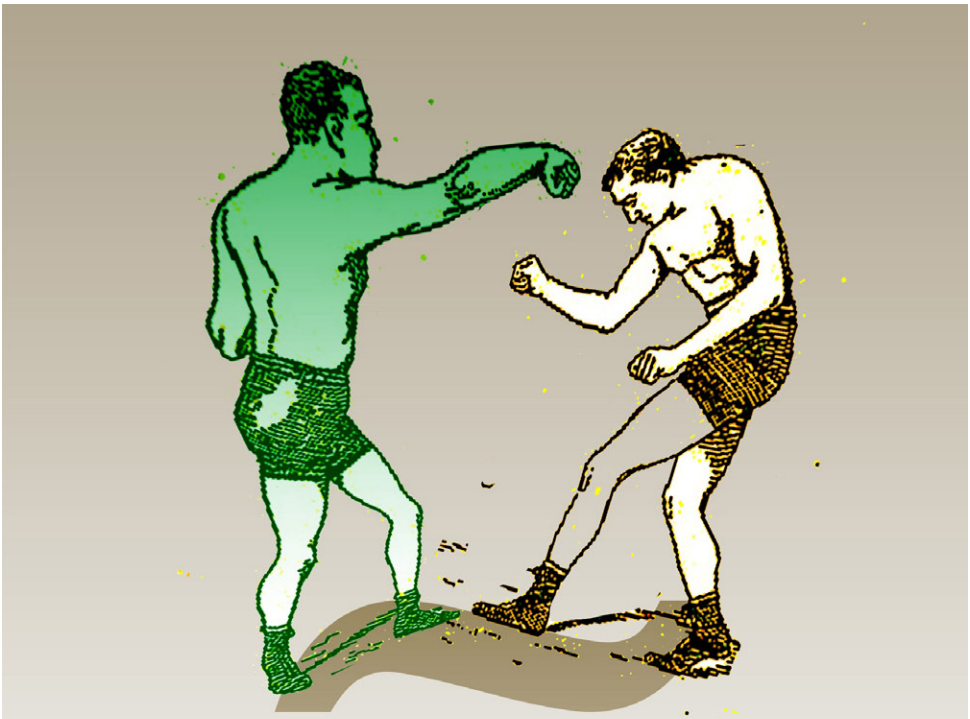
(Barcelona, 1968), poeta y narrador. Ha publicado los libros de poesía: *Poemas para el entreacto* (Jirones de Azul, 2007), *A la vendimia en Portugal* (Amargord, 2009), *GPS* (Amargord, 2014), *Amar a un extranjero* (Denes, 2014; XI Premio César Simón de poesía) y *Trazado del natural* (La Isla de Siltolá, 2016). *Ser vivo, antología 2006-2016* (Ediciones del 4 de agosto, 2016) recogió una selección de su poesía. Recientemente, ha publicado la novela *El violinista de Argelès* (Polibea, 2018). Colabora con artículos y crítica literaria en revistas como *Quimera*, *Caravansari* y *Cuadernos Hispanoamericanos*.

Como poeta visual ha editado *Proyecto desvelos* (Babilonia, 2012). Además, ha realizado numerosas exposiciones de su obra gráfica: fotopoesía, poesía visual, collage, ilustraciones, etcétera. Su poesía visual ha sido recogida en antologías especializadas como *Poesía visual española* (Calambur, 2007) y *Esencial Visual* (Instituto Cervantes de Fez, 2008). Más información de su obra en http://proyectodesvelos.blogspot.com/

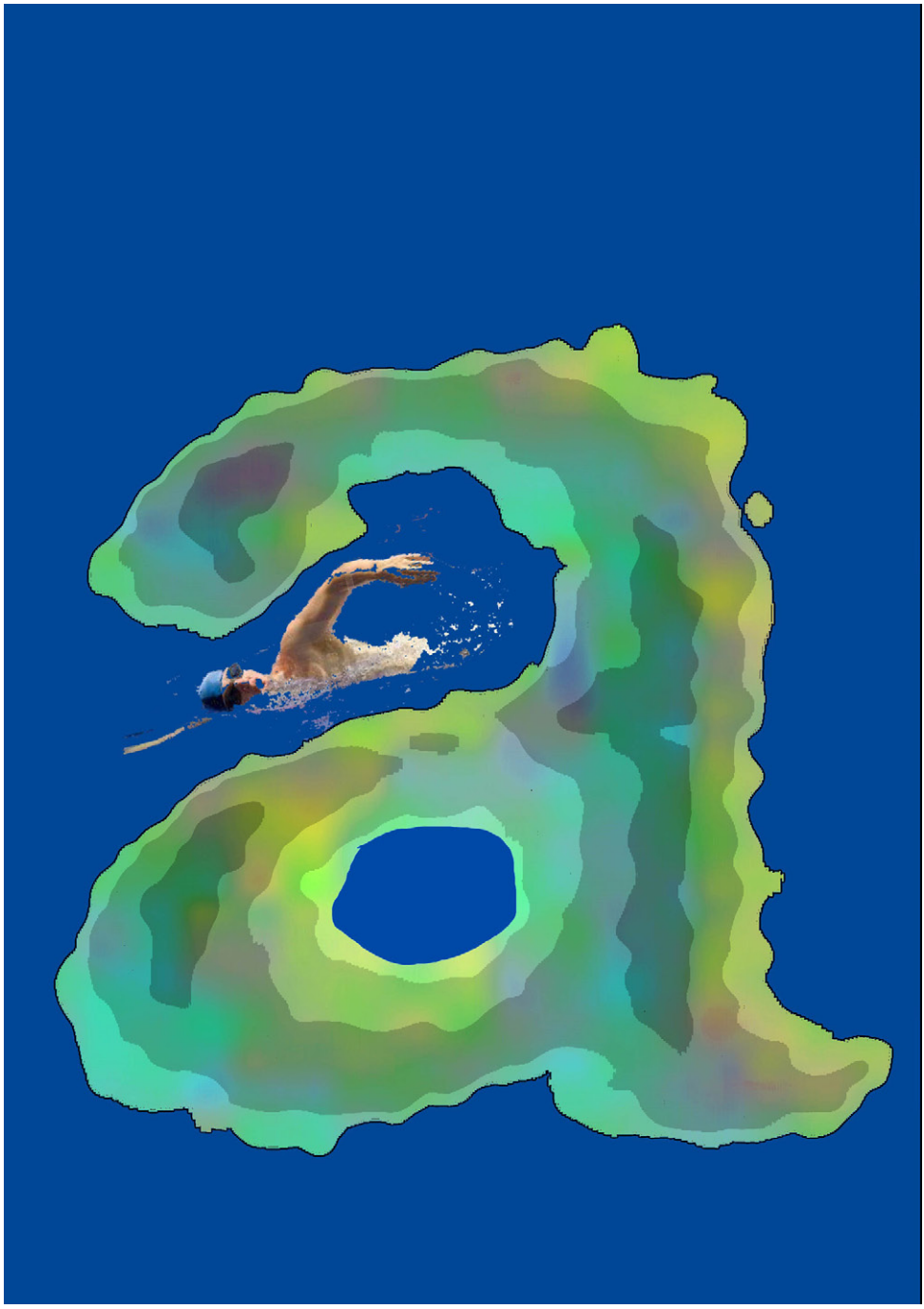
Dados al 12



Identidad e



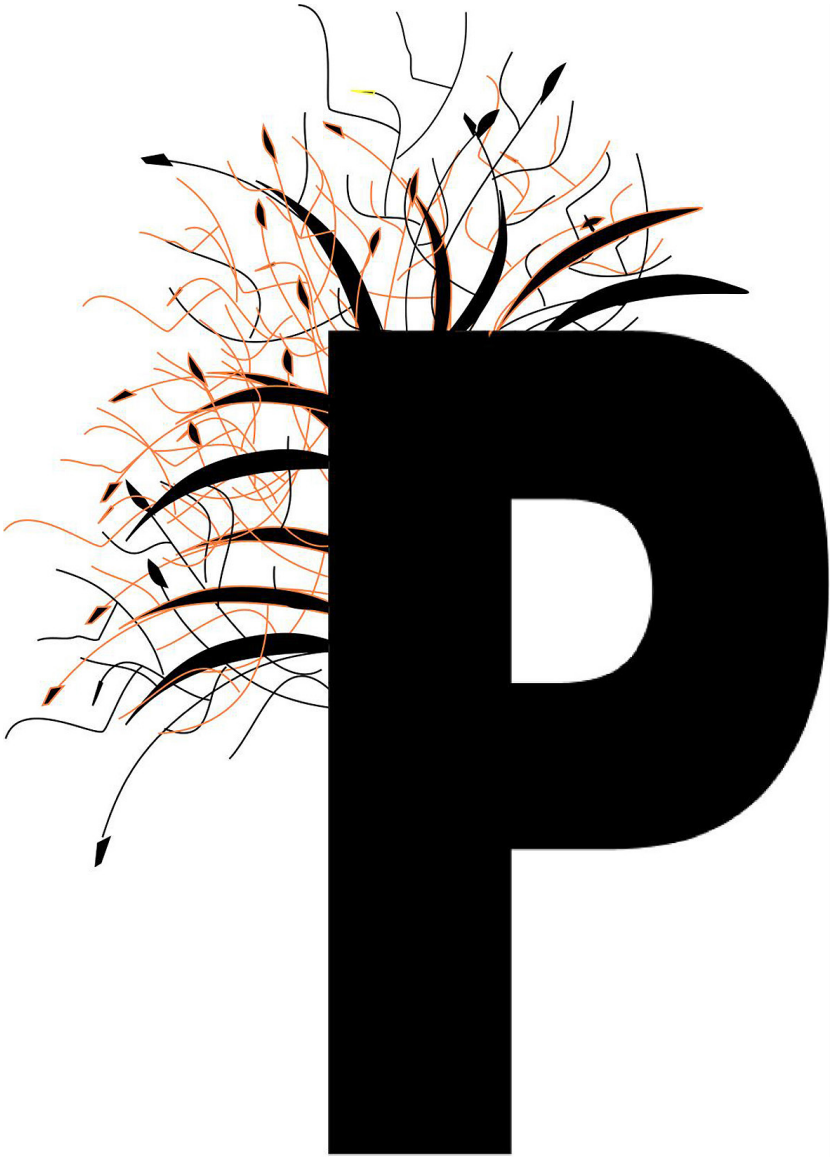
Ñ



Islá

Noche y día

# 1


P

# aforismos

# Eliana Dukelsky Cinello

(Buenos Aires, 1982) tras residir algún tiempo en Francia, llegó de niña a España, donde ha pasado la mayor parte de su vida. Es licenciada en Comunicación Audiovisual, en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada y posee un máster en Español como Segunda Lengua. Actualmente trabaja como profesora en la Fundación para la Investigación y Desarrollo de la Cultura Española. En diciembre de 2015, su libro *La lengua o el espejo* ganó el II Premio Internacional José Bergamín de Aforismos, que convoca la editorial Cuadernos del Vigía. Desde entonces, sus aforismos han aparecido en diversos blogs y revistas digitales y en las antologías *Aforismos contantes y sonantes* (Letras Cascabeleras, 2016), *Bajo el signo de Atenea. Diez aforistas de hoy* (Renacimiento, 2017), *Verdad y Media. Antología de aforismos españoles del siglo XXI* (La Isla de Siltolá, 2017) y *Concisos* (Cuadernos del Laberinto, 2017). *Crianza* es su segundo libro de aforismos.

Nacer a los 5 años en una mudanza. Sujetarse al apellido.

Algunas mujeres llevan en el vientre su propia infancia.

Desarraigo: pez que boquea por debajo de la vida.

En la acción de idealizar a una persona reside un deseo inconsciente y doloroso de alejarla.

De profesión: perfecta.

El patio de todos los colegios donde me dejaron sola es circular. La culpa y la vergüenza cercan a la pequeña.

Patines, bicicletas, puentes
sin salida.

Descubrir que tu amor platónico era una ciudad.

Quién iba a decirte que en lo profundo del desamparo infantil, en la búsqueda del amor romántico, o en la construcción del segundo hogar se escondería, intacta, la ciudad lejana.

Miedo de que tu ficción acabe matándote en la realidad.

Soy la cuerda floja de mi locura.



El primer matrimonio se da entre nuestro niño interno y nuestro adulto.

Parejas que, superada la adolescencia de su relación, pasan un tiempo en su primera infancia.

Acto de amor invisible: pasar de puntillas ante la locura del ser amado.

La gente no quiere ser entendida, quiere ser aceptada por lo que no es.

Melancolía: páramo seco y desolado cargado de amor.

Los patios de todos mis colegios están desapareciendo.

En la memoria permanecen más los cabos sueltos que los resueltos.

Personalidades que viven convirtiendo la parte en el todo, sinecdóquicas.

La patria fue el mito que ocultó tu hogar.

Las casas paternas detienen el tiempo.

El ser humano nace del género fantástico. La gestación es un proceso inverosímil.

Entre las olas de este cansancio me encuentro con mi hija. Yo convertida en mar; mi niña chiquita nadando en último plano. Se acerca.

Ahora el otro está adentro.

Dentro de este vientre estrecho, mi bebé se mueve con energía. Yo siento claustrofobia.

Nacemos por falta de espacio. Nacer es un desahucio.

El bebé cuando nace construye un útero alrededor de su madre.

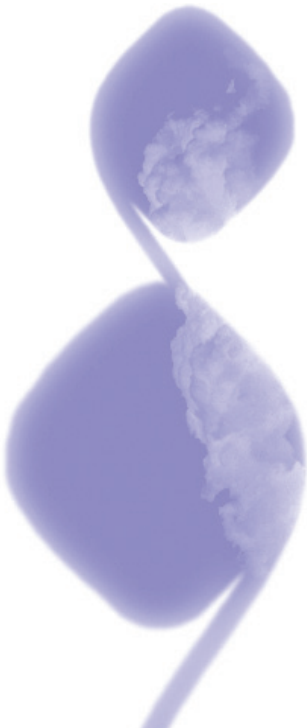
Mi niña y yo nos pasamos el primer mes de su vida asustándonos la una a la otra.

Amor: imitar los balbuceos locos de tu pareja.

Me acerco para abrazarte. Tú con cara de animal con sueño. Me vuelves enorme.

(De *Crianza*, 2018)





# fernando Menéndez

(Mieres, Asturias, 1953) es poeta y aforista. En Salamanca, donde se licenció en Filosofía Pura, surgió *Sinfonía interior* (AEDA, 1979), su primera publicación. Del interés compartido con un grupo de poetas por la poesía nace AEDA, después Noega y hoy Trea, una colección de poesía que se ha convertido en una editorial dirigida por Álvaro Díaz Huici. Inauguró la Cátedra de Poesía Fray Luis de León, en Salamanca, con el cuaderno *Fondo negro*, que fue presentado por Aníbal Núñez. Gijón, punto de partida y destino, será siempre el vínculo de referencia familiar y cultural, con diferentes destinos como profesor de filosofía. Allí formará parte del grupo DEVA del Ateneo Obrero de Gijón. En la colección de poesía DEVA aparece *Latitud interior*, libro que recoge cuadernillos de publicaciones anteriores con las primeras composiciones de haikus.

La temprana muerte de su amigo Aníbal Núñez, marca un punto de inflexión en su quehacer poético. Como homenaje al poeta salmantino publica *Memoria escrita* (1990), que será el primero de los manuscritos y el que abre su etapa de calígrafo y artesano. Llega a componer más de doscientos manuscritos; los últimos a modo de pequeñas antologías en las que el autor comparte sus composiciones con escritos de seleccionados poetas y aforistas. En *Biblioteca interior* (2002) recoge una amplia selección de aforismos de sus autores, franceses e italianos, más allegados e inicia una nueva andadura literaria como aforista. Dentro del género, ha publicado *Dunas* (2004), *Hilos sueltos* (2008) y *Tira líneas* (2008) en Difácil; y *Salpicaduras* (2013), *Artificios* (2014), *Los sueños de las sombras* (2016) y *Tempo di silencios* (2018), en Trea.

La poesía consiste en elegir un verso en el infinito.

Nos rehacemos en todos los versos perdidos.

Me gustan más las flores que los hombres porque duran menos.

(De *Dunas*, 2004)

El mar: una línea en el horizonte de la soledad.

El hombre se compone de puntos suspensivos.

Los pobres son la propiedad privada de los políticos.

Lo difícil no es escribir, sino desaparecer en lo que escribes.

Bañarse en la oscuridad de uno mismo.

Hay que mirarse por detrás.

Sustanciarse en verso.

(De *Hilos sueltos*, 2008)



Antes el verbo era carne, ahora es dinero.

La poesía debería ser excepcional.

Tenemos tiempo suficiente para no creer.

El hombre copula con el más allá.

(De *Tira líneas*, 2010)

La noche es un bordado de pensamientos.

La belleza, una impostura de la sombra.

El tiempo no destruye la soledad.

(De *Salpicaduras*, 2013)

Puedes impedir a un político robar, pero no ser un ladrón.

El banquero tiene el corazón de oro.

(De *Artificios*, 2014)

Un bello aforismo desemboca en lo impensable.

Mientras tú piensas la materia se transforma.

Hay que saber deshojarse en silencios.

(De *Sueños de las sombras*, 2016)

La vida es un misterio con futuro.

Reconocer la vida en cada aforismo.

Tengo versos que nunca llegan a poemas.

(De *Tempo di silencios*, 2018)