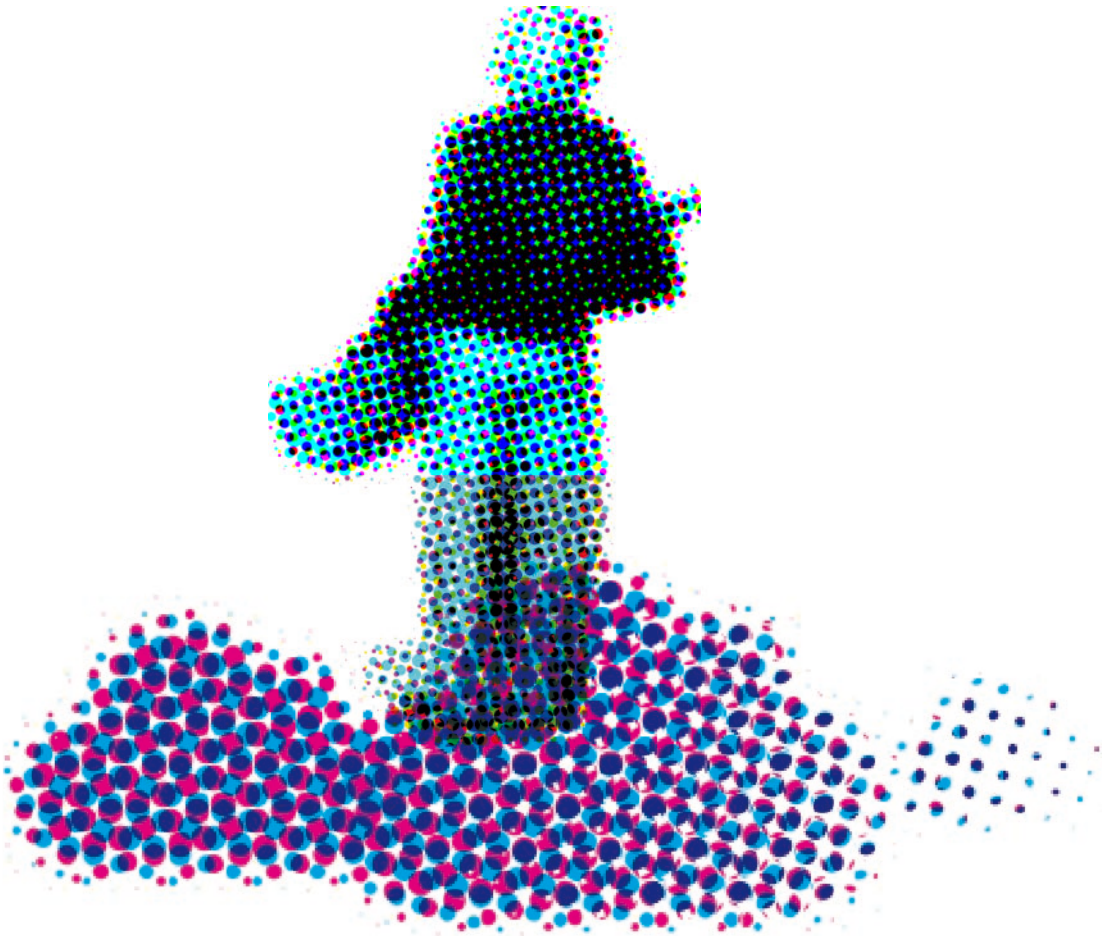
como peces en

nayagua

revista de poesía

una temporada en la nube

III época n.º 29 febrero de 2019



nayagua

revista de poesía

Fundación
Centro de Poesía
José Hierro

Consejo Editorial

Marta Agudo
Azahara Alonso
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, 2019

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
Comunidad de Madrid
www.madrid.org

Sumario

Editorial 11

Poesía

Rosana Acquaroni 17
Pedro Flores 19
Trinidad Gan 25
Estefanía González 31
Mario Montalbetti 38
Teresa Soto 40
Carlos Vaquerizo 43

Yo escribo en... llingua asturiana

Lourdes Álvarez
(traducción al castellano de Esther Muntañola) 49
Antón García
(traducción al castellano del autor) 61

Otras lenguas. Inglés, bosnio y portugués

Jack Kerouac
(traducción al castellano de Francisco Agudo) 69
Enesa Mahmić 83
Hugo Milhanas Machado
(traducción al castellano del autor) 89

Emergencias. Poesía por-venir

Dafne Benjumea 94
Rosa Berbel 100
Santiago Esteso Martínez 105
María Gómez de Montis 113
Ana Jarque 118
Nares Montero 121
Silvia Tocco 126

Mirar un poema

Yaiza Martínez
comenta un poema de Inger Christensen 137

Palabra articulada

«Yves Bonnefoy: instancias de autoconocimiento», por José de María Romero Barea 145

«Sharon Olds y la voz órfica», por Noël Valis 150

Reseñas

- *Experiencia Butoh*, de Daniela Camacho (por Lola Nieto) 159
- *Pensar / Mentir*, de Moritz Fritz (por Mario Martín Gijón) 163
- *Hierro*, de Sarah Martín (por Julieta Valero) 166
- *La cerillera*, de Pilar Martín Gila (por Miguel Ángel Muñoz Sanjuán) 170
- *Museo de la clase obrera*, de Juan Carlos Mestre (por José Luis Gómez Toré) 173
- *Madrid*, de Nieves Muriel (por Juan Carlos Abril) 176
- *Canino*, de Andrés Navarro (por Javier Vicedo Alós) 179
- *Trozos / Cachos*, de Berta Piñán (por Sara Torres) 182
- *Crónicas de la galaxia*, de David Eloy Rodríguez (por Daniel Rabanaque) 186

lenguas no hispanas

- *Cielo nocturno con heridas de fuego*, de Ocean Vuong (por Miguel Rodríguez Minguito) 192
- *Libro de los otros*, de Jordi Doce (por Jaime Priede) 195

Antología

- *Fuegos de palabras. El aforismo poético español de los siglos XX y XXI*, edición de Carmen Camacho (por Azahara Alonso) 199

Escaparate. lecturas recomendadas

- *Calle lenta*, de Juan Antonio Bermúdez 205
- *Los privilegios reales*, de Alberto Carpio 207
- *De la superviviencia. Poemas 2006-2016*, de Ana Gorría 209
- *Umbral*, de Ruth Llana 211
- *Cuerpos perdidos en las morgues*, de Xaime Martínez 214
- *Hallar la casa*, de Beatriz Viol 216

Ensayo

- *Prender con keroseno el pasado. Una biografía de Carlos Edmundo de Ory*, de José Manuel García Gil 219
- *Ser poeta hasta el punto de dejar de serlo. Pensamientos, apuntes, esbozos*, de César Vallejo 222

Antologías

- *El sueño intacto*, de Vanessa Pérez-Sauquillo 225
- *Sombras di-versas. 17 poetas madrileñas actuales*, selección y prólogo de Amalia Iglesias 227
- *13. Antoloxía da poesía galega próxima*, edición de María Xesús Nogueira 229

Fonografías

- *Bandeira*, de Luca Argel 233

enVIVOen. Un espacio para contarte

enVIVO

Poesía en acción

El grito en el cielo. Polipoesía a ras de suelo por Javier Gallego Crudo y Seward 239

Principio de asociación poética. Interferencias sonoras en la época de la lectura reticular 242

VIVOen

Editoriales independientes

Maclein y Parker 245

Aforismos

Victoria León 251

Elías Moro 254

Poesía visual

Gustavo Vega 261

editorial

Contra el frío

Hace frío, José Hierro. Entra por la vía obvia del invierno pero ha calado fundamentalmente por el inmovilismo de la conciencia, que no por la bendita quietud. Lo rememorabas en tu poema «Los andaluces», una alucinación iluminada por la herida, como todas las tuyas: «Decían: Ojú, qué frío; / no 'Qué espantoso, tremendo, / injusto, inhumano frío'. / Resignadamente (...)». Lo que tú hiciste con tu vida y en tu poesía, entre tantas otras cosas, fue reconocer la aleación vulnerable, afectiva y siempre mixta de la condición humana, y el consecuente mandato de preservar esa inclasificable variedad, de garantizar la convivencia no como una concesión sino como un derecho. Tu poema, más de medio siglo después, nos recuerda que esa dignidad colectiva de base no es un suelo inalterable, que debemos defenderla porque «El hombre es fuego y es lluvia. / Lo hace el odio y el perdón». Consagramos esta *Nayagua* que hace el número 29 contra el gélido viento de la desmemoria y de la inacción. Contigo, siempre.

Julieta Valero
Directora técnica de la Fundación Centro de Poesía José Hierro

José Hierro

los andaluces

Decían: «Ojú, que frío»;
no «Qué espantoso, tremendo,
injusto, inhumano frío».
Resignadamente: «Ojú,
que frío...» Los andaluces...

En dónde habrían dejado
sus jacas; en dónde habrían
dejado su sol, su vino,

sus olivos, sus salinas.
En dónde habrían dejado
su odio... Parecían hechos
de indiferencia, pobreza,
latigazo... «Ojú, que frío».
Tiritaban bajo ropas
delgadas, telas tejidas
para cantar y morir
siempre al sol. Y las llevaban
para callar y vivir
al frío de Ocaña y Burgos,
al viento helado del mar
del Dueso... Los andaluces...

Estos que están esperando,
desde Huelva hasta Jaén,
desde Jaén a Almería,
junto a las plazas de cal
y noche, deben de ser
hijos de aquellos. Esperan
que alguno venga a encerrarlos
entre rejas. Como aquellos,
no preguntarán por qué.
No se quejarán de nada.
Ni uno se rebelará.
«Las cosas son como son,
como siempre han sido, como
han de ser mañana... Ojú,
que frío...» Los andaluces...

Apenas dejaban sombra,
sonido, cuando pasaban.
Se borraban sus cabezas.
Tan sólo un inmenso frío
daba fe de ellos. Y aquella
dejadez que rodeaba
su fragilidad. Más solos
que ninguno, más hambrientos
que ninguno... (Deseaba
que odiasen, porque los vivos

odian. Los vivos perdonan.
El hombre es fuego y es lluvia.
Lo hace el odio y el perdón.)
Indiferentes: «Ojú,
que frío...» Los andaluces...

Un grano de trigo. Una
oliva verde. (Guardad
el aliento de la tierra,
el parpadeo del sol
para ayer, para mañana,
para rescataros...) Quiero
que despierten del pasado
de frío, de los cerrojos
del futuro. Todo está
tan confuso. Yo no sé
si los veo, los recuerdo,
los anticipo...

Hace pocos
kilómetros tuve aquí,
en mi mano, la madeja
de los días. La emoción
de los días. Como un padre
que olvidó hace tiempo el rostro
de los hijos muertos. Y ahora
los recuerda. Y ahora vuelve
a olvidarlos, unos pocos
kilómetros más allá.
Olvidados para siempre...

Cuántos años hace de esto.
O cuántos faltan para esto
que hace un momento viví
por los caminos –ojú,
que frío– de Andalucía.

(De *Libro de las alucinaciones*, 1964)

poesía

Rosana Acquaroni

(Madrid, 1964) es poeta y grabadora. Licenciada en Filología Hispánica (UAM) y doctora en Lingüística Aplicada por la Universidad Complutense de Madrid, donde trabaja como profesora del Centro Complutense para la Enseñanza del Español (CCEE). Ha publicado los siguientes poemarios: *Del mar bajo los puentes* (Ediciones Rialp, 1988; accésit del Premio Adonáis); *El Jardín Navegable* (Torremozas, 1990), con una Ayuda para la Creación Literaria otorgada por el Ministerio de Cultura; *Cartografía sin mundo* (Ayuntamiento de Cáceres, 1995), galardonado con el Premio de Poesía Cáceres Patrimonio de la Humanidad; *Lámparas de arena* (Fundación Gerardo Diego, 2000), *Discordia de los dóciles* (Olifante, 2011) y *La casa grande* (Bartleby, 2018). Sus poemas aparecen recogidos en diversas antologías, entre las que destacan: *Ellas tienen la palabra* (Hiperión, 1997), *En legítima defensa. Poetas en tiempos de crisis* (Bartleby, 2014), *Disidentes. Antología de poetas críticos españoles* (1990-2014) (La oveja roja, 2015) y *(Tras) lúcidas. Poesía escrita por mujeres* (1980-2016), recién publicada por Bartleby Editores. Sus poemas han sido traducidos al francés, al árabe y al alemán. Destaca la antología bilingüe *Rosana Acquaroni: Sombras y Paraísos / Rosana Acquaroni: Schatten und Paradiese* (Teamart, 2007), que incluye, además, reproducciones de sus grabados.

I

Repentina luz púrpura
boscosa lentitud
        que permanece
y este sueño
        que habito
entre los márgenes
de una herida confusa.

II

Quiénes sois
dónde vais
por qué retardar la escucha.
Otros
ya han transitado
este lenguaje.

A qué venís ahora
tras la ropa tendida
en el ocaso.

Nadie
podrá anidar jamás
en la oscilante
casita para pájaros
que cuelga de este pozo.

Aquí no hay aleteo,
despertar del ramaje.

Solo brocal sin lluvia,
maleza entretenida
en abrazar la roca.

III

Palabra
piedra en el corazón.
Refractaria semilla.

Cicatrices cosidas
con bramante de ola.

Poesía
arcilla
o servidumbre.

(Inéditos)

Pedro Flores

(Las Palmas de Gran Canaria, 1968) ha publicado los títulos de poesía: *Simple condicional* (Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1994); *Memorial del olvido* (El Museo Canario, 1996); *La vida en ello* (Cabildo Insular de Fuerteventura, 1997); *Nunca prendimos París* (Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 1998); *El complejo ejercicio del delirio* (Cabildo Insular de Gran Canaria, 1998); *El ocio fértil* (Ediciones La Palma, 1998); *La poética del faquir* (CajaCanarias, 2000); *Diario del hombre lobo* (Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2000); *Con la vida en los talones* (Baile del Sol, 2003); *Al remoto país donde sonríes* (Baile del Sol, 2006); *Memorias del herrero de Nod* (Cíclope, 2008); *En los planes de nadie* (Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2007); *Al este del desdén* (Ayuntamiento de Santa Lucía 2008); *Preparativos para la conquista de Brunei* (Junta de Castilla y León, 2009); *La poesía debe ser como la bala que mató a Kennedy* (Ediciones La Palma, 2010); *El último gancho de Kid Fracaso* (El Ángel Caído, 2011); *Como un león de piedra en el arqueológico de Bagdad* (Baile de Sol, 2011); *Donde príncipes y bestias* (Tragacanto, 2012); *El del hombre que bebió con Dylan Thomas y otros sonetos* (libro-disco junto a Andrés Molina) (El Ángel Caído, 2014); *Como pasa el aire sobre el lomo de una bestia* (Tres Fronteras Ediciones, 2014); *Los versos perdidos del contramaestre del arca* (Maclein y Parker, 2017) y *Diario del hombre lobo y otros poemas carnívoros (Antología de poesía amorosa)* (Tragacanto, 2017).

También los libros de relatos: *La verdad no importa* (Cabildo Insular de Fuerteventura, 1997), *Capitanes de azúcar* (Baile de Sol, 2007), *El país del viento* (Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria, 2009), *Cabeza de rata* (Maresía, 2009) y el texto teatral *Los huesos del poeta.* (Baile de Sol, 2009).

En 2016 la editorial Renacimiento publicó una antología del autor bajo el título *Salir rana.* Ha obtenido varios premios literarios: Antonio Oliver Belmás, Fray Luis de León, Ciudad de las Palmas, Ciudad de Tudela, Gil de Biedma y Alba, Ciudad de Santa Cruz de La Palma, Pedro García Cabrera o Tomás Morales. En 2017 se le concede el Premio Nacional de Poesía José Hierro.

Relaciones y epitafio de Gastón Baquero

Era el esclavo preferido de Nefertiti.
Era el médico de las estatuas quemadas por la luna.
Era el vigía de Marcel Proust en la bahía de Corinto.
Era el hermano negro de Stéphane Mallarmé.
Era el coreógrafo de Manuela Sáenz y Giuseppe Garibaldi.
Era el que hacía llover bajo el paraguas de Vallejo.
Era el mezclador de colores de Alberto Durero.
Era el afinador de claves de Juan Sebastian Bach.
Era el depositario de la roja peluca de Vivaldi.
Era el que llevaba naranjas a Walterio Whitman.
Era el compañero de pintas de Dylan Thomas.

No nació en Cuba: nació en un sueño de Saúl sobre la espada.
Y con todo eso, otro día, ¡chas!,
en medio del sucedáneo de primavera de Madrid
cayó de su chaleco aquella ceiba invisible,
y aquí yace cubierto por las borras del café,
náufrago inocente en la arena del destierro,
aquí yace, Gastón Baquero.

(De *En los planes de nadie*, 2007)

Pasar por el mundo

En un vaso olvidada se desmayaba una flor;
y no había más poesía en aquella habitación de hospital.
Tenía el color de las hostias de mi infancia,
pero mi padre volvió
a pesar de que los aparatos exhalaron
su aguda elegía electrónica.
Había visto el túnel oscuro y veloz
y la luz al fondo.
El viejo cabrón se enderezó en la cama
y se golpeó el pecho como un mono diciendo
joder,
hasta a la muerte
vamos los pobres en metro.
Jamás le había respetado tanto.

Destino

Papá se casó con un traje prestado.
La noche que me concibió,
ebrio y torpe,
sólo su desnudez era suya.
Entre chirrido y chirrido
de la cama de hierro susurró a mi madre:
ahí va un poeta.

Solo tú, abuela, podías hacer de la muerte una cuestión de ornitología

La noticia de la muerte sólo era real
cuando tú decías
pobrecillo, se quedó como un pajarito.
Uno se imaginaba entonces un muertito emplumado,
alguien exhalando su último trino
acurrucado entre dos marchitas alas verdes.
El cielo sería una enorme jaula blanca
y el infierno un asador de pollos.
Ahora la muerte es la tuya
y yo juego a que estás viva,
compadeciéndote de tu cuerpo agotado,
diciendo de ti misma pobre mujer,
ovillada como un pajarito.
Y ahí estás
como una golondrina seca y tiesa
que siempre confundió los cristales
con el cielo.

(De *Como pasa el aire sobre el lomo de una bestia*, 2014)

Instrucciones para la lectura de poesía

Cuentan del rey Mitrídates del Ponto,
un viejito mezquino perdido
entre el orín y el cieno del tiempo,
que era inmune a toda suerte de venenos.
Dicen de él libros enmohecidos, páginas quemadas,
que a fuerza de dar cada día un mordisco de ira,
de tomar, hoy una gota lenta de la ponzoña del áspid,
mañana el polen de la flor del olvido,
ningún cabrón intrigante sudaría en su trono
durante las tediosas audiencias en los veranos del Ponto.
Y no cuenta nadie, pero yo lo imagino
sostenido a la vida por una hebra de odio,

por el hilo cortante de la avaricia
como un cordón umbilical con que se nace a la muerte.
Lo imagino en el final pestilente de sus largos días,
hecho ya sólo una pasita insomne y amarga,
riendo a carcajadas unas lágrimas de láudano
capaces de matar a cualquier alimaña.
Y ustedes dirán dónde está la poesía;
tiene que ver con el anciano Mitrídates:
La poesía es un sapo con piel de alabastro
cuyo solo tacto trastoca el recuerdo,
una urticante orquídea tramposa,
una mosca púrpura que abreva en tu sueño.
Exprime su espina, su aguijón, su lengua,
hasta ser tú mismo ciempiés, escorpión,
el prohibido rastrojo que orilla el camino.
Y que ningún cabrón poeta pueda herirte.

Poeta mayor

Con el horror de la literatura
y loco de crepúsculo y aurora.
Rubén Darío

Yo soy el más pequeño de sus hijos,
el inesperado, el medio tonto,
nací cuando se agotaron los cisnes
y mi hermano Rubén ungido en licor
se reía mala suerte muchacho,
yo ya soy una piedra dichosa.
Yo soy sin duda su hijo más tenue,
mi oficio suele ser mirarla morir,
exprimir un dragón que olvidara Rubén
y verter en el gotero ese fuego olvidado
mientras ella delira ay mi hijo querido,
y me confunde otra vez con su unicornio borracho,
con su príncipe cholo inventor de princesas.
Yo soy su hijo bastardo, cambio las sábanas
para que nadie sepa que moja la cama,

y pienso, izando al viento de estos tiempos terribles
la bandera corsaria que urdió su añoranza,
mala suerte muchacho
la poesía es una vieja que espera
a un feliz caballero que la adora sin verla.

Otra inútil metáfora

Tanta información
ha hecho pedacitos
nuestra felicidad.
Silvia Rodríguez

Qué burros aquellos salvajes de Nueva Guinea:
Uno de ellos, no sé cómo ni sé dónde,
vio en algún momento un teléfono,
en algún pueblo de madereros, quizás,
en una avanzadilla del progreso.
Lo oyó sonar y vio a alguien contestando la llamada,
tal vez un rosado misionero protestante
cuya anciana tía ha muerto en Ámsterdam.
Lo cierto es que de vuelta a su espesura,
a su selva perdida entre los siglos,
contó aquel prodigio que había visto.
Y, muéranse de risa, los muy tontos
construyeron un burdo teléfono de madera
y se turnaban día y noche, mirándolo,
no para que llamara alguien,
sino por si llamaba alguien.
La poesía es como ese teléfono de pega
y yo soy ese paleolítico salvaje,
burro más que burro, ríanse ustedes,
plantado a la vera del poema
no para que alguien venga,
sino por si alguien viene.

Patria

Recorro el camino de regreso.
El primer pellejo sanguinolento,
el primer perro triturado en el asfalto.
Y sé que estoy en casa.

Segunda mano

Los zapatos siempre eran demasiado grandes
y se notaba que aquella ropa
había sido antes de otro.
Nunca estrené una chaqueta,
una botonadura,
las bufandas traían su propio frío,
hasta los paraguas venían desde otra lluvia.
Ahora también es todo prestado,
todo recosido, todo apañado.
Todos estos versos
ya los usaron otros.

(De *Coser para la calle*, 2018)

Trinidad Gan

(Granada, 1960) es licenciada en Filología Hispánica por la Universidad de Granada. Publicó sus primeros textos en los libros *Antología* (Colección Genil-21, 1996), *Nuevas voces de la literatura en Granada* (Junta de Andalucía y Fundación Caja de Granada, 1998) y en el Diccionario-Antología *Plumas femeninas en la literatura de Granada (siglos VII-XX)* de Amelina Correa (Universidad de Granada, 2002). Participó en el VII Encuentro de Mujeres Poetas celebrado en Granada y recogido en *Palabras Cruzadas-VII encuentro de Mujeres Poetas* (Universidad de Granada, 2003).

Sus poemas aparecen en revistas, las más recientes: *Estación Poesía* (2014 y 2017); *Cuaderno ático* y *Ex libris* (2015); *Cuadernos de Humo*, *Litoral* y *Crátera* (2018); y en antologías como *Todo es poesía en Granada* y *Concierto poético para San Juan de la Cruz* de 2015, así como *En unos pocos corazones fraternos (antología solidaria)* en 2017 y *Granada no se calla* y *Caballo del alba* de 2018. Publica reseñas de poesía en revistas digitales: *Círculo De Poesía*, *Noches Áticas*, *Los Diablos Azules* y *La Galla Ciencia*.

Su poema «El fugitivo» obtuvo un accésit en los Premios del Tren (2009), y en 2014 fue invitada al Festival Internacional de Poesía de Costa Rica. Su último libro de poemas, *El tiempo es un león de montaña* (Visor, 2018), recibió en 2017 el XX Premio de Poesía Generación del 27. Otros poemarios suyos son *Las señas del pirata* (Cuadernos del Vigía, 1999), *Fin de Fuga* (Visor, 2008; XX Premio de Poesía Ciudad de Cáceres), *Caja de fotos* (Renacimiento, 2009; XII Premio Surcos de Poesía), *Receta para el fuego (antología poética)* (Casa de la Poesía, 2014) y *Papel ceniza* (Valparaíso, 2014).

Carretera 50

Perteneces –lo sabes– a esa raza estafada
que el dolor acaricia en los andenes.
Ángeles Mora

Sé que tiene sus riesgos iniciar este viaje,
y seguir conduciendo, en el atardecer.
La carretera inhóspita se abre ante mis ojos
con su asfalto teñido de confusos violetas
y en el arcén las copas de los árboles
forman quebrados márgenes que pretenden un bosque.
Pronto me envuelven los sonidos
de esa canción antigua, sus golpes de memoria
–Knock, Knock, Knockin´ On Heaven´s Door–
y mi mirada busca el espejismo
de un cuerpo, de otra risa que salve mi viaje
pero el retrovisor, en su bruma, devuelve

tan solo el balanceo de un león de mentira
sobre un fondo de asientos vacíos y arañados.

Los faros iluminan por trechos el camino
–negro que funde a verde, verde que torna en negro–.
sin apenas vislumbre de horizonte.
Me vigilan los ojos de una fiera,
su cuerpo es una ráfaga de fuego
que se adivina entre los raudos árboles
y finge acompañarme silenciosa.
Se abren las sombras como heridas, luego,
por el brillo animal de esas pupilas
y una silueta larga se dibuja
allí donde relumbran, al oeste,
raíles paralelos a mi huida.
Oigo ya muy cercanos los jadeos de un tren
–ese enjambre de luces parpadeando en mis gafas–
que marcha acompasado con mi propio rugido.

En el cristal de una ventanilla
reconozco las letras que dejaron los dedos
de una niña al jugar con pizarras de vaho.
Sobre el primer pescante pone su huella el pie
que con temblor llegaba, tarde, al amor primero.
Y en los vagones encendidos, rostros
de mujer, raramente familiares:
esa que ordena su maleta –ropa pulcra a diario,
doble fondo de noche con poesía–,
la que lee a deshoras su libertad de insomnio
o duerme soledad en el compartimento,
aquella que recuerda la risa de su hija
mientras contempla el mar, mudo detrás del vidrio.

El coche avanza casi a oscuras,
intermitentemente traspasado
por la grieta de luz del tren en la arboleda.
Mas de pronto da un giro, alcanza un puente,
hunde su voz de flecha en la distancia.
Detengo el automóvil y trato de escuchar
los pasos ya veloces de este animal nocturno

que sigue inexorable buscando su destino,
sin darme tiempo apenas de cruzar la mirada
con la mujer que espera en el vagón de cola.

Y vuelvo a conducir en la noche cerrada,
fiando en cortas luces, rastreando el horizonte
hasta que el tren y yo tan solo somos
puntos de luz perdidos, tiempo en fuga.

Perspectivas

A veces el poema es un espejo
y su fondo delata.

Allí contemplo ahora
la imagen invertida de mis manos,
su arbórea arquitectura
de venas, de cartílagos, de uñas.
Las manchas diminutas donde traza
su oscuridad fugaz lo ya vivido.
El reverso de líneas incompletas,
de huellas diferentes que tantean el mundo.
Esa cóncava hondura con que esperan
la caricia del agua.

Son mis manos, las mismas manos
que con cuidado intentan
romper la cáscara de cada día,
sostener solamente su centro luminoso.
Las que tratan, al escribir palabras,
de despojar sus dedos de la sombra
como si fuese un guante ya gastado.

Pero detrás de ellas, en el punto de fuga
trazado en el azogue del cristal,
se dibuja un paisaje con patíbulo:
la escalera, los postes, la trampilla
y el balanceo rojo de una soga.

Me estremezco al pensar si muchas veces,
mis propias, inconscientes, viejas manos,
aunque no hayan movido la palanca,
han apretado el nudo.

Desconocida

La observo, es tan joven
tras esa cristalera iluminada
en el café de la estación:
casi un cuadro de Hopper.
Una taza blanca sobre la mesa
y en sus labios ese brillo mojado,
quizá el sabor amargo
de la fugacidad.
Su cabello castaño roza
los bordes de un libro,
pero alza la vista y su mirada
parece ir en busca
de la columna del reloj.
Allí unos engranajes nos confunden,
hacen girar el eje de sus horas
en el de mis minutos.

–Apenas se distingue, mas, de fondo,
suena el entrechocar de agujas:
una mujer mayor está tejiendo
hilos de dos colores
y, con ellos, trama esta tarde–.

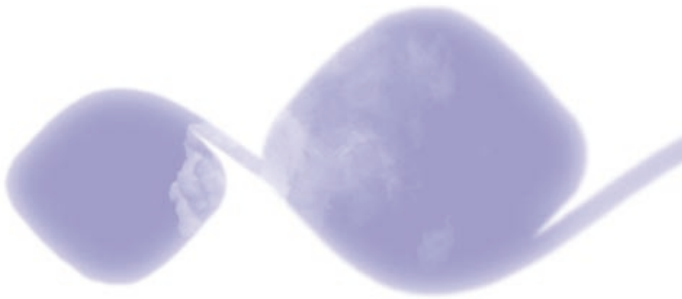
La chica con mis ojos
vuelve a las páginas que lee
mientras un tren que parte cruza,
súbito fulgor, el cristal.

–Unas agujas lentas
acuchillan el tiempo
y pronuncian mi nombre–.

23 segundos

Una mujer corre bajo la lluvia.
Con cada paso explota las burbujas
que el aguacero traza en el asfalto.
Huye, aunque no ve quién la persigue.
Solo vaga en el viento la sospecha
de una respiración cada vez más cercana.
La nota en las ráfagas de los coches,
en el súbito aullar de una ambulancia,
en el lejano y rojo balbuceo
de la otra acera, rostros con semáforo.
La noche cambia a verde sus ojos de felino.
Cuando cruza la calle
y espera en la parada, sola,
cree encontrar al fin refugio
tras el cristal donde gotea,
en puzle roto, su propio reflejo.
Aún vigila, a su espalda,
por miedo a descubrir una sombra al acecho.
¿O tal vez era solo ella misma
ese animal mojado que parecía cercarla?
Cierra los ojos y desaparezco.
Nadie va abriendo en ondas
la multitud del agua.

(De *El tiempo es un león de montaña*, 2018)



la palabra ajena

Fotograma de amanecer urbano:
al frente, hay una cuadrícula
de ventanas cerradas contra el gris
de un cielo que atraviesa una paloma.
En su pico, la noche. Y detrás,
persiguiéndola insomne, cruza un puma
cuyas fauces no sueltan las palabras mordidas,
esas mismas que ayer desde tu sueño
levantaban su vano soliloquio.
Apenas abre párpados el día
y en tus manos otras palabras,
ajenas, te desvelan y arden.

Hay también ese ruido, incesante,
de lluvia en la mañana.
Pero no llueve fuera.
Dentro del cuarto crece,
salvaje, la marea interrogante
de páginas leídas,
su ímpetu de agua que te arrastra.
Para desaprenderte,
para que el día innumerable
deshaga sus guarismos y su frío,
para desalojar el desconcierto.

Fuego o lluvia interior,
las palabras de otros
nos queman, nos desbordan.
Y logran convertirnos
en la silueta en fuga
que, con dedos mojados,
se aleja hacia sí misma
desde esa otra voz a la que lee.

(Inédito)

Estefanía González

(Asturias, 1970) es autora de los poemarios *Hierba de noche* (Editorial Gravitaciones, 2012) y *Raíz encendida* (Ediciones La Baragaña, 2014). Ha participado recientemente en la antología *La noche y sus etcéteras: veinticuatro voces en torno a San Juan de la Cruz* (Gravitaciones, 2018). Codirige la Librería De Bolsillo, en Gijón.

Me extiendo como un tapiz

Me agarraré de un hilo y subiré
a la combada altura de las nubes.
La realidad es clara.
Marchan soldados
hacia una blanca muerte de mañana
en primavera.
Las voces de los niños
son de madera en las callejas
bajo un sol que no calienta.
Hay madres que sacuden telas
en las profundas vetas del aire.
Brisa en las ramas altas,
sonidos recostados en aleros,
pasos. Se cierran ventanas.
La realidad es clara.
Me cuelgo de este hilo de esperanza
y prometo alejarme de lo oscuro,
de las junturas, de las grietas
y simas de la noche.
De escuchar el horror que late bajo.
Sequía y ligereza para mí
en una copa recién amanecida.
Me entretejo con la realidad y me expando como un tapiz.
Me tiendo en la luz vibrante del mediodía.

Busca mi pupila.
Hay un campo de flores
al fondo de una mina en la que todo
incluso las bestias, sus alaridos,
los castillos y los charlatanes,
incluso las gargantas, neveros,
nubes, sueño, todo,
sobre todo el sueño,
bulle.
Los pájaros eléctricos, los ciervos.
En el fondo
mi pupila
se agita.

Antesala altísima

Siendo niña conocía la antesala
altísima de la muerte.
La mañana gris y quieta,
apenas algún grito de gaviota
y alguien que abre una ventana cerca y tose.
Todo eso
en la estancia más leve de su cuerpo,
la de plumas y aire,
que se ha iluminado.
Aún no hay nadie.

II

Un hospital
encendido en la noche.
En susurros los niños
hablamos de la muerte.
Nos aferramos con manos ateridas
al trapecio.
Luz sin luz.

III

Vemos lo insoportable.
Un hombre cae, inicia un grito
y no lo acaba.
Un hombre ahí que ya no llora,
tanto terror.
Uno que cae
brazos al cielo y sigue cayendo
hacia lo hondo
pero no llega.

ligereza en la terminal

Despierto y miro fuera
de la campana de cristal
en este brazo alado de aeropuerto
en que dormito.
Mis ojos mariposas.
Doradas cordilleras quedan atrás
olas magníficas que expande la luz
viento imparable.
Ante mí, una noche todavía cruda
pura boca de aire en que caemos
yo y estos cuerpos mortecinos
que me rodean.
Nave sin gérmenes,
a dónde nos llevas.
Esa estación, di, cómo la llamas.

(De *Hierba de noche*, 2012)

Está aquí

lo que a sí mismo se teme
y desesperadamente se disipa.
Fuerza que busca gastarse.

Está aquí lo que quiere
entrar en la noche
como quien se entrega a la muerte.
Perderse: sacrificarse.
Deshacerse en el mundo
como el rojo más grave

en dul cí si mas esporas.

Fuego que a sí mismo se quema.
fuego desamparado
que todo viento aviva.

Días de morir

Hay días de morir.
Días en que caigo hacia dentro de mí
como un cráter que se desmorona hacia el centro
de la tierra
blando, sin ruido, una dulzura, casi
una rendición.
Días así, como de comenzar a morir.
Algo en la lengua, no sé,
la desazón,
un deshacerse de castillo por las torres
que hacia el patio caen.
Un deshojarse de frutales
en el jardín incendiado de la noche.

El incendio desnudo

Vamos por el camino estrecho
que no se acaba. Pétalos blancos
y selva oscura.

En el silencio solo nuestros pasos
y ese desenvolverse la existencia
hacia la noche. Pones un dedo
en los labios y señalas un pájaro.

Un temblor luminoso.
Ha volado.

(De *Raíz encendida*, 2014)

Dragón

Un paso atrás
Voy vestida de dragón.
Mi alto casco empenachado,
Mi dolmán con alamares, la cintura alta.
En medio del baile,
Yo, que soy mujer y hombre, doy
Un paso atrás.
No soy yo.
No soy nadie.
Solo observo.
Yo no soy este dragón de la guardia,
Mi cintura alta, mi alto penacho,
Mi apostura.
Soy este dragón de la guardia,
Pecho cruzado, cintura enfajada,
Casco con penacho.
Soy la apostura en el centro
Del remolino.
Observo cómo me observan.

Me eleva la excitación.
Revoloteos de faldas, plumas y abanicos,
Aire frío afuera, *cognac* y cigarros.
Giros, giros.
En pleno baile
Un paso atrás.
Tules, ojos entornados,
Las puntas de mi bigote,
La apostura, giros, giros.
En pleno baile
Un paso atrás.
El dragón de la guardia
Alta la cintura y pecho cruzado,
Casco empenachado.
Yo no soy.
Yo no soy este dragón.
No soy hombre ni mujer.
Soy lo que observa.
Un paso atrás.

Dios en la ría

Atraviesa la ría un puente lanzado, un lento coche en él azul. La familia dentro.
Ven las barquitas, las banderas tirantes en los castillos, en los hoteles.
Se ven no se oyen clarines de metal
cómo tensan el aire.

La ría es una cópula de sal.

Del lado contrario al horizonte un titán, un dios.

Hilos de hierro atraviesan sus pantorrillas. Así aguanta el dolor y no revienta.
Tendones y cinchas, mente dispersa en el paisaje, fuerza con cuero en la cintura atada.

Cráneo de caracoles.
Riega el mármol sangre espesa. Venas negras en sus muñecas.
La ría es una cópula de sal.

Dios se enerva.

Carga como si fuera un fardo a un niño de leche.
Lo sostiene por el tobillo. Sus muslos blandos, los labios combados, las rosas.
Dios: ingles de mármol de sangre lenta.
El dios escucha los estandartes.
Se detiene al borde de un grito salvaje.
Entonces hace del niño una honda,
un molinete sobre su cuerpo.
Lo blande entre gaviotas. Mazo de carne.

El niño es el sol.
Tiende los brazos. ¿A quién llama?
Mudo.
Dios huesos de piedra querría reír.

En el puente lanzado en el coche azul la familia: ojos dilatados por el miedo.

La ría es una cópula de dulzor y mar.

El niño es el sol. Está enfermo y su giro amenaza el cosmos.
Tiende los brazos.

Sol niño blandido como hacha.
Eco del chirrido de las banderas.
Todo amenaza el desorden del sol, la necesidad del dios huesos de piedra de provocar un estallido.

El dios niño blandido
como un hacha. El sol
amenaza el cosmos.

Se hincha la ría, paisaje duro.

(Inéditos)

Mario Montalbetti

(Lima, 1953) es PhD en Lingüística por el Massachusetts Institute of Technology. Ha publicado siete libros de poesía entre 1978 y 2012, recogidos en *Lejos de mí decirles* (Aldvs, 2013; Ediciones Liliputienses, 2014). Tiene dos poemarios más: *Simio meditando (ante una lata oxidada de aceite de oliva)* publicado en México (Mangos de Hacha, 2016) y *Notas para un seminario sobre Foucault*, publicado en Lima (FCE, 2018). Selecciones de sus poemas han sido reunidas bajo los títulos *En una lengua rompida* (Ruido blanco, 2017) y *Huir no es mejor plan* (Mansalva, 2017). Tiene varios libros de ensayos, entre ellos *Cajas* (Fondo Editorial de la PUCP, 2012), *Cualquier hombre es una isla* (FCE, 2014), *El más crudo invierno. Notas a un poema de Blanca Varela* (FCE, 2016), *El sentido y la ceguera del poema* (Bisturí 10, 2018) y *Epiciclos*, en colaboración con Marc Belderbos (Fondo Editorial PUCP, 2018). Actualmente es profesor principal de Lingüística de la Pontificia Universidad Católica del Perú y es codirector de la revista *Hueso Húmero*.

la teoría del poema de Seamus Heaney (I)

O'Driscoll le pregunta a Heaney
¿qué te ha enseñado la poesía?
y Heaney responde

que hay tal cosa como la verdad.

la teoría del poema de Seamus Heaney (II)

I
veo un perro

por esa verdad
cambiaría todos los versos de este poema

2

veo un perro

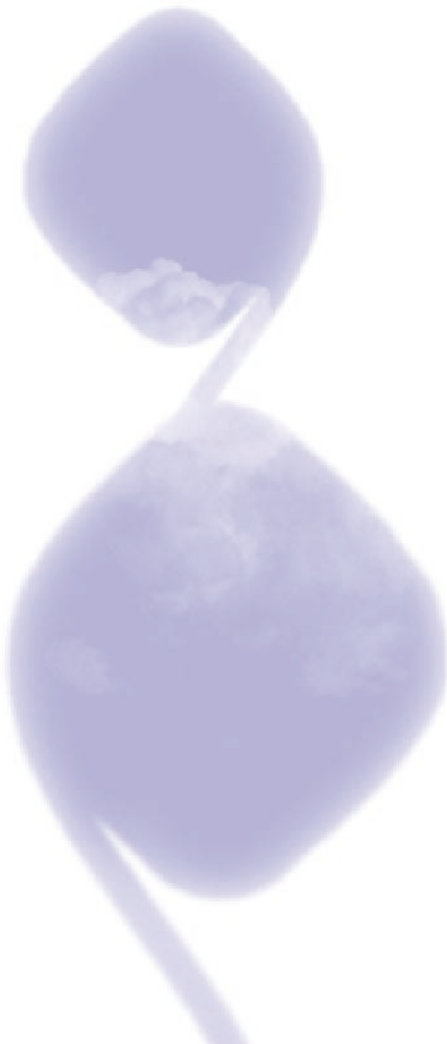
por esa verdad
cambiaría todos los versos de este poema
salvo

por esa verdad

3

cambiaría todos los versos de este poema

(Inéditos)



Teresa Soto

(Oviedo, 1982) es autora de *Un poemario* (Rialp, 2008), *Erosión en paisaje* (Vaso Roto, 2011), *Nudos* (Arrebato Libros, 2013; *Noeuds*, incorpore-L'herbe qui tremble, 2018) y *Caídas* (*in*corpore, 2016; *Chutes*, incorpore-L´herbe qui tremble, 2018). Obtuvo el Premio Adonáis por su primer libro en 2007. Ha vivido en Estados Unidos, Italia, Egipto y Líbano. Actualmente reside en Madrid.

TE REGALO el no saber
si hay
o no hay
(alma)

si de haberla
es el suyo movimiento
de círculo
o de matriz

(alma mía)

Si me clavo aquí
como punta de flecha
es por no mirar allí
donde se ejecuta, duele el hambre.
Clavada
indago
como penitencia y forma de vida.

Vista

De mis cincuenta ventanas
una sola es lanza
de cuyo extremo mi vista
es punta.

Y si el ojo fuera un animal
sería su alma la vista.

Por ella veo más que calles
más que piedras
y asfalto.

¿Qué
es
lo
que
veo veo?

Te lo digo. No

habitaciones

Las habitaciones interiores
un tiempo
por temperaturas solo habitadas
otra vez llenas.

Contigo, el que clarea la noche,
solo hay una habitación posible
de verde y no de cal
la que cambia con las estaciones
pierde hojas
no tiene puertas ni ventanas.

Y me imagino yo con trajes vegetales
a cuerpo de blanco y rey.

Guardo ahí
algunas cosas.

No las doy.
Pero a ti
a ti sí
te las doy.

Jardín

Fuimos al jardín y era tarde.
En la poca luz, salía un brillo de la hoja.
Hojas pequeñas, del tamaño de su yema
(una yema de un año).

Las arranca del jardín de la alcahueta,
la que de vieja escancia.
Agachado, toda la atención se vacía sobre la planta.

¿Qué quería la vieja, hija?
Venderme un poco de Solimán.

Su mirar el verde, verde se vuelve.
Su empeño por llevarse una hoja, hoja es.

Presa del jardín, no quiero ninguna vuelta.
Ninguna casa, ninguna ciudad.
Ser solo habitantes de jardines.

la abundancia

Es el olor dulce, almibarado de la fruta
del que no me sacio.

Morder cerezas es cuidarse del hueso.

Tengo suerte de no ignorar
que no puedo comer piedras.

¿Hubo algún día en que no lo supe?

Es esencial, parece, el conocimiento a la fruta.
De aquel árbol no comerás.
Porque tendrás frío y hambre.
Porque tus hijos dolerán.
Porque destruirás esto, tu paraíso.

(Inéditos)

Carlos Vaquerizo

(Sevilla, 1978) compagina la creación poética con su labor docente (imparte clases en un Instituto de Enseñanza Secundaria de su ciudad natal). Ha publicado hasta la fecha siete poemarios; cuatro han sido galardonados con importantes premios literarios (Adonáis entre ellos, por su primer libro). Sus libros son: *Fiera venganza del tiempo* (Rialp, 2005; Premio Adonáis), *Tributo de Caronte* (Valparaíso, 2014; I Premio Internacional Ciudad de Almuñécar), *Preludio de una mirada* (Celya, 2014; VIII Premio Internacional de Poesía Ciudad de Navarra), *Consumación de lo eterno* (Ediciones en Huida, 2015), *Quienes me habitan* (La Isla de Siltolá, 2015), *Rebato del tiempo* (Samarcanda, 2016) y *Versos del equilibrista* (Verbum, 2018; XXXVII Premio Internacional de Poesía Juan Alcaide).

Hermano Mío

Atravesé la brisa cuidadosa
que funámbulamente nos unía.
La atravesamos. Desde entonces nunca
hemos vuelto a pisar la misma senda.
Sólo la sangre, el hálito caliente
del primigenio soplo nos enlaza.
Mira mi mano limpia por las lluvias
que fueron habitando nuestro olvido.
Tómala, hermano, acércala a tu pecho.

(De *Fiera venganza del tiempo*, 2005)

la espera

Qué hay más que el vino, amor, que el vino y tú,
qué hay más que importe
sino acercarse, amor, hacia la nada
porque nada que importe es alcanzable.
Qué hay más, amor, que amar mientras se espera.

(De *Tributo de Caronte*, 2014)

Momia hallada en Karnak

Profanaron mi cuerpo y el recuerdo
de quienes me brindaron las exequias.
Todo lo usurpa la labor del tiempo.
Sin orillas quedaron
profecías y salmos y batallas.
Cada día fue solo la fragua de un adiós.
Hoy admiran los despojos, que lloro
y aborrezco. Pasaron
como un sueño o el silencio del mar
y su naufragio.

(De *Preludio de una mirada*, 2014)

Canto inicial

Porque el amor se ramifica y canta
y se despliega como una bandera
y siembra por los puntos cardinales
su proteica sustancia inmarcesible,
no sé bien a quién amo ni a quiénes doy mis dones:
cuerpo de mujer tendido sobre el cuerpo del mundo
que recoge los frutos que escancia la memoria;
cáliz que acecha una victoria incierta
de un dios amortajado…
Y en los rigores y en las hendiduras,
volcado sobre el fuego de los días
que se expande y se extingue sin remedio
porque el hombre nació para la muerte,
te he dado, Amor, amor en las alturas,
en los oscuros, turbios barrizales
para morir amando y ser tan libre
como para seguir amando tras la muerte.

(De *Consumación de lo eterno*, 2015)

Cable hogue

Yo, que soy pecador y estuve cerca
de un largo adiós de crótalos,
conduje hacia mis manos
toda el agua que nunca estuvo allí.
Y bendije la arena del desierto
y sostuve mi sueño de estilita
y amé sobre las heces de los hombres
a la mujer más bella.
Santifiqué mi tierra, la huella de mis pasos,
fui numen de mí mismo, edifiqué
palabra por palabra sobre el texto
sagrado mi evangelio.
Mi canto multiplica la arena del desierto
mientras el viento silba *Butterfly Mornings*.

(De *Quienes me habitan*, 2015)

Eros (II)

Refrenas mi caída hacia el abismo.
Vivo abismado en ti. La noche apenas
empieza a coronarme, pues tu fuego
trasciende el tiempo, el sueño y el espacio.

Cómo morir dos veces, si tu hoguera
es placentera muerte, delicada.

Mujer que fagocitas la noche y sus misterios,
eres la línea última, la estrecha
volición que se enfrenta con la muerte.

(De *Rebato del tiempo*, 2016)

El poeta comulga con la antipoesía (I)

No enarbolo la rosa ni el laurel ni la pompa de amados oropeles.
No procuro corona ni quiero merecerla.
Reconozco en los charcos mejor que en los espejos mi rostro (mejor que en la memoria).
He saciado hasta el tuétano mi sed de lira y canto.
Me he fugado de torres de hermosa pedrería.
He plantado en la tierra mis pasos. Torpemente, voy palpando la dura ciudad en las aceras.
Al viento voy rasgando todas mis vestiduras.
No adoraré a becerros de oro disecados.
En el barro del mundo he de hacer una pira donde el hombre comulgue llevando al sacrificio su atillo de pecados y la fiera venganza de Gardel y del tiempo.
Finalmente he podido encontrarme a mí mismo, como Lacan postula, en todos los reflejos donde el destello es llanto y voluntad y hambre (y soy un hombre cierto entre todos los hombres).
Vengo a acunar el cúmulo del dolor en mi verbo, a beberme hasta el último sinsabor de la tierra, a vomitar el asco y luego a bendecirlo, redimido en un sueño de equidad y esperanza.
Vengo a morir muy cerca de los hombres.
Ignoro dónde habita el oro de mis versos.

(De *Versos del equilibrista*, 2018)

Como la milenaria historia de los hombres...

Como la milenaria historia de los hombres,
como el fulgor de fe de los dioses,
como la noche cíclica del mundo ,
has nacido, mujer, para alumbrar el canto,
para que surja de su entraña el mágico
verbo que te venere.

(Inédito)

poesía
yo escribo en...

llingua asturiana

lourdes Álvarez

traducción al castellano de Esther Muntañola

Lourdes Álvarez (La Güeria d'Urbiés, Mieres, 1961) es licenciada en Filología Hispánica y Especialista en Lengua Asturiana por la Universidad de Oviedo. Es una de las figuras más representativas del Resurdimientu asturiano. Ha publicado los poemarios *Aldabes del olvidu* (Alvízoras Llibros, 1990), *Mares d´Añil* (premio de poesía Teodoro Cuesta, 1993), *Como aquella que yeres* (premio de poesía Teodoro Cuesta 1994) –estos dos últimos recogidos en *Mediando les distancies* (KRK, 2006)–. En 2006 publica *Son del tardíu* (Academia de la Llingua Asturiana, Llib. Académica) y recibe el premio de la Crítica de Asturias. *P'anular los adioses* (Trea, 2018) es su último poemario editado hasta la fecha.

Esther Muntañola (Madrid, 1973) es licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense y profesora de Dibujo de Educación Secundaria. Mantiene en paralelo a la escritura su actividad como artista plástica. En 2003 se publicó su poemario *En favor del aire* (colección El Árbol Espiral, LF ediciones), al que siguió *Flores que esperan el frío* (Trea, 2012). En 2017 aparece *Comiendo de una granada*, publicado por Bartleby Editores y en 2018, *Árbol*, publicado por Tigres de Papel.

Para anular los adioses

Un minúsculo dedo índice apunta al cielo.
Con el cuidado de quien busca un tesoro
se mueve despacio en círculos pequeños.

–Esta, esta, papá, acabo de encontrarla,
es la que más se ve, la que siempre voy a buscar
porque ella debe estar ahí, alumbrando en la noche.
Está diciéndonos hola, papá, papá, atiende–.

El padre la levanta del suelo a pulso
la acoge en sus brazos y siente el calor
con el que un día, treinta años atrás.
también a él le abrazaron,
cuando el adiós, también, era presencia
que cuajaba la risa y mermaba la infancia.

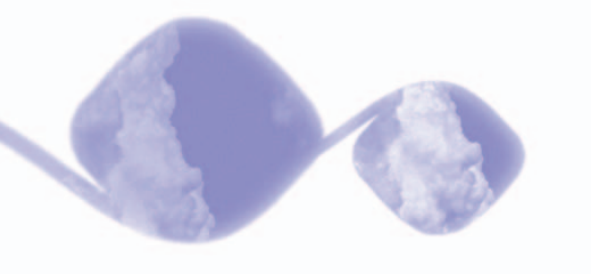
Estrella de la mañana,
Lucero de mi alma,
Venus.

Refulgente estrella en las noches de enero,
compañera instintiva para anular los adioses,
para creer que la vida siempre va a ser amable.

Estrella de la mañana,
Venus.

Con la nena en brazos, buscan la misma estrella,
–allí, allí, papá–. Chocan las manos cómplices
y la deja, otra vez, en el suelo.

Al inclinarse, los cipreses, lloran a voluntad.



P'anular los adioses

Minúsculu deu índiz apunta'l cielu.
Col precuru de quien busca una ayalga,
múevese seliquino en círculos pequeños.

–Ésta, ésta, papa, atopéla agora mesmo,
la que meyor se ve, la que voi buscar siempre
porque ehí ha tar ella, rellumando na nueche.
Ta diciéndonos hola, papa papa, atiendi–.

A pulsu, el padre llevántala del suelu,
achúcala nos brazos y siente'l calor
col qu'un día, trenta años atrás,
tamién a él lu achucaren,
cuando l'adiós, tamién, yera presencia
que cuayaba la risa y mermaba la infancia.

Estrella de la mañana,
Lluceru de la mio alma,
Venus.

Esllumante estrella nes nueches de xineru,
compañera instintiva p'anular los adioses,
pa creer que la vida siempre va ser amable.

Estrella de la mañana,
Venus.

Cola nena nel cuellu, busquen la mesma estrella,
–ellí, ellí, papa–. Choquen les manes cómplices
y pósala, otra vez, nel suelu.

Al abangase, los cipreses, lloren a voluntá.

El color de la ausencia

El color de todo lo inmaterial
es el color de la ausencia,
el color de todos los adioses
Otto-Raul González

Ahora que sólo puedo
dormir en el silencio
–en la vertiente irremediable de la ausencia–
sigues dando calor a mi alma,
cuidando el tiempo de antes,
luchando con el poder del color
–flores– para que serena siga,
encauzada en la luz
de la alborada que llega.

lejos, muy lejos

Por fin estaba todo bien, aguantaste
hasta ver
terminado el trabajo
pusiste el reloj en hora
aunque a ti misma te dijeras que quizás no hacía falta
marcar
el nuevo amanecer
que llegaría despacio.

Despacio nos volviste la espalda
despacio enfilaste el camino, paso a paso
sin dejarnos
ir contigo lejos muy lejos:
pasto y zarzas.

Tu rastro, muescas alternas
señal de luz difusa
que sigue señalando lo que fuimos contigo
lo que contigo somos
allá, lejos, muy lejos.

El color de l'ausencia

El color de tolo inmaterial,
ye'l color de l'ausencia,
ye'l color de los adioses
OTTO-RAUL GONZÁLEZ

Agora que solo soi quien
a dormir nel silenciu
–na vertiente irremediable de l'ausencia–
sigues templando l'alma,
llendando'l tiempu d'antes,
porfiando col poder del color
–flores– pa que serena siga,
encarbada na lluz
d'alborada viniente.

Allalantrones

Por fin nada faltaba, resististi
hasta ver
peracabáu'l llabor,
punxisti'l reló n'hora,
masque pa ti dixeres qu'igual nun facía falta
marcar
el nuevu despertar
que llegaría adulces.

Adulces volviéstinos la espalda,
adulces entamasti camín, pasu ente pasu
ensin dexanos
dir contigo allalantrones:
campera y artos.

Muesques alternes, el to rastru,
seña de lluz difuso que sigue
entá enllenando lo que fuimos contigo,
lo que contigo somos
acullá, allalantrones.

Voluntad de golondrina

En el barro
desde niña
puse las manos.

Lo amasé con cuidado
dándole forma a una casa
con hojas y paja,
voluntad
de golondrina
en todas las primaveras.

De mano en mano agua

Agua, azúcar, limón
para apagar la sed.

Una jarra de vidrio,
de mano en mano, aún espejo
de los veranos perfectos
azules de cielo azul,
verde de hierba, tiernos.

Agua, azúcar, limón
para saciar la sed.

De mano en mano
la jarra de vidrio,
el trabajo entre todos,
recolectando. Hasta los niños
teníamos un sitio, una labor:
buscar grillos,

Voluntá d'andarina

Nel barru,
dende la neñez,
punxi les manes.

Amasélo con tientu,
dándo-y forma a una casa
con fueyes y con paya,
voluntá
d'andarina, en toles primaveres.

De mano en mano agua

Agua, azúcare, llimón
p'amatagar la sede.

Una xarra de vidriu,
de mano en mano, entá espeya
los branos perfectos,
azules de cielo azul,
verdes d'herba, tienros.

Agua, azúcare, llimón
p'amatagar la sede.

De mano en mano
la xarra vidriu,
el trabayu n'andecha
collector. Hasta la reciella
teníemos un sitiu, un llabor:
andar a *cigarreres*,[1]

1 *Cigarreres*: forma dialectal de «grillos».

subir al alto por si venía la tormenta,
ir a por agua y no entretenerse.
También ayudábamos en los momentos de apuro
agrupando la hierba con ganas de acabar y valer para algo.

De mano en mano agua,
azúcar, limón para apagar la sed.

En una jarra de vidrio
los veranos perfectos,
amplios y azules;
verdes de resplandor
Cabían todos: es delicada
la materia del sueño,
delicada también la arista de la confianza.

Agua, azúcar, limón
para saciar la sed.

Una jarra de vidrio, de mano en mano,
refleja todavía los veranos perfectos
azules de cielo azul,
verdes de hierba, tiernos.

Hasta que el segador,
con el esmero inquebrantable de su oficio,
fue segando la hierba donde pisamos.

Certidumbre

Nada puede consumir este delirio
la certidumbre sobre lo invisible
de tocar tu voz
el río vivo.

dir al cantu pa si venía la nube,
dir por agua y nun s'entretener.
Tamién ayudábemos nos momentos d'apuru
pradiando coles ganes d'acabar y valir pa daqué.

De mano en mano agua,
azúcare, llimón p'amatagar la sede.

Nuna xarra vidriu
los branos perfectos,
amplios y azules;
verdes de resplandor
entraben toos: feble ye la materia
del suañu,
feble tamién l'arista del enfotu.

Agua, azúcare, llimón
p'amatagar la sede.

Una xarra de vidriu, de mano en mano,
espeya entá los branos perfectos,
azules de cielo azul,
verdes d'herba, tienros.

Hasta que'l segador,
col tientu inquebrantable del so oficiu,
foi segando la herba onde pisamos.

Certidume

Nada ye a consumir esti deliriu,
la certidume penriba lo invisible
de tocar la voz tuya,
el ríu vivu.

Ahora

Ahora, que el sueño es infinito entre los dedos.
Que libre y voluntariamente veo la luz.

Ahora, que «el adiós» no me cierra las ventanas
que la hiedra no crece en mi sombra,
que me dejo llevar camino a la mar.
Ahora, que las tardes me dirigen contra el sur.

Ahora que me asomo al futuro sin leyendas,
que la casa, de una vez, voy a ser yo.

Ahora, que me fundo por entero con la gente,
que me afano con nuestro porvenir...

Ahora, que las hayas me indican las alturas,
que la nieve hirió a las niñas
de mis ojos, un instante en mi vivir...

Ahora, que soy tuya y mía porque quiero,
que libre y voluntariamente veo la luz. Ahora.

Agora

Agora, que'l suañu ye infinitu ente los deos.
Que llibre y voluntaria veo la lluz.

Agora, que «l'adiós» nun me tranca les ventanes,
que la hedra nun medra na mio sombra,
que me dexo llevar camín la mar.
Agora, que les tardes m'embreden contra'l Sur.

Agora, que m'asomo al futuru ensin lleendes,
que la casa, dafechu, voi ser yo.

Agora, que me fundo por entero cola xente,
Que m'enfoto nel nuestru porvenir…

Agora, que les fayes m'indiquen les altures,
Que la ñeve mancó nes mios neñines
de los güeyos, un instante, nel mio vivir….

Agora, que soi tuya y mía porque quiero,
que llibre y voluntaria veo la lluz. Agora.

(De *P´anular los adioses*, 2018)

Antón García

traducción al castellano del autor

Antón García (Tuña, Asturias, 1960) es profesor de Literatura Asturiana en la Universidad de Oviedo, forma parte del grupo de escritores que impulsa la renovación literaria en asturiano de los años ochenta, creando, traduciendo, investigando y editando. Entre sus libros se pueden citar las novelas *El viaxe* (Serviciu de Publicaciones del Principáu d'Asturies, 1987), *Díes de muncho* (Trabe, 1998) y *Crónica de la lluz y la solombra* (Saltadera, 2015), y aquellos en los que recoge buena parte de sus artículos sobre literatura asturiana: los dos tomos de *Xeneraciones y dexeneraciones* (Trabe, 2007 y 2011), *Na cuerda floxa* (Trabe, 2013) o *De cachu en criba* (Saltadera, 2016). En 2015 publicó la antología *La prueba del once (Poesía asturiana del sieglu XXI)*, que recoge una amplia muestra de once autores nacidos entre 1980 y 1993.

Se deben a él algunas traducciones al asturiano, entre otras de Álvaro Cunqueiro, Clarice Lispector, poetas gallegos, portugueses, italianos o norteamericanos. Especial atención dedicó a Eugénio de Andrade, del que publicó varios libros, siendo el último de ellos la antología bilingüe *Les manes enceses* (Saltadera, 2014). También es el responsable de la antología *Xuegos p'apostalgar la muerte*, de Joan Vinyoli (Saltadera, 2015). Dirige la revista asturiana de cultura *Campo de los Patos* desde el 2011.

En 2007 reunió sus tres primeros libros de poesía (*Estoiru*, *Los díes repetíos* y *Tierra adientro*) bajo el título *La mirada aliella*, del que se publicó una amplia antología en español (*La mirada atenta*) publicado por Ediciones Trea, en 2011. En 2016 sale *Ferralla*, un largo poema con el que ganó el Premio Xuan María Acebal de poesía.

Canción de los pueblos altos

Pena deixandu ya llevandu pena.
Fernán-Coronas

Habíamos creído que, por aquella
carretera nueva
que unas máquinas potentes
venían abriendo,
terminaría entrando el mundo.

Cuando al fin llegaron,
uno detrás de otro todos marchamos.

El regreso del guerrero

(Retrato de un gudari armado llamado Odiseo,
Jorge Oteiza, 1975. Museo de Bellas Artes de Bilbao)

De nuevo en el punto de partida.
¿En qué batallas piensas en la calma,
tan callado tras tu máscara de escoria?

Mientras por dentro de ti la luz juega,
la sombra desvela los secretos
de las líneas en fuga y los planos
inclinados cincelan tu rostro.
El hierro oxidado que unas manos
calientan para darle forma antes que enfríe
forja el yelmo secreto y la celada
que vuelven tu piel imperceptible.

Cabeza de metal, la voz quebrada,
¿dónde has posado el arma? ¿En qué campo
de batalla está el cuerpo que te falta?
Por tu herida abierta aún supuran
el silencio que sigue a la derrota,

Cantar de los pueblos altos

Pena deixandu ya llevandu pena
Fernán-Coronas

Contábemos que, per aquella
carretera nueva
que máquines potentes
diben abriendo,
terminaría entrando'l mundu.

Cuando por fin llegaron,
ún tres otru fuímonos todos.

(De *La mirada aliella*, 2007)

El regresu del guerreru

(Retrato de un gudari armado llamado Odiseo,
Jorge Oteiza, 1975. Muséu de Belles Artes de Bilbao)

Otra vuelta nel puntu de partida.
¿En qué batalles pienses na sosiega,
tan calláu tres la mázcara d'escoria?

Mientres per dientro ti la lluz enreda,
la solombra desvela los secretos
de les llinies en fuga y los planos
inclinaos pertallen el to rostru.
El fierru ferruñoso qu'unes manes
enalben pa da-y forma antes qu'enfríe
forxa'l yelmu secretu y la celada,
que vuelven la to piel imperceptible.

Cabeza de metal, la voz fendida,
¿ónde posesti l'arma? ¿En qué campu
de batalla ta'l cuerpu que te falta?
Per una fienda abierta entá supuren
el silenciu que sigue a la derrota,

la quietud permanente del vacío
que derrama el alma y nos desampara.

Incansable viajero, taciturno,
¿por qué cumples puntual con tu regreso
si nadie aquí te espera?

Bedoniana

(Castaño en San Antolín de Beón)
A Juan Carlos Villaverde

La amarga voz del mar respira entre las piedras.
Volvemos a la vega a admirar la sombría

herida de la muerte en todo el monasterio.
Por donde empieza el monte (una línea de tiempo

que traza la guadaña) el antiguo castaño
aún exhala vida al final de la historia.

El musgo bien lo arropa y la nutria le silba
en la entraña del bosque, en la orilla del río.

¿Estará hecho de frío un corazón de siglos?
Mira que le revientan las costuras del tronco,

mira que se le enredan las venas por el alma,
árbol desarbolado que ya no da ni sombra.

Tu corteza no sangra ni gotea la sabia
en telarañas muertas. ¿Serán de mar las lágrimas

que vierta la memoria? La tarde nos escucha.
Calla el árbol y duele el fracaso del arte,

el miedo de las piedras. Si olvidar es la vida
todo el olvido guarda el castaño más solo.

la quietú permanente del vacíu
que desacupa l'alma y desampara.

Incansable viaxeru, taciturnu,
¿pa qué cumples puntual col to regresu
si equí naide t'aguarda?

Bedoniana

(Castañal en San Antolín de Beón)
A Juan Carlos Villaverde

L'amarga voz del mar resuella nel pedreru.
Volvemos a la vega p'almirar l'abesida

ferida de la muerte nes piedres del cenobiu.
Per onde empieza'l monte (una llinia nel tiempu

que traza la gadaña) la castañal antigua
entá respira vida na llende de la historia.

El mofu bien la arropa y la llóndriga cánta-y
nes coraes del sotu, a la vera del ríu.

¿Tará fechu de fríu un corazón de sieglos?
Mira cómo-y revienten les costures del tueru,

cómo se-y enguedeyen les varicies pela alma,
árbol desarboláu que yá nun da solombra.

La paraza nun sangra nin pinga la cazumbre
nes telarañes muertes. ¿Serán de mar les llárimes

que vierta la memoria? La tarde ta al escuchu.
Calla l'árbol y duel-y el fracasu del arte,

el miedu de les piedres. Si vivir ye escaecer
abondu olvidu guarda la castañal tan sola.

Tablilla cuneiforme en el Met

La literatura,
ese oficio de mentir con arte,
nació de esta manera:

mientras levantaba acta
del mundo,
un escriba sumerio
contó siete vacas
y nueve ovejas

y apuntó
tres y cinco

en una tablilla de barro como esta.

Tabliya cuneiforme nel Met

La lliteratura,
l'oficiu de mentir con arte,
nació asina:

mientres llevantaba acta
del mundu,
un escriba sumeriu
contó siete vaques
y nueve oveyes

y apuntó
tres y cinco

nuna tabliya de barru como esta.

(Inéditos)

inglés

algunos haikus de occidente, de Jack Kerouac

traducción al castellano de Francisco Agudo

Jack Kerouac (Lowell, 1922), sin duda mucho más conocido como novelista, autor de *On The Road* [En la carretera] y *The Dharma Bums* [Los vagabundos del Dharma], fue también, al igual que tantos poetas *beat*, como sus amigos Allen Ginsberg y Gary Snyder, un prolífico autor de haikus. Intentó, eso sí, un *pop-haiku*, en su nomenclatura, *americano* –Kerouac titula *Western Haikus* [Haikus de Occidente] a su reunión principal de estas composiciones–, en el que los tres versos de 5+7+5 sílabas –sílabas, un decir…– tradicional de la lírica japonesa, sumadas como 17, se dispusieran a conveniencia, o en otra escansión libre de ese número de versos y sílabas. Pero, siempre, al parecer de Kerouac: «Sobre todo, un haiku debe ser muy sencillo, libre de cualquier trucaje poético, y trazar una breve impresión y, además, ser tan etéreo y grácil como una Pastorella de Vivaldi».[1]

Francisco Agudo (Madrid, 1963), autor de los poemarios *todo no*, *sexador de pollos* y *penzias w ilson*, traduce aquí, producto de un entusiasmo repentino y febril, una selección de los *Western Haikus* [Haikus de Occidente] de Jack Kerouac, encontrados en su original inglés en varias páginas web. No obstante la voluntad de Kerouac de libre composición de las 17 sílabas, esta versión en castellano insiste, aunque no del todo, en las 5+7+5 más reconocibles como soporte del haiku, aunque incurra en *alcune tradimenti* pertinentes para el encaje métrico. Más que una traducción, Francisco Agudo intenta una *transcreación*, según los términos de Haroldo de Campos. Para traducción extensiva e intensiva de los haikus de Kerouac, se debe disfrutar la exquisita de Marcos Canteli, publicada por Bartleby Editores en 2007, con el título de *Libro de Jaikus*, que Francisco Agudo desconocía, por completo, imperdonablemente, en los momentos de 2018 en los que acomete esta injerencia. Cabría entonces, en algún sentido, denominar como *tarducción*, más que traducción, la siguiente propuesta.

1 «Above all, a Haiku must be very simple and free of all poetic trickery and make a little picture and yet be as airy and graceful as a Vivaldi Pastorella».

me hizo un guiño
todo el planeta tierra
–justo en el váter

cae del tejado
una gota de lluvia
en la cerveza

¡eh abejorro
¿por qué me estás mirando
¡no soy la flor

ahí fuera un pájaro
en la rama del árbol
–así que adiós

mi cortacéspedes
la atropella –¡que me
pire –la rana

la luna bajo
el aéreo de la luz
–me voy adentro

los silos quieren
que esa carretera
se les acerque

en oklahoma
los molinos de viento
todos los aires

The earth winked
at me –right
In the john

A raindrop from
the roof
Fell in my beer

Bee, why are you
staring at me?
I'm not a flower!

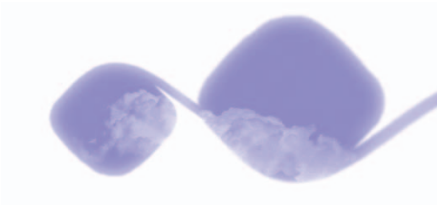
a bird on
the branch out there
–I waved

run over by my lawnmower
waiting for me to leave
the frog

When the moon sinks
down to the power line,
I'll go in

Grain elevators, waiting
For the road
To approach them

The windmills
of Oklahoma look
in every direction.



cabeceando
flores contra el muro
–y estornudaron

rosa con motas
–¡helado de vainilla
con su cereza!

polilla en sueños
–no advierte que la lámpara
vuelve a lucir

anochecer
–la oficinista afloja
su cubrecuello

¡chaisku –no puedo
entender la intención
de lo real

la ropa, vieja
solo, sorbiendo vino:
rayo de luna

sol matinal
–los pétalos purpúreos:
cuatro han caído

dos abejorros
se afanan en labor
bajo el orvallo

Nodding against the wall,
the flowers
sneeze

white roses with red
splashes –Oh,
Vanilla ice cream cherry!

The sleeping moth –
he doesn't know
The lamp's turned on again

Evening coming –
The office girl
unloosing her scarf

Haiku, shmaiku, I can´t
understand the intention
Of reality

Alone, in old
clothes, sipping wine
Beneath the moon

Morning sun –
The purple petals,
Four have fallen

Early morning gentle rain,
two big bumblebees
Humming at their work

el gusanito
desciende del tejado
–caga esa línea

el pardal liba
de mi cuenco de leche
tumbando el pico

mujeres y hombres
vomitan el vacío
que es el siempre

al bosque fui
para reflexionar
–¡frío de más

caminar aguas
no fue cosa jamás
de un solo día

un son silente
–¡sabiduría toda
que ganarás

aéreo aroma
de lluvia –¿y por qué
arrodillarse

están las suelas
de mis zapatos limpias
de andar la lluvia

The little worm
lowers itself from the roof
by a self shat thread

Bluejay drinking at my
saucer of milk
Throwing his head back

Men and women
yakking beneath
the eternal void

I went in the Woods
to meditate –
It was too cold

Walking on water wasn't
Built in a day

The sound of silence
is all the instruction
You'll get

The taste
of rain
–Why kneel?

The bottom of my shoes
are clean
from walking in the rain.

chasquea el dedo
y que el mundo se pare
–la lluvia arrecia

un chaparrón
–entre empapadas rosas
el pardal dúchase

cantan los pájaros
desde la oscuridad
–alba lluvioso

rebosa lluvia
la pila de los pájaros
otra vez, casi

es tan inútil
la lluvia torrencial
yendo hacia el mar

noche y batazos
al diente de león
–¡venga –del chico

y congelada
en la pila de pájaros
yace una hoja

mosca invernal
en mi botiquín –muerta
de edad provecta

Snap your finger
stop the world –
rain falls harder.

After the shower
among the drenched roses
the bird thrashing in the bath.

Birds singing
in the dark
–Rainy dawn.

The rain has filled
the birdbath
Again, almost

Useless, useless,
the heavy rain
Driving into the sea.

Nightfall,
boy smashing dandelions
with a stick.

frozen
in the birdbath
A leaf

In my medicine cabinet
the winter fly
has died of old age

involuntaria
patada a la nevera
–cerró igualmente

brillas gusano
dormido en esta flor
–irradias luz

ocaso –no
puedo seguir leyendo
y mucho frío

se van siguiendo
–solo paran mis gatos
cuando truena

ropa tendida
–un viernes noche, en mayo
la luz lunar

ocaso –todo
lo oculta la ventisca
también la noche

silla de playa
–se balancea sola
en la ventisca

mi pan el pájaro
ignora –picotea
sólo la hierba

Missing a kick
at the icebox door
It closed anyway.

Glow worm
sleeping on this flower
your light's on

Nightfall,
too dark to read the page
too cold

Following each other
my cats stop
when it thunders

Wash hung out
by moonlight
Friday night in May

Dusk –The blizzard
hides everything
Even the night

The summer chair
making by itself
In the blizzard

Ignoring my bread,
the bird peeking
in the grass

buscaba al gato
en el prado –y ¡sorpresa
la mariposa

¡no te la cargues
–con manos y con patas
ruega la mosca

la primavera
–en la cabeza nada
vacío ¡cero

Looking for my cat
in the weeds,
I found a butterfly

You dare not strike him!
The fly is praying with hands
And with legs.

Spring day –
in my mind
nothing

bosnio

Enesa Mahmić

(Maglaj, 1989) es escritora de viajes, y miembro del PEN. Ha publicado cuatro libros de viajes y poesía. Su obra poética ha sido traducida al inglés, alemán, francés, italiano, esloveno, turco, albanés y al húngaro. Asimismo, ha sido incluida en diferentes antologías de narrativa breve y poesía como *Social Justice and Intersectional Feminism*, *University of Victoria* (Canadá), *I am strenght* (Estados Unidos), *IFLAC antiwar and peace anthology* (Israel), *QUEEN Global voices of 21th century female Poets* (India), *Writing Politics and Knowledge Production* (Zimbabue), *Spread poetry, not fear* (Eslovenia) *We refugees* (Australia), *Wood poets* (Croacia), *Le Voci della poesia* (Italia), *World for peace, World Institute for Peace* (Nigeria), entre otras.

Paseo

Cuando salí buena mañana había una espesa niebla.
Rostros pálidos por el insomnio
se arrastraban hasta las oficinas, las escuelas y los bancos.
Los gatos maullaban por los tejados.
Un viejo jorobado recogía las hojas.
Nadie podía alterar ese orden eterno
ni despertar de su sueño a la masa adormecida
Y yo había salido como si fuese posible.

Caminé durante largo rato:
máscaras y trampas
y plantas llagadas.
El suelo, habituado a las pisadas del conquistador
no soporta los pasos leves.
Los fantasmas del pasado me estrangulaban con manos recias.
Créeme,
había espectros de todo tipo.
Había algunos ingenuos que se desnudaban demasiado
e ironizaban sobre sí mismos porque no conseguían aceptarse.
Había otros vengativos, perversos, idiotas
pero la mayoría eran solitarios.
Había que adaptarse, negociar, doblar la espalda, perder los propios rasgos.
La voz de la radio repetía una y otra vez:
Pueblo. La voluntad del pueblo. Del individuo. Fuerza.
Las palabras caían como pájaros muertos.

Fui caminando lejos
bajo este cielo tedioso
hasta que todo mi ser no gritó: ¡patria!

Odlazak

Kad sam odlazila jutro je bilo maglovito.
Lica blijeda od nesanice
Vukla se prema kancelarijama, školama, bankama.
Mačke su cvilile po krovovima
Pogrbljeni starac skupljao lišće.
Ništa nije moglo pomjeriti taj vječni red
Niti je moglo razbuditi uljuljanu masu
A ja sam išla kao da je moguće.

Hodala sam dugo:
Maske i zamke
I izranjavana stopala.
Tlo sviklo na topot osvajača
Ne podnosi meki korak.
Aveti prošlosti davili su me žilavim rukama.
Vjeruj mi
Bilo je svakakvih.
Bilo je naivnih što se ogoljavaju previše
Ironiziraju sami sebe jer se ne mogu prihvatiti.
Bilo je pakosnih, perverznih, idiota
Najviše bilo je usamljenih.
Trebalo se prilagoditi, nagoditi, saviti kičmu, izgubiti oblik.
Glas na radiju ponavljao je:
Narod. Volja Naroda. Individua. Snaga.
Riječi su padale kao mrtve ptice.

Išla sam tako daleko
Pod ovim otužnim nebom
Dok moje biće nije zavapilo: Dom!

las lavanderas del Ganges

Caminé durante un largo rato hasta el puente que lleva a Hardiwar
lo único que se oía era el borboteo del agua
y las voces amortiguadas de las lavanderas.
Por un momento
me pareció que yo fluía al mismo ritmo que el agua
y que el agua fluía por todo mi ser

Luego
las lavanderas apagaron las farolas
y el agua se volvió negra y resinosa.
Kali: toda la vida en el círculo de la luz y la oscuridad

Pralje na Gangesu

Hodala sam dugo do mosta koji vodi u Hardiwar
Ništa se nije čulo osim žubora vode
I prigušenih glasova pralja
U jednom trenutak
Činilo se kao da tečem u istom ritmu sa vodom
I da voda teče kroz cijelo moje biće

Zatim
Pralje su ugasile fenjere
Voda je postala crna i smolasta
Kali- cijeli život u kruženju svjetla i tame

portugués

Hugo Milhanas Machado

tradución al castellano del autor
selección de Julia García-Arévalo Alonso

Hugo Milhanas Machado (Lisboa, 1984) es docente del Camões, Instituto da Cooperação e da Língua, en la cátedra de Estudios Portugueses de la Universidad de Salamanca y doctorado (2015) en Filología Moderna por la misma universidad. Dirige el LAPELIPOSA Laboratório Performativo de Língua Portuguesa de Salamanca y el Teatro Naval de Salamanca, colectivos de artes escénicas y performativas. Mantiene desde 2007 el programa semanal *Historias de la Música Portuguesa* en Radio USAL.

Su obra editada: *Poema em forma de nuvem* (Gama, 2005), *Masquerade* (Sombra do Amor, 2006), *Clave do mundo* (Sombra do Amor, 2007), *Entre o malandro e o trágico* (Sombra do Amor, 2009), *As junções* (Artefacto, 2010), *Uma pedra parecida* (Do Lado Esquerdo, 2013), *Onde fingimos dormir como nos campismos* (Enfermaria 6, 2014), *Supertubos poemas 2005-2015* (Enfermaria 6, 2015) y *Um longo tempo nos pulos do mar* (Douda Correria, 2018).

He aquí los dibujos, dices. He aquí los amplios caudales de las canciones, ojalá se enciendan pronto los alumbrados de la compañía, palabra hermosa. Ojalá se enciendan pronto los alumbrados de la compañía. Desde las cumbres, la bruta cadencia, el poblado en los metales, poderoso, tan dulce malabar. Y tus rodillas, lejanos y voluntariosos peones, llevan fuera los instrumentos.

He aquí mi flota, atleta.

Los trabajos de la sal, ebrio tablado, la dispersa compostura del sueño cuando empezamos a recordarnos desde composiciones, magias y bichos de papel. Recogida la vista, espuma de la mirada, atribuirte un pueblo y sus refugios. Recogida la vista, los trabajos del silencio.

Bordeando la curva del verano, educación salina, tu playa o los columpios, los nidos del fraseo. Así las frescuras, los remotos y gitanos encantos del cuento, abrazar hondo el carrusel.

La mañana o durar. Escribir. Voltear. O por viaje la lengua marinera, mis salas bajas y los nombres prestados. La mañana de cordilleras, dices, cuando la melancolía imagina sus paredes. Quieres viajar la silla ventana, subes a la silla ventana, al llegar la mañana nunca más el azul, silencioso encanto.

Merecer la estrella, subimos armados de trompetas y recuerdos atlánticos para trazar el relato. No vamos a ninguna parte y seguimos corriendo, movemos el bucle de imaginar. Subimos hacia la bajamar, recalamos en espejismos de fatiga. Y no pasa nada en el buque más alegre: reivindicamos el país de los cometas y los bailes, ciertas maneras tropicales que no conocíamos.

Eis os desenhos, dizes. Eis aqui os amplos caudais das canções, oxalá se acendam cedo as luzes da companhia, palavra bonita. Oxalá se acendam cedo as luzinhas da companhia. Lá dos altos, a bruta cadência, a morada nos metais, poderoso, tão doce malabar. E os teus joelhos, longínquos e voluntariosos peões, levam longe os instrumentos.

Eis a minha frota, atleta.

Os trabalhos do sal, ébrio tablado, a dispersa compostura do sonho quando começamos a recordar-nos desde composições, magias e bichos de papel. Recolhida a vista, espuma do olhar, atribuir-te uma terra e os seus refúgios. Recolhida a vista, os trabalhos do silêncio.

Bordeando a curva do verão, escola salina, a tua praia e os balouços, os ninhos do fraseio. Assim as frescuras, os remotos e ciganos encantos do conto, abraçar fundo o carrossel.

A manhã ou durar. Escrever. Voltear. Ou por viagem a língua marinheira, as minhas salas baixas e os nomes emprestados. A manhã de cordilheiras, dizes, quando a melancolia imagina as suas paredes. Queres viajar a cadeira janela, sobes à cadeira janela, ao chegar a manhã nunca mais o azul, silencioso encanto.

Merecer a estrela, subimos armados de trompetes e recordações atlânticas para traçar o relato. Não vamos a nenhuma parte e continuamos a correr, movemos a espiral de imaginar. Subimos para a baixa-mar, ancoramos em miragens de fatiga. E não acontece nada no navio mais alegre: reivindicamos o país dos cometas e os bailes, certas maneiras tropicais que não conhecíamos.

(De *Salas Bajas*, 2017)

Dafne Benjumea

(Sevilla, 1993) es graduada en Filología Hispánica. Actualmente es editora en la revista literaria *Oculta Lit* y estudia un doble máster de Estudios Hispánicos Superiores y Enseñanza Secundaria por la US. Ha colaborado en las revistas y medios digitales *Telegráfica*, *Heterónima*, *Digo.palabra.txt*, *Clarín*, *Anáfora*, *Kokoro*, *Thalamus Magazine*, entre otros, y en las antologías *La generación de la sangre* (Editorial Ultramarina, 2014) y *Puentes poéticos: Escritoras jóvenes de Argentina y España* (Desde la gente, 2018). Escribe su primer poemario.

Duele

No duele
sabes que a pasar la hoja
aletearán los sonidos de un cambio posible
seguirás leyendo (en alto) por la palabra «cocodrilo»

No temerás a la deshonra de las mudas
(ni de noche): vendrás como siempre a persuadirme

Ahora bien
una gacela duerme y en su sueño
se deshacen los pasitos (tiembla el lomo)
Si llueve el bosque si las rutas se amontonan
y un infinito crujir de ramas tambalea tus ideas
¿qué harás? ¿cómo recubrirse de silencio?

Mientras tanto derrocas a la luna (no por luna sí por lejos)
por su debido esperar de agua su imprecisión de astro
microrroturas de un momento

antes de agitarse las semillas del arce oscuro que crece lento
dentro de ti

Pues no duele

Poco
o nada
te seduce:

rompen placas
tectónicas (separas labios)

Sabes que a pasar la hoja
aletearán los sonidos de un cambio posible

Cri cra crum: Siracusa

Yo no supe dónde entraba.
San Juan de la Cruz

No hallo la palabra que me salve de este manojo ahogo de sogas-vías

Mis órganos mis órganos suenan en una Iglesia solemnes
Mis órganos mis órganos suenan a Iglesia solemne
han vertido
segregado
mucho

Cri cra crum próxima estación
cri cra crum curva
cri cra crum quiero escapar y/o morirme
quiero escapar y/o morirme allí
en ese punto grisáceo donde observo la salvación oscura de un sauce

Destejer desahogarme
escribir escribirme escrivirgen de nuevo
yo que ahora sacio dentro el dolor
de secos órganos

organizo una nueva expedición hacia
cualquier luzgar
un a un un lugar aún que no encuentro
a un aún? luz gar que no encuentro
Galaxia sin estrella
galaxia sin estrellas
eléctricas mudas sin cumbre luz
adjetivos colocados a lo calado
en alocados sustantivos
de otros nombres corruptos
adjetivos sin brillos
galácticas mis ideas
bólido
nudito
oscura
yo me alzo me levanto y camino:
un dolor de lluvia
un olor a sangre y un
color a oscuro que me inunda
camino y busco oscura y nado a un estrecho estrello de
mí
pero solo solita encuentro
tro ci tos de carne que se des
mo ro na n des ha c e n des TrUYen en mis manos
pequeñitas y volátiles
Blancas palomas abiertas palomas forajidas de par en par
mis palomitas abiertas mis crucifijos cisnes mis manos
aaaaarriba mis manos
quiero hacer vida sólo quiero elijo vida

Cognitiva observa observo cognitiva
consciente sin luz
observo
la maquinaria de hilos finos
el desahogo de voces-vías
el crepitoso lugar de
cuídame a mí
cuídalas
aléjate de mí ale
jate de ella s s s sssssssssss cassssssssssssssssssssscabelita

Cuántas vocecitas caben en este cuerpo
Cuántas voces caben y/o a le
te
an
a le
te
an
a le
te
an las voces centinelas de este cuerpo aparentemente minúsculo
cuántos monemas caben cuántos monemas poliédricos me
atraviesan las flores de mis pechos cuántos significados fulleros
significados farsantes significados y significantes constantemente
des
pe gán do se di la tá nnn do se e xxxx ten
dién do se

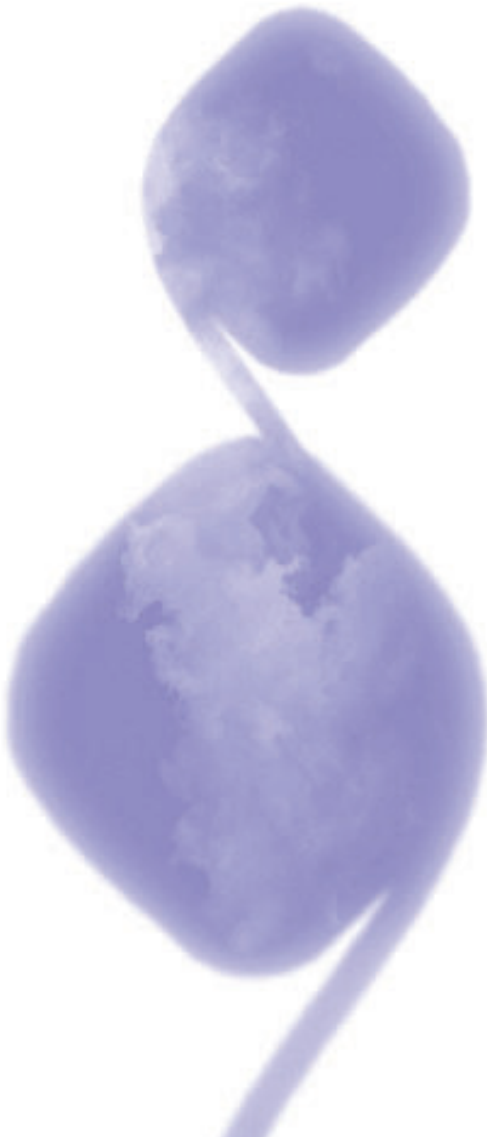
Quiero entender *pero no puedo*

Abatida

hoy abatida
derrota griega
puesta
hogar?
dulce
hogar?
la bandera
puesta –colocada a lo calado–
me dirijo a un puesto
a un kiosko en la pantalla alguna foto que recuer
de al mar que me recuerde al mar
de un reflejo estrella un reflejo
cielo azulejo ola azul de
Siracusa
El mar azul
espejo
el mar azul
espejo
el mar azul

el mar azul
el marazul
el marazú
marazú
marazu
marzu
marzu
marzu tiene color de
marzo tiene olor de

mrá!! [ángulos infinitos vísceras y celestes
explosiones calamidades de todos mis días]



Asfixia

Una cáscara cascabel máscara y escudo
serpiente rompedora/ no rompeolas
se clava/ se hemistiquia/ entre dos pulmones.
Se enreda entre mis dos pulmones.
Aprieta fuerte para que salgan:

Yo que Tú yo un tiempo te
mía ya mía yo ...

Del monte yo quiero captur
no digas eso no ar la belleza
dilo todo dilo todo
como tú
no como yo

Ella ella ellas me están mirando

Cassssssssssssssssssssscabelita

Casssss ssssss cabelita
ssssss ssssss cruel

te clavas te hemistiquias entre mis dos pulmones
y las terceras voces se giran hacia dentro
mientras las cuartas
miserables
muerden el cuello a las más tímidas.

(Inéditos)

Rosa Berbel

(Estepa, Sevilla, 1997) es estudiante del grado en Literaturas Comparadas en la Universidad de Granada. *Las niñas siempre dicen la verdad* es su primer libro (Hiperión, 2018), ganador de la XXI edición del Premio de Poesía Joven Antonio Carvajal. Fue ganadora de la IV Edición del Certamen Ucopoética (2016), organizado por la Universidad de Córdoba. Ha aparecido en antologías como *La pirotecnia peligrosa. 11 poetas sevillanos para el siglo XXI* (Ediciones en Huida, 2015), *Supernova* (Bandaàparte, 2016) o *Algo se ha movido* (Esdrújula Ediciones, 2018).

Planes de futuro

Tenemos cuarenta años y un trabajo que odiamos
que nos hace pagar las facturas,
llegar a fin de mes,
tener eso que llaman dignidad
y que se siente igual que la tristeza.

Tenemos un trabajo y un piso en la playa,
pero ante el mar soñamos
un milagro:
nuestra ropa en la arena como entonces
y quedarnos así a la intemperie, uno
enfrente del otro,
con toda la extrañeza de los cuerpos desnudos,
con esta luz precaria,
con un amor que existe y no nos basta.

Tenemos cuarenta años y dos hijos que corren,
que gritan y que lloran
porque la arena está demasiado caliente,
porque nosotros discutimos,
porque no hay nada aquí que nos divierta.

Tenemos casa, hijos y demasiado miedo
a la muerte, a los contratos temporales,
como la gente normal, miedos

de gente feliz, miedos felices,
como este insomnio dulce de los días
antiguos o esta nostalgia común
y rutinaria.

Tenemos cuarenta años y un país que no nos nombra,
no cogemos aviones
porque hemos olvidado
cómo decir te quiero en otras lenguas,
la violencia del viaje,
cómo dormir tranquilos en hoteles lejanos
donde nadie nos llama por las noches.

Tenemos cuarenta años y una vida feliz
feliz sin contratiempos,
una vida segura,
equilibrada.

Pero después del amor, de la rutina,
la propiedad privada y el verano,
la realidad regresa
inconformista.

Sisterhood

Para Alba,
mi hermana

No sé si es suficiente con la rabia,
las múltiples aristas del carácter,
no sé si protegemos suficiente
la piel o la memoria de los abusadores.

Pero te digo hoy, que estoy despierta,
que prometo seguir tu cuerpo desde lejos
y no titubear ante las dudas
que sentirás mañana como si fueran propias,
únicamente propias,
como un error de cálculo.

Que te hablaré sincera con la sinceridad
de las desconocidas
de lo que hemos de hacer
para aprender la lengua de los hombres,
para encontrar refugios en sus mapas,
para dictar sentencias como nunca
y no y todavía
es pronto.

Nuestra victoria es
un consuelo discreto en los ojos de otras,
sabernos comprendidas y tristes
y amadas, tímidamente amadas
por las otras,

pedir perdón
cuando esto no nos baste.

Primer amor

Era verano entonces y a nosotros
nos picaban las piernas del sudor
y la euforia.

Desde aquel día parece que los demás
tan tibios
se quieren siempre menos.

(De *Las niñas siempre dicen la verdad*, 2018)

Justicia poética

Quiero conocer a todas mis madres
reconstruir mi linaje y mi conciencia
a partir de los versos las renuncias
las huellas de todas las mujeres
que he sido al mismo tiempo.

Quiero una larga estirpe de mujeres valientes
que han escrito poemas
después de hacer la cena
y han vivido el exilio
dentro del dormitorio.
Reconocerlas libres brillantes y caóticas
retratando monarcas
sublevando las formas
componiendo sonetos
en una Europa en llamas.

Quiero sobrellevar la carga de la historia
convertirme en relevo
nombrarlas
sin esfuerzo.
Pronunciar con propiedad
el término familia.

(De *Supernova*, 2016)

Autorretrato

Retratarse mujer
–los cuerpos y sus márgenes,
el trazado inestable de la línea–

es afirmar que nadie, en adelante,
esperará de pie
tras las puertas cerradas.

Este no es un poema de terror

Rara vez te asustaban los fantasmas.
Dormíamos por la noche.
Somos una pareja predecible,
de pulso mitológico.

Pero ahora encontramos
sangre seca y azul
bajo el sofá de piel de la salita,
motivos sospechosos,
susurros de un desván que no tenemos.
El espejo devuelve figuras monstruosas.
No logramos llegar a fin de mes,
refugiarnos del frío.

La rutina desprecia nuestros símbolos,
la rutina se olvida de las transformaciones
de los símbolos:
estamos desangrándonos.

¿Quién teme las incógnitas?
¿Quién trasladó al jardín sin preguntarnos
el cadáver
de nuestra clase media?

(Inéditos)

Santiago Esteso Martínez

(Argentina, 1972) reside en España desde el año 2000. Es profesor de Lengua y Literatura en una escuela pública de la ciudad de Sevilla. Hace años ganó el Premio Dámaso Alonso de la Universidad Complutense de Madrid con el ensayo *Ficciones en las fronteras de la ley* (Facultad de Filología Universidad Complutense, 2004). Se doctoró en el año 2007. Antes y después ha escrito artículos y capítulos de libros sobre temas vinculados con las literaturas latinoamericanas, las homosexualidades, los discursos sociales y las personas migrantes y refugiadas.

armario en tres tiempos

Los armarios de luna con la imagen de un niño
navegan en la noche.
José Ángel Valente

Como el fuego sobre la superficie del mar.
Andrés Calamaro

presente

Desordena tu armario. Vuélvelo del revés. No recojas equívocos ni estaciones, furias ni indecencias.

Tú mismo: empótrate hasta convertirte en muro, en roca, en líquen.

Tú mismo: pero recuerda que al principio fueron las armas.

Cada uno montó su armario según su talla y gravedad. La inconsistencia se desveló más tarde.

Te lo diré sin rodeos: a qué esperas para salir del armario o convertirte a bombazos en mártir o soberano de tu propia cárcel.

Una palabra tuya bastará para estallarte.

pasado

Más allá del sur, donde los vientos encrespan las nunca apacibles aguas y un faro se nutre de tormentas de sal, un armario a la deriva cabecea su derrota.

Como caído del suelo, el armario astilló el aire. Las esquirlas cegaron al terapeuta, que llora su necia temeridad.

He sido una mujer atrapada en el armario de un dragón.

Todos los sentidos coagularon en una misma revuelta de armarios transverberados. Fatua costura de carne picada y brasas. Gozoso desastre.

Los que llegamos más lejos aprendimos a naufragar armarios.

La luna del armario anochece en mi memoria.

futuro

Ojalá se te borre la perfecta conjunción de maderas, llaves y bisagras. La prolija sonrisa. Y el foso que te escolta y te preserva.

Que al espiar por la cerradura una ganzúa te vacíe el ojo y el golpe de la puerta te haga un lío la lengua. A ver si aprendes a no regodearte en los armarios ajenos.

Al desmontarte, te darás de bruces contra un campo de amapolas.

Intenta arrojarme dentro y te descerrajo el cerebro.

Si el fuego, sobre la superficie del mar, alumbrara tan solo el fondo del armario.

entre libremente

Welcome to my house! Enter freely.
Go safely, and leave something of the happiness you bring!
Bram Stoker

herencia

Esta noche, antes de que el gallo cante, tu casa y tú habréis sido borrados de la faz del espejo.

El espejo devora la memoria y el porvenir de la familia: en su lugar, desfallece un exánime rastro de sangre.

Mellada calavera, tras capitular te has despeñado por los bordes ampulosos del espejo: presta ojos, te negará una y mil veces.

Lívido, me esperas en el lado incierto del espejo: descalabrado para siempre el hábito de *ad*mirar.

miedo

Un sombra recorrió el espejo, lo astilló y me rompió corrompiendo la mañana revelada.

Bajas las persianas, acechas al espejo que mudo no obstante te reclama: no te encuentras.

Me largué sin domeñar al espejo y me dio caza en mitad de la ausencia.

Lo atormenta la borrasca que se lanza, iracunda y voraz, contra su espalda: sabe que el fin se fraguó desde su espejo.

tregua

Me canto y me celebro, hasta partirme, en su graciosa figura *d*espejada.

Te miras en mí como en un inofensivo espejo que no soy: satisfecho, te rompes las narices.

Espejo de espantos, no lo inquietas: sabe que tú y el crucificado pasan.

Dulce y a la vez virulento azogue, ¿qué mensaje me traes de la noche? ¿adónde me conduces? ¿a la ceguera o al furor?

guerra

Ciudades de cuerpos encharcados reverberan en la luna del espejo.

No os entrometáis: ciénaga pestilente, huracanadas rachas de polvo de vidrio, la corrosión del espejo avanzará hasta alcanzarnos.

Buscando refugio nos precipitamos en ti: espejo de cuerpo presente.

Aquí el espejo concentró todos los rayos, abrasándonos: luego se mostró la desahogada nada.

final

No hubo escapatoria, no lo permitió: contemplamos impotentes la felicidad confiada al otro lado del espejo.

y entonces

reparo en la memoria que deshecha cae entre mis piernas:
sangra el espacio y arrambla
necios abandonos

reviento la paciencia en el filo verdinegro de la :
a la sombra rota de la :
contra el muro insensato de la :
pregunto por el destino de la infancia

desdigo el revés del amor y su número en líquidas sentencias
en sentencias torpes
en

mis manos abaten los restos del secreto
que leve respira y cae
cae
discreto
como todo lo demás

rayo las señales una a una
apuro las reservas
empantano los espejos por si se te ocurriera llegar y sitiarme
y que lo sepas

como lo hagas

recompondré en abismo
el viento
la paciencia
el amor
el secreto
las señales

compás mineral

a veces me siento esta aguja tenaz
sobre un eje imantado
revuelto el juicio
en la ofuscación de fijar
sin suerte
un norte

o me siento magnético
a veces
que busco y me sirvo de /
que naufrague
aguijón
que se fundamenta
insomne
una jaula en que gira
perdido el seso
mientras tanteo y rebusco
quieto o no
de la superficie terrestre los sentidos
idos de lugar
alterados
a la manera de /

o me siento
abertura que mis ojos desertan
se esfuman
y entrecierran mejor lo que miran:
un objeto entre /

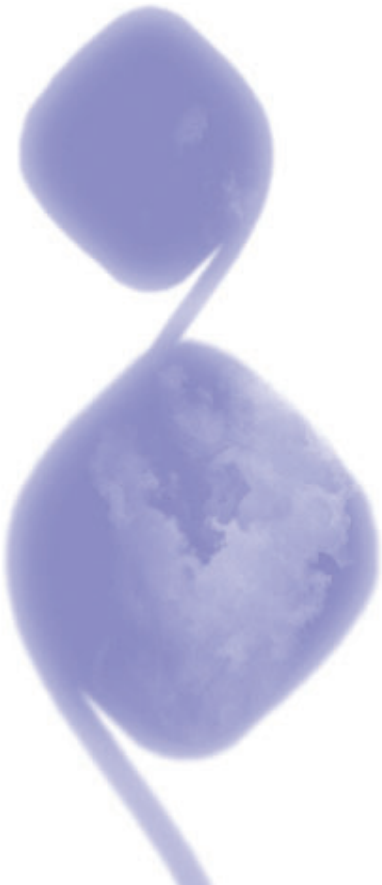
me adivino embarcación en desvío
o de una caja a la deriva
instrumento de perímetros inciertos
de una caja
de nortes concéntricos el interior
de una aguja
rumbo en plata que orienta la quilla
de una aguja
que requiere

el narcótico armazón de la tierra
de una caja y una aguja
la imantada corteza de mi cuerpo

se parece al agua el destino del mar
que entorna mis ojos y el hastío
de considerar
es decir
deshechos de ver este objeto imposible
vana sentencia circular

o al fin de cuentas
desapacible interior
cerco que mira calibra me dispara

sobre un eje de acero
me siento tenaz esta aguja a veces



prendimientos

a J. G.

amorosa jauría,
rabos batientes,
reparad a lengüetazos mi sangre empantanada
mi suspenso roto
díascolumpios
bamboleantes
cuajo indolente carmesí.

cabizbaja cuadrilla asalariada,
remendadme antes
de que en tierra me exangüe
es que afluyo y me desgasto.

sudorosos albañiles,
anunciad a vuestros padres la decisión de desposarme
y al cabo de lentos mediodías
hacedme parir un niño
a salvo de fieras mutiladas.

moros en la costa,
escarmentadme
aunque acaso no seamos dignos ya
de que asaltéis nuestra casa.

(Inéditos)

María Gómez de Montis

María Gómez de Montis (Madrid, 1997) cursa el grado en periodismo por la Universidad Carlos III, carrera que compagina con el estudio de la literatura en centros como la ECH y la Fundación de Poesía José Hierro. Ha vivido en Bélgica y Hungría. Es miembro del colectivo artístico Pez Espada y cocreadora del fanzine poético *Nuestro primer fanzine de mierda*. Sus textos pueden leerse en varias plataformas literarias.

El fin del germen

Llueve en Madrid desde finales del Veinte.
Llueve para que los paraguas se aglutinen
en las palmas del anciano
en los puños de mis padres
contra los cuellos más blancos.

Somos vuestros hijos, los buenos
concebidos a pleno color
sobre alfombras suecas y parqué.
Fuimos vendidos, aún semen,
a buenas universidades:
apenas pudimos dar gracias
por llegar tarde al Paraíso.

¿Dónde nos habéis dejado?
Aquí todo se calcina.
Atrasamos vuestras guerras:
no sabemos pertenecer.

Tenemos veinte años

Tenemos veinte años:
Nike Air y caras muy tristes
celulitis arrasada por la pena.
Somos lo mejor que podía habernos pasado.

Vimos caer la orla del parvulario
en una vorágine de talento y rabia.
¿Dónde estaban entonces,
gurús de nuestra angustia?
Leían la muerte de mis padres
desde su desierto de plásticos.
Son cómplices de la desgracia:
antesala de escopolamina y prozac.

Solo queda rezar por la masa.
Tenemos veinte años
ya no queda nervio que mascar.

Poema blanco

Me pides que escriba sobre lo inmolado,
como las suelas de una virgen o el suicidio.
Exiges que no llore, porque la pena
solo exime muertos y emigrantes,
previa oración en su pecho.

Me pides un poema sobre el amoniaco
y se me ocurren varios suelos:
los pulmones oxigenados
la tarta de fresa y el sarcoma,
imán que preside todo servicio público.

Me pides la nominación
aún con los ancestros apodados:
piedras sobre el sepulcro
que habito solo por estar viva.

Casa familiar

Habito un cuerpo que no permite el sueño,
una forma de equívocos y azul.

Es de noche: abro los ojos y espiro.
Arriba, una casa que no pesa
un colchón de pluma donde permanecer
quieta, petróleo desechable.
Busco aun sabiendo
que no hay hogar como el que creo
sin techo, sin familia,
sin cobre imitando el calor.

Mi pena es un acto político.
Yo ya sé que debe ser
si quiero despertar mañana.

línea sucesoria

El aislamiento es otra cosa muy relativa
solo Me siento en hospitales y cumpleaños.
Una vez al año celebramos un parto.

Conozco la familia
mis hilos rojos destrozando otros pulmones
el calor que extiende cera en una Selva Negra
la ecología regalándonos un asiento en la Picasso.
Yo ya sé cómo funciona
qué es buscarme en vuestras taras
qué es la bechamel,
que un apellido es un tatuaje neonatal:
una bandera por la que morir
cuando no exista quien aplauda.

Del rito II

¿Qué empirismo hay en la melancolía
para que nunca venza la carne?

No busco la costumbre
por no separar las uñas del dióxido
falta de espacio en los túneles
de esta ciudad empapada.

Ni siquiera aquí, dentro del lagrimal,
conmutamos una fe tan tolerante:
no hay quien se trague
la hermandad del cuerpo y sus puñales.

No envejeceremos juntos

Desde una cámara de pez
fibra óptica sin abuelos que migren,
emitimos. Dos mil kilómetros de línea
y la rabia de saber que todo permanece:
tú, vibrando en mi pantalla rota,
pena arrullada al Este.

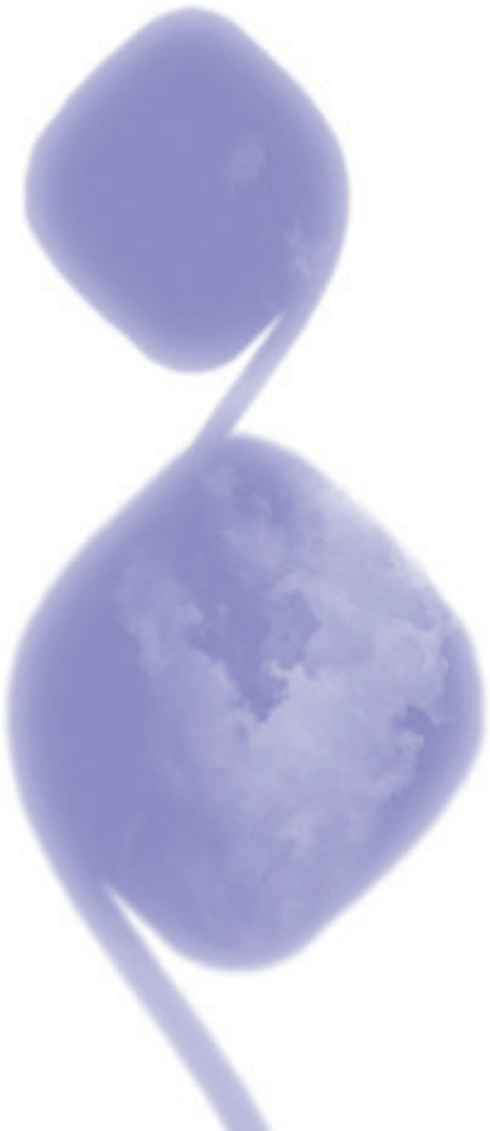
Escribiendo.
Comparas mi hogar de pago
–potencial nevada, la humedad del Tisza–
con tu skyline de carbono:
Cuatro Torres para defender a tu madre
de nuestro borrado digital.

La Unión Europea lo ha vuelto a hacer
tecleo desde el Dock y me rio
es una carcajada hueca
tú le darás algún significado
del que ya no quiero saber nada.

Octubre en Rogier

Somos, por colonos,
moluscos de plata vieja.
Nacimos para ser engullidos por la espuma.
Hoy, angustia nacarada.
Mañana, úteros de arcilla.

(Inéditos)



Ana Jarque

Ana Jarque (Cuenca, 1982) es filóloga de lengua inglesa y psicóloga. Vive en Madrid desde 2012, donde compagina su profesión de docente con la poesía..

I am that sea and have come into a bowl.
Baba Tahir

No es invisible
el pensamiento
que en el vacío
hace romper las olas.

Agua por la que entras y sales,
saliva que devora la conciencia
(una vez más, una vez más).

Blando disfraz de la niñez.

Escarbas
hacia dentro: por qué
lanzar tu locura contra las rocas
que son grietas
del no pasado.

El silencio de otros.
Almudena Carracedo, Robert Bahar

Perdido el sentido
el lenguaje se despliega
como un biombo.

Instrucciones para pasear
sobre la herida.

Inventarios de dolor
que devuelven la mirada
mientras el viento reseca las manos.

Senda discontinua
sobre el lomo de la bestia.

Simplemente raya la memoria
y apacigua la contradicción.
Pero la memoria habla.

El silencio sedimenta
en vagones abiertos.

La jaula está dentro
lo que vemos
(y lo que no vemos)

la continuidad nos lleva a la separación

columna vertebral de arcilla
por donde apenas corre
la sangre

un cuerpo frío
hogar de hienas.

Hasta que comprendí que tenía que levantarme
tirando de mi propio pelo.
PINA
WIM WENDERS

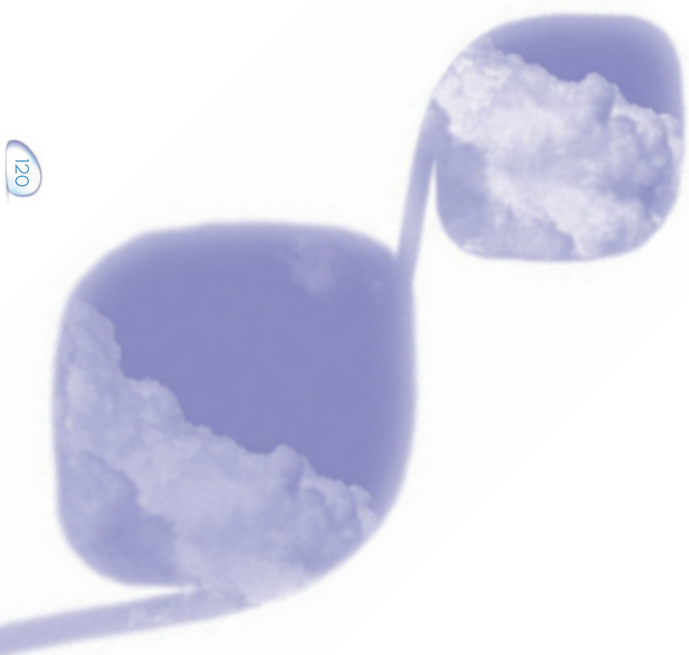
SONIDO de raíces hormiguea
contra el cráneo: he aquí
el origen del pensamiento

buitres descalzos velan detrás del párpado cerrado
un muerto conversa con el vivo
viejo que huele a diablo

la piedra insiste: un gesto tiene consecuencias

mi pensamiento se rompe
aún mantiene el calor del movimiento

(Inéditos)



Nares Montero

(Madrid, 1982) ha escrito los poemarios *Te llamaré delirio* (Bubok, 2009), *Papel fotográfico* (edición de autora, 2010), *Para enfrentar batallas que me alejen* (Ruleta Rusa, 2015) y *Abejas en las lindes* (La Bella Varsovia, 2017; accésit del IX Premio de Poesía Joven Pablo García Baena), y las plaquettes *Affaire* y *La habitación de las mujeres* (Ediciones Deliciosas, 2014). Sus poemas han aparecido en antologías como *Poetastros* (LVR, 2011) y *Último ahora* (Izana, 2013), además de en diversas revistas literarias.

Desde 2008 ha participado y organizado festivales de poesía, ferias de edición, autoedición y libros de artista, así como proyectos audiovisuales y de ilustración. Actualmente es responsable de Ediciones Deliciosas, coordina *La habitación de las mujeres*, ciclo mensual de encuentros literarios, y es cofundadora del proyecto *La venganza de Maruja Mallo* (Premio proyecto de autor <35 MAV 2018), donde se visibiliza la obra de mujeres artistas.

Me enseñaron el gran libro de calles,
de su histriónica historia,
y luego los grandes perros saltaron.

¡Qué serenidad de alfiler en esta
carne de níspero
y no emerge ni malograda sed!

Es aquel resuello la fortaleza
caída del ánimo.
Los mapas esconden
–de incógnito–
los radiografiados paraderos
de todos los huesos que rodeamos.

Madre, usted grita como un faro
hambriento en la marea baja.

La pecera vacía sigue esperando otra
ballena blanca a la que ladre
su cuerpo de animal amaestrado.

Sentada mira el agua
como linterna giratoria
buscando los azules átomos
que han de unir un latido con el otro.

(De *Para enfrentar batallas que me alejen*, 2015)

Hay chiquillas sosteniendo mis creencias.
Me hacen volver a un lugar inesperado,
diciendo: *Esto no está bien, debiéramos ser pupilas*
y somos las columnas ciegas
a las que el sol apunta terco
sus rayos astillados.
Cuando es mucha la luz, también hay ablepsia.
Nada se ve, ni las ruinas
que nos rodean, ni las manos
sosteniendo la antigua carga de la culpa.
Lo que duele la costumbre lo vuelve confortable.

Hay una elefanta encerrada
en una cámara de signos y barro
más frágil es su fuerza
porque las palabras en ella se repiten
y siempre son las mismas:
un mundo carcomido,
túneles que albergan un cuerpo cruel y blando blando blando
como adobe sin secar;
ahí la celda, el miedo,
nadie sabe cómo y siempre
una uña que rasca esa pared.
Sucias cosas de niños
son los juegos con dragones, y aspas aspas aspas
como navajas sueltas,
aproximándose.
La elefanta observa
cómo en lo profundo también hay pautas,
marcas de dedos en la carne, paja oculta en la pared.

Llévame a la playa,
llévame a la playa,
llévame a la playa y que zozobre
este bosque de corral y tapias,
la arcada transparente
a la que llaman amor,
el contacto con el vértigo y el pozo,
los cadáveres que cuelgan desde el techo.
Llévame a la playa,
sube el volumen de las olas.
Más, más aún.
Llévame a la playa.
Entierra mi cuerpo en esa arena finísima.
Que sólo se vean las uñas pintadas de mis pies.

(De *Abejas en las lindes*, 2017)

Con-ballet-ciencia

Recaer es no haberse levantado del todo.
Haber asomado la cabeza, apenas valiente. Ah!Penas.
No haber sabido limpiarse como lo hacen los felinos.

Nunca pienso cuando me aseo, es mecánico,
una rutina que no se para en los detalles.
Por eso me doy prisa, porque el agua se lleva
todo mi ruido pero deja orín en los sanitarios.

El miedo se materializa en los riñones.
Tengo un piano de cola en los riñones.
Cuerdas graves, tonos menores
y un triángulo de dolor «hight dolby surraun».

Tú ya me entiendes pero no es lo que piensas.

Miro hacia otra parte.
Miro hacia otra parte
de mí.

Miro. En otra parte
me sigo viendo.
Mi cuerpo deformado por la óptica del otro.
Yo ondulando, bailando en el otro.
¡Qué cerca de la aurora del agua... del otro!

Mis miserias son como las de los demás: desagradables.

Conversación íntima

No es justo que no tengas nombre, le digo.
Ella brilla y contesta:
Todo el que lucha necesita nombres
yo solo soy lo que soy.

Clarita está contenta con su nombre,
llenita de malicia sonríe
con toda la malicia que le da
el diminutivo.

Un nombre es otra jaula
pero en esta quiero quedarme
hasta que la seda deje de ser suave
o hasta la migración de septiembre.
Nunca nadie me dio nada,
todo lo robé y todo lo repuse,
hay cosas que aún guardo
y no uso nunca:
las pastillas de jabón hechas a mano
las velas azules de los rituales,
llaves, trenzas, baratijas,
un vertedero de reliquias que sirven
para poco más que un nombre.

Es increíble
lo vieja que parece cuando habla,
lo mendiga, lo libre,
lo rastrera, lo lechuza

carroñera, lóbrega y nocturna,
lo sedienta,
lo poco necesitada.

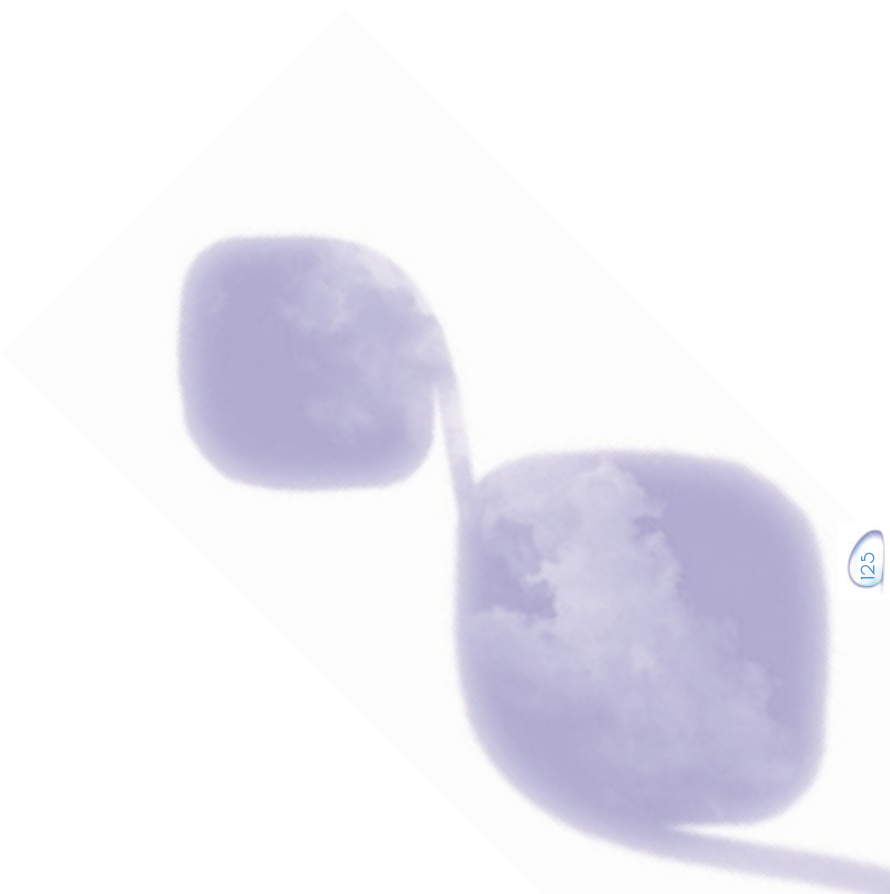
¿Y el camisón cómo lo tengo?

Sucio.
Blanco y sucio,
colgado al cuello,
atado al pie,
rasgado en el costado,
en el otro costado.

¿Y los ojos cómo los tengo?

Vivos.
Vivos como pozos
donde caen los niños.

(Inéditos)



Silvia Tocco

(Buenos Aires, 1954) es médica psicoanalista. Ha trabajado en talleres de escritura con niños con problemas emocionales. Publicó *Después de la tormenta* (Libros de Alejandría, 2000), *La cercanía del mar* (edición bilingüe español-francés) (El Mono Armado, 2009) y *Detrás de los ojos* (El Mono Armado, 2016).

Recibió el II Premio en el Concurso Nacional de Poesía Centenario del nacimiento del poeta José Pedroni (Argentina, 1999), la Mención de Honor en el IX Bienal Internacional de Poesía Breve (Chile, 1999), la Mención Especial en el Premio Internacional de poesía Nosside (Italia, 2009) y el primer premio de poesía en español en el Premio Convivio (Sicilia, 2014).

Es representante en Argentina y América Latina del Premio Internacional de Poesía Nosside, cuyo espíritu es la defensa de la diversidad lingüística y la salvaguarda de las lenguas minoritarias, en riesgo de extinción.

En tránsito

la sangre corre
sin saber dónde encontrar la herida
toca a ciegas el abismo de otra sangre
interrumpe el cansancio de la anémona
viaja
es un viaje de ningún lado hacia ninguna parte
sin embargo, insiste
como algunas vidas

Réquiem para una niña

Hoy
una tarde de noviembre
una tarde de sol
                en tierra extraña
te mueres
es amarga la pócima de ortiga
pero certera como flecha
no lloro
de las dos una debía ser.

Hoy
una tarde de sol
en tierra extraña
caes a mi lado
muerta
te visto de redes
porque vamos al mar
y te dejo flotando

(De *Después de la tormenta*, 2000)

Sicilia, 1996

había jazmín
en la isla
la *canzonetta*
entraba
por las hendijas
de la ventana

había
un padre

dejaba de ser
un soldado ciego
en la primera línea de fuego

Instrucciones para el momento de llorar

el juego es así:
inclinada
la cabeza
hacia mis manos
una
a
una
caen
en el hueco
esperamos
la última
(siempre hay una última)
y corremos a la orilla
las dejamos ahí
libres
crías salvajes

el mar acuna
lo que el cuerpo perdió

(De *La cercanía del mar*, 2009)

la madre de camus

a crin húmeda olía
el colchón
donde alumbró
una vida de silencio
guardó
a su hombre muerto
en campo de batalla
esquirlas de obús
postales enviadas
desde el frente
no conocía de historia
Francia había sido

una palabra
al otro lado del mar.

Era de la raza de las inocentes
las que lavan la ropa sucia de los otros
las que limpian los suelos de rodillas
las que planchan el único pantalón del hijo
y encuentran en el bolsillo agujereado
la moneda para el fútbol
del día siguiente
no piden promesas de amor
ni salvan el mundo

callada hilandera
teje por la noche
la mañana

Afuera

heredé su amor por el viaje
salir de la casa
dejando la ración caliente
y el miedo
en la cara de los hijos
heredé la desesperación
nunca saber en cama de qué extraño
olvidar el cuerpo
y otras pertenencias
vivir
más afuera que el afuera
mentir en otra lengua
amar en francés
o desnudarse en árabe porque allí
el sol es mujer

escribir el nombre
donde el mar vacila
esperar
la disolución de cada letra

Mutación

tanto levantar piedras
por mirar debajo
en la tierra braceo
sin apremio de aire
me picotean los pájaros
las ranas me devoran
pero en la mañana
cavo profundidades
bajo la ligera planta
de un pie
para presentir la luz

Visita al zoo

quisiste ver el crimen
ver de cerca
cómo en un salto
el mono tragó
un pájaro preso
en su jaula

tan fácil es matar lo pequeño
lo que tiene alas
y no sabe aún
el secreto del vuelo
basta un leve golpe de viento
para cortar el hilo
que sujeta de una nube
la vida mínima

¿era inocencia
andar hurgando las lombrices
bajo la húmeda piedra
de laja, mientras la verdad
salvaje

afilaba sus zarpas
en el cuarto de los niños?

quisiste ver el crimen
por primera vez
era a otro
a quien mataban

(De *Detrás de los ojos*, 2016)

Vos

que estás en un contenedor
de basura y te basta
una maderita contra el techo
para abrir una ventana
y en el fondo de tu carro torcido
un pedazo de cartón
aguanta el peso de los restos
que anoche tiramos
de reojo miro
el sutil movimiento de tus dedos
en un alambre que
sutura
lo que no hay
de reojo mirás
las formas de mí
bajo el árbol
la tortuga y la garza
los animales que más resisten

la belleza de perder

Nadie pierde –repites vanamente– sino
lo que no tiene y no ha tenido nunca.
BORGES

lo has perdido de un modo
tan perdido
no sé si alguna vez
estuvo entre tus manos
o fue rocío mudo de una sombra
¿quién perdió
a quién?
una y otra vez
y cientos de veces
cargas como Sísifo
la roca
tu más acabada pérdida
llegas a la cima
con ojos ciegos, miras
el paisaje de lo que no fue
y por el tiempo de un latido
la espalda es tu piedra
caes
hacia arriba
hacia un vértigo de alas

linaje de guerra

La herida es el lugar por donde entra la luz.
RUMI

amaneces redonda
y hueca,
vasija en arcilla roja
moldeada por manos
que apresuraron su partida,
rota
en el costado izquierdo,

la grieta,
miembro fantasma
¿siente el dolor
o muerde su memoria?
Por dentro, el silencio
no es de un ángel,
el silencio es de leona herida,
al acecho de la señal,
esa mañana presiente
el cambio en el curso del viento,
abre sus fauces y de las entrañas
arranca el grito, retenido por años
y en el grito, grita la bisabuela
sobre la tumba del hijo
y el hijo que tendrá para siempre
seis años, escapa
leve,
grita la abuela por su destierro y el destierro
de los hermanos,
grita la madre por sueños
que debió soltar
y con ellos, soltó
el fuego en que ardieron.
Ahora tu voz,
en apariencia de seda,
es hilo grueso
que cose heridas sucias,
profundas,
sutura pedazos sueltos
arrojados en el campo de una batalla
sin héroes ni nombre,
a lo lejos, ellas
oyen pasos
de regreso,
encienden la leña
calientan la sopa
te esperan

(Inéditos)

mirar un poema

Ingeborg Christensen, resolución musical de la paradoja en *Alfabeto*

Yaiza Martínez (Las Palmas de Gran Canaria, 1973) es narradora y poeta. Licenciada en Filología Hispánica por la UCM en 1997, ha trabajado como escritora, periodista, traductora y profesora de escritura creativa y de español para extranjeros. Durante una década, fue directora de la revista *online* de ciencias y humanidades *Tendencias21*. Es, además, una de las impulsoras del proyecto Genialogías que trabaja por dar a conocer las voces de las grandes poetas españolas del XX y XXI a través de la edición de la Colección Genialogías, entre otras actividades e iniciativas. Como poeta, ha publicado *Rumia Lilith* (Ateneo Obrero de Gijón, 2002), *El hogar de los animales Ada* (Devenir, 2007), *Agua* (Idea, 2008), *Siete-Los perros del cielo* (Leteo, 2010) y *Caoscopia* (colección Once, Amargord, 2012); así como la plaquette *El argumento de la realidad* (2014), en la colección Poética y Peatonal de Ejemplar Único y en Ediciones Tigres de Papel. En 2016, publicó *La nada que parpadea*, en la colección eMe de Ediciones La Palma; y la plaquette *Cuando*. En 2018, ha publicado el poemario *Tratado de las mariposas* en Ediciones Tigres de Papel. También es autora de la novela, *Las mujeres solubles* (Lulu.com, 2008) y de la novela juvenil *Inter*brain (Mandala Ediciones, 2017).

En el siglo XIII, un matemático italiano llamado Leonardo de Pisa (más conocido como Fibonacci) describió lo que en Occidente hemos conocido desde entonces como «sucesión de Fibonacci». Lo hizo para intentar atrapar matemáticamente una realidad en apariencia incontrolable: la reproducción de los conejos. Se trataba de una sucesión de números naturales que contenían una potencial infinitud. Y eso a pesar de su sencillez, pues la serie estaba conformada simplemente añadiendo las cifras resultantes de la suma de los dos números anteriores. Y así se multiplicaban los roedores en una línea:

0, 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13, 21, 34, 55, 89, 144, 233, 377… (∞)

Sin embargo, en *Fibonacci and Lucas Numbers with Applications*, de Thomas Koshy, leemos que Leonardo de Pisa no fue la primera persona que describió esta serie. Al parecer, alrededor del siglo III antes de Cristo un matemático hindú llamado Pingala ya lo había hecho, en su caso en relación con la prosodia del sánscrito.

Más allá de los conejos y el lenguaje, podría decirse que la secuencia de Fibonacci está por todas partes, pues *inspira* la formación de numerosos

elementos naturales: las ramas de los árboles, los girasoles o la estructura espiral del caparazón de algunos moluscos, como los *nautilus*. Es decir, que estas cosas se generan a partir de una adición ordenada (no aleatoria) y acumulativa de elementos originales. En ellas, la materia se concreta y crece en una reiteración progresivamente aumentada.

¿Y qué tiene que ver todo esto con la poesía? Pues el poema *Alfabeto* (Editorial Sexto Piso, 2014), de Inger Christensen (1935-2009).

Considerada una de las poetas danesas más importantes de su tiempo, Christensen se formó en su juventud como profesora de matemáticas, lo que tal vez explique su interés por construir poesía matemáticamente o por versionar poéticamente las matemáticas, según como se vea. De cualquier manera, el resultado en *Alfabeto* es fascinante.

¿Cómo se aplica la secuencia de Fibonacci a un poemario? De una manera tan sencilla como formalmente eficiente: dotando a cada uno de los «cantos» del poema (en total son catorce), de tantos versos como sumen los dos cantos inmediatamente anteriores a él. De este modo, el primer canto de *Alfabeto* tiene un solo verso («los albaricoqueros existen, los albaricoqueros existen»), el segundo canto, dos; el tercero, tres (2+1); el cuarto, cinco (3+2); el quinto, ocho (3+5), y así sucesivamente hasta el canto 14 que, en lugar de contar con los 600 versos que debería según la secuencia de Fibonacci, tiene 321 versos.

Mi hipótesis sobre esta ruptura de la secuencia en este punto del poemario no es precisamente matemática, sino empírica u observacional (como la ideación de la secuencia misma, por otra parte; recuérdese el estudio de la proliferación de los conejos). Creo que el abrupto final del poema representaría la muerte o la detención de la(s) forma(s); una detención que es a la vez posibilidad para lo material y lo vivo, pues el límite es condición de todo lo que aparece. Eso a pesar de que en el poemario –como en las ramas de los árboles, los girasoles o las conchas– subyazca ese síntoma de eternidad que es el ritmo.

Quizá ese sea el tema principal de *Alfabeto*; esa paradoja. El potencial que otorga el ritmo de crecimiento, formación, presencia y desarrollo; de impulso y de resistencia. Pero, también, la continua e inevitable desaparición de lo *existente*, mientras el ritmo se mantiene en otras formas a su vez también limitadas.

Hay otro elemento estructural del libro que destacaría ese oxímoron de la «vida eterna»: además de su ordenación según la secuencia potencialmente infinita de Fibonacci, *Alfabeto* sigue otro orden, el del abecedario finito, dando voz en cada canto a una letra distinta, de la A a la N. Esto supone que, en su idioma original, el canto dedicado a la F esté compuesto por elementos que empiezan por F (*fiskehejren*, *fissionsprodukterne*, *fuglene*... /

garzas, *productos de la fisión*, *pájaros*...), el canto dedicado a la J por términos que empiezan por J (*juninatten*, *jammerdalen*, *Jorden / la noche de junio*, lamentos, la tierra); y así todos y cada uno de los cantos.

Y aquí de nuevo encontramos una ruptura abrupta: de igual manera que el poema no abarca al completo la secuencia de Fibonacci (de haberlo hecho, tendría un número infinito de páginas), tampoco culmina el abecedario, pues se detiene en la letra N (¿tal vez por el número *n* o por la **N** con que en matemáticas se designan los conjuntos de números naturales?)

Volviendo a la secuencia de Fibonacci, como estructura de *Alfabeto*, esta provoca en el lector una percepción espiral del tiempo (de hecho, es lo que en un espacio tridimensional la secuencia levanta si se le «deja hacer»; ahí está el ejemplo del *nautilus*). Y de ella surge asimismo un brillo: el que emana del ritmo y su diversidad creciente, de la riqueza material del mundo en su contracción y agrandamiento constantes.

Así, al terminar de leer *Alfabeto*, una se cuestiona si esa secuencia puede ser *de facto* un mensaje sobre la relación entre el infinito y lo finito, que de repente se ve como la unidad de carne y uña en el dedo.

Hasta aquí la descripción de la estructura de este poema; el estadio de la *interpretación*. Porque, en realidad, *Alfabeto* excede su propia propuesta formal y su esqueleto matemático, pues en él Christensen logró estirar el lenguaje y hacer del secreto lo vivencial; algo que solo el canto o la vibración sintetizaría (solo con la experiencia podemos rozar esa membrana).

No es posible alcanzar un logro semejante usando simplemente listas de términos ordenados o siguiendo un guion matemático muy fino. Así que, más bien, parece que ambas estrategias hayan sido solo un punto de partida desde el que alcanzar muchos otros lugares; un albergue para salir de viaje y volver, para ir del orden a la exuberancia y viceversa.

Porque en *Alfabeto* está la confluencia vital; esa confluencia semántica de elementos múltiples que va conformando milagrosamente el mundo y el poema, hasta hacer de ambos la experiencia del ritmo de la vida y la muerte y la vida. Hay palabras trascendentes (*resplandor crepuscular/ángeles/posteridad*) y palabras tan comunes como el abecedario, en la boca y el oído de todos (*limoneros/calles/pepinos*).

Hallamos el verbo *existir* (*findes*, en danés), remarcando como un metrónomo la presencia temporal de las cosas mencionadas y la atemporal presencia de la multiplicidad de *lo que existe*:

> el entusiasmo **existe**, las fronteras **existen**;
> las ramas **existen**, el viento que las levanta
> **existe** y el dibujo único de las ramas
> justo del árbol que se llama roble **existe**,

> justo del árbol que se llama fresno, abedul,
> el cedro **existe** y el dibujo repetido
> **existe**

Y estarían la floración, el agrandamiento progresivo de la realidad; la mirada humana dando cuenta de ello y de su significación para el propio sujeto que mira. Y el ensanche de la perspectiva a medida que la vida se atraviesa y se comparte. Por tanto, estaría la conciencia tomando nota de lo que hay, de lo que falta, de lo que viene y va, de lo que se queda y se aleja.

Y el color, la luz y la sombra, el cielo, el mar, los mapas, la maldad, el peligro. Cada vez más cosas, cada vez más interrelacionadas. Tanto que cualquier destrozo las alcanzará a todas, quizá intemporalmente:

> y la luz que casi
> desde entonces se ha parecido
> al fuego de la bomba atómica
> un poco

Y estaría el ritmo, que la estructura del libro y la fonética de la lengua original posibilitan:

> 2
>
> bregnerne findes; og brombær, brombær
> og brom findes; og brinten, brinten
>
> 2
>
> los helechos existen; y zarzamoras, zarzamoras
> y bromo existen; y el hidrógeno, el hidrógeno

Estaría todo eso proliferando como los conejos o la prosodia, como la música, al mismo tiempo haciendo prodigios, siguiendo un patrón matemático. Quizá todo por la búsqueda de una respuesta espiral para un hecho trascendental y simple:

> que nosotros de repente
> surgimos y nacemos.

palabra articulada

Yves Bonnefoy: instancias de autoconocimiento

José de María Romero Barea

La vida es demasiado corta para cualquier cosa que no sea una obra breve. La premisa del escritor es clara: mirar hacia atrás desde la atalaya de nuestro tiempo para intentar comprender una era impía a partir de fragmentos y reliquias. Correctivo para lo local y lo privado, la incredulidad angustiada, el rechazo a la literatura que no emerge intacta de cada página. Si la historia logra borrar los nombres, trata el autor de reconstruirlos a base de sucesivos significados. En el camino, un glosario de términos prehistóricos, una retórica sub-blakeana, la sensación de algo brutal que necesita ser refinado, definido, confinado por un lenguaje transmitido y liberado de su excesiva dependencia de lo obsoleto, capaz de expresar un cierto estado de ánimo poético contra la sobre-sensibilidad recargada.

En las manos del poeta, ensayista y crítico literario Yves Bonnefoy (Tours, 1923-París, 2016), todo poema es una invectiva contra la escritura de poemas; citas y *collages* afilados como para cortar en dos el lenguaje supuestamente poético; oraciones audaces y sumarias, basadas más en tácticas de manejo verbal, retórica y choque, que en la percepción u observación. Descarta, para ello, versiones de sí mismo; analiza su sensibilidad para convertirla en algo convincente; da expresión temática a su autoimplicación en brazos de la autoabsorción; desarrolla métodos mitológicos en los que las redes de autoestima se vuelven, como las letras, instancias de autoconocimiento. En otros momentos, el agotamiento se convierte en tema, elevado por la elusión furtiva ocasional, marcado por el diálogo de la audiencia con su oráculo.

La larga cadena del ancla

Este libro, al igual que todos los libros, es un objeto melancólico: asistimos al nacimiento, reproducción y muerte de «una vida sencilla, sin lenguaje» («Larga cadena…», II). Sorteamos las distintas etapas de esa incierta

cronología, aturdidos por ráfagas de estilo: «Rodea la encina, pero allí, sobre la pradera sin otros árboles próximos, nadie» («Teatro…»). La inercia sintáctica engendra listas, repeticiones que sangran el vigor de unas composiciones en las que los detalles no importan nada o casi nada: «Un nombre para el absoluto no es la designación, todavía menos la celebración, es la trampa que nos tiende, ay, el lenguaje» («Los nombres…»).

A base de indagaciones incontestables a cargo de un orador que busca la comprensión a través de la aplicación de la razón a la experiencia y la observación, siempre a merced del impulso de la imaginación para desviarse y para cerrar brechas en el sentido como una consecuencia ineludible de ser lo que es, la poesía del Gran Premio de Poesía de la Academia Francesa 1981 tiene ese aire descuidado de haber sido premeditada, antes de ser escrita. En los libros *La larga cadena del ancla* (2008) y *La hora presente* (2011; Galaxia Gutenberg, 2016, edición bilingüe al cuidado de Jordi Doce, traducción y prólogo de Enrique Moreno Castillo), los poemas, ensayos y prosas tienden a convertirse en secuencias donde se privilegia la espontaneidad junto a una distancia cada vez mayor de la acción: «Pasa, defrauda […] / para ti se ahonda ese otro mar, / la memoria que asedia al que quiere morir» («Ulises…»).

El poeta, traductor al francés de Leopardi, Petrarca o Yeats, parece, al igual que ellos, más interesado en el proceso que en el resultado. La paradoja del estilo de Bonnefoy consiste en su facilidad para la intensa particularidad, basada en la observación de los procesos naturales, descritos a escala épica, preñada de la consistencia estructural de un Wordsworth, un Milton, o un Shakespeare. Como ellos, subordina sus dones líricos a la expresión de lo inefable: «toda su existencia futura ya ha quedado afectada. Con la memoria de esos seres de horizonte contemplará a otros que solo son de aquí» («Observaciones…»).

Elude el autor de *Las tablas curvas* (2003) lo musical y lo preciso, en beneficio de lo sublime. Reacias a la distinción de lo real y lo falso, lo acabado de lo meramente escrito, sus estrofas no discriminan entre el registro del acontecimiento y los procesos de lo poético: «Adán y Eva se ven, se reconocen […] es cosa de pocos instantes, una prisa distinta, […] una participación que anuda el uno al otro hacia no se sabe dónde, en otra especie de noche» («Otra variante»). Heredero del movimiento surrealista (con el que, sin embargo, rompe en 1947), un orden interno promulga una justificación (de clase) para la espontaneidad.

En *La hora presente*, por otra parte, la retórica se extiende en miríadas de probabilidades y extremos apocalípticos: «¿Un nombre? / Una cosa redonda y luminosa, inmóvil» («El nombre…», III). La influencia del discurso se extiende más allá de la mera creencia, se diluye entre la imagen y la alegoría, tentado

por equivalencias morales: «¿La barca? No, borro esta imagen / que solo sirve al sueño» («La bufanda…», II). Se reflexiona sobre el lenguaje; se sueña con la recuperación de un tiempo y lugar en que la palabra y la cosa eran uno, no entidades separadas, abstractas, dentro de la metáfora: «Quiero nombrarte para recordar» («Dar nombres»).

Varias lecturas lo asolan, pero el poeta de *Del movimiento y de la inmovilidad de Douve*, (1953) hace caso omiso de todas ellas: afila su cuchillo en espera del lector, su víctima: «Envejecimos. Esta agua, nuestra esperanza» («Nuestras manos…»). Escritura en esencia dramática, en tres dimensiones, evento en la imaginación tanto del emisor como del receptor, en los poemas del Premio Goncourt 1987 una abstracción cansada se relaciona con el mundo de forma directa, se enfrenta a él y sobrevive a los embates. En estos dos volúmenes esenciales habita «cada cual asombrándose de ser lo que es […] sobre un más allá que tiene rumores de torrente que ruge sin parar al fondo de un abismo» («Hamlet…»).

LA BUFANDA ROJA

Más que un simple decálogo para el aislamiento personal, la oscilación simbólica presupone formas de magia comprensiva que permiten a algunos poetas imaginar, no un remedio, sino una curación: «La bufanda roja que él y yo vemos extenderse sobre el corazón del otro, es lo que nos une, de una forma al mismo tiempo invisible y esencial; es la paternidad y la filiación, lo que llaman el vínculo de sangre» («Una "idea de relato"»). La habilidad de Bonnefoy para deambular entre glosarios es parte de su negativa a la inmovilización letal del enfrentamiento. La belleza, nos muestra en su última colección de prosas, es una verdad necesaria, siempre renovada.

A pesar de su aparente simplicidad, sus breves poemas contienen varios niveles de significado. Al enojo sucede la indignación: «Por un lado, el oscuro sentimiento de que la realidad es más que las palabras; por el otro, cierta comodidad de vivir entre ellas» («Toulouse»). En *La bufanda roja* (2016; Sexto Piso, 2018) el francés no solo rehace su conciencia: reelabora, de paso, el idioma de la tradición poética. Se detiene en las posibilidades «del ser que soy, con sus deseos, conscientes o no, con todas sus ambiciones, recuerdos, olvidos», mientras testimonia el incierto dominio entre el misterio y la claridad.

Las tensiones entre la diferencia y la similitud no se articulan ni se explican, se restablecen. Micronarraciones o fragmentos poemáticos oscilan entre el sueño y la vigilia, la realidad y la imaginación, «el rojo del ser que debería ser liberado de la monotonía del ser cotidiano». Estos diarios también son

escritos sobre la propia escritura: paseamos con el poeta en paseos privados a través de la imaginación de sus múltiples yoes, en un silencio «preservado de la palabra de los otros, porque aquello que las palabras no revelan, lo revelan gestos, formas de reaccionar, de protestar» («Un abecedario»).

Contra el embrutecimiento, el rechazo del *statu quo* en forma de inmovilidad; la existencia de alternativas no deseables sino necesarias: hechos filosóficos y prácticos: «La tarea [...] es deshacer tanto como sea posible las ensoñaciones, esas imágenes que nos privan de la evidencia» («Un cuadro de Max Ernst»). Una sensación de mutabilidad intrínseca no es miedo a la muerte, sino motor de supervivencia: «el don de una bufanda [...] la preservación de eso que podemos llamar el espíritu de la infancia» («El tercer silencio»), la mezcla de sátira y gravedad, «este libro, de exégesis y de anamnesis», donde el ensayista de *La nube roja* (2003) se pregunta sobre la esperanza y la indiferencia.

Mantener las cosas en flujo, negándose a permitir que caigan en su lugar como circunstancias circunstanciales, es el acto político que la poesía del Premio Cino del Duca 1995 lleva a cabo. En las «Dos escenas y notas conjuntas», la individuación extrema se disuelve en alteridad, «intuición del mundo como espesura sustancial, surgimiento de la unidad. ¿Era una ilusión, un espejismo, esa lengua, esa palabra, negadas y atrayentes?». Su largo viaje hacia el yo, junto al extraño, el enemigo humanizado, concluye en el nosotros colectivo, el ego metafísico y existencial, simultáneamente interior y exterior, rodeado de «palabras, pensamientos, representaciones o creencias, instrumentos de la nada, envolturas vacías, confianzas a las cuales renunciar».

El anhelo es la nota que une esos dos momentos: el deseo logrado y el aún insatisfecho; lo real y lo imaginado. De hecho, la plasticidad de las imágenes del filósofo de *Sobre el origen y el sentido* (2002) logra crear una interacción continua entre las figuras del hogar y lo amado, la presencia y la ausencia: «El sonido, si lo percibimos así, previo a todos los significados, es la pala que remueve el suelo endurecido del lenguaje, la palabra que puede transmutar los mundos». Es este el postrer trabajo de alguien consciente de su atemporalidad mientras se involucra en definitivos actos de abandono. Si todo poema es al mismo tiempo invocación y evocación del exilio, no debería sorprendernos que el autor de *Tarea de esperanza* (2007) sea un poeta para quien el deseo es más que un impulso romántico: «¿Por qué no decidir que aquello que produce el lenguaje sólo será, por siempre y en lo más profundo, una ilusión?».

Caótica combinación de entradas de diario, prosas líricas o fragmentos poéticos, ideas rotas y sesgadas meditaciones, borra *Bufanda* los límites entre prosodia y prosa, formalismo y formalidad. Renueva lenguajes; cuestiona

versos; nos invita a escribirlos, en formas no necesariamente libres. Recuento no de una polémica reductiva sino de una imaginación desasosegadamente lírica, se reúnen las texturas de la cotidianeidad, la belleza física de lo inmaterial, el anhelo del futuro, el mito de la historia. Poesía de la experiencia inmersa en el silencio, recrea la sensibilidad de toda una sociedad. Traducir la escritura de esta ambición, su inestabilidad radical y deseada, requiere de un oído delicado y reflexivo. Nos permite el poeta mexicano Ernesto Kavi (1981) escuchar en castellano la fidelidad a la puntuación y al lineamiento poco convencional, los matices de la cita y la alusión, así como la innovación formal del original.

PROCESOS DE DESPOJO

Las palabras son algo, tal vez lo único, con lo que enfrentarnos a la muerte. A la vez benevolentes y coercitivas, a partir de la marginalidad, se hilan en algo que pide ser una biografía, pero es una máscara. Toda existencia es un proceso de despojo lleno de borrones, faltas de ortografía, referencias olvidadas. Todo poeta es o debería ser editor de sí mismo, a través del desdén de la sobreescritura. A veces, la narración anoréxica amenaza con desarrollarse en sátiras semicoherentes. La obra del poeta francés, en el segundo aniversario de su fallecimiento, se lee como una serie de bromas cerebrales privadas, muchas de las cuales tienen lugar en silencio. Se liberan completamente de los amarres históricos algunas de las ideas menos ortodoxas de su autor: una obstinada falta de fe en la física, la lógica o el tiempo lineal, una creencia en auras geográficas y una enérgica negación de la idea de final.

Mediante una ventriloquía de bravura, crónicas de torsión: la vida, la aflicción, a través de resbaladizos juegos de detección, una astucia aliada al don de empatía histórica para producir juegos que nos diviertan intermitentemente. Reconocido en la Feria del Libro de Guadalajara en 2013, desciende Bonnefoy a nuestro submundo contemporáneo mientras escribe su crítica de los pronunciamientos más fidedignos sobre la poesía. A su vez, la conciencia del poeta, indiferente a las distracciones y los disfraces de lo contemporáneo, criatura arco, hipersensible, incapaz de operar en el mundo real, se hace eco o toma prestadas los dispositivos de sus predecesores, sintonizándonos a los consuelos que sabemos acechan en algún lugar de la esfera cósmica, afirmando que somos o deberíamos ser consolados.

Sharon Olds y la voz órfica

Noël Valis

La poesía de Sharon Olds se destaca por el uso de intensas imágenes corporales expresadas en forma de una especie de confesionalidad doméstica. A partir de los años ochenta del siglo XX, el cuerpo humano en todo su esplendor y miseria se materializa como una figura determinante en la escritura femenina estadounidense. Desaparece el antiguo recato ante las necesidades y deseos corporales; el cuerpo en sus aspectos más positivos sirve para dar alabanza, para ensalzar el amor carnal o, más simplemente, para personificar la exuberancia vital (aunque no falta tampoco su expresión negativa). Léase, por ejemplo, el comienzo del poema «Topografía» de Olds:

Después de volar por todo el país,
nos metimos en la cama, juntamos
nuestro cuerpos con delicadeza, como mapas
que yacen cara a cara, Este al Oeste,
mi San Francisco junto a tu Nueva York,
tu Fire Island junto a mi Sonoma [...]

After we flew across the country we
got in bed, laid our bodies
delicately together, like maps laid
face to face, East to West, my
San Francisco against your New York, your
Fire Island against my Sonoma [...]

Concluye así:

[...] hasta
que los cuatro cuerpos del cielo
arden encima de nosotros, sellándonos juntos,
todas nuestras ciudades son ciudades gemelas,
todos nuestros estados, unidos ya, una
nación, indivisible, con libertad y justicia para todos.

[...] until
all four bodies of the sky

burn above us, sealing us together,
all our cities twin cities,
all our states united, one
nation, indivisible, with liberty and justice for all.

Olds transforma el acto de amor en una topografía sexual, imaginando los dos cuerpos como dos terrenos distintos (y opuestos) que se unen voluntariamente para crear «una nación, indivisible». Ejemplo delicioso de su sentido del humor, el poema termina con una alusión irónica a las últimas palabras del «Pledge of Allegiance» estadounidense, o voto de lealtad jurado ante la bandera americana. También es verdad que la pareja amorosa jura su lealtad y por un momento constituye un «estado», cosa que sitúa el acto sexual en un contexto no solo civil sino metatextual. Lo sexual se enaltece en este poema precisamente por su fina textualidad, su carácter legible como mapa verbal.

Al evitar los clichés del amor romántico y el literalismo del acto físico en sí, este poema consigue un maravilloso erotismo precisamente porque la imaginación de la lectora se encuentra involucrada en el texto al traducir el lenguaje topográfico del mapa a otro lenguaje: el del cuerpo mismo. El cuerpo que está y no está. En este sentido, el poema es como un truco mágico, puro ilusionismo verbal. Al mismo tiempo Olds subraya la naturaleza inevitablemente ajena de los dos cuerpos. Puede que sean ciudades gemelas y estados unidos, pero también son cuerpos individuales y separados. Los cuerpos de verdad nos permanecen impermeables. La vida íntima está y no está en el poema. Se puede trazar nuestras topografías, parece decirles a sus lectores, pero no se puede entrar en nuestras ciudades, nuestras zonas horarias, nuestros soles o lunas.

«Topografía» forma parte del célebre poemario *The Gold Cell* [La célula de oro] publicado en 1987. Las pequeñas separaciones domésticas intuidas aquí van a convertirse en algo permanente en un libro posterior, *Stag's Leap* [El salto del ciervo] (2012), donde también el juego entre lo material y lo no material ahora tiende a moverse hacia la desmaterialización definitiva de lo corporal al experimentar la poeta una ruptura matrimonial con su marido de treinta años.[1] Dos poemas en especial, «Última mirada» [«Last Look»] y «Lentamente él empieza» [«Slowly He Starts»], reelaboran lo doméstico,

1 V. Brickey 97-108: para un resumen de este poemario, que ganó el Premio Pulitzer de Poesía 2013, he manejado la excelente traducción castellana de *Stag's Leap*, aparecida en 2018, con alguna ligera modificación.

y la poesía misma, a través del mito órfico de la pérdida conyugal. Si Elizabeth Sewell pensaba que Orfeo era «la figura de la poesía como poder», Olds arraiga ese poder en el penetrante dolor de la pérdida. Y como observa Sewell, ese poder es, ante todo, «visible y humano», tal como se manifiesta en la historia de Orfeo.

El primer poema empieza: «En el último minuto de nuestro matrimonio, lo miré a / los ojos».[2] En esa última mirada, ella se encuentra con la de él: «él estaba ahí dentro, en algún sitio: lo busqué / y él me hizo el regalo, me dejó entrar, / sabiendo que nunca más, en este mundo o en / cualquier otro, tendría que volver a hacerlo».[3] La memoria de esa mirada persiste, un septiembre tras otro, aun después del 11-S, cuando una amiga le dice: «Quizá es como con las familias / de los muertos, incluso las familias de aquellos / que murieron en las Torres, que necesitan ver / el cuerpo, no habitado ya / por lo que lo hacía ser la persona que amábamos, de algún modo / ayuda a decir adiós a lo real».[4] Esta última observación compara dos tipos de pérdida, una que es de una magnitud casi imposible de concebir. No obstante, Olds capta una parte esencial de la experiencia humana en estos versos. Algo se hace desaparecer, sea a nivel de la mirada o del mundo, y aun así, insistimos en reimaginar lo que ya no es habitado. Les pedimos a nuestros muertos que nos dejen entrar.

El poema mismo es en realidad un mirar hacia atrás, y no una última mirada, porque la hablante poética no puede olvidar la memoria de su marido ausente, y lo único que pueden hacer las palabras es conjurar lo real –«the actual»– el hecho de haber sido abandonada. Una mirada no es más que ceniza. Con la magia, el acto de desaparición nunca es final, las cosas vuelven, mientras la poesía se centra en hacer esfumarse la desaparición misma, en hacer real la magia, como lo sugiere el poema, «Lentamente él empieza». Olds comienza diciendo: «Y lentamente él empieza a parecer más / lejos, parece planear, a la deriva / en la distancia, el Una-vez-marido en su traje gris / con el brillo de su tejido».[5] Le compara a «un novio de Chagall, sin la fidelidad»[6] o «una criatura de una especie ligeramente

2 «In the last minute of our marriage, I looked into / his eyes».
3 «He was in there somewhere, I looked for him, / and he gave me the gift, he let me in, / knowing he would never once, in this world or in / any other, have to do it again».
4 «Maybe it's like with the families / of the dead, even the families of those / who died in the Towers –that need to see / the body, no longer inhabited / by what made them the one we loved– somehow / it helps to say good-bye to the actual».
5 «And slowly he starts to seem more far / away, he seems to waft, drift / at a distance, once-husband in his grey suit / with the shimmer to its weave».
6 «A Chagall bridegroom, without the faithfulness».

distinta».[7] No tiene peso, flotando «al antojo del cielo, como un hombre en el viento»,[8] prácticamente desmaterializado.

No hay nada más doméstico que la huida de un marido. ¿Esto quiere decir que es más probable que el poema sea el producto de una mujer y no de un hombre? Hay que considerar, sin embargo, el caso clásico de la pérdida y abandono conyugales, el de Orfeo y Eurídice. En un esfuerzo desesperado por devolver vida a su mujer muerta, Orfeo desciende a los infiernos para rescatarla, pero con la condición de no mirar atrás hasta encontrarse ambos en el mundo de los vivos. Pero sí vuelve la cabeza para verla, perdiéndola para siempre. ¿Olvidó de verdad no mirar atrás? ¿Le abandonó Eurídice o la abandonó él al mirar atrás, su transformación en una figura fantasmal señal de cómo la memoria necesita desprenderse de lo que le obsesiona?

«Lentamente él empieza» y «Última mirada» aparecen como reelaboraciones modernas del mito de Orfeo. En «Última mirada», el marido sabe «que nunca más, en este mundo o en / cualquier otro» va a sentirse obligado a compartir esa íntima mirada otra vez. El poema termina con una irónica nota de lucidez devastadora, como una inversión de la historia órfica:

> y de nuevo vi lo dichosa que había sido mi vida,
> primero, por haber sido capaz de amar,
> después, por haber dejado atrás la separación,
> y por no haberlo perdido cuando los niños eran pequeños,
> y que los niños no lo hayan perdido a él en absoluto,
> y por no haberlo perdido cuando él me amaba, y por no haber
> perdido a alguien que podría haberme amado para el resto de mi vida.

> And I saw, again, how blessed my life has been
> first, to have been able to love,
> then, to have the parting now behind me,
> and not to have lost him when the kids were young,
> and the kids now not at all to have lost him,
> and not to have lost him when he loved me, and not to have
> lost someone who could have loved me for life.

Esta es la despedida órfica, pero a la inversa y en vida. El poeta es ya una mujer, quien canta la muerte del amor, no la de la carne, uniendo la amplitud –«lo dichosa que había sido mi vida»– a un cierre aparente.

Pero el mismo título de «Lentamente él empieza» sugiere una despedida interminable, en efecto aplazando la extinción de la memoria. El resistirse a abandonar la imagen de su exmarido, a quien nunca se le nombra (al contrario

7 «A creature of a slightly other species».
8 «At the whim of the sky, like a man in the wind».

de Eurídice), le deja suspendido en el aire, como si fuera una «lluvia veraniega de perseidas»,[9] aunque también es «como un durmiente, con grandes / ojos tranquilos y somnolientos».[10] Estas imágenes le asimilan a formas intermedias de una muerte incierta, a una flotante alucinación meteórica, conectando su poesía a una larga tradición visionaria de encantamiento órfico. Olds persigue la imagen de su marido como un «icono» y «fantasía» para destacar su extrañeza esencial. «Yo no lo conocía, conocía mi idea / de él»,[11] escribe. El poema termina de esta manera:

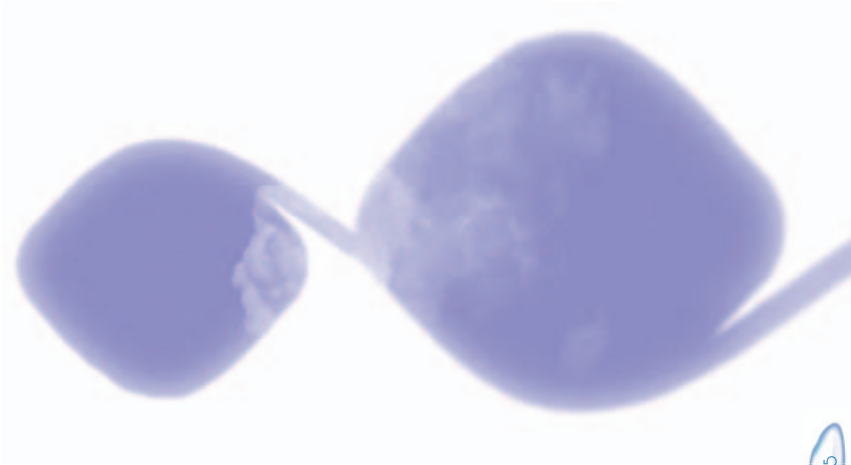
> No me suelto
> de él aún, sino que agarro la cuerda
> y miro mi idea de él alejarse
> y quedarse, y alejarse, mi plateada cometa.
>
> I do not let
> go of him yet, but hold the string
> and watch my idea of him pull away
> and stay, and pull away, my silver kite.

La plateada cometa es la última de una serie de alusiones flotantes que sitúan al marido extraviado en un limbo, ni aquí ni allá, «en los bajos empíreos / sobre el parque infantil»,[12] «allá afuera»[13] dice Olds, mientras ella se encuentra «aquí dentro».[14] La imagen de la cometa es doblemente simbólica de la pérdida y la presencia, la carne hecha aire, siendo memoria e idea, el literal significante flotante de su marido, que parece ser todo y nada, ya que al final el marido-referente es una mera idea, una deriva en el tiempo y el espacio.

Y sin embargo, aún está *aquí*, precisamente porque la poeta no puede dejarle ir, como se revela en el conjunto del poemario. Se podría decir que la poesía misma le ha hecho retenerle durante mucho más tiempo de lo que se preveía. La obra de Olds también muestra algo más: la misma tenacidad de la poesía se funda en la pérdida. Esta es la paradoja de la poesía, el hecho de que se aferre a la pérdida, enlazándola a las palabras. En «Última mirada» y «Lentamente él empieza», la poeta mira hacia atrás, perdiendo a su marido para siempre. Este gesto, ampliado a lo largo de *El salto del ciervo*, es el de

9 «Summer shower of perseids».
10 «Like a sleeper, with large, / heavy-lidded, calm eyes».
11 «I did not know him, I knew my idea / of him».
12 «In the low empyrean / above the playground».
13 «Out there».
14 «In here».

la poesía misma, que como Orfeo, mira atrás, en aparente desafío a los dioses. Orfeo intentó romper el poder de la muerte sobre la vida, reanimar lo que había muerto. Cantó a los dioses, y dijeron que sí, desciende tú y rescata a tu mujer, porque estaban encantados con su canción. Pero el mirar atrás es donde la poesía, donde la canción, alcanza sus límites. Orfeo cree poseer las artes del conjurador supremo, el poder de reanimar el cuerpo humano. Olds realiza un acto de magia semejante, en una nueva versión del gesto órfico, aunque asombrosamente a la inversa, con una plateada cometa, en un tira y afloja entre alejarse y quedarse, no el cuerpo sino la idea, no el hombre sino su desaparición, para que la poesía misma pueda hacer su propia aparición, naciendo de las cenizas de la pérdida.



Obras citadas
- Brickey, Russell, *Understanding Sharon Olds*, Columbia, University of South Carolina Press, 2016.
- Olds, Sharon, *Stag's Leap*, Nueva York, Alfred A. Knopf, 2015. (1ª ed. 2012.)
- Olds, Sharon, *El salto del ciervo*, trad. Joan Margarit Consarnau y Eduard Lezcano Margarit, Montblanc, Tarragona, Ediciones Igitur, 2018.
- Sewell, Elizabeth, *The Orphic Voice*, Poetry and Natural History, Nueva York, Harper & Row, 1971.

reseñas

Un cuerpo en traducción: escribir la danza del miedo y la ternura

lola Nieto

Experiencia Butoh
Daniela Camacho
Madrid, Amargord,
Colección ONCE, 2017

Nos dijo: ni animal ni persona ni planta: materia en tránsito. Esa era la consigna. Empezamos a caminar muy lentamente –realmente muy muy muy lentamente– por el suelo de madera, descalzas. Los ojos abiertos, al rato, no veían nada, turbios o resecos. Los brazos extendidos hacia abajo dejaron de percibirse. El cuerpo no se movía aunque algo buscaba un deslizamiento mínimo. Estuvimos así. Quizás poquísimo. A esto llamó Mono. Nos dijo: ser una vasija vacía, ese es vuestro acontecimiento.

Supe luego que Natsu Nakajima, la mujer pequeña, vieja, ágil, cimbreante, rigurosa, rostro blanquísimo, piel cubierta de negro, una gota espesa y brillante de sangre gris que saltaba por la sala dejando siempre un reguero de agujas de pino, había sido discípula de Tatsumi Hijikata y Kazuo Ohno, dos cuerpos que bailaron por primera vez algo llamado *butoh*. Natsu Nakajima me enseñó aquellos días de otoño en Barcelona que mi cuerpo podía ser un espacio de carne pero carne fantasma vivo, un recipiente sin sabor. Natsu Nakajima me daba mucho miedo y ternura a la vez.

Leí *Experiencia Butoh* de Daniela Camacho –libro por el que obtuvo el Premio de Poesía Joaquín Xirau Icaza– después de haber vivido una experiencia *butoh* con mi cuerpo. Fue solo por unos días. Fue solo asomarme a una percepción desconcertante que comunica cuerpo y palabra. Por eso,

leer la escritura de Daniela Camacho supuso recorrer en sentido inverso un carrete tocado antes, una amalgama de nudos giratorios en la que ya me había dejado engranar.

Este libro no es un poemario. Como la danza *butoh* no es una danza. Este libro es una falsa y verdadera biografía de Tatsumi Hijikata y una confesión y un análisis de algunas de sus performances y un ensayo sobre el *butoh* y un diccionario de la imaginación de Hijikata. Algo así se apretuja en las protuberancias de un cuerpo que escribe en cinco figuras o partes. Y en ese deambular flota una pregunta: ¿de qué modo hacer que la escritura baile *butoh*? No otra pregunta se haría Hijikata hace décadas: ¿de qué modo hacer que el cuerpo baile *butoh*? Traducción. Si el *butoh* es llevar el cuerpo al movimiento de lo que no sabemos nombrar (*butoh* proviene, al parecer, de *ankoku buyo*, siendo *buyo* el término con el que se engloban las danzas extranjeras, aquellas que aun reconociéndolas como danzas no se pueden llamar por ausencia de vocablo), el poema debe llevar la escritura a aquello que no sabemos decir. *Butoh* y poema: un tránsito es otra forma de traducción. Y es que el *butoh* es casi un ritual para transformarse en nada y luego albergar, a través de la transmutación del propio cuerpo, otros cuerpos. Hijikata tradujo en su cuerpo un movimiento desconocido e innombrable, una experiencia de pérdida del cuerpo y de la identidad para, a través del gesto, trascender el propio ser. Escribe Daniela Camacho como si la voz de Hijikata escribiera:

> *Me* inicio.
>
> Aprendo a moverme entre lo visible y lo invisible. Apenas adquirida, abandono la facultad de hablar. Estoy *sitiado*. En mí puede escucharse la lluvia del útero materno. A ella le nací entre gemidos y de su placenta arranqué flores para adornarme el pelo. [...]
>
> Yo vuelvo a ese lugar donde se oculta *lo primero* y voy, puedo sentirlo, lleno de calidez y de peligro.

Habitar entre lo visible y lo invisible es ocupar un espacio de transición. Ni en uno ni en otro: en medio. Hijikata, en sus *performances*, siempre explora lugares intermedios, fugaces y que impiden constreñirlo, en cuanto cuerpo, a una única identidad. Hijikata, cuando baila –¿baila?–, cuando dispone su cuerpo en traducción disemina un espectro de seres, formas, bultos, sensaciones, emociones, modulaciones y trazos. Escribe Camacho:

> Yo era el cuerpo. Era ese animal. Yo era el cuerpo del animal que asesinó a su macho. Que asesinó su peligro. *Quise darme por completo a la ternura*. Lo que huyó de mí me hizo un arrojado entre la sombra. Soñé la muerte. Soñé mi semejanza: la mujer, el andrógino y bisonte que me viene cuando mis testículos revientan solos con la luz de la mañana.

Sin duda, la ausencia de anclaje en una identidad bebe, en el caso del *butoh*, de otras tradiciones japoneses antiguas, como el budismo zen. Para Hijikata, y así lo recoge la escritura de *Experiencia Butoh*, este regreso a la tradición es también una revolución, ya que reivindica la homosexualidad y la transexualidad como manifestaciones posibles del cuerpo:

> Divina *será tu nombre.*
> *Serás un travestido, una máquina romántica de soledad,*
> *de carne que se vende en la pobreza y la vejez*
> *y se adorna con flores tomadas de los cementerios.*

Y más adelante:

> En un kimono de hombre
> Yoko Ashikawa
> está desapareciendo.

Es muy interesante ver cómo en la escritura de Daniela Camacho y a través de las *performances* de Hijikata se plantea y cuestiona la identidad sexual, surgiendo además como el camino para tocar un espacio anterior en el que la definición no existe; por el contrario, el cuerpo anhela una piel cambiante también en cuanto a la sexualidad: ni hombre ni mujer: ni visible ni invisible: en medio. Esa alternancia y transformación –«ese punto intermedio / en la reencarnación de algo»– que genera un ser de puras hebras entreveradas es el cuerpo del monstruo. Por eso, Hijikata cuando baila es un monstruo. Por eso, Daniela Camacho cuando escribe también:

> El cuerpo desnudo es sospechoso. […]
> El cuerpo conoce el futuro de la bestia devorante. […]
> Cuando se entierra el cuerpo de la madre, sin saberlo, se está plantando un monstruo.
> Lo inhumano del cuerpo es otro cuerpo. […]
> En la vigilia pregunta el cuerpo, ¿por qué no sueño yo que no soy un caballo? […]
> *Butoh* es enfrentarse a un cuerpo desconocido.

Butoh es tocar el cuerpo de un monstruo y, por eso, desconocido, por eso, caballo y humano, por eso, dos humanos a la vez, por eso, «un cuerpo siempre está planeando su escapada». Otra forma de llamar a la escapada es la muerte. Escribe Camacho:

> El cuerpo no oculta su milagro. Se vence a sí mismo. Se da muerte.

Y:

> Han cruzado la rara experiencia de matar(se).

O incluso:

No se puede escribir sobre la experiencia de ser un cadáver.

El vínculo del *butoh* con la muerte es doble. Por una parte, porque el *butoh* surge como respuesta coreográfica a los cuerpos calcinados y destrozados por la bomba atómica en Japón y, también, porque al tratar de convertir el cuerpo vivo del bailarín en el cuerpo muerto de las víctimas se produce un viaje hacia un espacio neutro de la carne. No se puede escribir sobre la experiencia de ser un cadáver pero sí sobre la experiencia de irse convirtiendo en un cadáver. Esa es la escritura que baila el *butoh* y este es el poema de Daniela Camacho: «queda el movimiento desesperado de los cuerpos después de los cuerpos». Escribir y bailar, el movimiento tras el movimiento.

En el teatro Kabuki todos los actores deben pasar, antes de llegar al escenario, por un puente. Ese espacio conecta dos mundos: dos identidades: la del actor y la de su personaje: realidad y ficción, si se quiere. Este recorrido permite borrar la propia identidad para convertirse en el personaje que se va a interpretar. Aprender ese tránsito lleva años. Durante ese tiempo los actores se entrenan únicamente para *saber* cruzar el puente: ir convirtiéndose en un cadáver. Y así el *butoh*. Y así el poema. Y así cualquier gesto que se diga compasión (*cum-pathos*, sentir con otros). Y así cualquier chispa que se enrede en *śūnyatā* (el vacío para el budismo zen, el espacio que vincula a todos los seres).

Antonin Artaud, en *El teatro y su doble*, escribe: «Hay que terminar con esta superstición de los textos y de la poesía *escrita*. La poesía escrita vale una vez y hay que destruirla luego. [...] Podríamos ver entonces que la veneración que nos inspira lo ya creado, por hermoso y válido que sea, nos petrifica, nos insensibiliza, nos impide tomar contacto con las fuerzas subyacentes, ya se las llame energía pensante, fuerza vital, determinismo del cambio, monstruos lunares o de cualquier otro modo. Bajo la poesía de los textos está la poesía, simplemente, sin forma y sin texto. Y así como la eficacia de las máscaras que ciertas tribus emplean para sus operaciones mágicas se agota alguna vez –y esas máscaras solo sirven en adelante para los museos–, también se agota la eficacia poética de un texto; sin embargo, la poesía y la eficacia del teatro se agotan menos rápidamente, pues admiten la acción de lo que se gesticula y pronuncia, acción que nunca se repite exactamente».

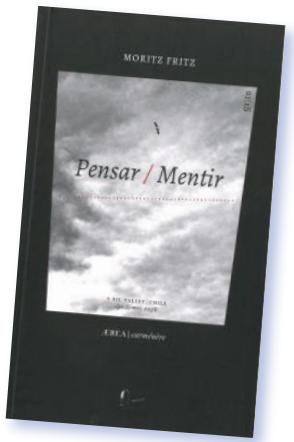
Esta idea de la no repetición, que para Artaud posee la poesía y el teatro, parece paralela al método coreográfico de Hijikata. Alrededor de las láminas de libros de arte o de fotografía, fue escribiendo pequeñas anotaciones sobre detalles, descripciones que se podrían considerar hasta poéticas acerca

de acontecimientos plásticos que observaba. Así, mediante un extenso repertorio de apuntes escritos a partir de imágenes, construyó una especie de diccionario. Cuando elaboraba una coreografía, en su pentagrama corporal iba depositando esas anotaciones que servían para señalar el gesto que el bailarín o bailarina debía pronunciar. Sin embargo, los bailarines casi nunca tenían acceso a los libros de arte anotados, así que leían la indicación pero carecían del referente. Hijikata traducía a escritura la pintura y los bailarines traducían a gesto la escritura de Hijikata. Ese proceso se llama *butoh*: acción nunca repetida, una extraña espiral. Y *Experiencia Butoh*, de Daniela Camacho, viene a tejer una nueva vuelta desencajada, porque convierte los cuerpos de las *performances* de Hijikata en una anotación escrita otra vez, un poema que acaso espera ser bailado.

De Cantar

Mario Martín Gijón

Pensar / Mentir
Moritz Fritz
Santiago de Chile, RIL Editores, 2018



En una época en la que asistimos a una espectacularización de la imagen del poeta, omnipresente en las redes sociales, en recitales y festivales de toda laya, luchando por hacerse hueco en una antología o que citen su nombre en un artículo leído por cuatro gatos (los novelistas tienen lectores, los poetas luchan por que quede su nombre), pocos actos van tan a contracorriente como el recurso a la heteronimia, el uso de una máscara gracias a la cual a veces se puede encontrar una identidad más clara. Hasta ahora, el ejemplo más notable en la poesía española reciente era el de Julio César Galán, quien ha publicado libros bajo la firma de cuatro heterónimos (Luis Yarza, Pablo Gaudet, Jimena Alba y Óscar de la Torre), sin que ello le impidiera publicar una muy prolífica obra «ortónima» con su nombre, siguiendo en ello las huellas de Fernando Pessoa, de quien es estudioso.

Muy distinta es la última obra publicada de Moritz Fritz, poeta nacido en Jena en 1887 y desaparecido en 1925 en la Selva Negra, siguiendo esos senderos

del bosque donde quién sabe si se habrá encontrado con los espectros de Martin Heidegger y Paul Celan enfrentados en silencio en Todtnauberg. Gracias a Lorena Esmorís tuvimos acceso al primer cuaderno de Moritz Fritz, *Hungría*, publicado por Ártese quien pueda en 2014. Ya ahí se descubría una voz que no temía a la aparente paranoia de la paronomasia, que en realidad nos lleva por caminos de descubrimientos: «erguidos los hombros sujetábamos el miedo / las almas / expuestas / desafiaban la prisa // risa presa prosa». Esa variación lingüística paronomásica iba destilando una idea pues, como decía en el mismo poema, «en la metamorfosis de una idea / se retuercen los nervios contagiados», y concluía que «*la dicción ejercita el coraje*».

En efecto, esa dicción irá enardeciéndose y diciéndose de formas cada vez más arduas en el poemario *Hungría*, que presenta un carácter más silvestre y azaroso que el «cuaderno islandés» de Moritz Fritz, publicado bajo el título *Pensar / Mentir*. La formación filosófica de Lorena Esmorís, doctora en Filosofía con una tesis sobre la construcción del sujeto moderno en los discursos de Pico della Mirandola y René Descartes, hace que se adentre con facilidad su voz en la breve pero intensa trayectoria de Moritz Fritz, nacido en la Jena de Hegel y Hölderlin, e involucrado en la reconstrucción de la antigua ciudad griega de Delos, lugar oracular y misterioso por excelencia.

Pensar / Mentir expone desde el principio sus premisas con fórmulas matemáticas, para avanzar luego a conclusiones irrebatibles. Pero pronto, esta aparente seriedad matemática es cuestionada desde dentro por la rebeldía de las asociaciones fónicas que traen consecuencias semánticas consigo. Así, «miente» se transforma en «mi ente», sugiriendo lo inseparable del fingimiento y la identidad. «Mentir» y «mentar» no suenan cercanos por casualidad, pues toda referencia es falaz, y así vamos avanzando en un cuestionamiento radical de nuestras certezas.

Si nuestro pensamiento está tejido por el lenguaje, solo podremos entenderlo destejiéndolo, de modo que pensar sería «destejer la prenda en un ovillo / y obviar su combadura». Es esta una labor que nunca termina, una «tentativa perenne», en la que el/la poeta se emplea como haría un escultor, con un «basto cincel» o un «picudo / buril», desbastando el gigantesco bloque de la lengua para dar forma a la escultura de la propia dicción. Como cualquier poeta de verdad, Esmorís / Fritz siente la insuficiencia del lenguaje, pues como se lamentara Paul Valéry en sus *Cahiers*, «la sustancia más íntima, la más profunda de nuestros pensamientos, nuestro sentimiento verdadero de la muerte, de la personalidad, del amor, *están hechos a base de la tontería (relativa) de nuestros ancestros*, de sus primeras expresiones infantiles, de sus errores, de la confusión de sus espíritus en materia psicológica –de la pobreza de su lenguaje». Así, para Fritz, su búsqueda se lleva a cabo con una

«emética / tenaza / intelectual», con «conjeturas / febrífugas» o «nociones / desabridas». Pero con ese pobre instrumental es con el que hay que llegar a una verdad que solo es la otra cara de la mentira del pensamiento.

La sentencia básica de Descartes (cuya filosofía, como mencionaba, ha sido estudiada en profundidad por Esmorís) es convertido en «*cogitamus, ergo*… / Mentimos». Mentimos tanto voluntaria como involuntariamente, dado que no solo heredamos la lengua, sino reacciones y reflejos innatos, y son «los nervios, / entrenados antes de ser estrenados». Por eso, hay en la voz poética un intento de despojarse de todo lo programado, de «despojar del yerto tacto» a las sensaciones y alcanzar el núcleo personal por caminos que eviten los silogismos: «Razón errante, / pensaré sin ti la complejidad de lo más íntimo». Aunque no se cite, subyace también en esta obra la sentencia de Celan («Dice la verdad quien dice sombra»), tan fértil para poetas como Antonio Méndez Rubio o los primeros poemarios de Marcos Canteli pues, según Fritz: «Por ser verdadero, mentí. / Arrugué el haz de cristal / opacando su limpidez».

Avanzar por *Pensar / Mentir* lleva a un despliegue significativo que nos ilumina sobre las virtualidades de comprensión de nuestra lengua, en todos sus ámbitos. Así, «pensar» lleva a «prensar» (recordando, aunque de estética muy distinta, el último poemario de Miriam Reyes, *Prensado en frío*) y este verbo a «prendar-se»: «Pensar. / Prensar el antojo hasta que desprenda su hollejo, / hasta prendar-se de su luz artificial».

La poesía de Lorena Esmorís a través de la voz de Moritz Fritz aparece como una obra naciente bajo formas poco comunes en un panorama lírico como el español, donde la mayoría de poetas parecen haber olvidado que la poesía, sin atención al pensamiento, no pasar de ser anotación sentimental eufónica y que la filosofía, desde sus inicios griegos hasta los mayores representantes del país de Fritz (Nietzsche, Heidegger) ha visto en la poesía la vía más socorrida de superar los bloqueos de sus sistemas.

Porque entre la gravedad y la gracia, el poeta opta siempre por la segunda pues, como enunciaba hace poco Giorgio Agamben, en el fondo de nosotros sabemos que todo aquello que podamos alcanzar a través de nuestros méritos y fatigas no puede hacernos verdaderamente felices. Solo lo que viene como gracia sorprendente del azar o del destino, como regalo incomprensible sin causa ni razón, nos embelesa por completo. En palabras de Moritz Fritz, ese «espejismo de lo dado, de lo no elegido, / revelación unánime de nuestra sed / por prender llama sobre lo ignífugo». La llama que hace saltar la colisión de dos significantes que nos ilumina con un significado nuevo. Decantar el lenguaje, de cantarlo, para un cantar nuevo y prometedor.

Presentación de Hierro, de Sarah Martín[1]

Julieta Valero

Hierro
Sarah Martín
Santiago de Chile, RIL Editorial, 2018

TODA presentación de un libro de Poesía es un *spoiler* improcedente. Estoy con Pessoa: «el único prefacio a una obra es el cerebro de quien la lee». En el caso de una lectora como Sarah Martín, particularmente rigurosa y refractaria a cualquier mediación subjetiva entre los poemas y quien los recibe, más, me consta; pero vamos allá, por algunos pequeños (3) apartados del asombro.

> Tienes una barra de hierro
> la dejas estar
> está dentro fría
> dolorosa si lo piensas
> luego no lo piensas
> y neutralizas aunque
> golpeas con ella los diques.

1. QUÉ ES ESA BARRA DE HIERRO QUE ATRAVIESA AL LECTOR DESDE LA MISMA OBERTURA. QUÉ QUIERE ESA VIOLENCIA DE MÍ

La barra No es un símbolo: que se lo digan a Phineas Gage, objeto de la coda al final de este libro, el joven capataz ferroviario que en 1848 sufrió un atroz accidente laboral: por una explosión, una barra de hierro (de un metro de longitud y tres centímetros de diámetro) le entró por la mejilla y le salió por el cráneo llevándose de paseo gran parte de sus lóbulos frontales; lo que le convirtió en un caso de estudio fue que sobreviviera, que a los pocos minutos estuviera hablando y a los pocos meses hubiera recuperado la mayoría

1 Texto leído en la presentación de *Hierro* de Sarah Martín, el 24 de octubre de 2018 en la librería Rafael Alberti de Madrid.

de sus funciones mentales; también que experimentara un enorme cambio de personalidad hacia lo que hoy entenderíamos por rasgos psicopáticos: «caprichoso, irreverente, indulgente con la blasfemia, irrespetuoso con los compañeros, impaciente ante la frustración o con la oposición a sus deseos, a veces obstinado, otras veces indeciso o vacilante, siempre haciendo planes que, ante el menor problema, se dejan de lado y se sustituyen por otros. Un niño en lo intelectual y un hombre en las pasiones animales», dejó escrito su médico; y ahí lo dejo yo.

No es símbolo, no hay una sustitución semántica o una omisión intencionada; hay una materialidad brutal que remite a la condición recomendable/imprescindible para transitar este libro: *alojar* esa barra. Reconocerla. Hay aquí una extrema y sostenida conciencia y exploración, creo, respecto de la condición humana, la única que habilita también la plena conciencia de lenguaje. Lo que implica, claro, no negarnos el pellizco de la muerte, algo que, vía Blanchot, trae la propia Sarah Martín en otro texto:[2] la literatura comienza con el fin «que es lo único capaz de permitirnos comprender» porque «para hablar debemos ver la muerte, verla detrás de nosotros». La barra de la lucidez amarga y urgente de estar vivos nos rompe desde el principio; Phineas Gage y la certeza de la muerte nos *preceden* desde el final; un libro que lo verán, lo sabrán, se vive.

2. CUERPO, LENGUAJE: CUERPAJE

El lugar de todo suceder, el único espacio real es el cuerpo. Así *Hierro*, como volumen y como viaje, se presenta con la densidad y la organicidad de un cuerpo. Treinta y nueve poemas encadenados por un sustantivo o un campo semántico que permanece en el siguiente texto como los tejidos internos van haciendo la unidad. Los lectores acompañamos al sujeto poético en su habitar consciente pero también somos esa barra de hierro que atraviesa el cráneo, esa violencia real de romper el lóbulo frontal, el lugar donde Phineas Gage situó, con su revelador cambio de personalidad, el alma, para regocijo de la neurociencia.

Olisqueando una y otra vez los poemas en esa suerte de unción que exige escribir sobre un texto comprobamos que pocas veces la palabra *cuerpo* aparece sin la asociación al lenguaje: «la leyenda lingüística gira en torno al ángulo de los cuerpos». El lenguaje aquí es del cuerpo y el cuerpo no es sin

2 Prólogo a *El libro de la hospitalidad* de Edmond Jabès, Madrid, Trotta, 2014.

lenguaje aunque sufra su boicot porque esta relación se nutre de un carácter fragmentario y paradójico: por un lado el lenguaje nos aísla, es el error de base en nuestra relación con el otro/mundo («Sacaron el estilete del lenguaje / seccionaron las extremidades del trato con el mundo»); y el cuerpo reverbera y refleja esa atomización, el estigma de la escisión interna del ser humano («Tenemos el cuerpo en pedazos en trozos / el lenguaje del cuerpo el lenguaje es del cuerpo / como el puzle es de un desierto en calma»). Por otro lado, solo el órdago al propio cuerpo y al quizá al cuerpo amado puede conculcar esa escisión. El poema «Uno» comienza: «Fuimos al confín / sucedimos. // Acaparamos la gravedad del tacto [...]» y termina: «apostar por un entero / en un paraíso de mosaicos».

Es además un lenguaje que pesa como interferencia («Oye qué ruido / cuánto ruido hay / en esta mesa / la importancia de la mesa / el suelo familiar y el cultivo del lenguaje / y del silencio / sobre todo del silencio»). Pero también y sobre todo como elipsis, esa «envergadura del secreto» asociada a la infancia, la época en la que el lenguaje tiene un poder configurador absoluto. Y el periodo también en que el cuerpo comienza a ser «escarificado», marcado por el devenir, por el Ser y por la acción política de la vida: escuela, patriarcado, familia, un sistema que codifica y perpetúa el «drama consanguíneo de la educación», como aquí se cuenta. Pero en *Hierro*, quiera el sujeto poético o no, se abren frecuentemente líneas de fuga, zonas de sombra fresca donde cobijarse del exceso de la lucidez o donde disfrutar sus mesetas, y así el cuerpo tierno de la niña y el de la adulta que es, sentido ya como palimpsesto de cicatrices donde se anula la linealidad temporal, puede quizá «crear lo ilegible / y exponerse ser / una pequeña porteadora de ofrendas».

El cuerpo nos «refiere» y nos «difiere», en esa ambivalencia nos lo jugamos casi todo. La vida aquí consiste en su escarificación, en su goce, en un movimiento que desplaza el sentido o que hace de esa ambición de claridad y sentido su propia (im) posible identidad.

En este transcurso, el Otro mayúsculo. La condena de la no unidad y de la ajenidad respecto a un Otro solo se sufraga mirando de frente nuestra condición, la mortalidad. La muerte, siempre está y siempre vuelve como conjugadora de vida y de la acción del cuerpo. Una dualidad fundamental que está en san Juan, en su *fuente que mana y corre* aunque sea siempre *de noche*; o en la frontalidad magnífica del boliviano Jaime Sáenz, tan cercano a la tensión de esta escritura: «Pues existe un mandato que tú deberás cumplir, / en homenaje a la realidad de la noche, que es la tuya propia [...] la condición de recogerse al espacio del cuerpo con el deliberado propósito de vivir. / Lo cierto es que aquel que comete tal aventura no hace otra cosa que ocultarse de la muerte, / para vislumbrar así la manera de ser de la muerte».

3. BLANCO CORAJE

Y las altas aventuras, esta lo es, requieren de mucho coraje. Es un temple y un hilo que destaca y se siente también en este libro. En el poema «Condena» escuchamos esta invocación:

> León sobre la nada quedó la harina
> flota un serrín
> cíclico volvemos a creer
> giramos el rostro escandaliza el memorial
> de la imitación y la indolencia de nuevo
> repetimos las noches de desidia y los días de descanso
> otra vez sepultamos el coraje y la llamada
> al impudor callamos al recién nacido

Todo *Hierro* es una llamada a la acción que ni se ampare «en la viscosa nómina de actos corrientes» (Mundano) ni niegue el cobijo de la piel, de la materialidad y el hedonismo; densidad enunciativa de animal estepario (tómese por estepa, que bien lo son, la ciudad, un bus, un bar, una comida familiar): «esta lisura turbia en el desfiladero de la voz / es el hierro su mena». Una apuesta por la Atención, una meditación a la mediterránea, tan brutal como hospitalaria (Jabés).

Aquí el adjetivo *blanco* y sus extensiones siembran el libro de una luz cierta: bien sea la primaria «cal y leche materna en la entraña del calor» (del poema «Blanco»); o la que «florece / blanca llaga en los cuerpos que engulle la tierra»; o «blancura última en la huida» que «estaba en la infancia». Lo que busca amanecer o ser es blanco: «blanco de lirio metálico despunta la mañana»; «Para poder tumbarse en el juicio / cabe tensar el acero asumir la blancura».

En este No Lugar «donde la intensidad solo es falta», donde nuestra identidad está permanentemente desplazada, lo único real/lo único que cabe, como decíamos, será entonces el movimiento, el afán de despuntar la conciencia. En el poema final, «Phineas Gage», escuchamos «La barra que atraviesa la cabeza / blanca la cabeza desollando el cielo [...] blanca la reflexión cristalizando entropías / blanca la vigilancia hasta la nitidez».

Al final, al principio, el obrero intervenido, partido, iluminado, abre los ojos hacia una blancura, el Estrago de estar/de seguir vivos. Lenguaje-cuerpo-conocimiento son nuestra complexión una, la barra de hierro duele rabiosamente, su luz nos anega pero quizá sea la posibilidad de salir de la escisión, amalgamar los materiales. Reírse y entregarnos a una combustión íntima que es mero y absoluto compromiso con uno mismo, con los demás.

«alguien» escribe un fósforo y «viceversa» describe un tachón

Miguel Ángel Muñoz Sanjuán

La cerillera
Pilar Martín Gila
Madrid, Bala Perdida, 2018

¿Qué le ocurre al poema mientras está siendo escrito por «alguien» y «viceversa»? ¿Quién es ese «alguien» mientras escribe un poema y quién es ese poema mientras está siendo escrito por ese «alguien»? ¿Todo poema es capaz de provocar una «posibilidad» de existencia en «alguien» y todo «alguien», cuando escribe un poema, crea una posibilidad para que «ese-poema» encuentre una forma de existencia en lo escrito? ¿Cuando ese «alguien-escribiente» desvela lo que ha escrito, inmediatamente surge en los «otros-alguien» un germen de posibles preguntas, como: ¿por qué ese «alguien-escribiente» escribió «ese-poema»?, ¿a qué «otros-alguien» puede desear dirigirse «ese-poema»?, ¿en qué se basó el «alguien-escribiente» al permutarse en «ese-poema»?, ¿un poema puede tener propiedades ígneas y entrar en combustión como si se tratase de un pequeño fósforo? Toda lectura representa un cierto grado de creencia, de llama, y cuando el «ente-poema» comienza a ser habitado, y viceversa, se define a sí mismo en función de la luz que se produzca en la intersección que se desarrolle entre ese «alguien» y la existencia de ese «ente-poema», porque el posible encuentro entre ambos no es siempre idéntico, ya que ni detrás de las preguntas ni detrás de las respuestas se encuentran siempre ni el mismo hecho ni la misma posibilidad.

En esta ocasión, ese «alguien-escribiente» es Pilar Martín Gila que, bajo la sencillez del título de este su cuarto libro, *La cerillera*, proyecta una poética en la que va exponiendo estratificadamente carencias emocionales, vilezas y desesperanzas, tan humanas como la misma oscuridad que emiten las palabras que las nombran. Las páginas de *La cerillera* encierran una propuesta compleja por su enjundioso entramado intelectual de fondo y, todo ello, porque Pilar Martín Gila lo hace con el sigilo de los trampantojos, adentrándose en nuestro entendimiento con la apariencia de lo que, en realidad, es otra cosa, como son los terrores de la existencia y de sus ausencias («Es mi madre quien asoma. Y todo queda bajo este mismo estrago»), pero también haciendo de

este libro un diálogo *continuum* con sus anteriores libros, pues, al igual que en estos otros poemarios, Pilar Martín Gila ha continuado aplicando semejante estructura, dividido su discurso en tres partes, en tres niveles narrativos, cada uno de ellos expositores de una hipótesis emocional sobre el dilema de por qué hay que tener ciertos sentimientos y no otros ante determinadas vivencias y situaciones. En *La cerillera*, la reflexión sobre la muerte está muy presente y viene reforzada a través de un espíritu de denuncia de la injusticia existencial y, sobre todo, de la injusticia social creada por los propios seres humanos, donde el personaje de la pequeña cerillera es más que la inmediata referencia al título de la obra, es un «meta-símbolo» que, aunque mantiene cierto paralelismo con el del popular personaje del cuento de Andersen, en la interpretación de Pilar Martín Gila, transforma la figura de la niña vendedora de fósforos en una lente semántica que focaliza la simbiosis «niña-fósforo» como posible representatividad «icónico-global» de los conceptos de «injusticia social» y de «pobreza», en la que es la propia cerillera la que tiene en sus manos el destino de la luz de cada uno de los fósforos que, según los va encendiendo, va viendo cómo se extingue su tenue luz: «Dejarla morir sin dolor. Eso haría fríamente. Desampararla sin resentimiento». Ambos conceptos, «injusticia social» y «pobreza», tanto por su «intuida-presencia» como por su «empática-carencia», son a lo largo del libro el reactivo narrador que emplea Pilar Martín Gila para crear un escenario comunicativo tan misterioso como inquietante, por no saber ese «alguien-lector» qué es lo que va a ocurrir en el «alguien-poema», según avanza en su lectura, pues la historia poemática es el propio tiempo poemático, de tal modo que la propia temporalidad del discurso del libro está construida en función de la posibilidad de simultanear tres existencias de una «experiencia-mundo» fracturada y correspondiente a cada una de las tres partes en las que está ordenado el libro.

Pilar Martín Gila ejercita un avatar en cada una de estas partes: en la primera, la activista Gudrun Erisslin; en la segunda, la pequeña cerillera; y, en la tercera, el evocado recuerdo de un mundo transparentado pasado entre lo alucinado y lo emocional de la propia infancia y juventud. Aunque llama la atención cómo en la contraportada del libro se ofrece una tesis crítica, interpretativa y argumental de una de las partes del libro, como si de alguna forma se hubiera deseado destacar esta parte sobre las otras, por razones que en parte surgen y se desarrollan fuera de los márgenes del propio libro, como es la existencia de una pretendida y supuesta interrelación entre el libro y la obra del compositor Lachenmann, quien en su propuesta musical parece ser que estableció una relación argumental entre la figura de la desvalida cerillera y la de la periodista Gudrun Erisslin, activista y cofundadora de la Fracción del Ejército Rojo, organización terrorista también conocida como la Banda

Baader-Meinhof, surgida en la por entonces Alemania Occidental en los años de la década de 1970, la cual se mantuvo activa hasta su disolución en 1998.

Pero, al margen de este avatar poemático encarnado por Gudrun Erisslin, a largo de las páginas de *La cerillera* gravita la presencia de un ser femenino, de un «meta-avatar» propio y, a la vez, simultáneo, que transciende y hace sentirse como sin nombre, innombrado pero plural, un «ente-poema» presentido en la voz onírica y ucrónica que serpentea por todo el libro.

Sin embargo, en *La cerillera*, la narración del hecho «poético-existencial» va desarrollándose en todas sus partes con la sensación de que ese «alguien-lector» es observado a través de una expresiva luz tamizada por una tulipa de miedo, de decepción y de desengaño, que se hace especialmente patente en los sentimientos de rabia, de venganza y de desesperación verbalizados en la primera parte, titulada «Gudrun Erisslin», en la que se recogen versos que no ofrecen duda alguna sobre el resentimiento social que contienen: «Bastará la desesperación. / Pero este ya es otro sentimiento».

Pilar Martín Gila, en este libro, al igual que en sus anteriores libros, ha impregnado sus textos de un sustrato de misterio en el que las imágenes desoladas desbordan continuamente la condición humana y en el que la soledad parece acompañar cada una de las letras de cada una de las palabras utilizadas. La lectura emocional del mundo al que nos acerca *La cerillera* está atravesada por los recuerdos de infancia, sobre todo en la tercera parte, cuyo título es «Los cuatro sueños», secuencia que rememora la muerte en un mundo aparentemente rural («Cuatro pareceres. / Te devolverán / a casa…»), en el que la sensación de escasez se adivina y se percibe como una dramática cualidad de la existencia. Pero quizá lo que con mayor determinación puede haber intuido Pilar Martín Gila en este libro es que entre sus páginas anida la capacidad de establecer el genoma primario del que surgen las premoniciones que nacen en el ser humano, en ese concreto «alguien-escribiente» que en su infinita oscuridad, que en su desconocido origen y final, realiza preguntas únicamente alumbradas por unas luminiscencias, esta vez llamadas «palabras», «palabras-guía», tan humildes como los fósforos de la «niña-latente» en la temblorosa llamarada de cada una de las cerillas que se va extinguiendo, como la vida, como el mundo, como los sueños: «Todo lo iguala un viento oscuro. / Pero distinguimos entre lo mismo, un minuto y otro, un minuto y otro».

Ni la figura de Gudrun Erisslin ni la del personaje homónimo de la obra de Andersen, la cerillera, logran desviar este libro de su órbita marcada, aquella que lo conduce hacia una zona ignota de «tachones existenciales» donde una voz, en este caso la de Pilar Martín Gila, una vez más, nos provoca una «posibilidad» de existencia al preguntarnos: ¿qué le ocurre al poema mientras está siendo escrito por «alguien» y «viceversa»?

Orfeo con nariz de payaso

José Luis Gómez Toré

Museo de la clase obrera
Juan Carlos Mestre
Valencia, Calambur, 2018

Empecemos por el final. Literalmente. *Museo de la clase obrera* acaba con un peculiar «índice» que más de un lector pasará por alto y que, sin embargo, forma parte del cuerpo del libro, o más bien, constituye una extraña mezcla de texto y paratexto. Y es que dicha recapitulación, que no deja de ser otro poema, nos ofrece algo más que un brillante experimento formal. Este índice que, con un saludable sentir lúdico, juega a despistarnos, se muestra como una suerte de *da capo* que nos obliga a recorrer de nuevo el poemario. De este modo, de manera casi imperceptible, se revela una de las líneas maestras de este *Museo* (y quizá de toda la escritura de Mestre), que es la de la memoria, y al mismo tiempo la de su imposibilidad: nadie puede hacerse cargo de todas las historias, de todos esos hilos que se cruzan formando un nudo inextricable, de ese murmullo que llega a ser atronador y cuya verdad movediza, precaria, es fácil de traicionar cuando se intenta convertir esa urdimbre en un relato único, es decir, en un relato de poder, en un mito. El primer poema anuncia irónicamente el final de la poesía («a partir de este momento la lírica no existe/ con el permiso de ustedes la poesía/ ha decidido dar por terminadas sus funciones», p. 9). Y, no obstante, quizá la lírica sea más fiel a ese magma caótico que la narrativa, que, al menos en sus formas tradicionales, no puede renunciar a la tentación de buscar una coherencia, un hilo argumental, un desenlace. Verdadero índice del libro y, sin embargo, falso índice, el texto final revela la necesidad de volver a contar una y otra vez las historias, desmintiendo toda pretensión de catálogo, puesto que una lista no puede sino estar incompleta y el deseo de darla por terminada implica, sin pretenderlo, un cierre en falso.

El catálogo, el orden tiene, casi inevitablemente algo de militar (recuérdese que uno de los primeros catálogos que recoge la poesía occidental es el célebre catálogo de las naves de Homero, en un inequívoco ambiente bélico). Se ordena para jerarquizar, para buscar un sentido a lo que tal vez no lo tiene o lo rechaza de plano. Toda filosofía de la historia, no importa si explícita o

implícita, oculta una teología del sufrimiento, una teodicea, que aquí se pone, con un humor no exento de amargura, entre paréntesis: «dios nuestro señor ha perdido la fe en las santas escrituras» (pp. 69-70).

El propio título del libro, *Museo de la clase obrera*, remite a ese afán de archivo que no puede disolver una radical ambigüedad, ya que el «museo» evoca lo memorable, lo que merece ser recordado, pero también supone una institucionalización, un empeño por colocar en vitrinas, a modo de nichos, lo que de otro modo seguiría teniendo el olor inquietante de lo vivo. Y la ironía resulta especialmente dolorosa, al remitirnos a esa «clase obrera» por lo general bastante ausente de la institución museística como tal. Así, el sustantivo «museo» establece con su complemento una relación casi de oxímoron, pues, si puede entenderse como una especie de homenaje, también admite leerse como la constatación de que esa «clase obrera», en su supuesto o no potencial revolucionario, ha quedado relegada al pasado, convertida en una suerte de monumento *kitsch*, en una época como la nuestra, empeñada en situarse más allá de la Historia. Y no es casual la cita de Benjamin («ni siquiera los muertos estarán seguros si el enemigo vence», p. 89), puesto que alude precisamente a esa operación de borrado, de desmemoria colectiva en la que estamos inmersos. Borrado paradójico, puesto que, frente a la destrucción de pruebas que poderes de todo signo han intentado aquí y allá, ahora parece practicarse una técnica más efectiva, la que Poe plantea en su relato «La carta robada», en el que lo oculto es precisamente lo que está más a la vista. Todo esfuerzo por recordar debe hacer frente hoy a una inmensidad de datos que están ahí, pero a los que difícilmente se presta atención, dada no solo la sobrecarga de información, sino la interesada transformación de todo ese dolor acumulado, de tanta desesperación y tanta esperanza, en un aséptico documento de época.

Frente a ello, la poesía de Mestre parece empeñada, ya desde sus inicios, en la tarea de mantener el diálogo con los muertos, quizá la única labor sagrada que le resta a la poesía cuando los dioses se han marchado. Pero si el poeta debe repetir el gesto de Antígona, tal vez esta ya no sea la protagonista de una tragedia, sino de una suerte de ambigua y dramática farsa. Ya nunca más vate, sino en todo caso chamán y *clown* al mismo tiempo, el poeta lírico sabe que vive en la «obsolescencia programada del arte contemporáneo» (p. 86). Por tanto, no cabe ponerse solemne, entre otras cosas porque la solemnidad y los sucedáneos de lo sublime han sido a menudo cómplices de la mayor violencia: «[…] allí está hölderlin en el lodazal del seminario tirándole cuescos a los nazis grecia queda lejos las mujeres los hombres aún no nacidos buscan la casa del ebanista para encargar su ataúd» (p. 48). El tono lúdico de tantos pasajes y la sorprendente capacidad de Mestre para generar en cascada

toda una pirotecnia verbal no deben engañarnos: detrás del libro subyace, como una de sus líneas maestras, la imaginación como acto de libertad individual y colectiva, el derecho de imaginar otros futuros, pero asimismo otros pasados que no fueron y pudieron ser.

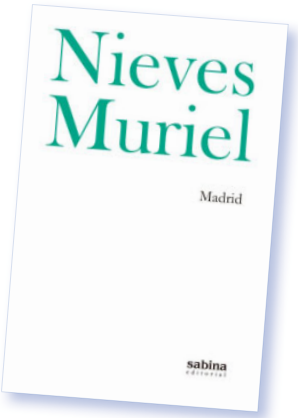
La torrencialidad de Mestre puede recordar a un Saint-John Perse, no por casualidad evocado en este *Museo*. No obstante, conviene deslindar lo que ese deseo de abarcarlo todo implica en uno y otro poeta: mientras que en Perse esa voluntad nace, sobre todo, del asombro ante la riqueza y la variedad de lo real, en Mestre la *anábasis* tiende a hacerse *catábasis*, camino hacia abajo, descenso hacia los infiernos y las alcantarillas de la Historia. En esa región subterránea donde Antígona se toca con gorro de bufón y Orfeo se pone la nariz roja para no ser reconocido y atravesar así, de incógnito, las líneas enemigas.

El imaginario de los campos de exterminio ha servido a menudo, en nuestra contemporaneidad, como epítome del horror, y hay rastros de ello en este libro. Sin embargo, el necesario empeño de no sentimentalizar el dolor de las víctimas, de no invocar la peligrosa lógica sacrificial de la tragedia, lleva aquí a una elusiva defensa de la poesía. Frente a la obsesión de la pureza del lenguaje fascista, el poema parece llevarnos al territorio de lo impuro, de lo mestizo. En definitiva, de lo extranjero. Si Adorno llegó a decir en sus *Minima Moralia* que los neologismos son los «judíos de la lengua» y Marina Tsvietáieva afirma, en una cita que evocara Celan, que «los poetas son judíos», aquí Mestre reivindica esa extranjería como condición tanto de la poesía como de lo humano: «el judío habla / habla la lengua de la nación en la que vive / vive en la lengua de la nación en la que habla / pero la habla siempre como un extranjero / la poesía es una lengua extranjera como el olor del mar en los cuadros podridos de un museo» (p. 17). Entre esos cuadros podridos emerge, no obstante, una vocación de belleza y de iluminación, el museo imaginario y realísimo de lo olvidado y que, sin embargo, está ahí, como una vida en estado larvario: una corriente subterránea debajo de tantas formas muertas. Poesía como memoria de lo que no fue. Como metamorfosis.

Algo más que palabras

Juan Carlos Abril

Madrid
Nieves Muriel
Prólogo de Juana Castro
Madrid, Sabina Editorial, 2018



Nieves Muriel (Melilla, 1977) ha publicado un perturbador libro de poemas, *Madrid*, a finales de 2018. Un libro importante, sin duda, no solo en su trayectoria –su tercera entrega, tras *La pequeña llama* (2013) y *Carta de la sirena* (2016)– sino también para dar un golpe en la mesa de la poesía escrita por mujeres y, por extensión, por hombres. Un poemario revelador y de rebeldía, que bien pudiera tomar de Paul Éluard el sobrenombre de *capitale de la douleur*: «Madrid es el dolor. / Alguien dice el dolor y lo escribe. / Yo callo porque temo / esa palabra al fuego / porque escribo *dolor* y / siento las astillas debajo de las uñas, / el espejo afilado que me atraviesa el ojo, / el cuchillo en / la lengua» (p. 24).

Ya se sabe que la capital de España fue capital del Imperio. Lejos de añoranzas o reminiscencias rimbombantes de otrora, hoy Madrid es una ciudad dinámica, de cultura, de ocio, monumental, atractiva al más alto nivel europeo, y centro político. En buena medida, todavía ejerce un influjo neocolonial para el mundo de habla hispana, o se diría latino, abarcando otros países y lenguas. Alrededor de esa órbita gira este poemario, pues la autora, deícticamente señalada como mujer –que se asume como parte de la colectividad de «todas las mujeres de mi estirpe y lejanía» sin ningún atisbo de esencialismos en la página treinta y tres– en múltiples ocasiones, habita el Madrid de la fascinación, pero también el Madrid del desarraigo, el vacío y la miseria (social y existencial). Más incluso que una situación de denuncia social, que también la hay, pues no pueden ir separadas las cuestiones de género de cualquier denuncia social, a través de diversos mecanismos como la problemática de género occidental, en *Madrid* se trata de encontrar un lugar donde el yo –ese yo de la otra mitad de los seres humanos, el de las mujeres, dialógico y olvidado en la historia, que ahora surge poderoso frente al patriarcado y la injusticia– se habite, y he ahí el gran abismo en el que se sumen todos, mujeres y hombres incluidos. Para ello, la poeta incluso recurre al arameo, a la invocación del mismo Cristo «*Talita Kum*» (p. 42, Marcos 4, 21-45), para

pedirse a sí misma «*Seme fiel, te lo ruego.* (ibíd.)». Recurre a la lengua instrumental originaria como marca de las políticas sexuales/textuales…

La poesía es una cuestión de palabras, aunque también algo más que una cuestión de palabras. La carga ideológica de cualquier lenguaje especial, como el de la poesía, y a su vez cualquier discurso que se genere en cualquier momento dado, desde cualquier modo de producción determinado, posee un énfasis particular a la hora de leer *Madrid*: «Nada está libre de ideología, me digo, / mientras recojo la ropa / del tendedero» (p. 76). Bajo esta advertencia este volumen se muestra distinto, con implicaciones altamente subversivas, ribetes inquietantes que lo salpican todo, y que engrasan, a su vez, otros discursos.

Dividido en cuatro partes, «A modo de prefacio», «El origen», «Las hermanas» y «La política», el poemario se abre a través de tres poemas que tienen la lengua –y que luego se irá extendiendo de manera centrífuga– como eje, esto es, la dificultad por expresarse, por decir y decirse. O escribir y escribirse. Da paso a «El origen» esta breve composición: «Que tu olor dé a mi lengua Piedad, / sabiduría. / Que el olor de tu nombre, / Madre, / llene mi paladar de leche y flores» (p. 16). Asistimos a una invocación que lleva implícita a la «madre», la cual establecerá un correlato o juego de palabras con la palabra *Madrid*, y esta con matriz, de ahí «El origen». Madrid sirve como símbolo bisémico para establecer un punto cero en el ser humano, encarnado por las mujeres, auténticas protagonistas del siglo XX y lo que va del XXI, y a la vez para hablarnos de otras historias enmarcadas en precisos recortes narrativos y personajes de ciertas *escenas matritenses* apegadas al suelo, como: *«Soy Saray y soy trans. De Orense sin trabajo. Ni recursos. / Soy solo una mujer»* (p. 21). La poeta se desviste de subjetividad en algunos momentos, y se adentra en otras vidas: «Asomada a otros ojos, / contemplo la ciudad. / Abajo aguarda el Hambre, / arriba, el Miedo» (p. 22). Madrid es una gran ciudad áspera y antipática para quien tiene que caminar «20.000 parasangas» (p. 26) al modo de *20.000 leguas de viaje submarino*, e igual que «acortan el dolor / que relleno con Nada», en el relato de Julio Verne su capitán se llama Nemo. Con el cansancio que deja exhausto, la sensación de vacío, la manera de rellenarlo con más vacío y la oquedad de la existencia, nos reducimos en la gran ciudad a mero dato, cifras y puntos insignificantes. Pero la poeta no claudica y asegura que «me vuelvo a levantar» (p. 27). Hay un tiempo de las personas y un Tiempo incontrolable, nunca eterno, sin embargo, y esa dialéctica atraviesa buena parte de las composiciones. «Madrid vacía y seca» (p. 18) y «Madrid, seca y solemne» (p. 28), presentan un panorama poco agradable o acogedor, pero no todo es una lectura negativa, pues también la Villa se convierte, por ejemplo, en

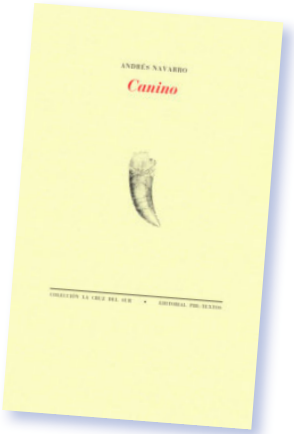
«la furia de este mar grande» (p. 38: el poema titulado «Escucha, Madrid, el viento» es uno de los mejores).

En «Las hermanas» se aborda en primera instancia la cuestión de la *sisterhood* o hermandad, la fraternidad desde la óptica de género, medular y transversal a todos los niveles. La dialéctica *mythos/logos* o, lo que es lo mismo, mitología/historia, se vuelve femenina, y se encuentra en la estructura profunda de *Madrid*. Penélope teje y desteje sin ingenuidades y con una canción entre los labios, como una sonrisilla: «Madrid Madrid Madrid / Qué bien tu nombre suena entre mis labios» (p. 58). La historia se presenta como «radical» (p. 47), y las cuestiones de género son declaraciones de principios, como en «la nueva anunciación en tiempos de El final del patriarcado» (pp. 53-54): «Ay, / si un poniente implacable, / ay, si el levante que amaina / me azotase los muslos y el costado / y dormido en mis pechos / me preñase de dicha / sin hombres y sin padre» (pp. 53-54).

Toda la política es ideológica, pero no toda la ideología es política. En ese sentido, Muriel pone al frente al *bíos politikós* en «La política», con referencias metapoéticas como en «¿Se muere de una forma especial en Madrid?» o «Lo que ha de ser consultado» (pp. 61-62), cuando dice: «Quienes firman un pacto en la Inmanencia y no / escuchan el paso de la MARCHA que cruza las / fronteras, que aborrezcan la miel sin darse cuenta» (p. 61). Eso es poesía, una excelente definición, pues hay que escuchar al Tiempo con mayúsculas y al tiempo con minúsculas, la vida de los hombres y la vida que está más allá de lo que nos ha tocado vivir (la Historia como proceso). O amplias dosis de humor, como en «(Repítase nueve veces seguidas de tijereta hasta que la lengua diga ¡Ya!)» (p. 67). La política es la versión pragmática de la ideología… Así, no menos extraordinario es el «debe y haber» de «Las huelgas y las cuentas. O acerca de «una vistosa rebelión en los cánones de la vaginalidad», ha dicho Carla Lonzi.» (pp. 63-65), que podría resumir buena parte del libro y nos lleva hacia esa soledad del pensar –«que transita el temblor con un lenguaje diáfano y sereno» (p. 3), apunta Juana Castro en el prólogo– recordando el poema de larguísimo título de la página sesenta y seis, y que asume de un modo u otro la célebre pregunta que Hannah Arendt le formuló a Martin Heidegger, cuando le pidió al maestro que le enseñara a pensar: pensar es un ejercicio de soledad, le respondió, e igual la soledad de la poesía, para acogerla y disfrutarla, convirtiendo nuestra realidad en una encrucijada estética. De la lectura a la lección, Nieves Muriel nos ha dado una magnífica lección con los poemas de este imprescindible *Madrid*, y ningún lector de poesía debería perdérselo.

Todos vosotros sois perros

Javier Vicedo Alós



Canino
Andrés Navarro
Valencia, Pre-Textos, 2018

A UN POETA lo define fundamentalmente el lugar que este escoge para observar el mundo, la rendija a la que se asoma para registrar la respiración de las cosas. Podemos encontrar poetas que nos hablan desde una cápsula cerca de la exosfera; otros desde un recodo del mismísimo infierno; otros desde la vigilia de su yo siempre presente; otros desde la rama donde se duerme el pájaro. El caso de Andrés Navarro (Valencia, 1973) es el de aquel que instala su mirada a ras de suelo, una mirada horizontal y errabunda. Para ello, en su tercer poemario, titulado *Canino*, Navarro ha situado los ojos del poeta en los ojos del perro. Los versos que cierran este libro funcionan perfectamente como poética «yo / podría ser un perro entre la gente». Andrés Navarro podría serlo, sin duda. Un perro carente de bestialidad, un perro flemático que todas las mañanas sale a husmear cada esquina de la ciudad; no un perro que lucha por su porción de territorio, sino un perro que trota con parsimonia por las calles y los parterres sin dejar de olisquear un solo centímetro de contemporaneidad. No hay rabia en la mirada del poeta valenciano, no hay pugna, no hay ráfagas de instinto; hay pachorra, desapasionamiento, murmullo de cosas para las que apenas hay que enderezar un poco la oreja. Pero así, con esta estrategia de la no acción, lentamente, el mundo se va filtrando en estas páginas con bruma de sueño. El poeta mediterráneo trae hasta nosotros unas palabras del Evangelio de San Mateo: «no deis lo santo a los perros». Sabe el poeta el material con el que trata, no encontramos aquí elemento sagrado, encontramos lo que encuentra el can: un mundo de superficies y voces, de olores y sospechas. Indistintamente el perro se para a descargar «tres gotitas de ámbar» sobre la peana de un héroe nacional o sobre unas piedras cualesquiera. Nada es sagrado, o todo es sagrado. Ese binomio paradójico tan propio de la caída del concepto de autoridad. Porque autoridad aquí no hay ninguna, ni moral ni estética ni eclesiástica. «Todo esto no te parece ni bien ni mal. Tus opiniones se expresan en las cosas». ¿Qué más necesita el poeta para decir que las cosas? Su voz es la voz de las cosas, su voz misma es otra

cosa, una capa más en un paisaje de infinitas capas superpuestas. Esta forma de construir un relato de lo real lo emparenta con otros poetas algo más jóvenes, como Carlos Pardo o Fruela Fernández. Desapasionamiento, fragmentación y superposición como manera de acercarse al fenómeno de lo real y a su necesidad de ser dicho. Porque aunque el poeta conozca y admita la contingencia de su discurso hecho de borrones, sabe que su gesto responde a una necesidad ingobernable.

Canino es un poemario que se apoya en buena medida en el lenguaje cinematográfico, aunque debe advertirse que no guarda conexión alguna con la celebrada película de Lanthimos. La manera casi pasiva de Navarro de registrar lo que acontece nos recuerda inevitablemente a ciertos experimentos fílmicos donde la cámara se posiciona de forma no rectora para registrar el paso del tiempo. Así se establecen diálogos voluntarios o involuntarios con películas como *Smoke*, de Waine Wang, donde el propietario de un estanco elabora una serie de más de 4.000 fotografías de la misma esquina en diferentes días, o el diario fílmico *As I was moving ahead occasionally I saw brief glimpses of beauty,* de Jonas Mekas, en el que durante cinco horas asistimos a fragmentos acumulados a lo largo de cincuenta años por el director lituano, o el premiado documental *En construcción*, de José Luis Guerín. Hay en Andrés Navarro una vocación por los personajes terciarios, por aquellos que están casi fuera de foco. Por este libro desfilan cajeras de supermercado, clérigos rurales, taxistas, chaperos sexagenarios, hermanas y hermanos de alguien, una niña con impermeable, un guía de museo, un loco junto a un semáforo, niños que juegan al fútbol, madres atractivas, gatos, perros, muchos perros, pulgas, lombrices, un paracaidista, un excombatiente de alguna guerra absurda, una joven en fase de autoexploración, etcétera. Exactamente todo lo que podría encontrarse un perro en su paseo matinal. ¿Se puede construir un relato sin estos personajes? ¿Hay relato sin ruido de fondo? ¿Existen más allá de las novelas, las películas y las obras de teatro los protagonistas? ¿Necesita la realidad protagonistas? ¿De qué podemos prescindir y de qué no cuando tomamos una instantánea de la ciudad o el campo? Este tipo de preguntas las traslada Andrés Navarro al proceso de escritura de *Canino*. Asume el autor el vagabundeo y la errancia que le son propios al perro. «Y solo hallo / la respuesta como ladrido», una cita de Carlos Martínez Rivas que el escritor valenciano hace convenientemente suya. Es su mirada una mirada hecha de retazos, de encuentros fortuitos, de saltos. Inevitablemente este posicionamiento del poeta nos conecta con la figura del *flâneur*. Decía Baudelaire en su *El Spleen de París* : «El poeta goza del incomparable privilegio de poder ser, a su antojo, él mismo y otro. Al modo de esas almas errantes en búsqueda de un cuerpo…». Parece que Andrés

Navarro prescinde aquí de su identidad, de su cuerpo para ir asomándose a la infinidad de cuerpos que atraviesan la calle. Y lo hace de manera horizontal y arbitraria, nadie destaca sobre nadie, para el perro todos somos iguales: estímulos. Resultan significativos estos versos de uno de los últimos poemas de *Canino:* «el ojo opina / invariablemente / o llora, / la mente/ del europeo cambia de postura / como un perro / dormido / la cámara / vuelve al espejismo: / pródigas, bocabajo, esparcidas / con autoridad por el azar, / las piedras nos ignoran / la sombra / de nuestras sombras repta, / el viento viene / como si nos pudiera atravesar».

No obstante, la conexión más evidente en este libro de poemas es la que se establece entre el director de cine gallego Oliver Laxe y Andrés Navarro. Desconozco si Andrés Navarro participó de alguna manera en el proceso de rodaje de *Todos vós sodes capitáns*, pero está claro que lo conoció de cerca. El cineasta gallego acapara prácticamente la última parte de este poemario. Se infiltra su experiencia marroquí en los versos de Navarro. La relación no es caprichosa, recordemos en qué consistía la ópera prima de Laxe: un profesor de creación audiovisual residente en Tánger decide filmar una película con los niños que asisten a sus clases. En lugar de erigirse él como director, opta por cederles la cámara a los niños, convirtiéndolos en los creadores de la película. Así, nos encontramos con un ensayo visual que transfiere la capitanía a los grumetes y que se empapa de ingenuidad prescindiendo de resortes teóricos. De alguna manera, el ejercicio que ha realizado Andrés Navarro en *Canino* es muy similar, cambiemos los niños por perros y obtendremos un resultado igualmente ingenuo, incondicionado y caleidoscópico. Omití al principio de esta reseña el origen de los versos «yo/ podría ser un perro entre la gente», abramos un poco el plano: «Oliver me escribió: / un gato / es ausencia de ruido, / dos gatos / son ausencia de ruido, / yo / podría ser un perro entre la gente».

Mancadura *en un arrullo*

Sara Torres

Trozos / Cachos
Berta Pinán
Oviedo, Saltadera, 2018

Trozos / Cachos es una cuidada selección bilingüe de la obra de la poeta Berta Piñán, editada para perdurar por Saltadera, dentro de la colección «Oscuro dominio», que dirige la poeta e investigadora Alba González Sanz. El libro aparece como un objeto querido y cuidado por muchas manos atentas a la conservación y multiplicación de una voz de enorme importancia tanto en bable como en español. Siendo al mismo tiempo antología y expresión nueva, la obra contiene una selección de la misma Berta Piñán, que decanta su propia voz y la transporta entre sus dos lenguas, el bable y el castellano.

En un prólogo capaz y entregado, Noni Benegas llama la atención sobre el peso en esta escritura de lo esencial y del enigma que lo esencial contiene, ejes que Piñán ya señala en su «Ars poética» (pp. 32-33). El poema mencionado contiene una declaración de búsqueda estética donde se explicitan unos «pocos signos» esenciales que se desarrollarán como temas a través de la antología. Estos signos o núcleos de indagación son, entre otros, el amor, la obsolescencia, la transformación del *bios* y la presencia de lo matérico, con su temporalidad distinta. Benegas conecta los poemas de amor, escritos a través de los años, con Cavafis, y lo hace motivada por aquella fuerza que «surge de la brevedad esencial, exenta de sentimentalismo y casi violenta en su concreción» (p. 9). Así, la aproximación al amor en *Trozos* no deja de ser una cuestión de vida y de muerte, tan seria y dura como las funciones vitales que permiten el funcionamiento de los días. No merece ni necesita esta cuestión, por tanto, juegos de palabras, como no han los órganos de buscar laberintos para mantener al organismo vivo, sino una justa economía que permita la continuación en el mundo. Hablar del amor es sin duda, en esta obra, un camino de entrega y exactitud a través del tiempo, que despierta una emoción igualmente sobria y profunda, de reconocimiento total, en su lectura. Es rotundo en *Trozos* que donde aparece el amor, donde aparecen la casa y los rituales cotidianos de la existencia –aunque también los

grandes relatos mitológicos, construidos para trascender la muerte– están, por necesidad, las mujeres.

Es importante destacar que la riqueza de este libro tiene mucho que ver con ese festival tan acertado de lenguas en contacto que despierta. Con sencillez apreciamos cómo la certeza de las versiones en castellano alimenta el alcance de la belleza de los poemas en bable y viceversa. En algunas ocasiones, leídos los versos de izquierda a derecha en ambas lenguas, se descubren nuevos ritmos y perfectos, que en su encuentro casi nada más necesitan: «Son nueches d'insomnes les nueches de quema / Son noches de insomnes las noches de incendio» (pp. 46-47). Puede decirse entonces que aparece un poema entre poemas, suficiente en la fuerza de sus imágenes, en los sabores de sonido y resonancia, y en los sutiles matices de entrelenguas. Esta ya nueva entidad que queda flotando en nuestra experiencia del libro encuentra y establece sus propias conexiones, como ocurre con los versos anteriores, reflejados en el último poema de *Trozos*: «Y todavía, en algunas noches / de insomnio / asoma a la carrera / la gallina sin cabeza / el reproche de su absoluta / desolación» (p. 199).

El tiempo es aquello que se proyecta hacia delante. También el presente denso, aunque siempre en algún punto inasumible de las cosas. Pero tal vez sobre todo en este libro «tiempo» se entienda como la actividad significativa del pasado que recoge la memoria como seña de identidad de la voz que poetiza. Son marcas en el tiempo la casa, la llegada de las garzas, el sonido de un nombre repetido; son fijación en la fluidez de la materia que fluctúa y se transforma. Una marca en la memoria es, por tanto, demarcación en la masa extraña y móvil del tiempo, punto de referencia para reflexionar sobre lo que una misma pueda ser o haya sido. El mapa «genético» (p. 62-63) y el mapa poético de Piñán están formados por atenciones a la materia inerte y a la viva. Su sujeto de enunciación es mineral, vegetal, mamífero e insecto; conoce los rituales de lo rural y también los relatos que nacen en las grandes ciudades del mundo. Incide en el amor familiar y romántico, pero también en la empatía por un otro víctima de las tragedias políticas contemporáneas. Ella, lugar de enunciación, está atenta al adentro, pero a un adentro que se entiende como entramado de vasos comunicantes.

El dolor como agente externo que llega

Llegó el dolor. Pensamos que pasaba por
delante de la puerta sin llamar, pero
se nos metió en casa.

Llegó el dolor y husmeó como un perro
por los cuartos, atracó la despensa del deseo,
durmió sobre nuestra cama.

El poema «Anatomía del dolor (II)» (pp. 74-75), como también su primera parte, narrativiza y muestra el dolor como agente externo y por tanto elemento-causa al que poder otorgar responsabilidad sobre un contexto de sufrimiento. Entendiendo la supervivencia como presente total que contiene y expresa tanto el displacer como el placer, la escritura de Piñán parece indagar en la pregunta: ¿Qué sentido tiene esta manía de pensar el dolor, de racionalizarlo hasta hacer que el sufrimiento anteceda al dolor como una estela que avanza en todas las direcciones posibles? ¿Por qué la presencia de la muerte inscrita en el lenguaje? A través de la escritura, el dolor que se anticipa es tal vez un antídoto o una preparación para que el accidente en lo matérico no sea un evento traumático para la psique, imprevisible, sino la confirmación de un ¿mal? ya fabulado.

La escritura de *Cachos* acaricia el dolor y la idea del dolor rítmicamente, como se arrulla a un gato para adormecerlo, para familiarizar las presencias, que se conozcan y fundan. Se trata de evitar un ego escindido que se separa del cuerpo de las cosas y percibe el daño como un enemigo, una fuerza externa, y no como parte de las potencias implicadas en cualquier proceso. En el poema *La mancadura / El daño* (pp. 116-119) señala una voz poetizante que presiente, que conoce e integra esa *mancadura* implicada como posibilidad en todos los procesos sensibles:

> Soy la que siempre supo quién susurraba
> al otro lado de la puerta,
> la que contempló una libélula,
> azul como el mediodía, azul,
> detenerse al borde de una hoja
> –y la muerte también se detuvo allí
> por un instante–.
> Soy la que escuchó en la noche más larga
> crecer palabras de amor, morir
> palabras de amor
> mientras, afuera, la tormenta gemía
> como un soldado moribundo
> en la trinchera.

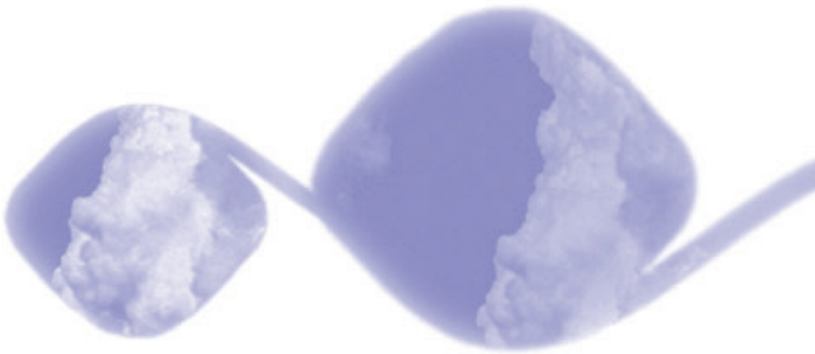
La libélula trae el azul, color de la cumbre del día antes de la caída del sol, pero la conciencia que activa el poema conoce en el cuerpo brillante del insecto también la muerte que contiene. Así, las palabras de amor nacen y mueren en la noche más larga, su arranque vital lleva inscrita su decaída y por eso su presencia en la noche es un momento que marca el tiempo y lo abre, creando un registro de imágenes. «Y el daño sigue ahí» es el verso que cierra el poema, señalando hacia una *mancadura* íntima a los cuerpos, que el ejercicio de abstracción poética no consigue eliminar.

El «dolor de la alimaña que clava sus garras»

Este no es el dolor del corazón,
no es el dolor del alma,
la rosa abierta del deseo
o el viento gélido de la soledad.

En la tejeduría poética Piñán abre también un espacio-esfuerzo por señalar hacia un dolor que no es metáfora («la rosa abierta del deseo, o el viento gélido de la soledad», p. 145), sino incisión en la superficie orgánica, nervada y sensible de la carne. Este espacio vivo de producción y recepción busca de algún modo poder reflejar textualmente la experiencia de ser materia. Indaga así sobre la posibilidad de compartir mediante el lenguaje una expresión del dolor no tan poetizada, no tan mediada por lo simbólico.

Los últimos textos del libro muestran un ejercicio de inclusión del silencio en el espacio del poema y de exactitud. Un camino de búsqueda y aprendizaje en la escritura que la misma Berta define como de «despojamiento retórico» (p. 203). Así, la tendencia metafórica de la lengua, que ya significó un problema para hablar del dolor, adelgaza y sobre ello se reflexiona abiertamente en el poema *El güesu / El hueso* (pp. 188-195). Este poema sostiene un momento imprescindible en el libro, donde el hueso –referente material y signo– se inquiere escindiéndose en sus posibles significaciones, ocupando distintos escenarios y creando mapas de relacionalidad distinta. Asistimos entonces a un estudio de la existencia lingüística, orgánica y poética de un elemento base, de una entidad que existe por necesidad en el mundo y que por tanto ha capturado la atención poética de la humanidad de forma constante. Trabajo de observación filosófica y fina artesanía, esta antología se construye de momentos de precisión y belleza, muestra a través de los años las distintas posiciones de Berta en y frente a las constantes existenciales del animal humano.



Jugar tras la muerte del sol

Daniel Rabanaque

Crónicas de la galaxia
David Eloy Rodríguez
Málaga, Ediciones El Transbordador, 2018

Poemas tras la desaparición de nuestro sol, palabras pescadas en una red de deriva estelar, señales surgidas entre implosiones de otras estrellas, mensajes distantes y, sin embargo, voces tan cercanas, tan elocuentes. El más reciente libro de David Eloy Rodríguez (Cáceres, 1976) llega desde una galaxia –no necesariamente esta– formada de acasos y azares, de órdenes contradictorias y desobediencias digitales, una galaxia en la que se mezclan termitas y conciencia propia, hollín y bacterias y averías con reflexiones distorsionadas por las sucesivas atmósferas atravesadas, peticiones de rescate emitidas desde una nostalgia no necesariamente humana, y la constatación, más o menos aceptada ya en nuestro imaginario, de una debacle que adquiere dimensiones ultraplanetarias, sistémicas.

Las *Crónicas de la galaxia*, tal es el título, es un cuidado volumen editado por la malagueña Ediciones El Transbordador (www.edicioneseltransbordador.com) que aporta un delicado trabajo editorial, pulcro y consistente desde el *incipit* a la contraportada, el cual facilita adentrarse en la lectura sin alharacas ni más distracciones que las propuestas por el mismo texto, y adelanto que son pocas. En su interior, entre prólogo del autor y posfacio de Alberto Porlan, cuarenta poemas que recorren perspectivas cósmicas a través de la transcripción, y quizás recreación, de mensajes captados por oídos orientados al cielo, al infinito y más allá, superando incluso las barreras del tiempo o la inteligencia que siempre quisimos creer que nos separaba como especie del resto del árbol de la vida. Que nadie se lleve a engaño, sin embargo: estas crónicas parten de una plataforma de lanzamiento profundamente humana y, superada la órbita de los satélites de control que nos envuelve, la estación espacial MIR y la banderita plantada en la Luna, aprovechan de su óptica en el diáfano vacío para devolver una mirada sobre constantes irresueltas en el desarrollo de las civilizaciones y culturas, incógnitas abiertas y tan intrigantes, al menos, como la posibilidad de formas de vida extraterrestres: ausencias, huidas y regresos; nostalgias, insomnios, afectos; memoria, límites, tecnología; tiempo, futuro y supervivencia.

En este sentido, el libro de David Eloy Rodríguez que nos ocupa se relaciona fluidamente con el resto de volúmenes que conforman su ya bien nutrida constelación de obras poéticas. Forzoso es remitirse a *La poesía vista desde el espacio* (Editorial de la Luna, 2014), donde ya la ciencia ficción ponía su parte en el planteamiento del rumbo y cuyo poema con el mismo título ofreció al tocayo Daniel Mata el impulso de despegue necesario para componerse un himno estratosférico según el cual «la poesía vista desde el espacio se ve… chiquitita» (lol: invito a bichear por los *youtubes* alguna de sus versiones). Quien haya tenido ante sus ojos ambas obras encontrará sin duda conexiones, desde la cita lorquiana entre posible e imposible que abre *La poesía…*, que reapareció en *Escalones* y que vuelve a abrirse hueco en las *Crónicas*, hasta el compromiso vital y social que se rastrea sin necesidad de telescopios Hubble en cada línea del autor. Además, este viaje galáctico que tenemos entre manos comparte con obras anteriores el gusto de David Eloy por aceptar desafíos creativos así como vienen: si en *Para nombrar un ciudad* (premio Francisco Villaespesa, Editorial Renacimiento, 2010) cartografiaba una urbe esencial hecha de arquitecturas, evidentemente, pero también de pasajes interiores recogidos mediante «distorsiones, rastros, huellas y contradicciones» –como afinó Luis Melgarejo en su lectura del poemario para esta misma *Nayagua*–, también las *Crónicas* se sirven de instrumentos de navegación semejantes para trazar su derrota cósmica. Si *Escalones que descienden hacia arriba* (Editorial Luces de Gálibo, 2017) proponía un viaje desde su oxímoron en el que era necesario «dejarse hacer, dejarse llevar», las *Crónicas* amplían el alcance y obligan a dejar de ser lo que somos y contemplarnos desde lo ajeno que supone un tiempo futuro, un lugar no heliocéntrico. En el anterior, «nos interrogaremos sobre lo que significa nombrar, perderse, encontrarse, soñar, amar, desaparecer» –escribía Bea Aragón–, y algo muy similar sucede en el horizonte del actual, si bien con notables diferencias formales. Si *Los huidos* (Ediciones del 4 de Agosto, 2008) suponía el elenco de un bagaje listo para la fuga a partir de miradas hacia el pasado, estas crónicas depositan esa maleta en la bodega de carga del futuro para obtener una muda limpia el día en que el éxodo interestelar propuesto en sus páginas e impuesto a fuerza de realismo tecnocientífico encuentre su monte Nebo.

Sé que cada persona lectora encontrará sus propios paralelismos, asociaciones y simbiosis entre las *Crónicas de la galaxia* y su libro preferido de David Eloy Rodríguez. No es difícil una vez que todos ellos mantienen una inocencia fundacional en los poemas que los capacita para el asombro y la maravilla. Quien quisiera y pudiera, podría también recorrer las obras completas del autor y señalar con baliza entre dos páginas las estrofas y versos que anuncian el material primordial que conforma estas crónicas previamente a su Big

Bang editorial: «Ya casi no pisamos tierra, pisamos / nombres, cifras, y eso no es caminar», «Dejarnos guiar por comunicaciones decisivas», «Hay que confirmar el mundo en todos sus extremos», «Hay lugares sin daño. Allí / somos grumetes de barcos de papel / que construimos en la infancia», encuentro fácilmente en *Asombros* (Editorial Carne y Sueño, 2006). De hecho, *Crónicas de la galaxia* parece por momentos el resultado de un experimento de poesía generativa a partir del repertorio del autor, en lo que sería un juego similar al que Miriam Reyes planteó con su *Prensado en frío* (www.miriamreyes.com/prensado-en-frio/). Más en concreto aún, si bien recorriendo mis paisajes subjetivos, otros versos podrían remitir a los juegos oulipianos de la lipo-analítica con una aparentemente sencilla construcción que provendría de fórmulas capaces de robotización. No es este su origen en el caso que nos ocupa, pero lo considero un recorrido transversal interesante para las más inquietas lecturas y posteriores exploraciones.

Y es que hay mucho juego, mucho jugo, en estas crónicas que combinan antropología de códigos encriptados con arqueología de futuros posibles, incertidumbres de Heisenberg hechas cotidianas con alusiones a una hipotética desobediencia maquínica de las leyes asimovianas de la robótica. Juego desde el prólogo, que desvela el encuentro más o menos casual del material publicado, hasta la riqueza de alusiones que abundan en el postfacio por momentos hilarante que firma Porlan, la propia composición formal a la que aludíamos arriba o el nadar con soltura entre las dos aguas de la narrativa y la poética y mantenerse a flote con un poemario que se lee como novela. Novela de ciencia ficción, por si aún se necesita la aclaración. Hay también mucho oficio y mucha práctica en estas páginas, inútil subrayarlo cuando se trata de un autor con una trayectoria poética como la que acredita este. Hay la invitación al juego que se puede presuponer a todo libro de poemas, claro está, y una incitación menos a la competencia que al contacto que David Eloy, con un guiño no exento de cariño por la vida, por toda la vida y cierta guasa, amplía a formas de existencia desconocidas y hacia inteligencias no descubiertas hasta la publicación de este volumen. Se trata de un juego, decimos, que podría calificarse de marciano y *tragicósmico* si no fuese porque, como todo juego que valga la pena jugar, desborda los límites de su propio tablero y sus reglas para situarnos en un espacio tan desconocido como reconocible, en una postura por resolver desde la incomodidad y la pirueta, en una incógnita que, para resultar fértil, requiere de disposición e imaginación capaces de dejar atrás presupuestos y paradigmas para salir al encuentro de lo inesperado en esa tercera fase poblada, en este caso, por una exobiología incierta, químicas imposibles, reacciones imprevisibles, palimpsestos de emisiones.

Hay mucho con lo que salimos ganando mediante el exilio galáctico, sin duda. Aquí están estas *Crónicas* para certificar, aunque no sea su objetivo, que llegará un buen día el fin de las comparecencias y los diarios de sesiones del Congreso. Se acabará el pico del petróleo, rebuscar en las entrañas de la Tierra, abonar la factura del agua. Se acabó tener que aumentar cada año el factor de protección en las cremas solares de los niños y niñas. Dejamos atrás los motines por el precio del pan, las oposiciones esas para las que quisimos prepararnos, los mensajes de Whatsapp sin contestar y los otros, contestados pero sin mucha enjundia así en general. Se acabaron tantos signos de distinción, los atascos del 15 de agosto, los muros contra la migración, las vallas contra la migración, las concertinas contra la migración, porque por fin, haciendo realidad ese clamor de los movimientos sociales, todas seremos migrantes. Todas migrantes interestelares. A la fuerza. Todas las que queden, por supuesto, y solo aquellas que consigan embarcar. Se acabó la deforestación y la pérdida de diversidad de especies sobre el planeta. Porque se acabó el planeta, querida. La cantidad de cosas que perderemos va a depender de la capacidad de codificación y almacenamiento del Arca de Noé del Arte que vemos partir en el poema que abre las *Crónicas de la galaxia*. Uno se imagina a los y las lectoras haciendo, a partir de esa obertura, su propio inventario de contenido en esos almacenes mediante listas que decoran los márgenes del libro, elaborando entre bromas y veras su propio inventario de Tesoros Artísticos Planetarios:

–el aroma original (no sintético) del patio de los Naranjos…… check
–el hueco de la nariz de la Esfinge…… check
–el cuadro que Banksy colocó en la Tate…… check
–el libro quemado por Gógol…… check
–los mejores goles de Mágico González…… *downloading*……

Disintegration loops

Miguel Rodríguez Minguito

Cielo nocturno con heridas de fuego
Ocean Vuong
Traducción de Elisa Díaz Castelo
Madrid, Vaso Roto, 2018

Decimos que la rumia consiste en la regurgitación de material semidigerido, masticándolo de nuevo y agregando saliva. Decimos que rumiantes son los bisontes, las jirafas, las cabras, los ciervos. Decimos también que rumiantes son los seres humanos.

Escribimos después de los otros, a pesar de ellos. Probablemente el siglo XXI sea, estéticamente, el siglo más consciente de esto. Asumidos ya el apropiacionismo y el pop, las artes se convierten en gran medida en un proceso de reciclaje en el cual no podemos ver a Ulises ni a Telémaco sin filtrarlos por dos vidrios, el de oro de Homero y el del ácido de Joyce.

Cielo nocturno con heridas de fuego, editado por Vaso Roto en edición bilingüe a cargo de Elisa Díaz Castelo, se abre con una escueta nota biográfica que compite en pureza con el «Nació en Canadá y se gana la vida enseñando griego antiguo», de Anne Carson. Al «Nacido en Saigón, Vietnam, vive en Nueva York», de Ocean Vuong, se podría añadir que tiene treinta años, que llegó con dos al único país cómico del que se tiene noticia y que ha escrito otros dos poemarios: *Burnings* (2010) y *No* (2013).

«Porque mis manos fueron siempre breves y tenues como las de mi padre.» El holograma Vuong, el fantasma Vuong, sobrevuela rapidísimo las ciudades y su propia vida. Acude a su infancia y allí asesina a su padre, le da las gracias, le estrangula, desaparece. Miramos por el ojo de la cerradura en el principio

de este libro, un lugar donde la lluvia parece una cortina que separase dos mundos, el de las canciones y este: «No sabía que el precio / de entrar en una canción era perder / el camino de regreso. / Así que entré. Así que perdí. / Lo perdí todo con los ojos / bien abiertos». Estamos dentro. Con la sensación de que todo esto hubiera comenzado antes, fuera de las páginas, en un espacio prelingüístico, balbuciente, abstracto. Un espacio antiguo, absolutamente contemporáneo, en el que de forma simultánea suceden la Grecia clásica y el Brooklyn global. Porque sucede este poemario en varios planos de realidad, en una luminosa contradicción donde las bombas de John Wayne asesinan vietnamitas y un chico cuelga en su habitación la fotografía de Michael Jackson: «[…] cerdos cuyas cabezas sostuvimos, / pensando que eran hermanos nuestros, deja que entre a un cuarto iluminado / por la nieve, amueblado solo por la risa, Wonder Bread / y mayonesa rozando los labios partidos como el testamento / de un triunfo que nadie recuerda, deja que acaricie la mejilla / del recién nacido mientras su padre lo levanta con manos ungidas / en tripas de peces y Marlboros, todos vitoreando mientras otro / amarillo se desploma por la M16 de John Wayne, Vietnam / ardiendo en la pantalla […]».

En la esquizofrenia de vivir un mundo que es al mismo tiempo digital y analógico, un hombre amasando pan es un hombre procesando textos en su ordenador portátil. Y lo que había empezado siendo un niño atravesando el espejo, introduciéndose en la madriguera del conejo y aguantando la respiración, cambia al escenario de guerra de Saigón. El vestido en llamas y una radio de fondo emitiendo *Blanca Navidad*. La evacuación, los refugiados de guerra. «Si llegamos a puerto, dice, nombraré a mi hijo como esta agua.»

«¡Oye! No tenías que haber venido tan lejos. ¿Por qué viniste tan lejos? Justo donde un bate de béisbol destroza el mundo.» Es el bate de Marianne Moore en un partido de los Yankees que impacta en la cabeza de Vuong, llamado Océano porque sus padres consiguieron llegar a la orilla. Es el bate de Frank O'Hara y la Escuela de Nueva York, el mismo Nueva York que vieron Lorca, Mos Def y Nas, que filtraron el horror y practicaron el gran *steelo*. La violencia es aquí como de otro mundo, «una escopeta sobre la chimenea», conviviendo en armonía con una belleza del exceso. Así, encontramos un haiku incrustado como una joya dentro de un poema de dos páginas, o el *collage* «Cuaderno de notas», una construcción aparentemente inconexa hecha de frases pero que, como en un cuadro expresionista, a la distancia adecuada permite ver figuras moviéndose: «Dios debe ser una estación, dijo la abuela, mirando la tormenta que ahogaba su jardín». Es en esta violencia del mundo occidental donde aparecen con crudeza la homofobia salvaje y el rechazo. En «El séptimo círculo de la tierra» una pareja muere en el centro de la página, a cámara lenta, en una constelación que resulta de unir cifras

dispersas y flotantes y que en la imaginación toman la forma de un incendio. La cuarta o quinta dimensión que el poema despliega en la página por ejercicio de la imaginación adquiere aquí un sentido puramente gráfico. Y, como en los grotescos «*Not to dot*» de los hermanos Chapman, emulando esas láminas para niños en las que uniendo los puntos aparece el dibujo de una casa o una estrella, el resultado es justo el contrario.

El 27 de abril de 2011, Michael Humphrey
y Clayton Capshaw, una pareja homosexual,
fue asesinada y calcinada en su casa de Dallas, Texas
Dallas Voice

4

5

6

7

4. hasta que las notas se hilaron a este / humo que asciende / de tu nariz. Habla / hasta que tu voz no sea nada / más que el crepitar / de huesos

5. carbonizados. Pero no te rías / cuando estas paredes se colapsen y salgan / solo chispas / no gorriones. / Cuando vengan / a cernir estas cenizas / y arrancarme la lengua, / esta rosa en puño, / privada de tu boca / desaparecida por ascuas

6. y asfixia. / Cada pétalo negro / destruido / con lo que queda / de nuestra risa. / Risa abrasada / en aire / en querido amor / cariño, / mira. Mira qué felices estamos / de ser nadie / y seguir

7. siendo Americanos.

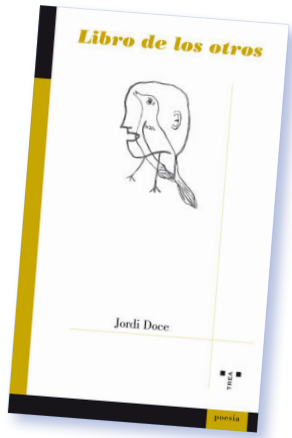
El cielo es negro, no azul. El cielo es cualquier color y todo lo que digamos del cielo no son sino notas a pie de página. Engordando la realidad, alimentando la abstracción, filtrándola por otro vidrio. En la página noventa y ocho encontramos un cuadro sin título de Rothko. Una ventana por la cual podemos ver en *loop* el segundo avión derribando las Torres Gemelas. Dice William Basinski que ese día el cielo se puso verde, azul y marrón y que sin querer compuso la banda sonora del Apocalipsis. Por esa ventana se lanza el pintor contra la vida, por esa ventana se lanza el poeta.

Es el día de Acción de Gracias del año 2006, las cosas se conservan en frigoríficos y nada, nunca, se pudre. Con la cadencia de *All Tomorrow´s Parties* dice Ocean: «Con qué facilidad un chico en un vestido rojo como cerrar los ojos desaparece». Así, todo lo acontecido parece esfumarse. El marcado carácter autobiográfico podría ser una coincidencia, un esqueleto sobre el que armar una gran elegía. Y el poeta de repente no recuerda haber vivido nada de esto. Pero parece verdadero. Y estaba escrito. Quiero decir, alguien lo había tachado y de pronto, emergía de nuevo. En forma de *Bildungsroman*, un libro en el que se aprendía a amar a marchas forzadas con todo en contra y en secreto, con el signo de la raza de los acusados como un tatuaje en el cuello. Porque «la ternura es algo que te meten a golpes». Y en el centro del fuego, de la pandroginia, en el centro del lugar en el que las cosas son todas las cosas se pregunta Ocean: «Querido padre, ¿en qué se convierte un chico que ya no es un chico?».

Escuela de doblaje

Jaime Priede

El libro de los otros
Jordi Doce
Gijón, Trea, 2018



«Estaría bien publicar un libro cada año que fuera el testimonio de una vida; que tuviera cuatro artículos, dos traducciones, cinco poemas, una entrevista, algún aforismo… porque para mí todo forma parte de lo mismo», comenta Jordi Doce (Gijón, 1967), posiblemente con la mirada puesta en uno de sus libros más personales, que bien podría ser *Hormigas blancas* (Bartleby, 2005), *Zona de divagar* (Vaso Roto, 2014) o especialmente *Perros en la playa* (Oficina de Arte y Ediciones, 2010), fruto de una recopilación de su blog homónimo (jordidoce.blogspot.com), pilar a partir de 2006 de una nueva forma de reordenar su escritura. La puesta en marcha de esa bitácora virtual le

permitió al autor establecer un nuevo diálogo con su propia escritura que fue provocando a la larga un acercamiento diferente al lector. La inmediatez del blog, la agilidad de su carácter virtual frente a la distancia que media entre autor y texto en la publicación en papel y la ausencia de intermediarios posiblemente provocó, en el caso de Jordi Doce, que se encendiera una bombilla capaz de alumbrar un territorio en el que se sueltan las amarras de la convención, en el que los diferentes grados de escritura se nivelan en una misma secuencia, fusionando perspectivas (poema, cuaderno de notas, comentario de lecturas, traducción) de forma consciente, relajada y con plena autonomía.

En definitiva, una escritura más suelta en la que es posible nivelar un poema con una anotación personal acerca de la vuelta a casa atravesando El Retiro al final del día o con una traducción no programada, imprevista, sin compromiso, fruto de un hallazgo por azar. Ahí se abre un camino que tiene continuidad en el formato libro y en el que parece que Doce se siente realmente a gusto. Si bien es un autor con alto prestigio, sobre todo en el ámbito de la poesía y de la traducción, esa nueva deriva de su escritura, que no sustituye a otra más partícipe de la convención, sino que la complementa, se va plasmando en libros como los citados a los que se suma la pasada primavera *Libro de los otros*, desde mi punto de vista uno de los más personales.

En el prefacio del mismo, el propio autor rodea la esencia de su propuesta de este modo: «Siempre me ha gustado leer los créditos, esas *sleeve notes* que muchos discos –antes vinilos y hasta ayer mismo CDs– incluyen con los comentarios de los músicos o de algún crítico interesado. Muchas veces son hagiografías y textos publicitarios, pero otras, sobre todo en las compilaciones preparadas por los propios músicos, son apuntes, comentarios aislados que funcionan como contrapunto de los cortes del disco: cómo surgió el tema, qué lo sugirió, dónde fue grabado, qué instrumentos se utilizaron...». Reconocido traductor de poesía en lengua inglesa, Doce reúne en *Libro de los otros* versiones realizadas por iniciativa propia que surgen casi por azar, motivadas por una complicidad inmediata con el texto hallado en antologías, revistas o libros originales. «La idea de presentarlas con sus propios créditos o "notas de funda" se me ocurrió de forma natural, conforme el ritmo de publicación de mi blog *Perros en la playa* se iba animando. Percibí que los lectores agradecían las explicaciones, por breves o sumarias que fueran: apuntes de carácter histórico o biográfico, comentarios al paso que me sacaba literalmente de la "manga" –la otra acepción de la palabra *sleeve*– para iluminar un ángulo particular del poema o de su autor».

Noventa autores ordenados alfabéticamente, desde Simon Armitage, prácticamente desconocido en España, hasta un clásico como W. B. Yeats,

incluyendo en el camino a autores como John Ashbery, Paul Auster, Leonard Cohen, E. E. Cummings, Bei Dao, Carol Ann Duffy, T. S. Eliot, Jorie Graham, Sylvia Plath, W. G. Sebald, Charles Simic o el músico Tom Waits, por citar solamente a unos cuantos. Pero también autores prácticamente inéditos en lengua hispana, como el citado Armitage, un auténtico descubrimiento para quien escribe, Edwuin Muir, Dorothea Tanning, Robinson Jeffers, Naomi Replansky y unos cuantos más. El orden alfabético de su presentación, apoyado en una maquetación que rebaja la intensidad del nombre propio y lo aparca a un lado de la página para que el efecto visual dé más cancha al texto que a la firma, imprime un carácter más personal a la propuesta al romper el eje cronológico y ahuyentar cualquier lectura posible de carácter didáctico. El número de poemas que se ofrece de cada autor no es uniforme, también viene sugerido por el azar del encuentro con el texto.

Por ello, nombrar *Libro de los otros* como antología solo resiste si lo matizamos de arriba abajo hasta dejar el término prendido con alfileres. Si aceptamos con C. S. Lewis que leemos «para ser más de lo que somos», podemos aceptar «antología» si la entendemos como libro y no como género, libro de autor en el cual Jordi Doce, de profunda formación anglista, se relee a sí mismo (se relee en el lector que fue) a través de estas versiones y se formula en *Libro de los otros* como el lector que finalmente es.

Más allá de esa vertiente antológica como posible lectura del libro, vertiente que ensancha el conocimiento y disfrute que podamos tener de la poesía contemporánea en lengua inglesa, el aspecto que más me seduce en este libro es su peso narrativo. Ese *box set* que compila las traducciones «sueltas», sin compromiso, realizadas a lo largo de los años, adquieren pleno sentido precedidas de esas «notas de funda» que contextualizan doblemente el poema en el recorrido de ambos autores, el del poema y el del libro que lo incluye. Un doble contexto que se superpone desde la mirada única del que encuentra, lee y traduce. Esa perspectiva en primera persona que recorre todo el libro se asemeja a un programa musical de radio en el que el conductor introduce cada una de las pistas con comentarios «redondos», textos autónomos que envuelven la canción en vez de limitarse a presentarla. Las anotaciones de Jordi Doce a cada poema incluido en *Libro de los otros* adquieren el nivel de «historia», de relato narrativo que justifica la inclusión del poema desde su experiencia personal y, además, lo divulga críticamente, aportando un análisis fluido, casi podríamos decir «oral», una capacidad de elipsis crítica, si se puede decir algo así, al que solamente se puede llegar desde un profundo conocimiento de la materia que se tiene entre manos.

Posiblemente digamos más cosas sobre nosotros mismos cuando hablamos de los demás que cuando hablamos de nosotros. Jordi Doce se mueve como

pez en el agua cuando su escritura se convierte en diálogo con sus referentes y se abre en ella un gran angular que abarca una multiplicidad de voces. De hecho, *Libro de los otros* es una deriva natural de ese diálogo, proyectado también en su vida profesional como director de la colección de poesía de Galaxia Gutenberg y su labor docente en Hotel Kafka. Un homenaje, también, a la traducción, casi diría que como forma de ir por la vida, aunque intentar explicar esto me llevaría otro artículo. Mejor que sea el propio Jordi Doce quien, con los pies en la tierra, se refiera al acto de traducir poesía tal como él lo experimenta antes, durante y posiblemente después de este *Libro de los otros*, que no deja de ser uno de los más suyos: «Tarde o temprano, me sorprendo leyendo un poema que despierta mi interés, o mi curiosidad, y anotando al margen posibles versiones, tirando del hilo. Es algo compulsivo, y he terminado comprendiendo que el impulso traductor es, en mi caso, inseparable del placer de la lectura. O mejor dicho: que cuando la lectura de un poema en inglés –que es ya de la única lengua que traduzco– despierta mi entusiasmo o mi asentimiento, la traducción es el mejor modo que conozco de hacerle justicia, de rendirle homenaje. Es la lectura más plena, más intensa. y una manera de preservar ese grado necesario de viveza, de *entusiasmo*, que confiere sentido a mi relación con la literatura».

Encauzar la luz

Azahara Alonso

Fuegos de palabras. El aforismo poético español de los siglos XX y XXI
Edición de Carmen Camacho
Sevilla, Vandalia, Fundación José Manuel Lara, 2018

Si tuviéramos que hacerle caso a Umberto Eco, sería sobre todo cuando dijo que «no hay nada menos definible que un aforismo». Pero no deja de ser esta una muestra de la célebre y escurridiza paradoja del mentiroso: «Esta oración es falsa», reza de la manera más sencilla la contradicción formulada en sus inicios probablemente por Eubulides de Mileto, al tiempo que casa la verdad de la frase y su falsedad innata. Así, la no-definición de Eco se ha convertido en un citado aforismo que niega la posible descripción del género mientras es muestra patente del mismo. Por si no tuviéramos suficiente, la paradoja se complica *ad infinitum* si entramos a delimitar conceptualmente cada una de las tipologías que podríamos distinguir dentro de este género al que, de todos modos, no se puede concebir enteramente como tal, es cierto, con sus fronteras bien delimitadas en forma y contenido. Y es que si no sabemos ni vamos a poder saber qué es un aforismo, ¿tiene sentido tratar de acotar un aforismo con apellido, pongamos por caso, el poético? Es entonces, desde este escepticismo, cuando encontramos una autoridad a la que atender: Carmen Camacho (Alcaudete, Jaén, 1976) ha publicado un hito indiscutible en el ámbito de la teoría aforística: *Fuegos de palabras. El aforismo poético español de los siglos XX y XXI (1900-2014)* (Vandalia, Fundación José Manuel Lara, 2018).

El volumen es, como se anuncia, una nutrida antología que, como tal, queda plenamente satisfecha en su ambición. Y es importante adelantar esto a un

hecho de praxis lectora inicial: en el índice encontramos una variedad de nombres cuya aportación literaria más conocida no evidencia de antemano el concurso en este libro (ahí está, desde luego, parte de su valor). Porque ¿qué comparten José Bergamín, Enrique Jardiel Poncela, José Ángel Valente, Fernando Arrabal, Chantal Maillard y Andrés Trapiello, por poner algunos ejemplos? Incluso un poco más allá: ¿es que Federico García Lorca, Miguel Hernández, Ángel Crespo o El Roto han escrito aforismos, y además poéticos? Para esto –y bastante más– hay respuesta y su clave está en *Las ínsulas extrañas*, excelente estudio introductorio que Carmen Camacho ha escrito a modo de aforística fundacional y que justifica de manera indiscutible la pluralidad de la selección a la que antecede.

Camacho, autora –además de una obra fundamentalmente poética, ha publicado los libros de aforismos *Minimás* (Baile del Sol, 2008, 2012) y *Zona franca* (Cuadernos del Vigía, 2016), y ha participado en varias antologías–, y devota lectora e incluso oyente del género, es en este caso juez y parte, pero de algo que sí entra a definir con un sabio método que une lo analítico y riguroso a la mirada lírica, y que reconoce como «exuberante y cierto» el territorio del aforismo poético español de los siglos XX y XXI. Por fortuna también, en este aparato crítico encontramos la mirada, el humor y las palabras bien afiladas que aparecen en el resto de su producción literaria, en esta ocasión al servicio de una indagación que abre camino en la historia y las características del aforismo porque supera el hándicap inicial de lo indefinible que, en algunas ocasiones, como ella demuestra con elegancia en estas páginas, puede no tratarse más que de cierta desgana. No olvidemos, en todo caso, los esclarecedores estudios a los que este se suma y de los que toma algunas cuestiones para completar su perspectiva, como los aportados por José Bergamín, Marta Agudo, Jordi Doce, José Ramón González, Erika Martínez o Fernando Menéndez.

Divididas en tres archipiélagos, estas ínsulas parten del reconocimiento de aquella certeza a la que nos referíamos al inicio: el aforismo es poco definible y clasificable o, en palabras de Camacho, «arduo oficio sería, de existir, el de sexador de aforismos». Pero se puede –y quizá por eso se debe entonces– ir más allá en una posmodernidad que «ha consolidado lo fragmentario, asistemático, disgregado y rizomático que caracteriza a muchas de las actuales manifestaciones del aforismo». Por eso, más que de *género*, con Arturo Casas tendríamos que hablar de *estado aforístico*, reconociendo los mínimos comunes a sus diferentes formas «a pesar de la resistencia [...] a dejarse encerrar en una definición y un género hermético», porque «hay maneras, por supuesto, y son necesarias, de discernir unas brevedades de otras. Que si no después nos cuelan por aforismo cualquier frase pasada de rosca, o de

fecha». Así, siguiendo a Agudo, anuncia la antóloga que «el aforismo, a diferencia de la mayor parte de paremias, no tiene por qué venir acompañado de un matiz moralista, sino que se basta con su forma de centella, concentrada». Se daría en ellos, pues, la conjunción de «pensamiento y símbolo, juego del lenguaje y entendimiento, eternidad y fugacidades». Y pasa Camacho a aproximarse a las formas aforísticas de la razón poética (gnosis), la revelación (o «cortocircuito del pensamiento», según Salinas), la elevación (rasgo compartido con lo poético), las islas de sentido, la concentración e intensidad y las frases de racimo.

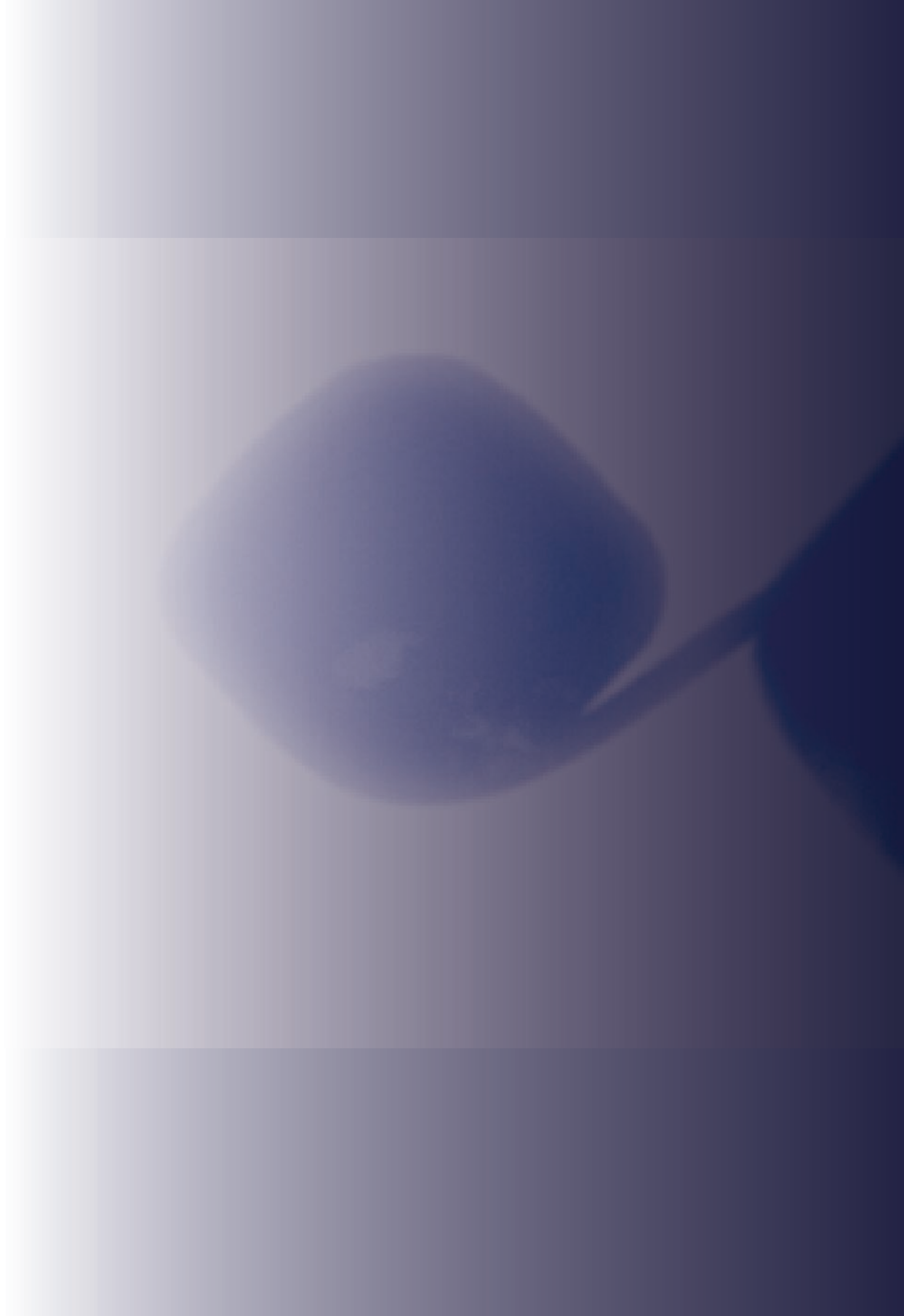
¿Qué ocurre con su forma? En palabras de la autora, «otro rasgo de los aforismos que suele apuntarse es que están escritos en prosa. Quién sabe. Quién sabe si algunos aforismos, principalmente de corte poético, son un verso solo o un versículo». Y vuelve a las palabras de Salinas y a la probable pertinencia de extraer aforismos de textos que pudieran contenerlos: «El aforismo no se presenta como tal en algunos autores. Hay una especie de jurado popular a lo largo del tiempo que sabe distinguir en una obra de estructura discursiva algunas frases donde la concentración del pensamiento y la felicidad de la expresión son tan coincidentes que las hacen desprenderse, por así decirlo, de lo demás del texto y tomar calidad independiente». Queda por tanto subrayada la incuestionable relación del aforismo con otros géneros, y así ocurre de manera principal con el ensayo (con el que comparte afán reflexivo), con otras formas breves (microrrelato, algunos poemas en prosa o verso y fragmentos) y, por supuesto, con la poesía –vínculo capital de *Fuegos de palabras*–, con la que tiene en común algo intangible pero también la intensidad, la depuración, la perplejidad, la trasposición de sentido, la *poiesis*, el subjetivismo y la musicalidad.

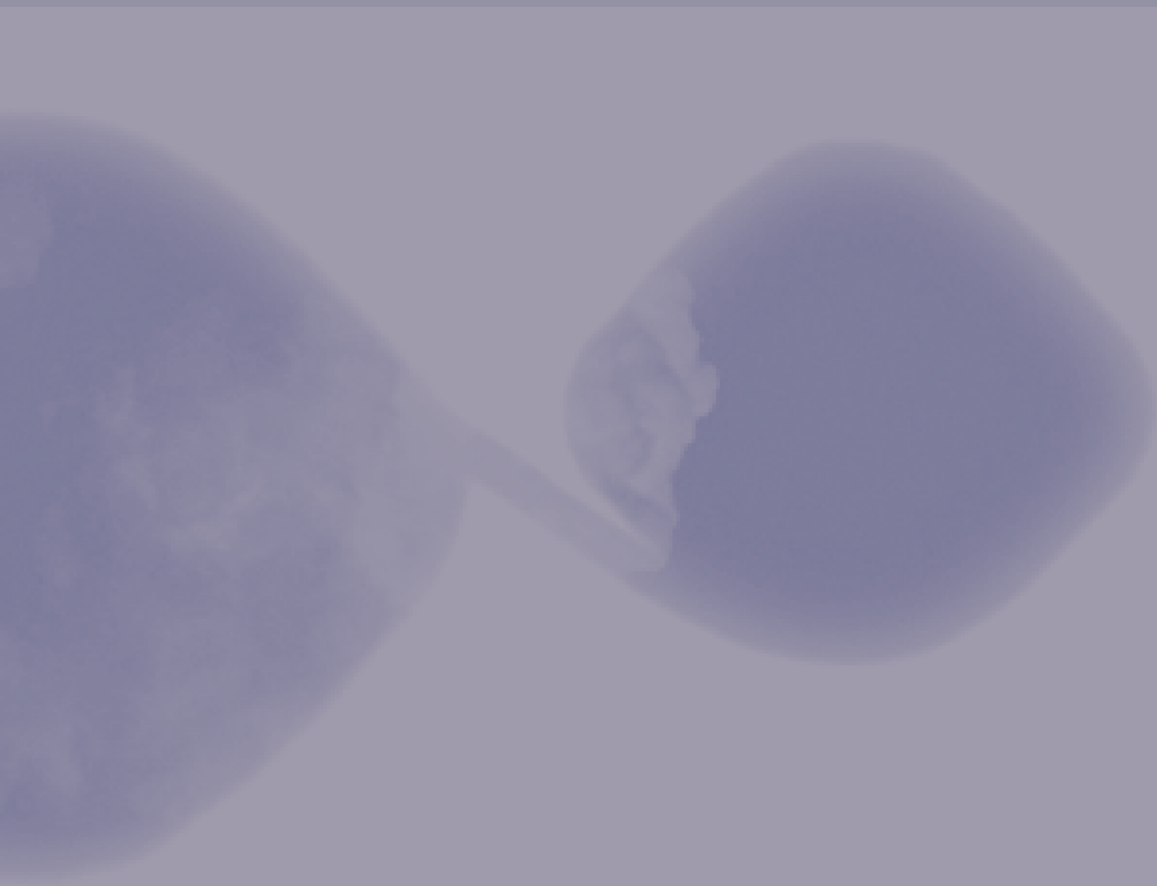
En este tipo de aforismo, por antonomasia –o, en todo caso, más que en cualquier otro de los contemporáneos–, es fundamental la mirada, que une la contemplación a la necesidad de conquistar nuevos territorios lingüísticos y de pensamiento. Así, «la relevancia de la condición *poética* de los aforismos se fundamenta en una visión que, más allá de los límites promovidos por la lógica y la razón especulativa, ensancha sus dominios mediante la intuición, la contemplación, los sueños, el sentimiento –entendido como algo no opuesto a la razón–, la imaginación y hasta la sinrazón. [...] En el aforismo poético también caben lo impensable y, literalmente, lo indecible, el silencio, el balbuceo, la perturbación lingüística o de los sentidos». El aforismo poético trata de decir lo indecible más que de proponer una moralina o un aprendizaje productivo. Sus tipos podrían ser el aforismo metafórico, el que trabaja primordialmente las imágenes, el emparentado con el fragmento y el poema en prosa, la nota sobre arte, estética y poética y el antiaforismo, sin

olvidar otras manifestaciones más curiosas como las pancartas, los tatuajes, los grafitis, los *mappings* y las agrografías.

En definitiva, «el aforismo, en un presente tan fabulosamente plural, heterogéneo y proteico, encuentra la horma en las manos de quien lo aventa». Y ahora que hemos recorrido el camino marcado en esas ínsulas extrañas, podemos afirmar que poéticos en sentido pleno son los aforismos de la antología, a través de la que Carmen Camacho lleva a cabo también un examen histórico sin fisuras. Llega este a nuestros días y sus temas: el interés por la justa visibilidad de las letras escritas por mujeres, la prisa generalizada en la lectura –que no casa bien con un género de regusto– y también los riesgos que puede traer la actual normalización del aforismo como género: la pirotecnia, el malabarismo verbal, el juego facilón o el no pasar de la mecánica de la metáfora.

Libres de estos males estaremos en la lectura, con reposo y buen tiento, de los *Fuegos de palabras* en su valiosa diversidad –las «perlas del cráneo llenas de corazón» o «aerolitos» (Ory), «máximas mínimas» (Enrique Jardiel Poncela), «glorierías» (Gloria Fuertes), «arrabalescos» (Fernando Arrabal), «gargarismos» (Accidents Polipoètics)…–, a la luz de una manera de arder entre palabra y pensamiento.





Calle lenta

Juan Antonio Bermúdez

Logroño, Ediciones del 4 de agosto, 2018

UN ELOGIO DE LA LENTITUD

Lentitud: pachorra, flema, pesadez, cachaza, cuajo, parsimonia, tardanza, morosidad, dilación, duración, sosiego, tranquilidad.

Juan Antonio Bermúdez fue invitado el verano pasado al festival Agosto Clandestino de Logroño. Como suele, el festival edita un volumen de poemas del autor seleccionados por él mismo. *Calle lenta* es el nombre elegido por el poeta para esta recopilación en la que se mezclan poemas recogidos en libros anteriores con otros aparecidos en revistas y algunos inéditos. Todos ellos son hijos de la lentitud y, al tiempo, militan en ella. A través de este concepto, que atraviesa como suave hilo e hilvana todo el libro, pueden apreciarse algunas constantes en la poesía de Bermúdez:

–Un sentido moral y político de todo y del todo, o sea, de lo social pero también de lo privado. Por eso cuenta y canta a la resistencia. Una resistencia cotidiana, menor, aparentemente inútil ante la maquinaria del poder. Ese poder omnipresente que deshumaniza y acelera la vida para aniquilarla, y que parece tener todas las de ganar, lo que nos coloca ante la tentación de la desesperanza y el cinismo. Sin embargo, la poesía de Juan Antonio jamás habita esas palabras. Al contrario, es capaz de descubrirnos la fe y esperanza allí donde solo habíamos visto rutina o costumbre. Porque, como dice su poema, «el oficio sencillo de ir viviendo / consistía en soñar rosas [...]» y se resiste a quienes «intentan transformarnos en su espejo,/ en eco de sus

órdenes». Esa resistencia me ha recordado siempre a uno de sus poemas favoritos, «Los justos», de Borges.

–Su escritura, que nunca se hace desde arriba ni desde fuera sino desde el centro de las cosas y las personas. Su respeto por el otro y lo otro, su aversión por toda forma de pornografía. Y, con ellos, la obstinación en dejar a todos los títeres con cabeza, eso sí, señalando sus hilos. El título de su primer poemario ya lo advertía: *Compañero enemigo*. Porque «todo el mundo carece, todos somos / nadadores sin rumbo ni costumbre». Sí, hasta los poderosos, hasta el supuesto enemigo y «el viaje es siempre de ida y no nos sirve / ensayar estrategias de socorro». Por eso, en muchos de sus versos, parece hacer lo que enuncia el título de uno de sus poetas, Félix Grande: sube, muy despacio claro, la «Escalera para llegar hasta los propietarios de la cima, les deja allí una pregunta, vuelve la espalda y desciende». Porque no los odia, más bien sopesa y comparte con Grande la perplejidad de que puedan vivir sin que nadie los quiera.

–Su vocación de «retratador», de coleccionista de instantáneas que explican un sentido oculto del mundo, un sentido más amable, más compasivo, más lento. Hay enumeraciones en sus poemas que podrían ser descripción de una exposición fantasma de fotografías que el poeta nunca hizo o solo hizo con su mirada y su memoria o, quizá, solo soñó. Así leo, por ejemplo, el poema que abre el libro «Hazañas»: «El buzo que desbroza el fango de la noche. / El estudiante asiático / Que riega en el recreo / Las mustias azaleas». Entre las hazañas, la última, la que inspira y causa el poema, los primeros pasos de una niña «con sesenta sábados».

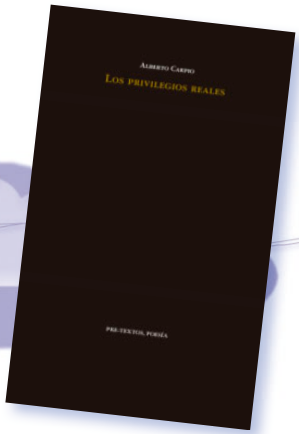
Y es que hay dos formas de hacer fotos y de escribir poemas, o sea, de vivir: una es salir en busca de lo que quieres, arrebatárselo a la realidad. La otra es quedarse quieto y esperar que la realidad te lo regale. La una se llama capitalismo. Para la otra seguimos buscando nombres.

–Todos los poemas de Bermúdez, no solo los incluidos en este volumen, son poemas de amor, sobre todo los que no son de amor. El otro día mi amiga Lola, que tiene nueve años, leyó en voz alta el título de un libro de mi estantería: *De qué hablamos cuando hablamos de amor*. Dijo «Qué título más tonto». Yo le pregunté que por qué y ella respondió: «Pues está claro, cuando hablamos amor, hablamos de eso, de amor». Ella aún no ha perdido la brújula, aún no tiene que preguntarse qué es esa cosa llamada amor. Juan Antonio nos ayuda a encontrar el norte en uno de mis favoritos: «Alzamos una bóveda / De flores y palabras, / De palabras y lluvia, / de lluvia y de caricias. / Fuimos juntos más libres».

Por todo ello, *Calle lenta*, como el resto de la poesía de su autor, nos invita a pensar mejor, o sea, más lento, porque al contrario de lo que dice el refrán: si piensas mal, no acertarás; y denuncia la competición en la que hemos

convertido casi todas las conjugaciones del verbo *vivir*; y, sobre todo, nos convida al amor, o sea, a que seamos juntos y juntas, a que seamos más libres, más lentos, más lento. Yo me apunto a unas cuantas rondas de eso. ¿Y ustedes?

David Montero



Los privilegios reales
Alberto Carpio

Valencia, Pre-Textos, 2018

Los privilegios reales es el segundo libro de poemas de Alberto Carpio (Sevilla, 1983). El primero, *Los comensales*, obtuvo el XII Premio Internacional de Poesía Emilio Prados en 2012.

Dos rasgos caracterizan desde sus inicios a un buen poeta: tener una visión del mundo propia, aunque pueda no estar clara todavía, y el compromiso con el lenguaje. *Los comensales*, a pesar de ser un primer libro, a pesar de cierta timidez, destacaba por lo genuino de su propuesta y de su búsqueda expresiva. Carpio hacía gala en su ópera prima de una gran inteligencia poética, de una personalidad singular, capaz de redefinir, de iluminar desde nuevos ángulos, varias tradiciones y temas. La fisicidad de su lenguaje, su exuberancia contenida, la tensión sutil de su sintaxis, la visión introspectiva, intelectual, fusionada con lo orgánico, con el cuerpo y sus funciones, como el acto de comer, con los vínculos entre la materia viva y con los vínculos familiares, remitían a la pintura del barroco, invitaban a mirar nuestra realidad como se mira una naturaleza muerta, nos colocaban ante el abismo de la carne, de su esplendor y su caducidad, de su inmanencia y su trascendencia, pero sin exageraciones, con una sobriedad tonal, con una ausencia de sentimentalismo y de confesionalismo envidiables, con maestría.

En *Los privilegios reales* la visión del mundo del autor y su compromiso con el lenguaje poético van mucho más lejos. Carpio extrema sus hallazgos sintácticos y lingüísticos, así como su exploración de lo orgánico, pero

añade, además, una nueva dimensión: la histórica. Creo que Alberto Carpio es el primer poeta español que aborda con seriedad, con una absoluta falta de complacencia y una sensibilidad capaz de detectar los residuos totalitarios que conforman nuestro lenguaje y nuestra historia común, el tema del colonialismo y el poscolonialismo. El título de la obra, de entrada, es de una deliciosa ambigüedad, ya que el adjetivo *reales* se refiere tanto a la realidad como a la realeza. Y son los privilegios del rey de las Españas en las Américas los que se muestran aquí con toda su crudeza y toda su belleza verbal. Para ello, Carpio recupera numerosos textos originales de la época de la conquista, más con el instinto del poeta, es decir, más con la intención de recrear la violencia de un idioma, de actualizar su poder, que con la misión notarial del historiador o la autopropaganda del moralista («los hierran en las caras por tales esclavos, y se las aran y escriben con los letreros de los nombres de cuantos los van comprando, unos de otros, de mano en mano, y algunos hay que tienen tres y cuatro letreros, de manera que la cara del hombre que fue criado a imagen se ha tornado en esta tierra, por nuestros errores, papel»).

La fusión del discurso histórico y el discurso personal empuja al autor a ampliar la noción que tenemos habitualmente de la poesía lírica como expresión de un yo singular, le lleva a una nueva patria lingüística, donde lo impersonal y lo propio, la experiencia de uno y la experiencia colectiva son una y la misma gracias al lenguaje, en el lenguaje. Las posibilidades, las resonancias, las correspondencias se multiplican mediante una continua y recíproca transfusión lingüística entre los hechos históricos olvidados y los hechos y desechos de la vida cotidiana.

Carpio logra algo que no está al alcance de muchos poetas y escritores en general: tornar el idioma en algo vivo, ser absolutamente contemporáneo con recursos expresivos supuestamente en desuso, con hallazgos que revelan la verdad física de las palabras tanto como su fragilidad y su impureza. Es capaz, asimismo, de adentrarse hasta el fondo del idioma, hasta vislumbrar la riqueza inabarcable de sus límites («anoche tuve / no tener presionando una respuesta / contra los labios»).

Creo, también, que Alberto Carpio es el primer poeta actual de nuestro país que, sin renunciar a su raíz, su barroquismo sensual sevillano, ha sido capaz de escribir un libro, por así decir, panhispánico; que ha sido capaz de asimilar lo mejor de las corrientes poéticas hispanomericanas sin adoptar sus clichés. Esto lo convierte, a mi juicio, en el mejor poeta en español de su quinta y convierte *Los privilegios reales* en el mejor libro de poemas publicado en 2018 en nuestro país.

De la supervivencia. Poemas 2006-2016

Ana Gorría

Madrid, Marisma, 2018

DE LA SUPERVIVENCIA, UNA MATEMÁTICA QUE TIEMBLA

HAY UN HOPPER escondido en esa foto que Rick Deckard mira una y otra vez para encontrar a la primera replicante. Un Hopper que comparte con Vermeer el estudio de la penumbra y de la ausencia. Hay un Hopper escondido en la foto que Gorría sostiene en su poesía, con el mismo estudio de la penumbra, de la ausencia, del secreto del vínculo. Y que sostiene el eco de la pregunta «¿Y quién vive?», que se formula el oficial Gaff al final de *Blade Runner*.

En la poesía de Gorría dialogan Philip K. Dick y Ridley Scott con los hermanos Schlegel o Novalis, que prestan su iconografía romántica especialmente a los dos primeros poemarios. Una iconografía que está contenida y medida minuciosamente, como si la poeta tirara de las riendas al más mínimo atisbo de desbocamiento. El resultado son «minuciosos latidos» en forma de verso corto en *El presente desnudo* y de poemas en prosa en *La soledad de las formas*. La antología en su conjunto conforma, así, una «matemática que tiembla», para tomar prestada una imagen fulgurante y precisa de la autora.

En *El presente desnudo* encontramos una declaración del poder ambivalente de la palabra: para liberar («antes de las palabras qué suavidad / su luz volviendo a inaugurar cada barrote») y para herir («decir es lo que duele»). Junto con este *leitmotiv* aparece, como digo, la simbología romántica: la noche («anochecida apenas»), la sombra, las «formas de hacerse en la melancolía», las ruinas y cenizas («la ruina / en el regazo / iluminado apenas»), el espejo y ese continuo *Doppelgänger* que acompaña al yo lírico en sus más diversas formas, aunque nunca sea nombrado como tal. Pero todo ello queda lejos de la escapada solipsista de una parte del Idealismo. Gorría entrelaza estos símbolos con varios tópicos propios, como el de la topografía del cuerpo, a cuya orilla «se acercan los dioses y los pájaros»; el miedo a la repetición (de

la rutina, del error): «el temor a lo mismo / como a una enredadera escondida en el aire»; o la preocupación por lo filamentoso, fibrilar, umbilical (que no es otra cosa que esa indagación en el vínculo con uno mismo, con los otros y con el cosmos, con el vacío o la nada: «qué hilo no nos separa de la nada»). Hay en todo este primer poemario un anhelo de liviandad: «las formas / espacios que podrían resultar transparentes», que no se llega a resolver. No obstante, no se cede al desaliento, sino que se persiste en la indagación, en el lenguaje. Así como los arquitectos del Brutalismo concebían sus edificios con los materiales al desnudo, así es en Gorría el engranaje de la lengua herramienta y objeto de investigación.

En *La soledad de las formas* la palabra parece dibujar esas siluetas, esas curvas y líneas cuyo objetivo es encontrar otras formas (humanas, generalmente); sin embargo, «contra el tiempo las formas aparecen como huesos alzados de una fosa común». La voz poética sueña con «la utopía de tu proximidad», en la que el «tú» abarca –diría– mucho más que a una sola persona. El libro se mueve entre dos series de antagonismos: la curva de los cuerpos y la imposibilidad de la línea recta como vínculo; la carne y el verbo que puja por decirla. Continúan la indagación en la ausencia y la topografía del cuerpo: «el vacío del cuerpo al cuerpo, la voz no murmurada, los ojos que en el túnel no se encuentran». Lo que se anticipaba en el primer poemario explota aquí, pero lo hace con un ruido seco, como bajo tierra, bajo el agua o bajo el lenguaje. Todo sucede por debajo del lenguaje; es ahí donde se produce esa «invisible sacudida de la soledad / de lo inmóvil». Pero tras cada sacudida la poeta permanece. Y aunque esa permanencia no es eterna –pues «lo que aparece ha desaparecido»–, Gorría vuelve a escribir una y otra vez lo que «sucede al tiritar bajo la voz». Se trata, en otra luminosa imagen de la autora, de «respirar como un río contra todo lo que desaparece».

Los poemas de *Un piano silencioso y una guerra inocente* son a ratos las figuras de origami de Gaff, confeccionadas en un papel plateado que hace de ellas huellas de paso resistentes. Y es que de eso se trata: de sobrevivir, de *super*vivir o vivir *por encima* de la existencia distópica, tanto de *Blade Runner* –la película que sirve de sustrato estético y filosófico al texto– como de un capitalismo altamente familiar y normalizado. Pero Gorría no entrelaza su voz con la de Gaff, sino con la de Rachel, esa replicante que no sabe que lo es hasta someterse al test de Voight-Kampff («Deja que cante el arpa de la nada COCA-COLA / VOIGHT-KAMPFF ATARI KOSS BULOWA MOVISTAR»). El yo lírico es aquí una replicante que escucha el arpa de la nada: sabe su vida finita y sus recuerdos construidos («la araña monstruosa que temí y su centón de crías», «el temor de la noche en la tormenta»), recuerdos todos ellos de «la niña que no fui». Su historia, su presente y su futuro son lanzados

a la incertidumbre por un test rutinario. Y es en este momento de reconocimiento –casi de tragedia griega– cuando comparte con el ser humano –con la poeta, con el lector– el miedo primigenio.

En la noche eterna de la ciudad surgen, felizmente, la música, la palabra y el vínculo como salvoconductos hacia un final abierto, un horizonte esperanzado: «el hilo de la música en que duermes / la música que escuchas de mis manos / y que te trae hasta mí / desde tu sueño, / desde la esclavitud». Con esa posibilidad se queda Gorría: con la posibilidad de la música, de la palabra, de la reconstrucción, de la liberación. De la supervivencia.

Emilia Conejo

Umbral
Ruth Llana

Oviedo, Malasangre, 2017

Estar dentro de Dios es manejar el lenguaje

Este umbral podría ser la entrada a una casa situada en la estepa rusa o en un prado silencioso de la antigua Checoslovaquia. Un escenario donde un personaje de Andrei Tarkovski se pasea lentamente y se detiene a mirar algo que está más allá. Este umbral nos lleva a un texto en el que podemos encontrar, en su centro, una instalación con imágenes fijas; fotografías en blanco y negro; una película de celuloide antiguo en la que una mujer se arrodilla para rezar; un niño de cabello claro que corre; fragmentos de la Biblia, y de un diccionario con palabras en varios idiomas; un gato que se pasea por la instalación; y un personaje, Misha, que lo observa todo, y al que está dedicado el libro.

Umbral, además, es el tercer poemario de Ruth Llana (Asturias, 1990), publicado por obra y gracia de la editorial Malasangre (con poetas como Miriam Reyes o Marcos Canteli) y bendecido por unos versos de Rimbaud que cierran esta intensísima experiencia del lenguaje.

Abrimos el libro y nos asalta una duda: ¿cómo desandar caminos trillados en la significación para penetrar este cuerpo aparentemente fragmentario pero cohesionado con un ensamblaje de elementos dispares que recorren la materialidad de la palabra-signo-trazo-voz-acto? ¿Cómo guarecerse en esta casa sin tejado ni puertas? *Umbral* es el paso primero antes de adentrarnos en una construcción sólida y, a la vez, volátil. Un libro en el que subyace una necesidad de fragmentariedad que lo enriquece, una acumulación de experiencias de lenguaje atravesadas por experiencias de vida, de cualquier vida, en una ficcionalidad que, al terminar de recorrer esta casa, nos ha calado, por verdadera.

En una primera lectura, y desconociendo cualquier universo que nutra a la autora, sin referencias biográficas que pudiesen enturbiar (o completar, quién sabe) la interpretación, percibimos al menos una muerte, más de una herida, la necesidad de creer («Marketa/ vas a encontrar la fe»), «el rostro de la madre estrellado contra la grava», quizás por el dolor, animales que son «animalitos acercándose a mí», y una voluntad de acogimiento, de hacer con los signos un colchón mullido y silencioso donde puedan descansar, y encontrar alivio, algunos personajes-seres de carne hueso que arden para reencarnarse en una memoria silábica, de materia verbal.

Si atendemos a las citas con que se abre este *Umbral* encontramos a una teórica del feminismo como es Judith Butler y su libro *Vida precaria*: el poder del duelo y la violencia; y la referencia a Caín y Abel del Génesis. Duelo y fraternidad serán dos hilos con que se han tejido algunos de los textos de este poemario. Referencias a la muerte, a una suerte de alucinación percibida en un lenguaje roto, en una sintaxis alterada, en una dicción acumulativa que martillea sin respiro, en una encadenación de cláusulas abocadas a un precipicio, a una abertura total: «todos los caminos posibles, la bifurcación de la carne, la sucesión de ramas, el camino infinito, salvar a tu hermano, la brecha del hambre, grieta, la respiración que se apaga, saludo en la niebla...».

Pero volvamos al principio: «Vienen grandes cosas ya lo vas a ver», es el augurio del personaje Marketa Lazarová (película ambientada en la Edad Media y que trata de un conflicto familiar). «Abierta la boca sobre el pecho de Dios», se dice en el primer texto (lo llamaremos texto porque aquí se excede la clasificación de poema/poesías, se trata más bien de textos tejidos por una materia que trasciende y transgrede lo lírico, porque en *Umbral* la cuestión de géneros no es pertinente (o sí en una voluntad de ignorarlos) y lo «poético»

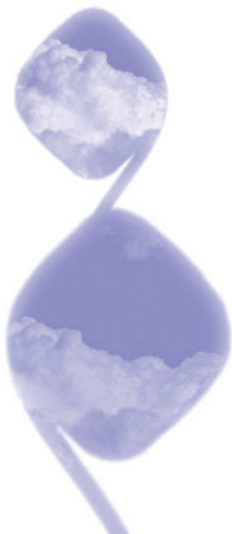
recobra su sentido primigenio de creación). A partir de aquí estamos preparadas para acoger un relato de resonancias míticas, un texto que nos remite a otros de carácter fundacional, y que se nos presenta sin trama ni argumentos unívocos. Un cuerpo del que percibimos contiene al menos un secreto: «quiero la palabra para honrar la memoria de los muertos».

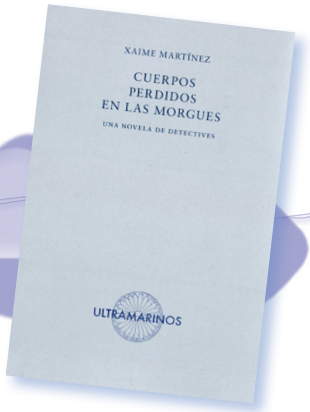
Entonces nos asalta, quizás por nuestra propia necesidad de sentido (o incapacidad para sobrevivir en el fragmento, en lo múltiple), lo que podría ser la clave de esta obra, el núcleo del que extraer los posibles significados: «aprenderé todos los lenguajes posibles» «hasta acercarme a ti» «pero prometo no profanar esta lengua» «pero prometo seguir repitiendo porque en eso estaban las huellas... (nuestra voz que no solo era una)».

En *Umbral* la voz es una multitud, en ella se congregan algunos de los lenguajes posibles y quien decida entrar en esta casa ha de ser consciente y estar dispuesto a dejarse acunar por una música compuesta por signos que son sonoros, pero también visuales, táctiles, olfativos... Debe dejarse atrapar por la imagen en blanco y negro y caminar descalzo como la mujer que en *El umbral* (referencia a la fotografía de Manuel Álvarez Bravo, que divide el libro) se aproxima descalza al reflejo del agua en el suelo. Entrar en la niebla, como el erizo de Yuri Norshtéin, horadar con las manos la tierra de Lázaro y tocar los pies de Dios.

Umbral es un libro nutricio que nos alimenta en cada lectura; que abre posibilidades poéticas y se amplifica en la confluencia de otras artes; que abre las puertas de una memoria que se hace colectiva, y cuya única posibilidad para redimirnos es acogerla y hacerla nuestra, con una palabra encarnada y viva, como lo hace Ruth Llana en esta obra.

María García Zambrano





Cuerpos perdidos en las morgues
Xaime Martínez

Barcelona, Ultramarinos, 2018

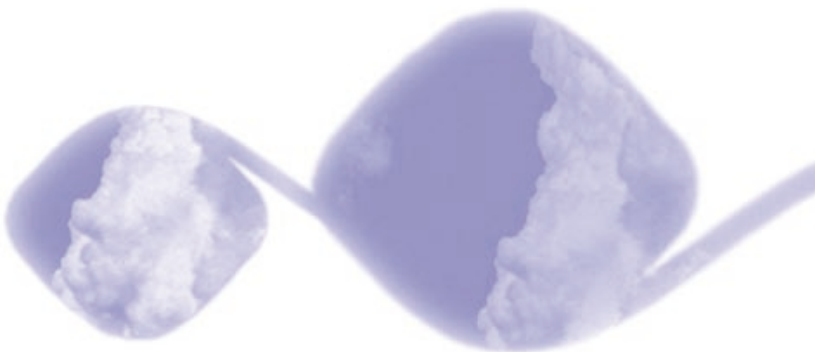
EVITAREMOS mencionar la posmodernidad tanto como la búsqueda en el terreno de la poesía y aun así podremos abordar la exuberancia de *Cuerpos perdidos en las morgues*. Es este el tercer poemario de Xaime Martínez (Uviéu, 1993), que obtuvo el XVII Premio de Poesía Joven «Antonio Carbajal» con *Fuego cruzado* (Hiperión, 2014) y que posteriormente publicó *Hibernia* (Saltadera, 2017). El nuevo título supone la séptima publicación de Ultramarinos, cuya labor editorial responde a características tan puras como la calidad y la elegancia, causa y resultado de una implicación absoluta con los proyectos y sus autores. Algo que Unai Velasco, su director, confirma en la nota que abre el libro: «la obra poética no existe si no es en forma de edición. [...] En este sentido, al autor le queda siempre un largo camino tras la escritura que no debería ser recorrido únicamente por el editor, a menos que quiera que el libro no reproduzca fielmente su obra».

No son hoy demasiados los poemarios que cuentan con subtítulo y menos aún los que desvían en él su carácter a otro género. El de *Cuerpos perdidos en las morgues* es *Una novela de detectives*, desplazando así al lector antes de la primera página a un despiste intencionado, en un tiempo de fronteras difusas entre las esferas literarias. Porque quizá está claro ya que en la novela no siempre funciona aquello de planteamiento, nudo y desenlace para que mantenga su estatus, y los poemas tantas veces relatan historias con solvencia, desde una perspectiva poliédrica, sin exigencia de canon narrativo. Ahora que sabemos casi con certeza que han muerto como categorías sólidas e inapelables, hagamos de la necesidad virtud de letra. Es a partir de esa confusión desde donde se plantea el hilo del poemario: «Amor, amor, me temo / que han robado nuestros cuerpos», termina la primera pieza, abriendo espacio a una pesquisa emparentada con el género negro más clásico: espacios, personajes, argumento –sutil, en este caso–. Y es que no solamente se da cabida en estos poemas la variedad de géneros sino también la de ámbitos artísticos: la presencia de la mirada propia de una narrativa audiovisual y también, por supuesto, la de la música y manifestaciones culturales variadas

que podríamos denominar pop, también *pulp*, amalgamado todo desde una lírica de gran plasticidad y ritmo depurado. Aquí entonces la multiplicidad desemboca en una voz que toma material de todo ello para relatar su posible historia, y lo hace desde un humor doliente muy cercano a la ironía, al desmantelamiento que nace de cierta risa. Sirva como ejemplo de esto último: «Sí es cierto que igual que los demás / oí las voces que cantaban solo para nosotros, / voces que nos hablaban de las muertes y los nacimientos / indistinguibles sobre los crepúsculos sintéticos del set, / pero / en cualquier caso / valió la pena lo que era necesario para estar contigo, amor». La mordacidad también es válida como piedra arrojadiza contra los propios tejados de la *corporación* poética: «De qué valen ahora los tratados / de métrica y de estilo, / aquellas impresoras que temblaban en la noche, / las máquinas para encanutillar originales, / sonrisas y contactos de los editores, / ferias del libro, periodistas culturales // [...] Temí perder la vocación, pero ahora pienso / quién la hubiera perdido».

Palpitan entre líneas los parentescos admirados: comparecen Bolaño, Montalbán, Nabokov, aportando calado al espacio entre los versos. Y es cierto que en ocasiones no sabemos si estamos del lado del detective o del mero espectador que asiste al acontecimiento –ahí también el juego de las personas del verbo–, pero la clave de esta creación sí podemos encontrarla: «Investigar una gramática del crimen. / Invertir fuertemente en lo vulgar. / Incomodar al público. / Hacer nuestra revolución de una maldita vez». Objetos todos de este libro, y de los cuerpos.

Azahara Alonso



Hallar la casa
Beatriz Viol

Madrid, Endymion, 2018

HALLANDO LA CASA DE BEATRIZ VIOL

CAE, al fin, tras un chasquido, el fruto a la tierra. Cubierta todavía por su cáscara verde, la castaña aún pincha. La poeta observa, revisa, busca... halla. Comienza así el camino, viaje interior, a lo largo del cual habrá de despojarse, ella también, de lo superfluo, para encontrar, no una casa –y ni siquiera una «habitación propia» como Woolf–, sino una identidad resistente a las trampas del tiempo, los vínculos y las fronteras, que le permita ser hoja que vuela y que constantemente se despide, sin dejar por ello de ser raíz para «sentir cómo llega desde lo profundo el latido de la tierra» y al mismo tiempo, «ser nido» y poder llevar ella misma «en el pecho un bosque…».

Porque, si algo consigue Beatriz Viol con este libro, es enseñarnos a no ser extranjeros de nosotros mismos. A buscarnos en lo grande y en lo pequeño; en lo vivo y en lo inerte; en el interior de una casa y en las calles de una gran ciudad. A hallarnos. A habitarnos.

Y en este proceso, Viol se halla a sí misma, y nosotros con ella, en los objetos cotidianos (una manta, un nido, la cerveza…), pero también en los espacios lejanos (Barcelona, Londres, Edimburgo…), derribando las fronteras –interiores y exteriores– de su propio ser e impregnando delicadamente, como la lluvia de su poema, todo.

Existe en su poesía una suerte de contaminación emocional sobre los objetos que la rodean, con los que nunca llega a establecer un vínculo de posesión; más al contrario, los dota de su propia esencia vital sin apegarse a ellos. Y así la vemos en sus botas, en las raíces del castaño, en las piedras y los palos, en las marionetas, en el sofá negro…; no poseyendo las cosas, pero estando y siendo en ellas.

Sin embargo, el desarraigo es, en realidad, una nota de fondo en este libro cargado de contenida nostalgia. La poeta tuvo una casa, donde «habitaba el tiempo vivo del ahora», y a ella regresa en la tercera parte del poemario. Allí

se nos descubre la esencia que vertebra temáticamente el libro: hay personas que son casa («este cuerpo, que es mi casa, se prepara hoy para acogerme»), hay personas que fueron cosas («mi madre fue mi cuna, mi abrazo, mi plato»), y en esta paradójica cosificación, se entiende la poderosa espiritualidad de la poeta que se purga en soledad y se eleva de lo material a través, precisamente, de la sublimación que solo la poesía permite.

Porque *Hallar la casa* es el hallazgo, también, de la palabra que traduce el hueco que el idioma deja intacto a lo inefable, como quien amuebla una realidad de paredes vacías («aprender un idioma se parece a escribir poesía»). Y es en el conocimiento del lenguaje y de sus carencias donde se fragua la palabra poética («me pareció que el término caricia apenas tenía sinónimos»). Mientras que, por el contrario, lo cotidiano y prosódico se presenta con una riqueza desproporcionada, irreverente y casi innecesaria («en las calles de Londres supe que había / infinidad de palabras para nombrar la lluvia»).

Es, por tanto, el camino hacia el encuentro de la poesía. Una poesía, la de Viol, que nos muestra, con una belleza mesurada, casi pudorosa, senderos conocidos por los que todos hemos transitado, búsquedas compartidas, ausencias y presencias de las que podemos participar sentados/as en el sofá de esta casa cuyas puertas se nos abren generosamente para permitirnos asistir al encuentro.

Y es que, en efecto, tras el íntimo viaje de ida y vuelta, al fin llega Beatriz Viol a hallar, no tanto la casa, como el hogar. Y nos recibe en él. Y nos ofrece protegernos de la lluvia que nos ha acompañado a lo largo de todo el recorrido y, al calor de su palabra, descubrimos, en el silencio del que escucha atento, la belleza sin aspavientos de su verso certero.

Bien hallada tú, Beatriz Viol. Maravilloso hallazgo.

Esther Garboni

Prender con keroseno el pasado. Una biografía de Carlos Edmundo de Ory

José Manuel García Gil

Sevilla, Fundación José Manuel García Gil, 2018

VIDA DEL ARCÁNCEL SAN GABRIEL

«SE HABLA como se pisa el suelo», escribió Carlos Edmundo de Ory (Cádiz, 1923-Thézy-Glimont, 2010) en su deslumbrante *Diario*, y esta máxima parece cumplirse en un libro donde se descubre al poeta a través de su geografía sentimental. *Prender con keroseno el pasado* ganó en 2018 el Premio Antonio Domínguez Ortiz de Biografías que convoca la Fundación José Manuel Lara, es la primera biografía sobre el autor gaditano y el título está tomado de uno de sus aerolitos –los particularísimos aforismos *oryanos*.

Su autor, José Manuel García Gil, y Ory se conocieron en El Escorial, adonde el poeta residente en Francia había acudido para ofrecer un recital. Por aquella época, García Gil había iniciado la segunda etapa de la revista *Caleta* junto a Alejandro Luque y querían, para su segundo número, contar con algunos poemas del fundador del postismo. Lo convencieron jugando a crear alejandrinos y ese espíritu lúdico que rodeaba a Ory es algo que el biógrafo ha querido mantener en el libro.

A García Gil debemos el rescate de la narrativa breve de Ory, en sendas antologías tituladas *Cuentos sin hadas*, la más reciente en Cátedra, pero el génesis de esta biografía se sitúa en la Fundación Carlos Edmundo de Ory en Cádiz. Allí participa en una charla sobre la infancia del poeta y le surge

la urgencia de conocer más sobre su vida. Es entonces cuando emprende la relectura de su obra, entrevista a aquellos que tuvieron algún vínculo con él y consulta los fondos de su enorme legado una y otra vez. Porque si una biografía tan completa como ésta ha sido posible es gracias a que Ory dedicó los últimos años de su vida a ordenar y reordenar su archivo, conservado en la Fundación y compuesto por multitud de mecanoscritos –con bastante obra inédita–, una prolija correspondencia –más de 5.000 cartas– y su biblioteca personal –más de 8.000 volúmenes–. El poeta tuvo la gratitud de cederlo a su ciudad y ésta empieza a responderle.

Como un hombre habla como pisa el suelo, para abordar la complejidad del personaje, García Gil ha dividido el libro según los lugares que Ory habitó. Además, respeta sus nombres antiguos o míticos como Ory hiciera en su obra póstuma, *La Memoria amorosa* (Visor): Tarsis (Cádiz), Mayrit (Madrid), Lutecia (París), Rimac (Lima) y Picardía (Amiens y Thezy-Glimont). A su vez, estas secciones se subdividen en capítulos en los que el relato se construye a partir de la relación con los distintos actores de su vida, muchos de ellos escritores. De este modo, *Prender con keroseno el pasado* también permite conocer más sobre vidas relevantes de la literatura del siglo XX.

Dentro de Carlos Edmundo de Ory hay muchos personajes distintos. La biografía hace un recorrido desde la infancia en una casa solariega de la Alameda gaditana. En esa época, la biblioteca del padre, el poeta modernista Eduardo de Ory, ejercería una influencia definitiva y el mar de Cádiz impregnaría su ser, acompañándolo ya en sus continuos exilios.

En Madrid forja un intenso vínculo con Gloria Fuertes, trascurren las andanzas con su compañero de pensión, Ignacio Aldecoa, y tiene lugar la aventura postista junto a Eduardo Chicharro y el italiano Silvano Sernesi. A través del Postismo entabla amistad con Francisco Nieva, Ángel Crespo o Juan Eduardo Cirlot, con el que apenas coincidió en persona –óbice que no impidió que entre ambos construyeran una relación epistolar digna de estudiarse como una genialidad literaria.

En 1951 funda junto al pintor Dario Suro el Introrrealismo, una «andadura más profunda, esencial y simbólica, de ideas humanas y esotéricas». La ruptura con Emilia Palomo, soporte emocional e intelectual en la época madrileña, y el hastío por la decrépita situación cultural de la España franquista lo conducen años después a un exilio voluntario en París. En la capital francesa conoce a su primera mujer, Denise Breuihl, y a través de ella llega a su admirado poeta Pierre-Jean Jouve. En el país galo residiría el resto de su vida, a excepción de un breve intervalo en Perú, donde nace su única hija Solveig.

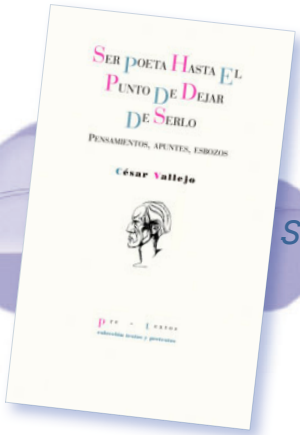
Tras el divorcio con Denise, Ory se instala en Amiens. Trabaja como bibliotecario en la Maison de la Culture de la ciudad y en este innovador espacio

pone en marcha el Atelier de Poésie Ouverte (APO), un taller de creación poética colectiva que coincide en tiempo y en ideas con el Mayo del 68. Comienza una de las etapas creativas más interesantes del poeta y empieza a leérsele en España gracias a la antología *Poesía (1945-1969)* dirigida por Félix Grande, con el encomiable apoyo de Paca Aguirre y Alberto Porlan.

La relación sentimental con la pintora Laure Lachéroy a partir de los setenta, compañera y apoyo fundamental para el resto de su vida, apacigua y da aliento a Ory. Así alumbra una obra poética que alcanza su plenitud con títulos como *Lee sin temor*, *La flauta prohibida* o *Melos melancolía*. En 1977 inicia una prolongada relación maestro-discípulo con Roberto Bolaño y a finales de los ochenta se producen los encuentros neoyorkinos con Allen Ginsberg. Al mismo tiempo, los regresos a Cádiz se hacen cada vez más frecuentes.

Lo que convierte a *Prender con keroseno el pasado* en una lectura muy recomendable es su tono narrativo que facilita que tanta información se beba como una novela, mientras llenamos de matices la silueta de un autor nada sencillo. Contradictorio, como buen humano, Ory fue un artista genial pero marginado, que no marginal; excéntrico pero riguroso; simpatizante del anarquismo pero sin un compromiso político manifiesto. Para los que se pregunten quién fue este poeta recurriré a una anécdota –algo que el propio Ory detestaría– contada por García Gil: «paseaba solo por la noche por la Alameda Apodaca, cerca de su casa natal, cuando una pareja de policías, al verle con esas barbas y melenas subversivas, lo paró y le pidió la documentación. "¿Es usted comunista?", parece que le preguntaron. "Yo qué voy a ser comunista –repuso–, yo soy el arcángel San Gabriel"».

Salvador García



Ser poeta hasta el punto de dejar de serlo. Pensamientos, apuntes, esbozos

César Vallejo

Valencia, Pre-Textos, 2018

MI REINO ES DE ESTE MUNDO

MÚLTIPLES avatares de extravío y reconstrucción jalonan la historia de estos textos de César Vallejo que presenta ahora la editorial Pre-Textos, bajo el título *Ser poeta hasta el punto de dejar de serlo. Pensamientos, apuntes, esbozos* (2018). La edición, preparada por Carlos Fernández y Valentino Gianuzzi y que consideramos definitiva, reúne estas obras: *Contra el secreto profesional*, *El arte y la revolución* y *Apuntes y notas* (que incluyen los imprescindibles textos acerca de la búsqueda teatral de Vallejo, tan denostada como desconocida, y que hoy podemos apreciar por su relevancia innovadora y política, en línea con los preceptos de Erwin Piscator y de las novedades que trajo el cine documental soviético). Esta edición se ha basado en las copias de los textos que se conservan en la Biblioteca Nacional del Perú, que fueron comparadas con las ediciones parciales publicadas en distintas ocasiones entre 1928 y 1973.

Más allá del interés arqueológico y crítico, estas reflexiones, notas y pensamientos nos vuelven a interpelar hoy, no han perdido vigencia. Incluso ganan en pertinencia en cuanto al papel del artista en el mundo capitalista, especialmente desde la perspectiva de un creador acuciado por la necesidad como Vallejo y que, no obstante, no claudica en su pelea por la libertad poética y en su lucha por terminar con la estructura social y cultural propia del sistema burgués.

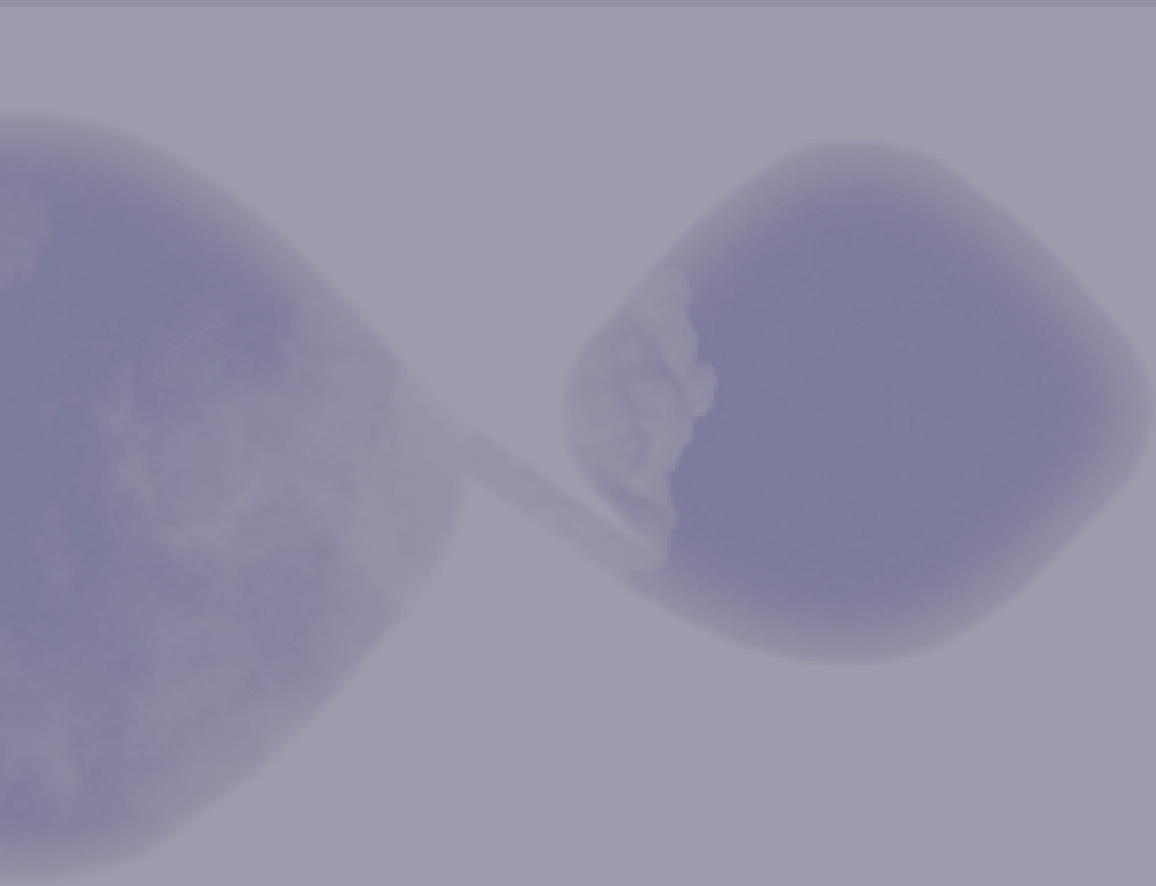
Esta compilación nos ayuda a ampliar la perspectiva que tenemos sobre César Vallejo y a incluirlo, como le corresponde, en las corrientes de pensamiento de la turbulenta Europa de los años veinte y treinta del siglo pasado. Lo que quiere decir que Vallejo se sumergió de lleno en las disquisiciones ideológicas acerca del papel del intelectual y del arte en general, lo que lo llevó al marxismo, tras una crisis que concluiría con el rechazo del surrealismo y

demás «ismos» vanguardistas, y a abrazar la causa del proletariado. Vallejo realizó tres viajes a la Unión Soviética entre 1928 y 1931 y colaboró desde allí como corresponsal para distintos medios. Sus artículos se transformarían en *Reflexiones al pie del Kremlin*, editado en julio de 1931, y *Rusia: ante el Segundo Plan Quinquenal*, de 1932 pero publicado de manera póstuma, libros que están en el trasfondo de esta obra que nos ocupa.

A pesar del aprecio y el entusiasmo que le provocaba el modelo soviético, su reflexión lo lleva a afirmar su autonomía como artista. Considera que el arte bolchevique, con sus estrategias de agitación y propaganda, es necesario para llevar a cabo los intereses del proletariado; pero que se debe aspirar a una visión más amplia del arte «socialista», entendiendo por tal, desde una perspectiva absolutamente personal, el que responde a una sensibilidad que no se reduzca a preceptos, léxico o técnicas de partido o ideológicas, sino que responda a la evolución de la humanidad, inquietudes y sentimientos propios de todas las personas –para él, la sensibilidad, en directa relación con la autenticidad, es el fundamento de la creación literaria–; Vallejo está pensando en Bach, en las pirámides egipcias, en Chaplin… Obras que «responden a un concepto universal de masa y a sentimientos, ideas e intereses comunes a todos los hombres sin excepción».

Estos textos iluminan y amplían la altura moral y estética del trabajo de Vallejo, su pensamiento profundo y enraizado en su tiempo y en sus inquietudes, la lucha por poner en sintonía su conciencia política con su ideario artístico, especialmente la producción final de su vida, su categórica condena de la cultura capitalista vigente en su época y sus aspiraciones con respecto a la humanidad y a la sociedad del porvenir, en tanto solidaria y ajena a los intereses mercantilistas, el sueño de una existencia plena para el ser y de un lenguaje pleno para el poeta. Es decir, lograr dar el verdadero nombre, la expresión pura de las cosas, y obtener una vida sin fracturas para todos y cada uno, pilares de la cosmovisión vallejiana, que sostienen su poética en cualquiera de las formas que practicó: «Los técnicos hablan y viven como técnicos y rara vez como hombres. Es muy difícil ser técnico y hombre, al mismo tiempo. Un poeta juzga un poema, no como simple mortal, sino como poeta. Y ya sabemos hasta qué punto los técnicos se enredan en los hilos de los bastidores, cayendo por el lado flaco del sistema, del prejuicio doctrinario o del interés profesional, consciente o subconsciente, y fracturándose así la sensibilidad plena del hombre».

Viviana Paletta



El sueño intacto
Vanesa Pérez-Sauquillo

Oviedo, Ars Poética, 2018

Y al séptimo día

Una recomendación: elijan una semana del año y lean un poemario de Vanesa Pérez-Sauquillo al día. Tiene siete. Comenzarán con *Estrellas por la alfombra* (Hiperión, 2001) y acabarán con *El dado azul* (Poética y peatonal, 2017). Entre medias *Vocación de rabia* (Universidad de Granada, 2002), *Invención de gato* (Calambur, 2006), *Bajo la lluvia equivocada* (Hiperión, 2006), *Climax Road* (Ediciones Rialp, 2012) y *La isla que prefieren los pájaros* (Calambur, 2014). Después de este atracón de literatura, les aseguro que se elevarán unos centímetros del suelo, y probablemente muchos de ustedes querrán más.

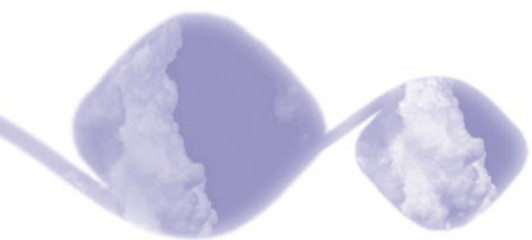
Han pasado dieciséis años y a partir de entonces aproximadamente cada dos, Pérez-Sauquillo ha sorprendido a sus lectores con un nuevo título. Y digo «ha sorprendido» porque sus libros, a la vez que son la continuidad de un mismo y sólido proyecto de escritura, evocan sin embargo atmósferas y paisajes diferentes. Ahora y gracias a la antología que ha publicado Ars Poética, *El sueño intacto*, la evolución y coherencia de la autora puede apreciarse en su conjunto a través de una selección de poemas de los siete volúmenes arriba mencionados, además de algunos inéditos. De París a Irlanda, de Lisboa a los Estados Unidos, la escritora integra con soltura el imaginario anglosajón –El ciclo artúrico, los bosques de Connecticut, el mito de Ofelia

con todas sus fragancias, la traducción de Dylan Thomas que realizó junto a Niall Binns, la poesía de E.E Cummings– en el tuétano de la tradición popular española: composiciones que parecen agitarse por un duende burlón y que piden a gritos ser cantadas. En su poesía un deseo incontrolable no está reñido ni con el humor ni con el desasosiego. Y el realismo de algunas de sus escenas deja paso a otros momentos de fantasía.

Desde que apareciera *Estrellas por la alfombra* (Premio Poesía Joven Antonio Carvajal) en el año 2001, cuando Vanesa Pérez-Sauquillo tenía tan solo veintidós años, su voz se ha asociado en repetidas ocasiones al irracionalismo. No cabe duda de que las imágenes que propone en sus versos, atravesadas por el sueño –ese sueño intacto que da título a la antología de Ars Poética– y una pasión irrefrenable, en la tradición del *amour fou* que tanto impresionó a los surrealistas franceses, parecen producto de una delirante fuerza romántica. Esta pulsión tan suya llegó a su máxima expresividad cinco años más tarde con *Bajo la lluvia equivocada* (Premio Poesía Joven de la Comunidad de Madrid), donde debido a un mayor dominio del lenguaje poético, consolidó su propia manera de decir. Sin embargo, lejos de agotar las reservas de su inspiración, pocos meses antes, también en 2006, publicó un libro que abría un nuevo e inesperado universo literario, me refiero a *Invención de gato*. Con este título la escritora se acercaba a emociones poco transitadas por la poesía española contemporánea: el miedo y el extrañamiento. Es en esta segunda vertiente de su poética donde debemos inscribir *Climax Road*, *La isla que prefieren los pájaros* o *El dado azul*, libros en los que la poeta se hace narradora, describe escenas y dibuja personajes, como el fascinante y tierno Pat Goesby, arquetipo del bohemio que parece haber sido recortado de *La vida instrucciones de uso*, de Perec.

Alejada de las últimas modas (*spoken word*, neoconceptualismo, polipoesía), la propuesta de Vanesa Pérez-Sauquillo no responde tampoco a un clasicismo conformista y explora precisamente los límites del género. Antes me refería al humor y al desasosiego. Y también a la revisión de cierto imaginario anglosajón. Es aquí donde encuentra su tono la particularísima voz de la poeta que ahora queda condensada en esta antología, *El sueño intacto*.

Ignacio Vleming



Sombras di-versas. Diecisiete poetas españolas actuales (1970-1991)

Selección y prólogo de Amalia Iglesias Serna
Madrid, Vaso Roto, 2017

ELLAS, ILUMINADORAS DE LA PALABRA

AL ENVÉS de la luz es posible volver la mirada hacia detalles que han pasado desapercibidos. Antes de hablar propiamente del hondo trabajo que comprende la antología *Sombras di-versas*, compilada por la poeta Amalia Iglesias y publicada por Vaso Roto, quisiera pensar en voz alta un instante: si quien observa por primera vez la paleta de un pintor queda inmediatamente atrapado por la disposición armónica de los colores, el contraste agudo de las tonalidades frías con aquellas más cálidas y la existencia de los colores complementarios, resulta casi inevitable referirse a la llama viva del color y sus infinitas variantes para adentrarse con profundidad en el trabajo de quien ha dedicado largo tiempo a bucear en la obra de las poetas españolas contemporáneas, y, con fortuna, ha tenido la oportunidad de arrojar luz sobre su labor poética, no siempre tan reconocida por la crítica como la de sus homónimos varones.

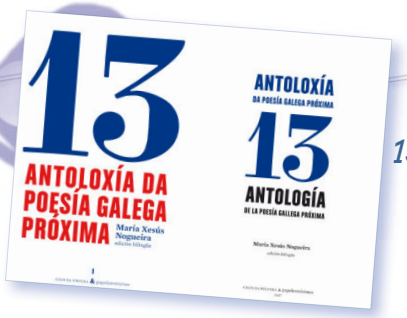
La primera palabra que acude a la mente al leer el prólogo que abre la antología es «franqueza». Es de agradecer, dado el gran número de antologías que se publican actualmente, que la antóloga haya querido dejar claras sus cartas sobre la mesa. Así, *Sombras di-versas*, es una puesta en valor de una selección de poetas que merecen, por su altura y singularidad, estar entre los diecisiete nombres afortunados, pero esto no quiere decir que no sean muchas más quienes podrían formar parte de este admirable elenco. Entre los criterios de selección se ha querido tomar un periodo concreto: las autoras presentes en la antología nacieron entre 1970 y 1991. Veinte años de diferencia pudieran parecer una distancia insalvable, sin embargo tras la lectura de cada una de las poetas, se convierten en más que un horizonte de sentidos. Descubren, a la luz de los detalles imprimidos sobre el verso, detrás de la voz diferenciada y única de todas ellas, una voluntad férrea de ampliar las fronteras del lenguaje a través de una melodía con ciertos acordes compartidos.

Amalia Iglesias, en su estudio previo a la antología, resalta la importancia de la sombra, aquel lado que habitualmente no vemos porque nos quedamos

deslumbrados por el que resulta más evidente. Por si fuera poco, el título de la obra también nos hiere la pupila: debemos recordar que «versas», del latín «versus», además de composición poética, significa «dorso, revés, envés, contrahaz». Y es que, en cierto modo, la literatura siempre nos habla de ese otro lugar en el que anidan las sombras, allí donde el dolor, la ignorancia, el silencio. Si tuviera que escoger un término que unificase de algún modo el coro de voces de las poetas reunidas en estas páginas diría «riesgo». Es posible rastrear, en muchos de los versos seleccionados, líneas de fuga, caminos de bosque que rehúyen la senda principal. La compiladora recoge de una manera precisa y preciosa el recorrido que las poetas españolas han ido forjando en las últimas décadas: "«más allá de haber logrado una habitación propia se preguntan por su lugar en el mundo», es decir, comprende que ellas han sido y son perseguidoras del eterno interrogante, seres que no se conforman con lo ya dado sino que, desde la inteligencia y la sensibilidad, tratan de acceder a otras vías de conocimiento a través de la palabra escrita. De esta forma, los poemas no son sino «polifonías del asombro ante un presente en constante mutación». Poco más se puede añadir ante semejante sentencia.

Esta antología no debería pasar desapercibida. No tendrían que olvidarse nombres como los de Esther Ramón, Julia Piera, Julieta Valero, Marta Agudo, Pilar Adón, Yaiza Martínez, Raquel Lanseros, Miriam Reyes, Sofía Rhei, Leire Bilbao, Ana Gorría, Ana Vidal Egea, Elena Medel, Berta García Faet, Luna Miguel, Emily Roberts y Leticia Bergé. Como en ese instrumento de algarabía estética que es el calidoscopio, dentro de ellas anidan diecisiete universos poéticos de formas esenciales, que agitan, imperturbables, su llama más valiente: la palabra.

Gema Palacios



13. Antoloxía da poesía galega próxima

Edición de María Xesús Nogueira
Chan da Pólvora, Santiago de Compostela/Madrid,
Papeles Mínimos, 2017

CANTOS DE LA ÉPOCA

De *Botar o mar polos ollos*, de Alicia Fernández (2005) a *Suicidas*, de Francisco Cortegoso (2016). Estos son los límites cronológicos que se marca *13. Antoloxía da poesía galega próxima*. Preparada por la crítica y profesora de literatura en la Universidad de Santiago de Compostela María Xesús Nogueira para la editorial Chan da Pólvora, vio luz en el verano de 2017 en una edición bilingüe compartida con el sello madrileño Papeles Mínimos. La ordenación temporal según las fechas de publicación de los poemas es además eje por el que la antología avanza. Es de gran interés acudir al prólogo, también de autoría de la antóloga, no solo porque en él figuran de manera sintética y reveladora explicaciones sobre cómo se fue conformando el libro, sino porque ofrece inevitablemente una lectura, una visión, sobre esa poesía denominada próxima. La feliz elección del adjetivo, próxima, además del interés plurisignificativo, esquiva problemáticas cuestiones generacionales o los acostumbrados «joven», «nueva», «novísima» y otros asuntos un algo sospechosos de cierta gerontofilia. Y al mismo tiempo, nos coloca a las lectoras del campo literario gallego en situación de pensar en qué panorama poético nos vamos a encontrar en la década siguiente. Todo esto tratando de pasar por encima de los varios provechos –ausencia de un discurso consensual que posibilita leer de manera más libre, sobre todo– y algún incomodo que supone el hecho de no contar todavía con una apuesta suficientemente divulgada que intente un acercamiento analítico al conjunto de la producción poética de las casi dos décadas del siglo presente.

Es esta una labor que se ha venido realizando, más por acción que acompañada necesariamente de un discurso crítico sistematizador, precisamente, en antologías anteriores, algunas de ellas también colecciones bilingües. De alguna manera podríamos entender que *13. Antoloxía da poesía galega próxima* empieza en el punto en que terminaba *Punto de ebullición. Antología de la poesía gallega contemporánea*, preparada en 2015 por Miriam

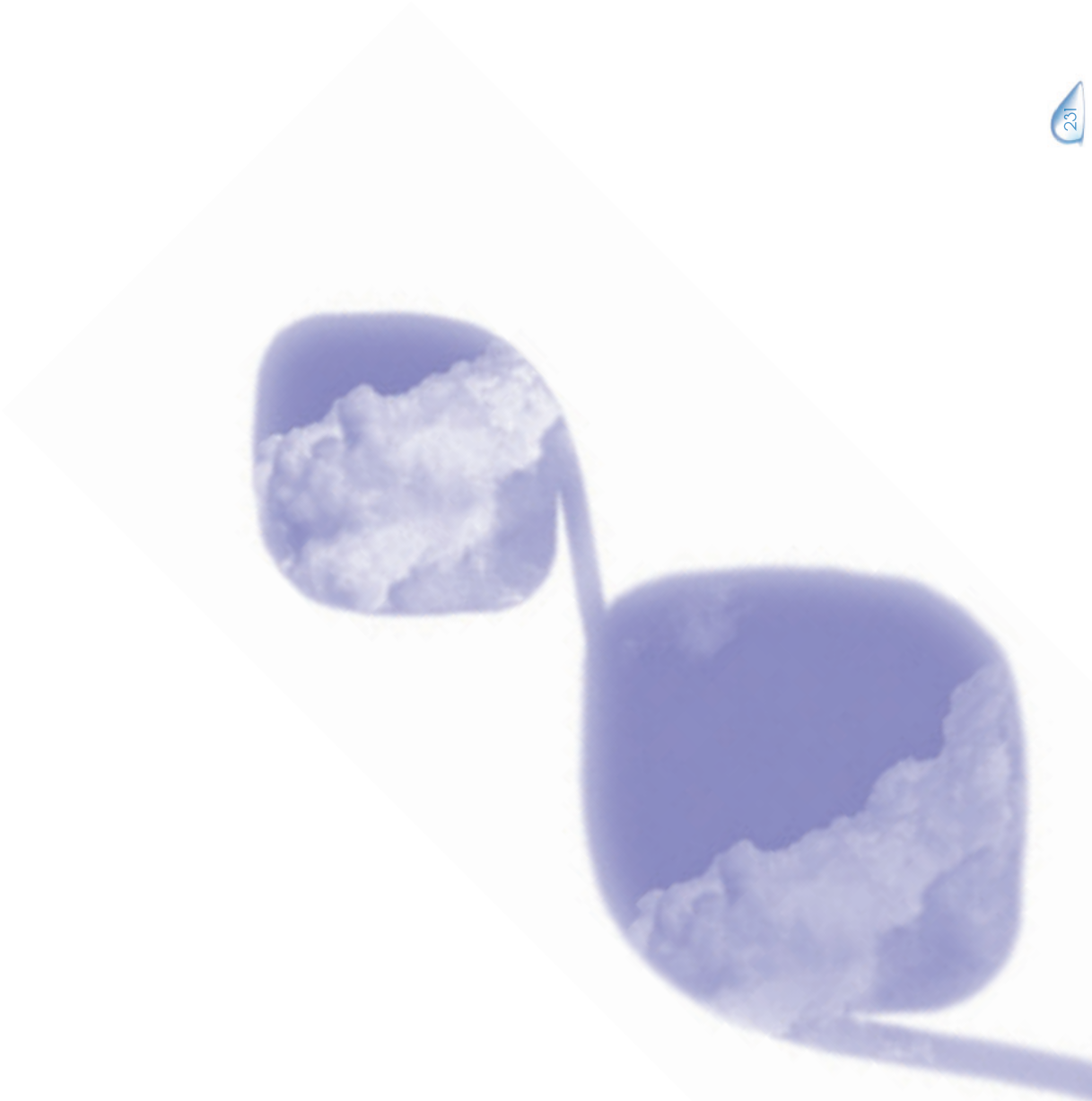
Reyes para Fondo de Cultura Económica. Esto es, en la conciencia crítica que atraviesa la obra del poeta Daniel Salgado. Reyes, hasta hace unos meses inédita en gallego, ha entregado su libro *Sardiña* a la editorial Chan da Pólvora. Es este un proyecto luminoso que nació en 2016 de la mano de los poetas Alicia Fernández, Eduard Velasco, Gonzalo Hermo y Antón Lopo, acompañados del diseñador gráfico Manolo Martínez. Y nos detenemos en él porque ha sido alrededor de Chan da Pólvora y de otras iniciativas editoriales recientes donde se han ido delineando, en gran parte, los universos que recorre la antología que comentamos. Pensamos en Apiario, que casi al mismo tiempo saca *No seu despregar*, colección con límites cronológicos coincidentes con *13*. O en una iniciativa anterior, también bilingüe gallego-castellano, impulsada por la fundación Uxío Novoneyra en 2014, preparada por la poeta Ana Gorría y titulada *Novas_de poesía17 poetas*.

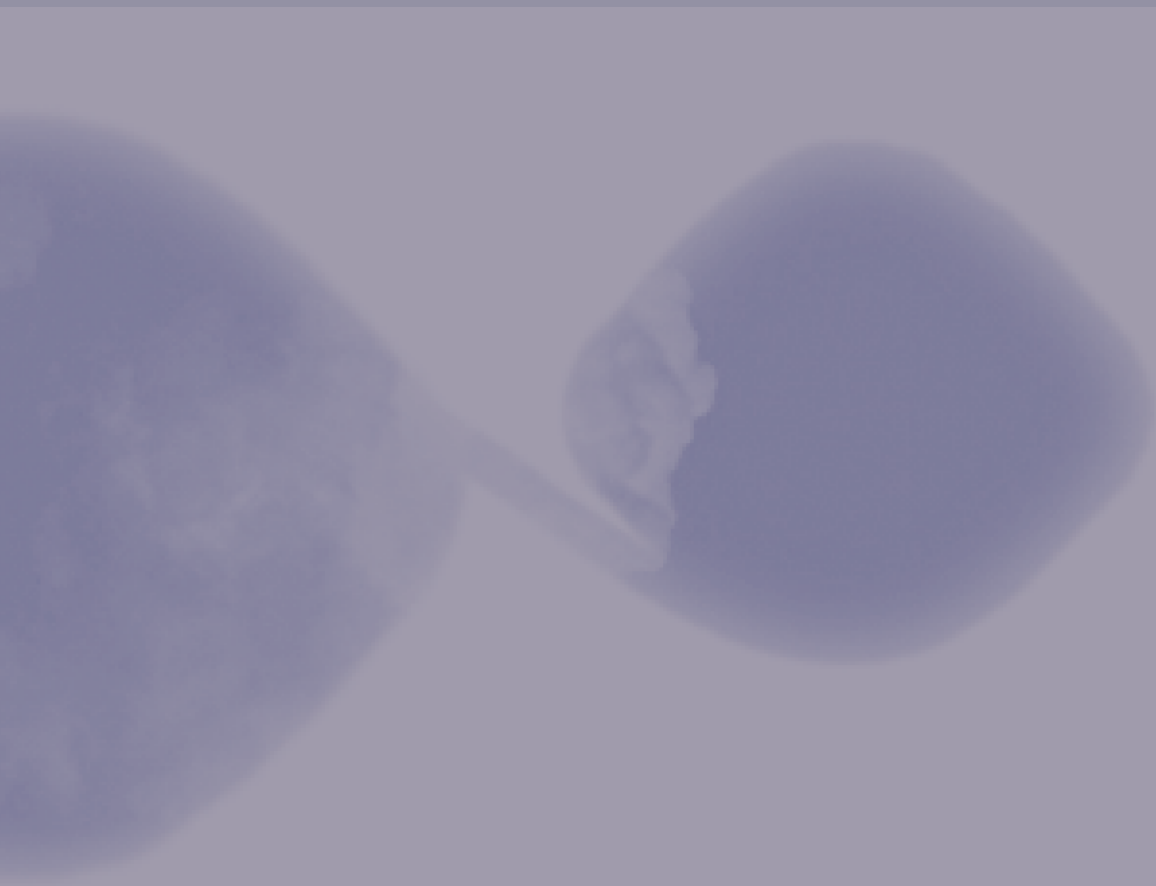
Los modos de hacer de estas trece voces son necesariamente diversos. Pero la distancia entre la poética quizás más decididamente irónica, la de Samuel Solleiro, y aquella que resulta en un nivel mayor de abstracción, la de Francisco Cortegoso, podría también no ser leída como tal. Nuestra poesía próxima lo es porque apunta de manera marcadamente audaz a un presente en el que la subjetividad más acostumbrada de la lírica, y con ella, en parte, la referencialidad –mímesis, experiencia– se han revelado definitivamente insuficientes. Era difícil que esto no ocurriese con poetas que han crecido leyendo el intento de incorporación del mundo y su ruina al lenguaje poético llevado a cabo en la escritura de Chus Pato. Son los libros de Oriana Méndez y de Gonzalo Hermo los que ponen cuerpo de modo más contundente a esto que tratamos insuficientemente de explicar.

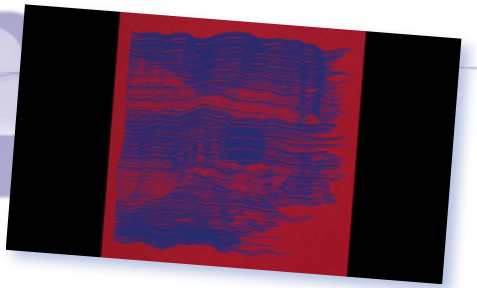
La nómina: Alicia Fernández, Andrea Nunes Brións, Berta Dávila, Lara Dopazo Ruibal, Oriana Méndez, Celia Parra, Xabier Xil Xardón, Gonzalo Hermo, Samuel Solleiro, Ismael Ramos, Francisco Cortegoso, Jesús Castro Yáñez y Antón Blanco. La compilación de cada una y cada uno trata de incluir soportes que van más allá del libro y acogen, por ejemplo, la desaparecida *Revista das Letras* o la publicación que anualmente refleja la actividad del Festival da Poesía no Condado. Una elección posible. Con criterios similares a los explicitados en el prólogo, podríamos encontrarnos con las poéticas de Xiana Arias, Alberto Lema, Silvia Penas, Isaac Xubín o Raida Rodríguez. Y con esto intentamos referirnos únicamente a un campo poético fértil. El libro, además de como objeto y por el excepcional cuidado gráfico, funciona como tal volumen poético, y esta estaría entre las mayores exigencias que se pueden hacer a una antología. La autora de la selección no reclama para *13* el propósito de ofrecer una visión panorámica. Pero algo así inevitablemente resulta al final, a partir de sus palabras, del trabajo aparentemente invisible del coordinador

de la edición, el poeta Anxo Quintela. Y de la mano intuida, particularmente en las delicadas biografías de las y los antologados, del editor, también poeta, también autor de narrativa, Antón Lopo. Escribía Francisco Cortegoso (1985-2016) en un fragmento por el que ya ha pasado una década, y que está en las páginas de *13*: «Na nosa lingua hai un doce sabor a trevo, mais os poemas ofrécennos outros sabores que nos sorprendan». Para acercarnos a las poéticas por venir, *Dentes para a mazá* [Doce poetas en creación] (2018), también en Chan da Pólvora.

Ana Salgado







Bandeira
Luca Argel
2017

LA VOZ COLECTIVA

DE LO QUE era costumbre escuchar de Luca Argel, Bandeira es una ruptura –y aunque de las rupturas se espera normalmente una transgresión que supere los límites conceptuales del mundo del propio artista–, Bandeira no es eso. La transgresión ocurre no tanto en el lado poético de Argel, si no en el musical.

En su *Livro de Reclamações*, su trabajo anterior, existía ya una voluntad de acercamiento al público general a nivel musical, desde lo que podríamos llamar poemas musicados a canciones al uso, Bandeira es ya un gran salto a la cultura popular. Una base armónica dulce, democrática, con la que poder mantener en el tiempo las vocales de las sílabas importantes de los poemas. Un timbre envolvente y relajado que narra, con ese cóctel de sentimientos al que nos acostumbró el samba de raíz, la desgracia, la tristeza y la pasión por continuar con la vida.

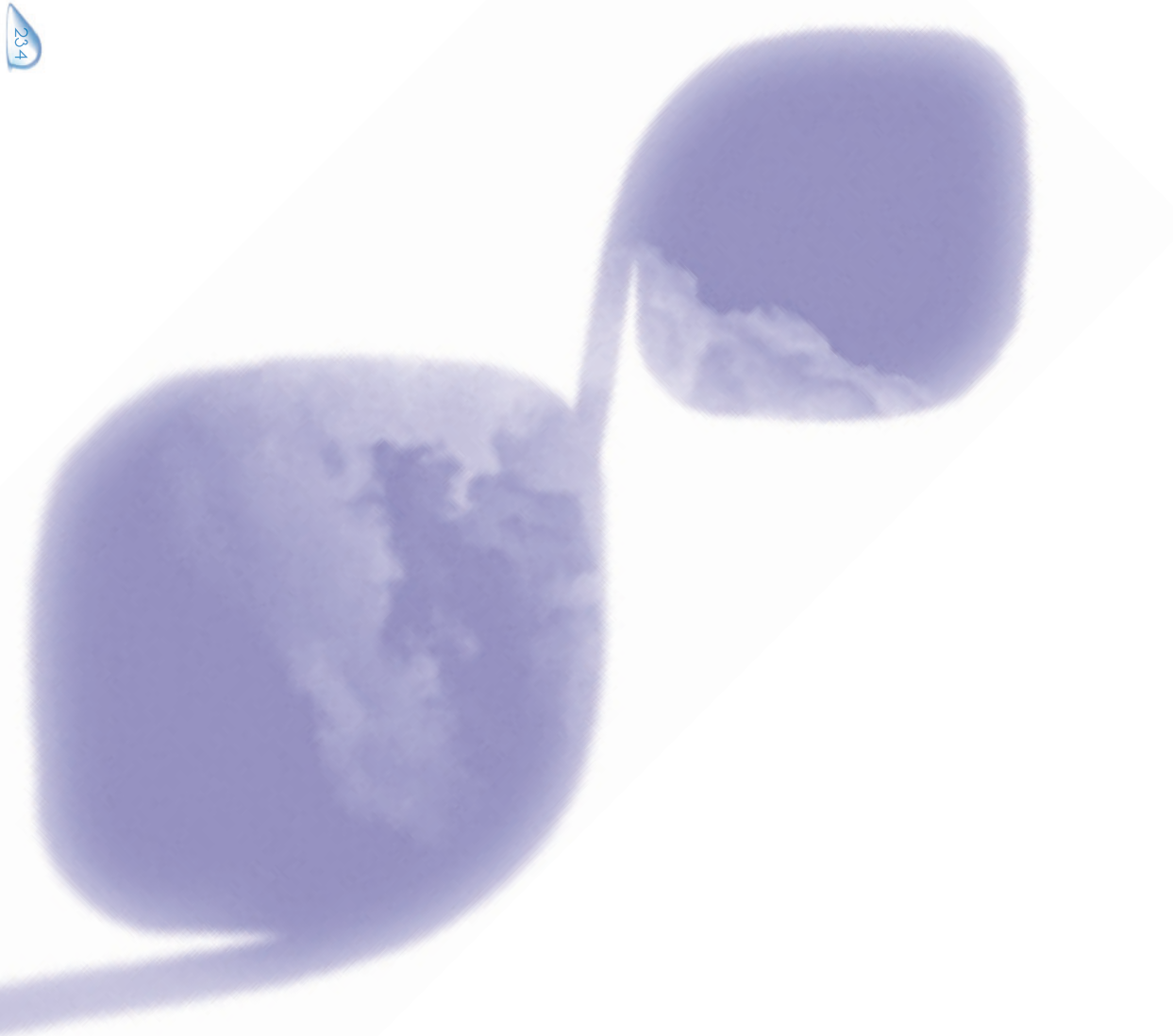
De este combo de sentimientos tan típico de la cultura brasileña, es exponente la tercera canción de Bandeira «Ninguém faz festa», un alegato a la lucha a través del arte como resistencia ante un mundo que presenta un futuro incierto.

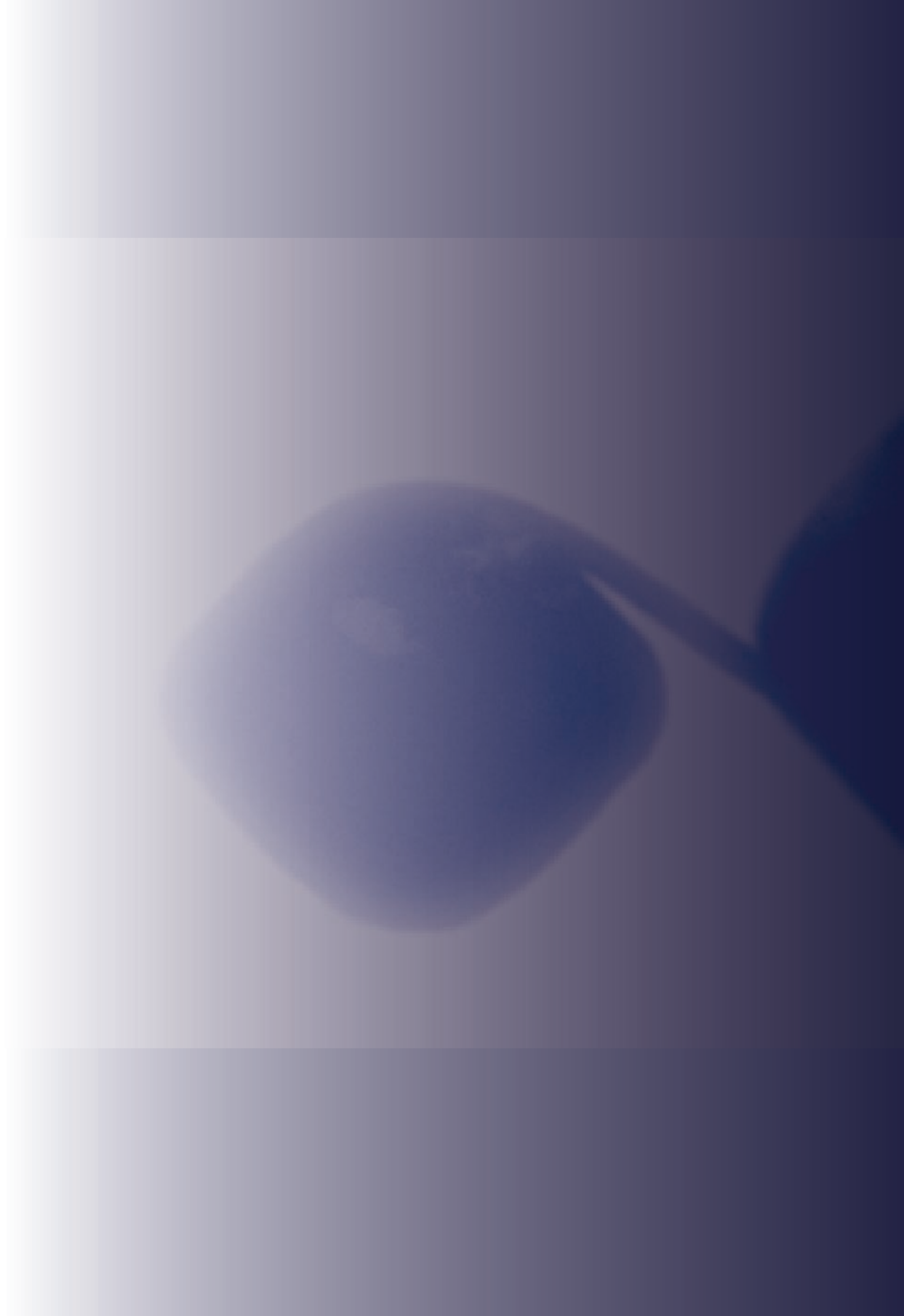
Quem trocou o seu medo do escuro pelo medo do futuro?

En este sentido decía Laura Mulvey, en una entrevista en el MACBA en 2018, que las obras artísticas que permanecen en el tiempo son las que no son solo una voz, si no la voz de otra voz, la voz colectiva.

El single del artista «Acanalhado» es la síntesis del trabajo poético del autor en estos años: humor, ingenio y melancolía cuidada en explicarse, no con lo que serían las esdrújulas de los libros de bien, si no con las palabras coloquiales exactas. Esta manera de expresarse convierte a este poeta, hecho a sí mismo músico con los años, en una especie de trovador contemporáneo. Ahí es donde reside el valor de este artista cuya producción parece nunca resistirse a mejorar y que, esperemos, consiga seguir dando en la clave con la infinitud de frustraciones de nuestro tiempo.

Beatriz Saiáns





enVIVOen

un espacio para contarte

El grito en el cielo.
Polipoesía a ras de suelo

Escribir a dos metros del apocalipsis –que dice Falcón–, escribir poesía más allá de Auschwitz y a pesar de Adorno, escribir versos cargados de futuro –como pedía Celaya–, escribir con un arma: de eso se trata *El grito en el cielo*, de disparar poemas desde el borde del abismo que nos salven de la tentación de tirarnos, de escribir poemas sobre el fin de los tiempos que hagan posible la llegada de un día después, de creer que se debe escribir no solo tras Hiroshima sino desde allí, a dos metros o incluso a dos milímetros, porque no queda otro remedio, porque es el único remedio que nos queda.

De esto trata este libro: del hombre como plaga (también para sí mismo) que ha convertido el planeta en «un infierno con piscina. De suicidas que revientan plazas como si fueran piñatas, de seres rotos como las piezas de un puzzle». Pero también de la manos amorosas «que las intentan juntar». De quienes recomponen nuestros trozos en un mundo hecho pedazos. De cómo se nos rompe el alma y aún seguimos amando.

Como ha escrito con generosidad Isaac Rosa es un libro en el que «duelen por igual el corazón y el capitalismo».

Muchas manos amorosas se han juntado para convertir este aullido solitario en colectivo, muchas gargantas se han sumado a la mía para hacer que el grito

llegue más alto y más lejos, ayudándome a llevar los textos a escena, en un espectáculo que conjuga la poesía con la música en directo, la grabación radiofónica, el videoarte, la experimentación sonora y la improvisación. Minarelli lo denominó «polipoesía», esa hibridación que junta y revuelve a los poetas con otros géneros para crear algo distinto más allá del papel.

Con esa vocación nacieron estos poemas. Con la de salir volando. Con la de llegar al cielo. Con la de ser himno, salmo y cántico. Hijos de Whitman y los *beat*, de los discursos y los manifiestos, estos versos fueron paridos para ser «cantados», contados, lanzados, arrojados, exclamados, pronunciados de viva voz y a voz en grito. Desde su escritura, se concibieron para sonar y resonar, para el teatro y la sala de concierto, para el escenario y la calle, para la música y el ritmo, para la declamación y el clamor.

Y ahí apareció en mi auxilio «un ejército de salvación que no tiene más munición que sus palabras ni más fusil que su voz» y que me ha ayudado a encontrar la mía. Ha sido un largo camino desde que el cantante y compositor Nacho Vegas pusiera música en el espectáculo de presentación del libro que se hizo en el Teatro del Barrio de Madrid. Después otros artistas como Guadalupe Plata, Johnny B. Zero o Honky Tonky Sánchez me han guiado en la búsqueda hasta que el proyecto cuajó con el grupo que ha puesto el grito «por encima del aire / donde los pájaros no pueden / Solo la nieve»: Seward, mis hermanos, mis amigos, mis héroes.

«Apasionante amalgama de post-rock, experimentación, jazz y folclores diversos, es una de las propuestas más intensas, originales, torrenciales e imprevisibles del actual panorama musical nacional». Esta descripción de la banda que me acompaña es del director del festival Periferias de

Huesca, Luis Lles, que nos invitó a mostrar la propuesta en su ciudad. Sus palabras dan idea del caudal musical y los meandros por los que ahora discurren, más libres que nunca, los poemas.

Añadamos a la ecuación dos variables más: el cine y la radio.

El espectáculo se abre y se cierra con sendas películas basadas en el primer y último canto del libro, larguísimos himnos con ecos del *Aullido* de Allen Ginsberg y de *A Hard Rain's A-Gonna Fall* de Bob Dylan. La productora de vídeo, McNulty Postproducción, y el transgresor dúo de vídeo artistas, Los Voluble (colaboradores de El Niño de Elche), han puesto imágenes brutales, sórdidas, desconcertantes, demoledoras, a la cascada de imaginería alucinatoria y terrible de los poemas.

El resultado: un experimento que recuerda a la Técnica de Ludovico, la terapia de choque visual de *La naranja mecánica*.

Para acabar. Dejemos descansar a la vista. Hagamos trabajar a la imaginación. Hagamos radio. He aprovechado mi trabajo como director del programa Carne Cruda para dar vida sonora a algunos poemas, con la intención de añadir una experiencia polipoética más: leer con los ojos cerrados, imaginar lo que se oye, ver en la oscuridad con la luz de las metáforas.

Por eso este grito. Para iluminar las sombras y alumbrar rebeldías. Para encender a los tibios e incendiar a los inconformistas. Para mover, conmover y remover.

Por eso, movemos las letras de sitio, las sacamos de sus casillas, para conmocionarnos y removeros. Porque Celaya pedía gritos en el cielo, y actos en la tierra. Ahí vamos nosotros, con nuestros aullidos a cuestas, a ponerlos en acción, a ras de suelo.

Javier Gallego Crudo y Seward

Voz y poesía: Crudo.
Guitarra y voz: Adriano Galante.
Guitarra y electrónica: Pablo Schvarzman.
Saxo y electrónica: Marcel-li Bayer.
Batería y percusión: Juan Rodríguez Berbín.
Vídeo: Los Voluble y McNulty Postproducción.

Principio de asociación pospoética.
Interferencias sonoras en la época de la lectura reticular

Se han cumplido cinco años desde que se inició este proyecto en línea de poesía y música. Como declara su hacedora/-or, una voz que ha optado por el anonimato: «Al ingresar, el operador –lector/auditor– puede decidir si lee el poema y luego escucha la pieza musical, o si las reúne en un acontecimiento perceptivo. La condición del juego es que las cosas choquen, que reverberen mutuamente hasta crear una masa de significados posibles».

Y sobre el nombre del proyecto: «Es un *principio* porque atiende a la base generativa del procedimiento, sucede cada vez de modo distinto pero alrededor de elementos aglutinantes: la música y la poesía; es un *principio de asociación* porque sucede a partir de la contigüidad de estos elementos, no hay en ello una búsqueda de rigor ni una transformación radical, la poesía permanece poesía y la música, música, o quizá no y en ello hay una invocación de lo fugaz; es *pospoética* porque toca a la experiencia verbal compleja, lo poético, a partir de la experiencia sonora y de vuelta, no es la poesía para ser cantada pero su ritmo nutre, no es la poesía como la más alta de las artes sino como una causa, una provocación de lo sensible en conjunción con un otro sensible».

También ahonda en el subtítulo «interferencias sonoras en la época de la lectura reticular». El término interferencia se presenta como clave para esta experiencia perceptiva: «Producir interferencia entre los signos al alterar su medio aparentemente natural, la vista, el oído, el tiempo o el espacio». Y aunque se busque el temblor antes que el rigor, contenido y continente resultan, al criterio del consejo de esta revista de poesía, exquisitos.

Para muestra, algunos ejemplos subidos entre otoño de 2017 y el invierno de 2018, asociaciones que permiten abrir nuevas lecturas y escucha de lo poético/musical/sonoro:

José Carlos Becerra + Forest Swords
Coral Bracho + Bosques de mi mente
Robert Creeley + Owen Pallett
Berta García Faet + Four Tet

Olvido García Valdés + Dave Harrington
María Negroni + Nadia Sirota
Alan Mills + Ennio Morricone
Mario Montalbetti + Body Sculptures

Principio de asociación pospoética está alojado en Tumblr. Contiene un práctico archivo, de consulta claramente organizada (intuitiva) para acceder a los contenidos por meses y años. También una opción de seguimiento para recibir los posts en tu buzón electrónico de correo.

Se puede acceder aquí.

Maclein y Parker
Velada en el Algonquin

Cecilia Ojeda y Antonio Abad

John y Dorothy tenían resaca; una resaca cojonuda, toda náuseas y cefalea en aquella habitación de hotel con vistas al parque. La reconciliación había sido digna de un final made in Broadway, con bombos, platillos, redobles y gorgoritos en escalas imposibles. Media ciudad había atestado la suite del ático para celebrar que aquellos dos descendientes de los niños perdidos habían firmado la paz. Atrás quedaban los titulares en letras de molde, las pullas en público, los insultos en privado y los silencios incómodos.

El servicio de habitaciones había dejado sobre la mesa del salón dos bandejas completas con un desayuno

tardío. Dorothy mordisqueaba un cruasán y garrapateaba en un cuaderno, mientras Maclein lanzaba bolas con efecto desde el sofá:

–Veo una cabaña en un bosque, árboles altos, coníferas, verde por todas partes. Verde musgo. ¡No! Verde helecho o trébol. Lástima no tener el pantone a mano.

–Eres tan rematadamente filocanadiense, querido. ¿Sabes lo que es una taiga?

–No, pero tú sí. ¿Eso es ruso?

–¡Ruso! Es un nombre estupendo para la narrativa. Pásame una mimosa, anda. Necesito pensar con claridad.

–Estás sentada sobre una tostada.

–No me incordies. Estoy creando. Si ves una cabaña, eso quiere decir acogida, hogar. Nuestros autores deben sentirse como en casa. Apunto acompañar, encaminar, aconsejar.

–Dar amor.

–Me revuelves el estómago más que esta tortilla cruda.

–Eres encantadora. Los escritores te van a adorar. ¿Tenemos material para empezar?

–¿Tú qué crees? Somos nuevos en la oficina, pero no desesperemos. Hay mucho talento por descubrir, Maclein. La verdad está ahí fuera. […] Tengo claro que quiero una editorial literaria, selectiva, de calidad. No más de diez títulos al año. Con criterio.

–¡Ja! Sabes que se nos irá de las manos. ¿Has tenido en cuenta a los poetas? ¿Y mi predilección por lo ilustrado? ¡No me mires por encima de las gafas!

–Total, que al bosque de coníferas le han salido flores. En el patio trasero de mi edificio hay unas clemátides preciosas, por cierto. Muy vistosas. Las plantaron a la vez que el mirto.

–Parker y la jardinería. ¿No crees que nos falta algo?

–¿Un tornillo? Menuda locura estamos cometiendo.

–¿Posees alguna habilidad oculta de la que aún no hayamos disfrutado? Porque presiento que esto es lo único que sabemos hacer. Por no hablar de a qué nos apetece dedicarnos.

La literatura…, no, la cultura es nuestra vida.

–Deberías escribir un libro. Normalmente te odio, y más cuando tienes razón. Pero, al menos, eres gracioso.

–¡Eso es! Lo que nos falta es humor. ¿Ensayo didáctico-humorístico?

–*Prodesse et delectare*. Tú sí que entiendes a una chica. De acuerdo. El ensayo es sólido, duradero, como un alerce del bosque boreal. Estoy pensando en voz alta otra vez, ¿verdad?

–No estaba escuchando. Tengo una napolitana de chocolate taponándome los oídos. Y para el quinto aniversario quiero nuestro primer libro de narrativa extranjera.

–Aún no hemos ofrecido el proyecto a la prensa y ya estás organizando el quinto aniversario. Aunque me anoto la idea. Te la recordaré, si aguantamos cinco años sin sacarnos los ojos.

–Tu confianza me reconforta.

–Ya sabes que el sarcasmo forma parte de mi atractivo. ¿Quieres más helado?

–Me he pasado a la cerveza, gracias. Habrá que ponerse manos a la obra inmediatamente. ¿Son legibles esas notas que has tomado?

–No. Las pasaré a limpio y nos reuniremos el lunes para convertir en un plan de empresa viable todos estos disparates.

–¿Imaginabas un sarao así?

–Está todo hecho un desastre de suite.

–Me refiero a la editorial.

–Ni en mis mejores sueños. Esto va a ser grande, Maclein.

–No lo dudes, Parker.

John se puso los zapatos y Dorothy recogió su bolso y se caló el sombrero. Se despidieron frente al parque. El sol del mediodía caía a plomo ese primer día de agosto. Vistos desde fuera parecían lo que eran: dos amigos calaveras regresando de una fiesta en lamentables condiciones. Por dentro, bullía la emoción de estar al borde del abismo más sensacional, chiflado y fascinante. Pasen y vean. El maravilloso mundo del libro.

Para conocer los títulos de las colecciones Taiga (narrativa), Mirto (poesía), Clemátide (ilustrados) y Alerce (ensayo), entra aquí.

aforismos

Victoria León

(Sevilla, 1981) es licenciada en Filología Hispánica y traductora literaria. Sus aforismos han sido recogidos en las antologías *Verdad y media* y *Bajo el signo de Atenea*, publicados en revistas como *Clarín* y *Suroeste* y reunidos en su libro *Insomnios* (La Isla de Siltolá, 2017), al que pertenece la presente selección.

Sabemos que el tiempo nos sigue los pasos y, aun así, a veces nos alcanza sin que lo oigamos llegar.

La esperanza tiene bordes afilados que solo se ven al abrazarla.

Hay cosas que dos personas no podrían decirse más que en sueños.

El miedo es un manto de plomo.

Incluso cuando se han desvanecido, siguen ejerciendo algunos espejismos su irresistible fascinación.

Hasta de un infierno se puede sentir nostalgia si lo atravesamos en buena compañía.

Nos miramos en espejos a menudo. Nos vemos con nuestros propios ojos muy pocas veces en realidad.

De los errores que se cometen por una buena razón, al menos se puede sentir algo parecido al orgullo.

Hay llaves que abren puertas que ya no existen.

Las palabras ni crean ni destruyen realidades. Que nos parezca lo contrario no es más que un logro retórico.

A veces perseguimos para dejar de huir.

Qué difícil oír lo que dice la lluvia.

La verdadera alegría siempre llega y se va sin hacer ruido.

Cuánto duele odiar algo que pertenece a lo que más amamos.

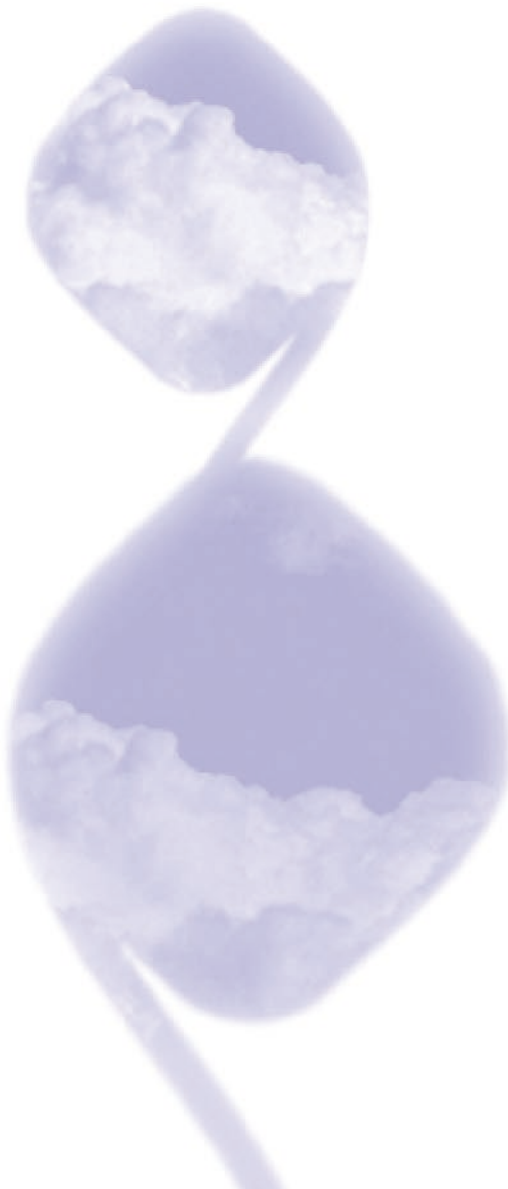
En el agua de las fuentes antiguas se leen crónicas de la melancolía.

Los cisnes saben versos de Rubén Darío.

Libre es quien consigue ausentarse a ratos de su propia cárcel.

Nos quedamos solos cuando nos abandona el último fantasma de nuestra nostalgia.

(De *Insomnios*, 2017)



Elías Moro

(Madrid, 1959) es autor de los libros de poemas *Contrabando* (Editora Regional de Extremadura, 1987), *De nómadas y guerreros* (Letour, 1987), *Casi humanos [bestiario]* (Germania, 2001), *La tabla del 3* (De La Luna Libros, 2004), la antología *En piel y huesos* (Editora Regional de Extremadura, 2009) *y Hay un rastro* (De La Luna Libros, 2015). En prosa ha publicado el libro de relatos *Óbitos súbitos* (Editora Regional de Extremadura, 2000), el dietario *El juego de la taba* (Calambur, 2014), la miscelánea de *Manga por hombro* (La Isla de Siltolá, 2013), los aforismos de *Algo que perder* (La Isla de Siltolá, 2015) y *Morerías* (Ediciones Liliputienses, 2018). También ha publicado el de narrativa hiperbreve *Microrrelatos domésticos* (Takara Editorial, 2017) y los volúmenes de memorias *Me acuerdo* (Calambur, 2009) y *Álbum de sombras* (Eolas Ediciones, 2017).

Ha colaborado en revistas como *Espacio/Espaço Escrito*, *Turia*, *Litoral*, *Suroeste* o *Estación Poesía*, así como en espacios de la red (*La Nave de los Locos*, *El Aforista*, *Microfilias*, *delostranvías.com* o *En Sentido Figurado*). Algunos aforismos suyos fueron incluidos en la antología *Verdad y media (Antología de aforismos españoles del siglo XXI (2001-2016)* publicado en 2016 por La Isla de Siltolá. En prensa, *Lo inseguro (sobre la escritura)* en editorial Libros al Albur.

Como sigamos cortando por lo sano vamos a quedarnos en un patético muñón.

Todas las vidas son un álbum de sombras.

Aquel que fui en ocasiones todavía me desprecia.

Cuando el pensamiento es una ruina solo cabe esperar ideas escombro.

Así como hay grandes anhelos que se desvanecen al primer obstáculo, existen esperanzas minúsculas que nunca se rinden.

Pocas cosas más tristes que fabricarse coartadas por si acaso.

Hay quien piensa que para ser basta con existir.

La tristeza de una mujer es más tristeza.

El más que posible desprecio, cuando no la crueldad, de las generaciones futuras con respecto a nuestras acciones, debería hacernos pensar en lo que tiene de delirio el deseo de inmortalidad.

El poeta es un creyente; el poema, su dios.

De vez en cuando tenemos que librar batallas que sabemos perdidas de antemano.

Hay que saber elegir bien a quien le cuentas un secreto para que el rumor se esparza.

Quienes me otorgan la razón suelen errar en el pronóstico.

Resulta casi imposible darse de baja en los clubes de fanáticos si no es con los pies por delante.

Ante, contra, frente a lo prosaico de surtir efecto, lo poético de surtir de afectos.

La duda es una herida siempre abierta; la certeza, una cicatriz cerrada en falso.

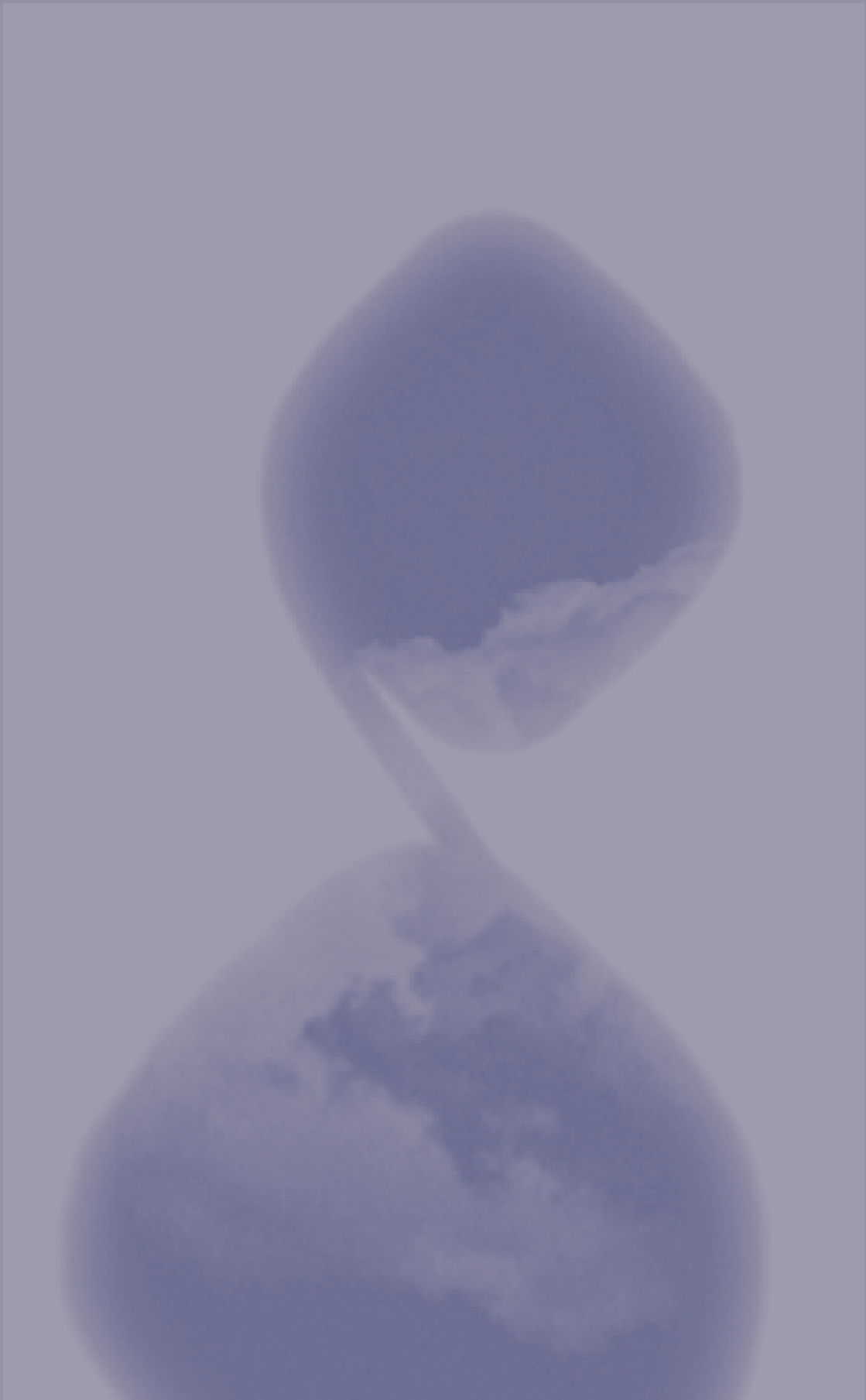
En algún momento de todos los días me declaro culpable de algo; eso sí, en legítima defensa.

La inteligencia demuestra su inteligencia huyendo de los púlpitos.

Un brevísimo fulgor, cenizas. Como ese cigarrillo encendido que nadie consume. Así algunas ideas.

El pasado es aquello que creemos que nos pasó.

(De *Guadianescas*, inédito)



poesía visual

Gustavo Vega

(El Bierzo, León, 1948) es profesor, poeta visual, artista y escritor. Es doctor en Filología Hispánica y Literatura, licenciado en Filosofía y Letras y titulado en Magisterio. Su tesis doctoral *Poéticas de Creación Visual en España, 1970-1995* obtuvo las máximas distinciones: sobresaliente *cum laude* y Premio Extraordinario de la Universidad de Barcelona.

En su obra coincide la filosofía con la creación poética (poesía textual, visual, fonética, acción) y la imagen visual (plástica y nuevas tecnologías, multimedia) lo que se sintetiza en obras de carácter interdisciplinar: poesía visual principalmente. Consisten sus actividades en investigación teórica, práctica creativa, docencia y divulgación.

Ha sido profesor en la Universidad de León, en la Universidad de Barcelona y en el Col-legi Casp de Barcelona, y ha realizado talleres de creación poética en diferentes instituciones de España y Argentina.

Ha publicado libros de creación como, entre otros, *Habitando transparencias* (Víctor Pozanco, 1982), *El placer de ser* (Endymion, 1997), *Prólogo para un silencio* (Zendrera Zariquiev, 2004), *La frontera del infinito* (Universidad de León, 2005), *PoÉticas* visuales (Instituto Leonés de Cultura, 2008), *Pintar la Luz* (Universidad de León, 2014), Visible (In)Visible (Badalona Associació Cultural de Poesia Pont del Petroli, 2016) o *Un pez atravesó la luna* (Createspace Independent, 2016) Ha sido incluido en antologías, multitud de revistas y numerosas páginas web. Ha realizado diversas exposiciones (sesenta individuales y participado en más de dos centenares de exposiciones colectivas). Asimismo, expone obra permanente en distintos museos e instituciones. Ha impartido múltiples conferencias y recitales en España y en el extranjero (Argentina, Bosnia y Herzegovina, Francia, Grecia, Inglaterra, Italia, Macedonia, Marruecos, Uruguay…).

Hoy, la calle donde nació lleva su nombre: «Calle Poeta Visual Gustavo Vega Mansilla» y tanto él como sus talleres de creación poética han recibido becas y premios en diferentes ocasiones. De su obra se han hecho eco antologías, estudios y universidades, habiendo sido traducida y publicada en diferentes idiomas (alemán, albanés, árabe, chino, esperanto, francés, griego, macedonio, inglés, italiano, japonés, occitano...).

Caligrafía del Caos
para decir la belleza,
tu belleza.

DIOS DIOS 1013 DIOS
OPIO DIOS DIOS DIOS
DIOS OPIO OPIO DIOS
OPIO OPIO

MARX 1844 MARX
OPIO MARX MARX MARX
MARX MARX OPIO MARX
OPIO OPIO

FUTBOL OPIO FUTBOL FUTBOL
OPIO FUTBOL OPIO FUTBOL
FUTBOL FUTBOL 2013 FUTBOL

Die Religion... Sie ist
das Opium des Volkes
(1844, Karl Marx)

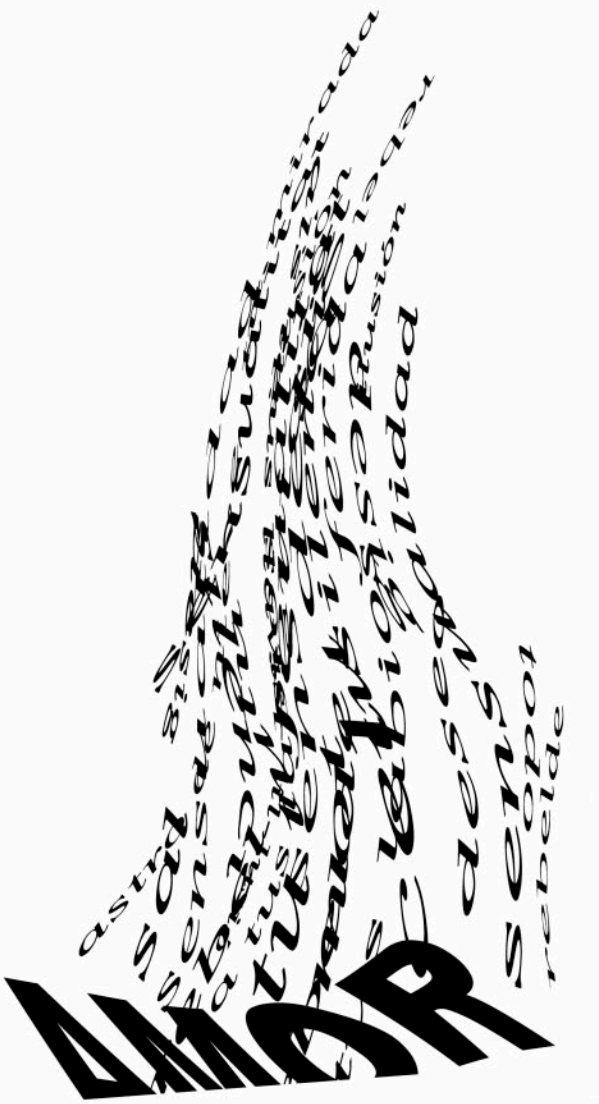
1003 Edad Media
1844 Karl Marx: "Zur Kritik der Hegelschen Rechtsphilosophie"
2013 Copa Mundial de Fútbol: España ganando!

(2013)

El Opio del pueblo

(Inevitablemente)

Inevitablemente

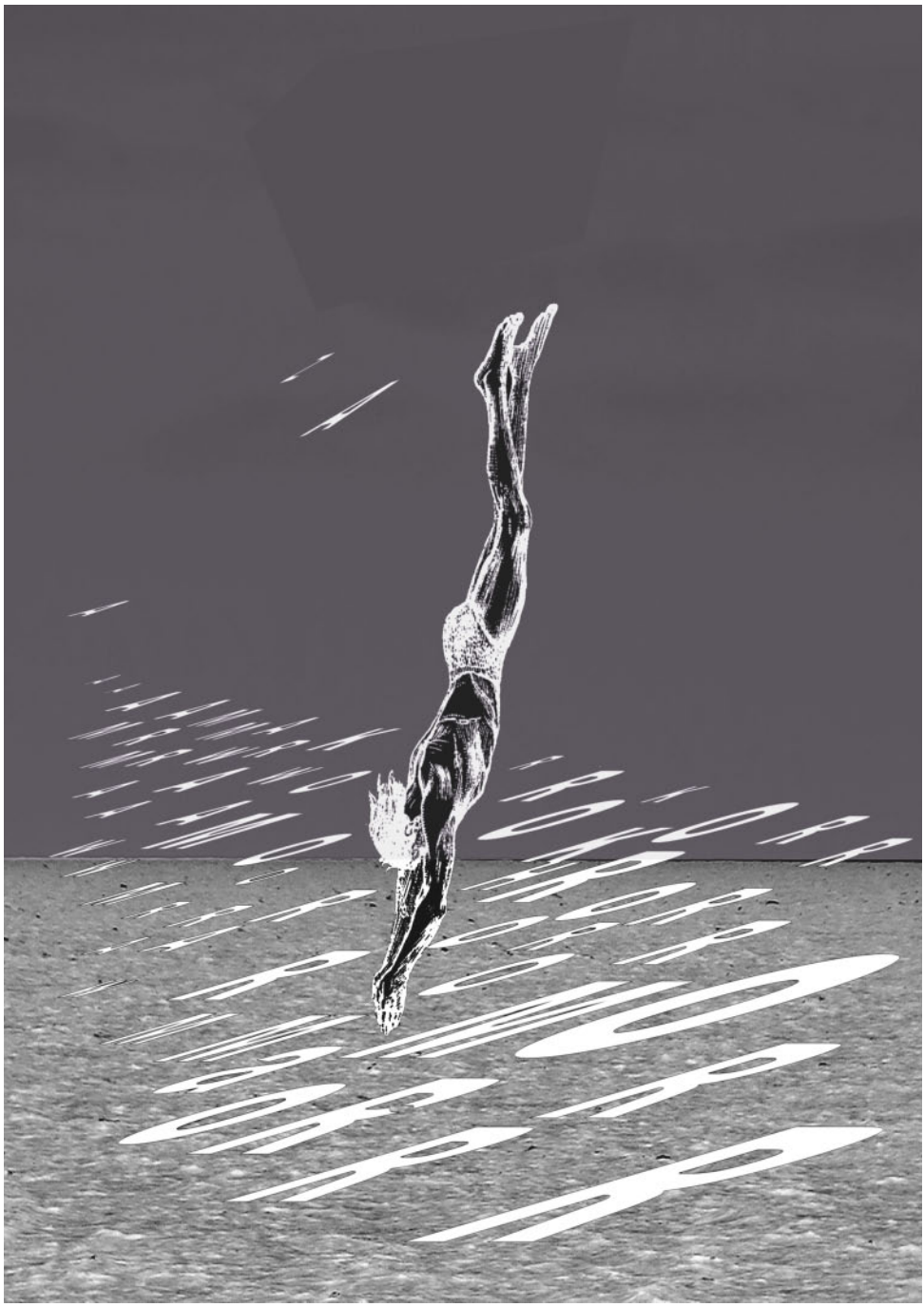


Se inflaman las vivencias, las palabras

Inflaman las vivencias

huellas que se llevó el viento...
huellas que se llevó el viento
mirando
buscas
entre las nubes mirando
... buscas
a José Hierro

N
O
CIELO
AMOR
SABOR
N
S



Poeta penetrando en un mar de letras

POÍESIS
GUSTAVO VEGA. 2014

t-zz

... VOLÉ TAN ALTO TAN ALTO
QUE LE DI A LA CAZA ALCANCE
(S.JUAN DE LA +)

Vole tan alto tan alto